

1960 SONRASI HEYKELİN SUNUMU VE SERGİLEME TASARIMLARI

Ceylan A. ÖZTÜRK

YÜKSEK LİSANS TEZİ
Heykel Anasanat Dalı
Danışman: Yard. Doç. Selçuk YILMAZ

Eskişehir
Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Nisan 2011

YÜKSEK LİSANS TEZ ÖZÜ

1960 SONRASI HEYKELİN SUNUMU VE SERGİLEME TASARIMLARI

Ceylan A. ÖZTÜRK
Heykel Anasanat Dalı
Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Aralık 2010
Danışman: Yard. Doç. Selçuk YILMAZ

Tarihi boyunca heykelin yapısını temsil eden sunumunun ve heykelin bir sonucu olan sergilenmesinin, 1960 yılından sonraki dönemlerdeki değişimi irdelenmiştir. 1960 yılına kadar olan dönemlerdeki sunum ve sergileme anlayışlarının, neden 1960 yılları ile değiştiği ve farklı bir boyuta ulaştığı araştırılmıştır. 1960 yılında yaşanmış olaylar, toplum yapısı ve sanatsal tutumlar göz önünde bulundurularak bu değişimler örneklendirilmiştir.

Sergi ve sergileme eylemlerinin, sanat nesnesinin bir etkinliği olmasına rağmen, izleyicinin ön plana alınması ile birlikte ayrı bir alan olarak değerlendirilmeye başlandığı 1960 sonrası dönemlerle birlikte oluşmaya başlayan yeni anlayışlar ve oluşumlar araştırılmıştır. Sergi etkinliğinin, sanat nesnesinin haricinde bir alan haline gelmesi, bu alanda uzmanlaşan sergi düzenleyicilerinin çalışmaya başlaması ve küratör kavramının oluşmasına değinilmiştir.

Araştırmada birçok kaynaktan yararlanılmış, sergi ve sergilemeye ait görseller ile birlikte bunların tasarımları ve düzenlemeleri araştırılmıştır. Sonuç olarak, 1960 sonrasında oluşan, heykelin yeni sunum anlayışları ve sergileme tasarımlarının özellikleri ve yapıları, örneklendirilerek açıklanmıştır. 1960 sonrası sergileme tasarımlarının önemi ve gerekliliği vurgulanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Heykel, Sunum, Sergileme, Küratör.

ABSTRACT

EXHIBITION DESIGNS AND DISPLAYS
OF SCULPTURE AFTER 1960'S

Ceylan A. ÖZTÜRK
Department of Sculpture
Anadolu University, Graduate School of Fine Arts, December 2010
Adviser: Prof. Assit. Selçuk YILMAZ

Throughout its history, its art and sculpture that represents the nature of their stance is a natural result of the presentation and display of art, dates the change after 1960, were reviewed. Understanding of the presentation and exhibition periods until 1960, and 1960 with the changes and why different people reach a dimension is investigated. Events took place in 1960, taking into account the changes in social structure and artistic attitudes are illustrated.

The actions of the exhibition and display, art object, although an event, taking the viewer to the fore after 1960 started to be evaluated as a separate field with periods started to occur in conjunction with new insights and formations were investigated. Effectiveness of the exhibition, the art object becomes a field other than this area, specializing in the exhibition and curator of the concept of regulators in the formation of the start of the study mentioned.

Utilized many sources of research, exhibition and display along with images of their designs and arrangements were investigated. As a result, occurred after 1960, the statue and sculpture exhibition design features a new understanding of presentation and structure, case studies, are described. After 1960 demonstrate the importance and necessity of the design is emphasized.

Keywords: Sculpture, Display, Exhibition, Curator.

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Ceylan Aslıhan ÖZTÜRK' ün "1960 Sonrası Heykelin Sunumu ve Sergileme Tasarımları" başlıklı tezi **11 Nisan 2011** tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Heykel** Anasanat Dalı **Yüksek Lisans** tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

İmza

Üye (Tez Danışmanı) : Yrd. Doç. Selçuk YILMAZ

Üye : Doç. Rıdvan COŞKUN

Üye : Doç. Rahmi ATALAY



Prof. Atilla ATAR
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

ÖZGEÇMİŞ

Ceylan A. ÖZTÜRK

Heykel Anasanat Dalı
Yüksek Lisans

Eğitim

- Y.Ls. 2010 Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Heykel Anasanat Dalı
Ls. 2006 Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü
Lise 2001 Ankara Büyük Lise

İş

- 2006 - Araştırma Görevlisi. Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi

Alınan Ödüller

- 2006 - Birincilik Ödülü. Bilkent Üniversitesi DNA Modeli Heykel Yarışması, Ankara.
2006 - Birincilik Ödülü. 25. Turgut Pura Vakfı Heykel Yarışması, İzmir.
2006 - Birinci Mansiyon Ödülü. EMA Uluslararası Öğrenci Taş Heykel Yarışması, İspanya.

Kişisel Bilgiler

Doğum yılı ve yeri: 16.07.1984/Ankara Cinsiyet: Kadın Yabancı Dil: İngilizce

RESİMLER LİSTESİ

Sayfa

Resim 1.	Alberto Giacometti, Nose, 1947 http://www.ngv.vic.gov.au/guggenheim/education/images/EXHI003828P_600.jpg	6
Resim 2.	Barbara Hepworth, Two Figures, 1964 http://3.bp.blogspot.com/_WDeCoCwI_Yo/TCK-qmIAKVI/AAAAAAAAAEk/7xVNV62Ejlo/s1600/barbara_hepworth_gallery_1.jpg	8
Resim 3.	Marcel Duchamp, Bicycle Wheel, 1913 http://www.askart.com/AskART/photos/PHL5132002/6.jpg	10
Resim 4.	Monika Sosnowska, Doors, 2003 http://search.it.online.fr/covers/wp-content/monika-sosnowska-doors-drzwi-2003.jpg	23
Resim 5.	Robert Gober, Leg, 1990 http://www.lacma.org/art/images/exhibitions/goberuntitled.jpg	24
Resim 6.	Duane Hanson, Queenie II, 1988 http://www.saatchi-gallery.co.uk/imgs/artists/hanson-duane/duane_hanson_queenie_2.jpg	25
Resim 7.	Michelangelo Pistoletto, Venus of Rags, 1967 http://www.equilibriarte.org/members/Augusto/blog-2007-11-03-02-39-34.jpg	27
Resim 8.	Fred Sandback, Untitled, 1977 http://www.evanread.net/imagesB6/sandbackFred1147.jpg	29
Resim 9.	Dan Flavin, The Nominal Three, 1963 http://www.nga.gov/exhibitions/2004/flavin/early/images/nominal-three.jpg	30
Resim 10.	Robert Smithson, Spiral Jetty, 1970 http://www.treehugger.com/spiral-jetty-land-art.gif	32
Resim 11.	Andy Goldsworthy, Storm King Wall, 1998 http://lh4.ggpht.com/_sYWMelJX1xM/SoCB1JeX7AI/AAAAAAAAABQ8/0bWzaYbmiyA/s640/IMG_0824.JPG	34
Resim 12.	Anselm Kiefer, Falling Stars, 2007 http://farm2.static.flickr.com/1085/610736882_dd06c68048_b.jpg	37
Resim 13.	Beverly Semmes, Red Dress, 1992 http://www.hmsg.si.edu/visit/collection_object.asp?key=32&subkey=14795	38
Resim 14.	Eva Hesse, Right After, 1969 http://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist_art_base/archive/images/580.1700.jpg	39

Sayfa

Resim 15.	Eva Hesse, Contingent, 1969 http://nga.gov.au/International/Catalogue/Images/LRG/49353.jpg	40
Resim 16.	Joseph Kosuth, One and Three Chairs, 1965 http://1.bp.blogspot.com/_g1B5th0yDb0/TIVaTTGkL8I/AAAAAAAAAJc/76B2wEgz5UQ/s1600/Kosuth-XL.jpg	42
Resim 17.	Sol LeWitt, Incomplete Open Cube, 1974 http://www.virginia.edu/artmuseum/collections_NEW/the_collections/American/images/LeWitt_lg.jpg	43
Resim 18.	Loren Madsen, L for Walker, 1976 http://farm3.static.flickr.com/2340/2150010865_a4eeb4340b.jpg	45
Resim 19.	Maurizio Cattelan, Olive Tree, 1998 http://www.votravia.com/galeria/altres/Cattelanbozar.jpg	46
Resim 20.	Richard Wentworth, Shrink, 1985 J.Collins, Sculpture Today (Phaidon Press, 2007), s.108.....	48
Resim 21.	Tony Cragg, Stack, 1975 http://3.bp.blogspot.com/_dfyWISO77Xk/TDepNoE3SII/AAAAAAAAAFC4/CsQOvhSnhMI/s1600/tony+Cragg.jpg	50
Resim 22.	Heim Steinbach, Ultra Red #2, 1986 http://emuseum2.guggenheim.org/media/full/88.3619_ph_web.jpg	51
Resim 23.	Victor Grippo, Tiempo, 1991 http://www.muhka.be/images/original/image_3744.jpg	53
Resim 24.	Juan Munoz, Conversation Piece, 1996 http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/juanmunoz/images/014.jpg	54
Resim 25.	Marc Quinn, Self, 1990 http://arliquido.blogs.sapo.pt/arquivo/marc%20quinn%20self%201990.jpg	55
Resim 26.	Reuben Nakien Exhibition, Jake Ruteberg Fine Arts, 2010 http://www.artknowledgenews.com/files2010feb/Reuben-Nakien-Sculpture-Exhibition.jpg	61
Resim 27.	Claes Oldenburg: An Anthology Exhibition, National Gallery of Art and the Solomon R. Guggenheim Museum, 1995 http://www.moca.org/library/archive/images/exhibitions/1995/oldenburg_1995_009_600px.jpg	64
Resim 28.	Medicine and Art: Imagining a Future for Life and Love Exhibition, Mori Art Museum, 2009 http://www.tokyoartbeat.com/tablog/entries.en/wp-content/uploads/2009/12/mori-medicine-and-art-2.jpg	67

Sayfa

Resim 29.	Hokkaido Three-Dimensional Art Exhibition, Hokkaido Museum of Modern Art, 2010 http://www.shift.jp.org/ja/images/2010/06/hmam008.jpg	67
Resim 30.	Barnett Newman, Broken Obelisk-Museum of Modern Art, 1963-69 http://lh4.ggpht.com/_XD32NJXAJeg/R_qwmy4XHI/AAAAAAAAABeg/sEsrl1_BdLc/newm19obelisk.jpg	69
Resim 31.	Eva Rothschild Cold Corners Exhibition, Tate Britain, 2009 http://static.guim.co.uk/sys-images/Arts/Arts_/Pictures/2009/6/30/1246360501241/Cold-Corners-Eva-Rothschi-001.jpg	70
Resim 32.	Martin Puryear Sculpture Exhibition, Museum of Modern Art, 2008 http://3.bp.blogspot.com/_CwSYMd9KuCE/R1_ocuXzgbI/AAAAAAAAA2o/BXAZLhbLGnc/s400/DSCF0993.jpg	73
Resim 33.	Claes Oldenburg: An Anthology Exhibition, National Gallery of Art and the Solomon R. Guggenheim Museum, 1995 http://www.moca.org/library/archive/images/exhibitions/1995/oldenburg_1995_012_600px.jpg	74
Resim 34.	Anish Kapoor, Cloud Gate, 2004 http://blogs.openaccesscentral.com/blogs/ccblog/resource/Picture%20006.jpg	75
Resim 35.	Robert Murray, Hillary, 1983 http://farm4.static.flickr.com/3482/3988316615_c3b0987c65.jpg	76
Resim 36.	Jeff Koons, New Hoover Deluxe Shampoo Polishers, New Shelton Wet/Dry 10-gallon Displaced Tripledecker, 1981-1987 http://arttattler.com/Images/NorthAmerica/Illinois/Chicago/Museum%20of%20Contemporary%20Art/Jeff%20Koons/ee8b5NewHoover.jpg	81
Resim 37.	Jeff Koons, New Hoover Convertibles, 1981 http://farm4.static.flickr.com/3068/3052239893_bc46f52851_o.jpg	82
Resim 38.	Damien Hirst, Dead Ends Died Out, 1993 http://criticalmiami.com/images/batches/2006-basel/21.JPG	83
Resim 39.	Damien Hirst, Mother and Child Divided, 1993 http://images.pingmag.jp/images/title/demians_cow.jpg	84
Resim 40.	Barbara Bloom, The Reign of Narcissism, 1988-89 http://www.artscenecal.com/ArticlesFile/Archive/Articles1995/Articles0595/Bloom.GIF	86
Resim 41.	Mark Dion, Cabinet of Curiosities, 2001 http://nevolution.typepad.com/.a/6a00e39335dc1e8834013483aed092970c-800wi	87
Resim 42.	Antony Gormley, European Field, 1993 http://www.visitshelens.com/xsdbimg/Field_jw.JPG	88

Sayfa

Resim 43.	Anish Kapoor, Marsyas, 2002 http://www.db-artmag.com/cms/upload/52/feature/memory/45_anishkapoor07.jpg	89
Resim 44.	Bruce Nauman, White Anger, Red Danger, Yellow Peril, Black Death, 1984 J.Collins, Sculpture Today (Phaidon Press, 2007), s.371.....	91
Resim 45.	Jacob Hashimoto, Clouds, 2002 http://www.colectiva.tv/wordpress/wp-content/uploads/2009/06/jacob-hashimoto-clouds.jpg	92
Resim 46.	Dennis Oppenheim, Device to Root Out Evil, 1997 http://www.glenbow.org/images/en/exhibits/img-oppenheim.jpg	94
Resim 47.	Alice Aycock, Project Entitled”The Beginnings of a Complex...”, 1977 J. Fineberg (2000). Art Since 1940 Strategies of Being. London: Lawrence King Publishing, s. 399.....	95
Resim 48.	New Acropolis Museum, Athens, 2009 http://artinvestment.ru/content/download/news/20090622_acropolis_museum_inside.jpg	97
Resim 49.	Laura Russo Gallery, Oregon, 2010 http://www.laurarusso.com/gallery/images/gallery_group3.jpg	99
Resim 50.	Kemal Seyhan, Masa Meseleleri, Apartman Projesi, 2010 http://www.apartmentproject.com/projects.asp?PROJE_ID=90	100
Resim 51.	Subaquatic Sculpture Museum, Meksika, 2009 http://resources2.news.com.au/images/2009/10/19/1225788/135870-subaquatic-sculpture-museum.jpg	101

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
ÖZ.....	ii
ABSTRACT.....	iii
JURİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	iv
ÖZGEÇMİŞ.....	v
RESİMLER LİSTESİ.....	vi
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

HEYKELİN SUNUMU VE HEYKELDE SUNUM ANLAYIŞI

1. SUNUM.....	2
1.1. Sanat Nesnesinin Sunumu.....	2
1.2. Heykelde Sunum.....	3
2. MODERN DÖNEMDE HEYKELİN SUNUMU.....	4
3. 1940 – 1960 ARASI, GEÇİŞ DÖNEMİ HEYKELİN SUNUMU.....	9

İKİNCİ BÖLÜM

1960 SONRASI HEYKELİN SUNUMU

1.	1960 YILINDA HEYKEL SANATI.....	12
1.1.	1960 Yılında Neler Oldu?.....	12
1.1.1.	1960 Yılından Sonraki Değişimlerin Sanata Yansımaları.....	13
1.1.2.	1960 Öncesi ve Sonrası Anlayış Farklılıkları.....	15
1.2.	1960 Yılında Heykel Sanatı.....	17
1.2.1.	Heykel Sanatındaki Değişimler.....	17
1.2.2.	İçeriğin Biçimin Önüne Geçmesi.....	19
2.	1960 SONRASINDA HEYKELİN SUNUMU.....	20
2.1.	1960 Sonrasında Sunum Anlayışının Değişimi.....	21
2.2.	Heykel Sanatında Yeni Sunum Biçimleri.....	22
2.3.	Heykelin Yeni Sunum Anlayışlarına Yön Veren Hareketler.....	25
2.3.1.	Arte Povera (Yoksul Sanat).....	26
2.3.2.	Minimalizm.....	28
2.3.3.	Land Art (Arazi Sanatı).....	31
2.3.4.	Postmodernizm.....	35
2.3.5.	Postminimalizm.....	38
2.3.6.	Kavramsal Sanat.....	40
2.4.	Yeni Sunum Anlayışları.....	43
2.4.1.	Enstalasyon (Düzenleme).....	44
2.4.2.	Hazır Objeler.....	45

2.4.3. Biriktirme – Toplama.....	49
2.4.4. Anlık Yapılar.....	52
2.4.5. Yeni Figür Anlayışı.....	53

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

HEYKELİN SERGİLENMESİ VE SERGİLEME TASARIMLARI

1. HEYKEL SERGİSİ VE HEYKELİN SERGİLENMESİ.....	56
1.1. Sergi Nedir?.....	56
1.1.1. Heykel Sergisi.....	58
1.2. Sergileme Nedir?.....	58
1.2.1. Heykelde Sergileme.....	59
2. SERGİLEME TASARIMLARI.....	60
2.1. Sergileme Açısından Mekanın Önemi ve Heykelde Yeri.....	61
2.2. İç Mekan Sergilemeleri.....	63
2.2.1. İç Mekan Sergilemelerinde Önemli Konular.....	65
2.2.2. İç Mekanın Yapısı.....	65
2.2.3. İç Mekan Elemanları.....	66
2.2.3.1.Döşemeler.....	66
2.2.3.2.Duvarlar.....	68
2.2.3.3.Tavanlar.....	69
2.2.3.4.Aydınlatma.....	71
2.2.4. Mekan İçinde Nesnelerin Birbirleri İle Uyumu.....	73

2.3.	Dış Mekan Sergilemeleri.....	74
3.	1960 SONRASI SERGİLEME TASARIMLARI.....	77
3.1.	1960 Sonrası Heykelin Sergilenmesi.....	77
3.2.	Yeni Sergileme Tasarımları.....	78
3.2.1.	İç Mekanda Yeni Sergileme Tasarımları.....	79
3.2.1.1.	Vitrinleme.....	79
3.2.1.2.	Biriktirme.....	85
3.2.1.3.	Tek Mekanda Tek Eser.....	87
3.2.1.4.	Mekanın Yeni Olanakları.....	89
3.2.2.	Dış Mekanda Yeni Sergileme Tasarımları.....	92
3.3.	Sergileme Mekanları.....	95
3.3.1.	Müze Sergilemeleri.....	96
3.3.2.	Sergi Salonları ve Sanat Galerileri.....	98
3.3.3.	Yeni Sergi Alanları.....	99
3.4.	Sergi Düzenleyicisi: Kùratör.....	102
	SONUÇ.....	104
	KAYNAKÇA.....	105

GİRİŞ

Heykelin sunumu, heykelin biçim ve anlatım olarak bütününe kapsar. Sunum, heykelin biçim ve içerik olarak anlatımı olmasının yanında, heykeltıraşın tutumu olarak da değerlendirilebilir. Sunan kişi olarak sanatçının, sanat nesnesi - sunumunu izleyiciye aktardığı düşünülürse, sanat eyleminde izleyicinin önemi daha iyi anlaşılır. Heykeltıraş, heykelini tüm aşamalarıyla yaşıyor ve her anına tanık oluyorsa da, izleyici için heykel, kendisine sunulduğu biçimindedir.

Heykelin sunumlarının izleyici ile buluştuğu sergi etkinliklerinde, sunumların doğru şekilde desteklenmesi adına sergileme tasarımları oluşturulmuştur. Bu sergileme tasarımları, heykelin mekan içerisine konumlandırılmasının yanında mekanın yapısal özelliklerini de kapsamaktadır.

Tarih boyunca heykeller için her zaman sergileme ve izlenme mekanları oluşturulmuş, bu heykellere uygun mekanlar yapılandırılmıştır. Sergi etkinlikleri oluşturulmuştur. Heykelin sunumu ve sergilenmesi, iç içedir. Birbirlerini etkiler ve geliştirirler.

BİRİNCİ BÖLÜM

HEYKELİN SUNUMU VE HEYKELDE SUNUM ANLAYIŞLARI

1. SUNUM

Sunum, sunma işidir. Sunma eyleminin sonucu olan sunum sözcüğünün sözlük anlamı; “Bir bildirinin çeşitli yollarla dinleyenlere aktarılması”dır.¹ Bu tanım sadece bildiri ya da bildiri sözcüğü altında geçebilecek olan eylem ve tanımlarla sınırlı değildir. Sunum kelimesi, bu cümle esas alınarak, bu tanımının geçerli olabileceği tüm koşullarla açıklanabilir.

Sunan, sunum ve sunulan olarak düşünüldüğünde, sunum kavramının kapsamı daha da genişler. Böyle değinildiğinde, en etkin sunum, iletişimdir. Sözlük tanımı, bilginin çeşitli yollarla ilgilenenlere aktarılması, şeklinde değiştirilirse bu, daha açıklayıcı olur. Bir eylem olarak değerlendirildiğinde, sunum yapmak, bir sunuyu paylaşmak ve bildirmek anlamlarına denk gelen sunum sözcüğü; kavram olarak değerlendirildiğinde ise çok sayıda tavır, duygu, düşünce ve eylemin ta kendisi olur. Sunum, yaşam içerisinde birçok durumu ve davranışı temsil eder. Bu durum ve davranış, bir bilginin ilgili kişiye ulaşması durumu ve iki insanın karşılıklı iletişim eylemi olarak düşünülebilir.

1.1. Sanat Nesnesinin Sunumu

Sunumun kavram olarak bir iletişim olduğu belirtildikten sonra, sanatta ve sanat nesnesindeki önemi daha anlaşılır bir hal alır. Kendi başına bir eylem ve tavır olan

¹ Türk Dil Kurumu, Türkçe Sözlük (Onuncu Basım, Ankara: 2005), s.1820.

sanat, yapısı, varoluşu ve duruşu ile başlı başına bir sunumdur. Sanatçı, paylaşmak ve anlatmak istediklerini, belli sunum nesneleriyle ortaya koyar. Sunum bir amaç ise; sunulan nesne araçtır. Sanatçı için önemli olan, sunulan nesnenin, içeriğe uygun olabilmesi ve en doğru biçimde aktarılabilmesidir. Sanatçının sunumuna yön veren ve sanatta biçim olarak en önemli aşama olan sunum nesnesi, en iyi şekilde sunulan kişiye aktarılmalıdır ki, bu üç kademeli iletişim, amacına ve sonucuna ulaşabilsin. Sanat eyleminde, sunan kişi (sanatçı), sunulan nesne (sanat nesnesi) ve de sunulan (izleyici) vardır. Bu üç aşamadan biri olmaksızın sunum düşünülemez, sanat oluşturulamaz. Bu, sanat sosyolojisinde şöyle açıklanır:

Hiçbir sanatçı, yalnızca kendisi için bir yapıt meydana getirmez; tersine o, yapıtının başkalarına görülmesi, okunması, dinlenmesi, şu veya bu biçimde alınılanmasını bekler. Bunun için de sanatçının yapıtının başkalarına iletilmesi gerekir. Bu iletme, bir toplum içinde belli araç gereçlerle gerçekleşir.²

Sunum ya da sunuşun, sanatın temel hareketi olduğu söylenebilir. Bu bağlamda sanat ve sanat nesnesinin sunulmak üzere oluşturulduğu söylenebilir. Sanatta sunulan ve bunun sunumu, sunulan kişiye yani izleyiciye yöneliktir. Sanatçının duruşu, düşünceleri ve sanatsal tutumu da sunum olarak nitelendirilebilir. Bu duruş ve sunum, en belirgin olarak sanatçının çalışmalarında kendini gösterir.

1.2. Heykelde Sunum

Üç boyutlu plastik yapısıyla heykel, sanatsal sunum ifadesini, eylem ve kavram olarak en iyi destekleyen alanlardan biridir. Tüm sanat alanları gibi, heykel sanatı da hem biçimsel hem düşünsel olarak bir aktarım ve bir sunumdur. İzleyici, uzayda kapladığı alana en yakın ve kendi somut varlığına eşdeğer yapısıyla heykeli görür ve algılar. Heykelin biçim olarak üç boyutlu yapıda oluşu, genel kıstas olarak etrafında dolanarak farklı anlamlar ve farklı görsel etkiler çıkarılması, heykeli izleyicinin gözünde daha gerçek ve daha yaşanabilir kılar. Bu nedenle, heykelin sunumu, sanat alanlarının içerisinde, izleyicide en etkin iz bırakan sanat nesnesi biçimlerinden biridir.

² Ö.N.Soykan, Sanat Sosyolojisi (İstanbul: Dönence, 2009), s.13

Heykelde sunum, biçim olarak heykelin yapısıdır; içerik olarak ise heykelin anlatımıdır. Mekana yerleştirilen heykelin, izleyiciye aktarım şekli ve aktarım biçimi, heykelin biçimsel sunumudur. Yani, heykelin içeriğinin heykele yön vermesiyle heykeltıraşın oluşturduğu biçim ve yapı, heykelin somut değerleri, heykelin biçimsel sunumunu oluşturur. İçerik olarak sunumu ise, heykelin anlatımı, konusu ve amacı olarak, heykelin oradaki duruşunu ve amacını temsil eden sunumudur. Yani, heykelin anlatısı, konusu ve izleyiciye belirtilmek istenendir.

Tarih boyunca, ilk heykellerden, çağdaş heykellere kadar, heykelin dönemlere göre değişiklik gösteren sunum biçimleri olmuştur. Heykel tarihi boyunca, içerik ve biçim olarak heykelin sunumları ve heykeltıraşların tutumları, heykel tarihindeki dönemleri belirlemiş, yüzyıllar boyunca, heykellerin sunumlarına yön vermiştir.

Klasik heykelde, heykele ve heykelin anlatımına duyulan saygı ve hayranlık, sunumunun da bu değerleri destekleyecek şekilde görkemli ve etkileyici oluşturulmasını getirmiştir. Tanrı tasvirlerinin yontulduğu Antik Yunan döneminde, büyük boyutlarda mermer yontularıyla tanrı heykelleri, büyük kaidelerle sunulmuş ve sergilenmiştir. Modern dönemde ise sanatın genel tutumu ve sunumu, sanatın ayrıcalığının vurgulandığı ve gösterildiği temiz formlar, disiplinli ve tutarlı sunumlarla izleyici karşısına çıkartılmıştır. Her dönemin değerleri nasıl ki sanatsal tutumlara yansımışsa, sanatsal tutumları da sanat nesnelerinin sunumlarına yansımıştır.

2. MODERN DÖNEMDE HEYKELİN SUNUMU

Heykel alanının içinde barınan ve çalışmalarla kendini gösteren sunum anlayışı, heykelin tarihi boyunca tüm heykel çalışmalarında var olmuş ve oluşturulan heykeller ile birlikte gerçekleştirilmiştir. Sunum anlayışı, sanatçının kendi iradesi ve sanatsal tutumlarıyla oluşturulmaya başlandığı dönemlerle birlikte, daha büyük bir önem kazanmıştır. Heykelin, zanaatçılıktan, ustalıktan öte bir sanat yapıtı konumuna ulaşması ve izleyicinin bu önemle ön plana çıkarılması ile birlikte, sunumlar özgünleşmiş ve bu sunumlar çalışmalara yansımıştır.

Akımların ve dönemlerin tam bir başlama ve bitiş tarihinin bulunmaması, bu dönemlerin başlangıcı hakkındaki görüşleri ve savunuları farklı kılar. Sanatçının sanat eserinde ve sanatsal tutumlarında özgürleşmeye başlaması ve eserinde söz sahibi olmaya başlamasını esas alırsak Modern Dönemin başlangıcı Rönesans'a kadar uzanır. Akım olarak, Modern dönemin karakterinin ve yapısının başlangıcını oluşturması açısından değerlendirildiğinde ise, Kübizm, Modern Dönemin ilk sanat akımıdır.

Her dönemin kendi varoluşunu sürdürmesi ve desteklemesi adına, önceki dönemin yapısını değiştirmesi, modern heykel sanatında da geleneksel yapının değiştirilmesinde görülür. Sanatçının çalışmalarını, hür iradesi ve fikri ile oluşturduğu ve sanatını gerçekleştirdiği Modern Dönemde, amaç, en güzeli ve sanat ölçütlerine en yakın olabilecek olanı aramaktır. Bu arayış sanata ve sanatçıların sunumlarına özgünlük kazandırmıştır.

Görünen doğanın görünen şekliyle tasvirinin heykelin sunumunda başlıca amaç olduğu Geleneksel Dönemin aksine, Modern Heykel Sanatında heykelin sunumu ve yapısı başka bir boyut kazanır. Modern Dönem heykeltıraşı artık aydınlanmış ve görünen doğayı kendi yorumu ve fikri ile tasvir edip sunabilecek özgürlüğe ulaşmıştır. (Resim 1) Geleneksel dönemde olduğu gibi, doğa birebir tasvir edilmez. Biçimler sanatçı tarafından değiştirilir ve sanatçının önemseydiği, doğanın birebir kopyasını çıkarmak değil, en özgünü bulabilmek olur. Heykelin sunumunda özgür bir biçimde söz sahibi olan heykeltıraş, heykel sanatını başka bir boyuta taşır ve günümüz heykel anlayışının ve anlatımlarının temellerini atar.

Sanat yapıtı, sanat ürünü, sanat nesnesi dediğimiz şey özerk bir nesne olarak modernizme özgüdür. Daha öncesinde öte dünyadan söz eden dinsel, büyüsel bir anlatımdır. Kapitalist üretimle sanat dilinden ayrılmış, özerklik kazanmıştır. Rönesans'a erişinceye kadar nesne gerçeğinin yeri simgelerle dolmuş, fakat yeniden doğuşla birlikte bunun yerini matematiksel bir nesne almıştır. Artık nesne somut, aklın uzantısıdır: o çözümlenebilir, irdelenebilir, sorgulanabilir; yalnızca doğayı taklit etmeyecek, modelle özdeşleşmeyi aşacaktır.³

³ R.Emralı, "Sanat Nesnesinin Değişimi", Sanat Yazıları, Sayı: 9, 2004, s.80.



Resim 1. Alberto Giacometti, Nose, 1947

Modern dönemde sunumlar, sanat yapıtının farkını ortaya koyma çabalarıyla gerçekleşmiştir. Kendisinin farkına varan ve aydınlanan sanatçının, düşüncelerinin değişmesi ile birçok otoriteyi reddedip kendi duruşunu ortaya koyması, en belirgin, sanatında ve çalışmalarında görülür. Bülent Kahraman, modernizmi şöyle açıklar:

Modernizm, kökü 16. yüzyıla kadar giden, Aydınlanma dönemi düşünürlerinin geliştirdiği düşüncelerden derin ölçüde etkilenen bir dünya görüşüdür. Bu niteliğiyle modernizm, ideolojiyi öteleyen ve aşan bir kapsam ve içeriğe sahiptir. Böyle bir tanım içinde ele alındığında modernizm, insanların kendi iradelerinden başka her türlü aşkın otoriteyi reddederek, özgürlüklerinin önüne yine kendilerinin koydukları engelleri aşma kararlılığı ve kişisel özgürlükle bir arada yaşamının gereklerinin birbirlerini kısıtladığı değil, zenginleştirdiği bir toplum, daha doğrusu bir dünya yaratma hayalidir. ⁴

Modern Dönemde biçimlerin değişimi ile birlikte, sanatta ve heykelde içeriğin değişimi de gerçekleşmiştir. Sanatçının kendini özgün ve özgür biçimde sunabilme ihtiyacı,

⁴ H.B.Kahraman, Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye (İstanbul: Everest, 2004) s.1.

zaman içerisinde modern sunumları doğurmuştur. Modern Dönemde heykel, Modern Dönem sonrasında da devam ettireceği özgürlüğünü bulmuştur. (Resim 2)

Mehmet Yılmaz'ın Modernizmden Postmodernizme Sanat adlı kitabında, Modernizmin 5. yüzyılda da kullanıldığı ve Habermas'ın bu düşüncenin o tarihten beri varolulduğunu savunduğunu açıklamıştır.

Herkes tarafından 19. yüzyıla bağlantılı olarak kastedilen modernliğe ise Habermas, romantik modernlik demektedir. Ona göre bu en yeni modernizm, gelenek ve yenilik üzerindeki bir karşıtlık temelinde ilerlemiştir. Bu süreçte yeni olan şeyler yüceltilmiş, eski olanlar yerilmiş; bir anlamda, gelenek diye bir şey icat edilmiş ve sonra karşı çıkmıştır.⁵

Modernizmin, geleneksel kalıpları yıkıp, başka olan ve özgün olanı getirmesi, Postmodernizmin, Modernizmi eleştirip üstüne hem yeni olanı ekleyerek hem de kalıplarını yıkarak formatını değiştirmesinden ya da sanatı formatsızlaştırmasından çok daha büyük bir adım olduğu söylenebilir.

Dünyanın gelişimi, değişimi ve ilerleme süreci insanın içinde olduğu her eylemde olduğu gibi sanatta da kendini göstermiş, Modern dönemde heykeltıraş kilise yontucusu, devlet dökümcüsü sıfatlarından sıyrılıp, zanaatçılığının yanında sanatçı saygınlığını da kazanmıştır.

İşlevselliğin reddi ve disiplinlerin özerkleşmesi: Sanatın başka amaçlar uğruna kullanılmasına modern sanatçıların çoğu karşı çıkmıştır. İleriki yıllarda bu anlayış, sanatın önce sanattan ibaret hale getirilmesi, ardından da her sanatsal disiplinin özerkleşmesi düşüncesi doğurmuştur.⁶

⁵ M. Yılmaz, Modernizmden Postmodernizme Sanat (Ankara: Ütopya Yayınevi, 2005) s. 13.

⁶ Aynı, s.17.



Resim 2. Barbara Hepworth, Two Figures, 1964

Sanatçıların birebir kopyadan özgün olana geçişleri, somut olandan soyut olana geçişleri olmuştur. Somut olandan kendi yaratılarını çıkarabilme eylemi soyutu doğurmuştur. Heykelde artık farklı formlar, farklı yüzeyler ve farklı biçimler aranır hale gelmiştir. “Modernizmin temelinde soyutlama vardır ve yalnızca bu anlayış bile modernist hareketi tek başına diğer süreçlerden farklı bir konuma getirmeye yetmektedir.”⁷

Modern dönemin biçim olarak sunumunda en belirgin özellik, temiz ve kontrollü sunum anlayışıdır. Heykelin sunumunun heykelin anlatımında ayrı bir yeri yoktur. Sunum sadece heykeli destekleyecek bir araç olarak kullanılmaktadır. Bu, modern dönemin sanat nesnesine ve sanat eserine bakışının en açık örneğidir. Sanatın zor ve ulaşılmaz

⁷ G.Yamaner, Postmodernizm ve Sanat (Ankara: Algıyayın, 2007). s.17.

görüldüğü her zaman vurgulanmak istendiği Modern Dönemde, sanatın ve heykelin de sunumu bu yönde oluşmuştur.

Sanatçı, yıllarca bıkip usanmadan farklı taş ve madenlerden birçok işinin çeşitlemelerini yapmıştır. Aradığı, mükemmeliyetti. Bu işler o kadar pürüzsüz ve parlak bir hale getirilmiştir ki, sanki insan elinden çıkmamış gibidirler. Brancusi, heykellerinin ahşap kaidelerini genellikle törpülemeyen bırakmıştır. Bu, üstteki biçimlerin daha da belirgin kılınmasına katkıda bulunur.⁸

Modern Dönemde izleyici ile heykel yakın bir ilişki içerisindedir. Fakat sanatçının, oluşturduğu sunumuyla, heykel ile izleyici arasına saygı endişesiyle bir mesafe koymak istediği açıktır. Yaşanılan dönemin ve dönem özelliklerinin sanata yön vermesiyle birlikte, bu yön verilmiş sanat da, sunumu ve sanat eserinin duruşunu oluşturmuştur.

3. 1940 – 1960 ARASI, GEÇİŞ DÖNEMİ HEYKELİN SUNUMU

20. Yüzyılın başında, Marcel Duchamp'ın hazır-obje heykel sunumunun, Modern Dönem içerisinde ortaya çıkması ve modern sanatın gerektirdiği kalıpları bir anda kırması büyük olay olmuştur. (Resim 3)

Duchamp'ın ready-made'leri –hazır yapıtları- günlük nesneye yeni bir düşünce bulmayı amaçlar. Gündelik hayatı sanata dahil etme fikrini geliştirir. Geleneksel 'yaratıcı-sanatçı' ve 'biricik sanat' mitlerini yıkar, yıkmak ister. Öte yandan sanatın geleneksel üretme biçimini yok sayması, kendisinden sonra kalabalık bir sanatçı topluluğunun benzer bir sorgulama sürecini yoğun bir şekilde yaşamasına yol açarak, sanat tarihinde öncü eylemleri tetiklemiştir.⁹

⁸ Yılmaz. a.g.e., s. 73.

⁹ F.Çağlayan, "Nesneden Özneye Yolculuk", Sanatlar ve Toplumsal Etkileşim (İstanbul: E Yayınları, 2009), s.191.



Resim 3. Marcel Duchamp, Bicycle Wheel, 1913

Duchamp'ın hazır-obje heykel sunumları, anlatımlarını yeni formlar ve özgün biçimler arayan, üretime ve sanat nesnesinin işçilik değerine büyük önem veren Modern Dönem sanatçıları tarafından reddedilmiştir.

Bu türden bir sunuş biçimini adlandırmak için, Ready-Made (Hazır-Yapıt) kavramını kullanmak işte o sıralar aklıma geldi. Çok açık bir şekilde ortaya koymak istediğim bir konu var: Bu Hazır-Yapıtlar, ben kesinlikle estetik niteliğe sahip herhangi bir büyük zevkin zorlamasıyla falan tercih etmedim.¹⁰

Duchamp'ın estetik bir değer aramadan sadece istediği için böyle formlar oluşturduğunu açıklaması, o dönem sanatçıları için kabul edilemez bir tutum ve sunuş olarak görülmüştür. Duchamp'ın, bu, düşünmeden ve irdelemeden oluşturduğu düşünülen formları, aslında fazla düşünmeyi ve irdelemeyi eleştirir niteliktedir.

¹⁰ E.Batur, Modernizmin Serüveni (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007), s.322.

Duchamp'a göre, bir yapıtı bulaşıcı yapan şey, onun estetikliğidir. Bu yüzden yapıtın estetikliği feda edilmelidir. Bu yüzden, yapıtın estetikliği feda edilmelidir. Üstün vasıflı bir sanat yapıtına hayran olmakla, bir kiçe hayran olmak, Duchamp'a göre, aynı derecede zararlıdır. Sırf biçimden (görsel niteliğinden) ötürü bir şeye hayran olan, ondan hoşlanan kişi farkında olmaksızın – düşünmeksizin– tartışmayı, akıl yürütmeyi es geçer. İşte Duchamp'ın hazır-yapıtlarla amaçladığı bir şey de görsel (retinasal) ve el becerisine dayanan sanat nesneleriyle uyuşmuş zihinleri dürtmek, uyandırmaktır. Bu yüzden hazır-yapıtlar ilginç, güzel ya da heyecanlı değil, kutupsuz – nötr– olmalıdır ona göre. İlginç, güzel ve heyecanlı şeyler tatçıların alanına girer ki, düşünceyi önemseyen bir insan bunlardan sakınmalıdır.¹¹

Duchamp'ın sanat görüşü ve çalışmaları, her ne kadar savunduğu yıllarda kabul görmemişse de, sonradan sanatçıların bunların üstüne düşünmelerini sağlamıştır. Duchamp'ın, bir heykelin sadece görsel zevklere hitap etmesini eleştirmesi ve düşünsel tarafının da olması gerektiğini savunması, hazır obje çalışmalarını sunmasından çok sonra değerlendirilmeye başlanmıştır. Duchamp'ın hazır-obje heykelleri, 1960 sonrası, heykelin yeni anlatım biçimlerine ve sunumlarına öncülük etmiştir.

¹¹ Yılmaz, a.g.e., s. 120.

İKİNCİ BÖLÜM

1960 SONRASI HEYKELİN SUNUMU

1. 1960 YILINDA HEYKEL SANATI

1.1. 1960'ta Neler Oldu?

Uzun yıllar süren Dünya Savaşlarının ardından, bu savaşların büyük kayıplar getirmesi, savaşlarda ve savaş sonrasında hükümetlerin tutumuyla, savaşların değiştirdiği dünya yapısı ve tüm değişimler ile birlikte toplumlar ve tutumlar da değişmeye başlamıştır. Bu Dünya Savaşlarının ardından başlayan Soğuk Savaş dönemiyle de, değişmekte olan dünya ile yaşamın her alanı da kökten değişim göstermeye başlamıştır. Değişen devletler, verilen kayıplar ve ülkelerarası ardı arkası kesilmeyen savaşa isteği, insanlarda bir güvensizlik ve isteksizlik doğurmuştur. Bu Postmodern dönemi geç Kapital dönem olarak da değerlendiren Jameson, bu dönemlerin tarihsel gelişimini şöyle açıklamaktadır:

Kapitalizmin bu yeni momentini, geç 1940'lar ve erken 1950'lerde Birleşik Devletler'deki savaş sonrası patlamaya ya da 1958'de Fransa'da Beşinci Cumhuriyet'in kuruluşuna tarihlenebilir. 1960'lar birçok bakımdan kilit önemdeki bir geçiş dönemidir. Bu dönemde yeni uluslar arası düzen (yeni-sömürgecilik, Yeşil Devrim, bilgisayarlarla donanma ve elektronik enformasyon) oluşmuş, ancak kendi içsel çelişkileri ve dış dirençle sarsılarak ortadan kaldırmıştır.¹²

İkinci Dünya Savaşının ilk yıllarıyla birlikte savaşa karşı olan fakat ülkesini destekleyen Avrupa halkı, savaşın sonuna doğru ülkesine güvenmeyen, ülkesini ağır eylemlerle eleştiren ve sadece barışı destekleyen bir topluma dönüşmüştür. Ülkelerini eleştiren ve gidişatı değiştirme uğraşı veren toplum, bu yılların ardından da bu eylemlerine asla ara vermemiştir.

¹² F. Jameson, Kültürel Dönemeç. Çeviren: K. İnal, (Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2005), s.15.

Bu yıllar ile birlikte teknoloji ve bilimin ilerlemesi ve bu gelişmenin takibi zorlaştıracak şekilde hızlanması, yaşamın ve yaşama dair her şeyin değişimini de aynı hızda etkilemiştir. 1960 sonrası dönemlerin Postmodern dönem olarak değerlendirilmesi ile birlikte, Modern Döneme göre birçok şey değişmiştir.

19. yüzyıldan bu yana yeni teknolojilerle birlikte insan makineyle bileşime girmeye başlar. Bu, insan emeğinin karşısına, robotlaşmayı, mekanizasyon teknolojilerini çıkarmak demektir. Modernite içinde belirlenen sınırlar, mekansal kısıtlamalar aşılr; Postmodern olan kendimizde yersizliğı vurgular; bizi yersizliğe alıştırmaya çalışır.¹³

Bu dönemle birlikte bambaşka bir tüketim toplumu doğmuş, bu toplum, önceki toplum anlayışını ve yaşam alanlarını kökünden değiştirmiştir. Savaşların getirdiğı güvensizlik ve huzursuzluk ile büyük bir doyumsuzluk başlamış, bu, tüketim anlayışını ve tüketim toplumunu doğurmuştur. Teknoloji ve bilimin hızlı gelişimi bu tüketimi daha da hızlandırmış ve tüketim alanlarını daha da genişletmiştir.

1960 sonrası yeni dünyada, bu dünyaya dair her şey büyük bir hız kazanmıştır. Bu hız ile birlikte birçok şey için vakit olmadığı düşüncesi oluşmuştur. Teknoloji, bu dönem ile birlikte bir daha tam anlamıyla takip edilebilecek bir seviyede kalmamış, bu da sanatsal ulaşımı ve istihbaratı güçlendirmiş, sanatın üretim hızı ile birlikte sanatın tüketim hızını da artırmıştır.

1.1.1. 1960 Yılından Sonraki Değişimlerin Sanata Yansımaları

1960 yılından sonraki bu hızın etkisi sanatta da kendini göstermiştir. Toplum çevresinde her şeyin hızlı tüketilir hale gelmesi, görsel ve anlamsal olan her şeyin tüketim hızını da arttırmıştır. Toplum içinde söyleyecek sözü olan olarak sivrilmeye başlayan sanatçının anlatımı ve sunumu da bu doğrultuda büyük oranda değişmiştir. Tüketim toplumuna tüketim hızıyla eser oluşturma fikri, başta bir eleştiri olsa da zaman içerisinde tercih

¹³ Emrali, a.g.e., s.83.

edilen bir tutum olmaya başlamıştır. Sanayi ve endüstri, güç ve gelişimde hız kazanarak, toplumun bu tüketim eğilimini daha da körüklemiştir.

Sanatçı anlatmak istediğini belirli bir malzeme kısıtlaması ya da anlatım ve sunum kalıplarıyla gerçekleştirmek istemez. Sanatçı, bu tüketim ve eleştiri ruhunu kendini eserinde ve sanata bakışındaki tutum ve sanatındaki duruşuyla belli eder. Bu dönemde önemli olan var olan şeylerin farkında olabilmek ve bunları gösterebilmektir. “Yaşanan dünyada olup bitenlerin bilincinde olmak, kültürel yaşamı politik bilinçle kaynaştırmaya önem vermek, 1970’li yılların özelliği olmuştur.”¹⁴ Sanatçı, idrak edebilme ve farkında olabilme yetileriyle sanat nesnesini oluşturma hedefindedir. Modernizmin en güzeli ve özgün olanı arayan sanatçısı, eleştiren ve sorgulayan sanatçıya dönüşmüştür.

Geçtiğimiz yüzyıldan günümüze sanat, önceki dönemlerin egemen mitolojilerinin, ritüellerinin ve güçlerinin etkisinde yüzyıllar süren edilgen karakterinden kurtularak bireyin varlık gösterdiği, sanatçının bir özne ve toplumsal kimlik olarak, evrene ve çevresine bakışı çerçevesinde biçimlenmiştir¹⁵

Biçimsel olarak ise, sanatçı için anlatımını başka bir biçimde yapabildiği sürece sunumunu klasik ve modern tekniklerle yapmasına gerek olmadığı düşünölmeye başlanmıştır. Önemli olan, fikrini en basit ve yalın biçimde ortaya koyabilme endişesidir. Sanatçı için bu endişe, sanat eserinin, sanat olup olamama endişesinden daha büyüktür. Modern zamanlardaki mutlu ve umut dolu sanat ve sanatçı, söylenecek olan ve söyleyecekleri olan ile yer değiştirmiştir. Dönem olayları ve yaşananlar, kendini sanatın içinde göstermeye ve sanat yolu ile düşüncelerin aktarımına ve sunumuna sebep olmuşlardır.

İkinci dünya savaşı sonrası esen Neo-Liberalizm rüzgarları, ‘Soğuk Savaş’ ve ardından Doğu Bloğu’nun yıkılması ortaya çıkan hayal kırıklığı ve kültürel karmaşa ortamı sanat için bir yığın malzeme yaratmıştır. Öyle ki 1960’lar sonrasında hızla gelişen T.V, video ve internet gibi

¹⁴ N.Lynton, Modern Sanatın Öyküsü. Çeviren: C.Çapan, S. Öziş (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1982), s.326.

¹⁵ Çağlayan, a.g.e., s.171.

elektronik donanımlı araçlar, dünyanın gerçekliğini nerdeyse görsel bir anlamlandırma evrenine dönüştürmüştür.¹⁶

Doğan güvensizlik, hayatın her alanında ve hareketinde kendini gösterdiği gibi, sanatta da eleştirme ihtiyacını doğurmuştur. Sanat, bir şeyleri değiştirmek isteyen ve belirli şeyler hakkında söylemler gerçekleştirmek için uğraş verenlerin ortak çatısı olmuştur.

1.1.3. 1960 Öncesi ve Sonrası Anlayış Farklılıkları

Modernizmin ideali arayan, sorgulayan ve seçen yapısı, kendi kuralları çerçevesinde koyduğu kıstasları, 1960'lı yıllara gelindiğinde, gereksiz ve fazla irdeleyici bulunmaya başlanmıştır. Yaşanan olaylar ve siyasi gelişmelerin, tüketim toplumunun artan tüketiminin yarattığı ve doğurduğu sonuçlarla birlikte sanatçı, ideali aramayı bırakıp kasıtlı olarak ideal olmayana hatta en basit ve doğal olanı aramaya ve sunmaya yönelmiştir. Modern dönemdeki güzeli ve doğru olanı aramak ve bulmak, bu dönem ile birlikte çirkin ve yanlış olanı aramak ve göstermek olarak değişmiştir. Geleneksel Dönemde olan ve Modern Dönemde eleştirilen dekoratif etkiler, ardında fikir ve öznellik bulunmadığı düşünülen yapı, Postmodern dönemde Modern dönem için eleştirilmiştir.

Günümüz sanatı, bir yandan üretim biçimi olarak son kırk-elli yıla yayılan ileri düzeyli teknolojik yeniliklerden payını alırken, öte yandan da Modernizm'in ortaya koyduğu evren algılamasıyla hesaplaşan bir dizi kırılmayı bünyesinde barındırıyor. Bu hesaplaşma, Modernizm'in evrensellik, biriciklik, orijinallik ve aidiyet meselelerini sorgularken, yerine merkezin ötelediği mikro söylemleri ve politikaları, türler arasındaki ayrımların dumura uğratıldığı plüralist bir dünya algısını ve müellifin/sanatçının ölümünü ilan eden teorik altyapıları yerleştiriyor¹⁷

Günün sanatçısına Modern Dönemin anlayışları ve seçenekleri yetmemektedir. Modern Dönemin ardından sanatçı, Postmodern Dönemde sınırsız bir özgürlük istemiş, bu özgürlüğü sanatın içinden bile çıkarmak istemiştir. Öyle ki yapılanın sanat olup olmadığı bile önemli değildir artık. Sanatçı, müze ve galerilerin öngördükleri ölçütler

¹⁶ R. Şahiner, Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu. (İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi, 2008), s.39.

¹⁷ Aynı, s.11.

ile karşılaşmak istemez. Sanatçı kendini sanatçı olarak kanıtlayabilme, çalışmalarını sanat nesnesi veya eser statüsüne çıkarabilme amaçlarının yerine, içinde bulunulan durumları ve duyguları en sade biçimde anlatabilme ve dolaysız, karışık bulunmayan sunumlarla bunları destekleme eylemine girişmiştir. Sanat, sanat hareketi olmaktan ziyade, hayatın hareketi olmuştur. “Bugün sanat yapıtının tehlike altında olduğunu söylerken, vurgulanması gereken en önemli nokta, sanat ölçüleriyle yaşamın iç içe geçer duruma gelmesidir.”¹⁸

Modernizm dünyayı ideal olanla, umut ve güzellik dolu formlarla kaplamak isterken Postmodernizm içinde bulunulan dünyayı direkt biçimde anlatımı ve esas olanı hatırlatma eylemiyle gerçekleştirmiştir. “Modernizm, çağdaş dünyanın karmaşasına, kaygı ve karamsarlıkla yaklaşırken; postmodern sanat bunun tam tersine, hatta çağdaş dünyayı belli ölçüde kabullenerek, belki de alaycı bir tutumla ciddiye almamak yoluna gitmektedir.”¹⁹

1960 sonrasında sanat yaşamdan ve insandan üst tutulmamıştır. Beklenen izleyici kitlesi seçilmiş izleyici değil doğrudan toplumun kendisidir. Burada esas neden, sanatın, yaşamın kendisinin anlatılmaya başlanmasıdır. Hayal edilen ve beklenenden çok, o süreçte var olan ve değiştirilmesi istenenler ön plana alınmıştır.

Modernist estetiğin temelinde Walter Gropius, Le Corbusier gibi Bauhaus’un kurucuları mimarların gelenekselleştirdiği soyut ve işlevsel, idealist biçimlerden oluşan yapılar aklı gelirken, Postmodernistler bu ütöplast dünyayı, yıkılması gereken, ölü, boğucu kutsal (kanonik) ve yabancılaştırıcı anıtlar olarak görmüşlerdir. Postmodernist bakışın ikinci temel özelliği, ayırıcı mesafelerin ortadan kalkması, yüksek kültür ile kitlesel ya da popüler kültürler arasındaki ayrımların erimesidir.²⁰

Sanat yapıtlarında problemlerin değişmesi ile disiplinler arası ve alanlar arasındaki çizgiler kalkmış, önemli olan, bir sanatçının hangi alandan çıkmış olduğu ya da hangi alanda eser verdiği değil, sadece ne anlatmak istediği olmuştur. Disiplinler arası ayrımların ve sınırların kalkması ile daha farklı sunum çeşitleri ve aktarım biçimleri

¹⁸ A.Akay ve E.Zeytinoğlu, Kavramın Sınırlarında (İstanbul: Bağlam, 1998) s.105.

¹⁹ G.Yamaner, Postmodernizm ve Sanat (Ankara: Algıyayın, 2007) s.17.

²⁰ Çağlayan, a.g.e., s.176.

ortaya çıkmaya başlamış, sanat içerisindeki mesleki terimlerin (heykeltıraş, ressam, vb.) yerini ortak kelime olarak, ‘sanatçı’ almıştır.

1.2. 1960 Yılında Heykel Sanatı

Tüm sanat alanlarında olduğu gibi heykel sanatındaki değişimler ve yeni tutumlar da fark edilir olmuştur. Modern Dönem heykel anlayışı yerini yeni bir anlayışa bırakmıştır. Modern dönemdeki temiz formlar ve kusursuz sunumlar 1960 sonrası dönem ile birlikte, heykeltıraşın anlatmak istedikleri doğrultusunda yerini bambaşka biçimlere bırakmıştır. Bunun temel nedeni, anlatılan konulardaki değişimlerdir. Modern Dönemdeki form, doğa, figür soyutlamaları ve bunların kusursuz işleme çabaları, değişen dönem ile birlikte tercih edilmemeye başlanmıştır.

Savaş-sonrası Amerikan sanatına eşlik eden eleştirel uygulamalar büyük ölçüde bu manipulasyona hizmet ettiler. Bu eleştirinin elinde, heykel ve resim gibi kategoriler, olağanüstü bir esneklik gösterisiyle eğilip büküldü, çekiştirilip genişletildi; bir kültür teriminin neredeyse her şeyi kapsayacak şekilde nasıl genişletilebileceği örneklendi ²¹

Modern dönemdeki heykel anlayışının yeni dönem ile birlikteki değişimi, heykelin Modern dönemdeki tanımlarına ve kıstaslarına tamamıyla farklı bir anlam getirmiştir. 1960 sonrası heykelinin, Modern dönem heykeline göre, plastik yapısıyla bir heykel olarak görülmediği de söylenebilir. Modern zaman heykelinin plastik yapısı gerekliliği bir yandan devam etse de, diğer yandan heykelin alanının içine, diğer alanlardan da katkılar artmaya başlamıştır. Heykel sadece heykel yapısıyla değil başka alanların katılımı ve kimi zaman da heykel ismi konmadan üç boyutlu çalışmalarda oluşturulmaya başlanmıştır.

1.2.1. Heykel Sanatındaki Değişimler

Uygulanan ve kabul gören form anlayışı, Marcel Duchamp’ın hazır obje heykellerini oluşturması, Postmodern dönem olarak kabul edilmeye başlanan 1960 sonrası dönemler

²¹R. Krauss, “Mekana Yayılan Heykel”, Sanat Dünyamız Dergisi, Sayı: 82,(İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002), s. 103.

için bir başlangıç sayılmaktadır. Hazır objeleri birleştirip ya da bu objelerin direkt kendilerini sunarak oluşturduğu yeni formlar ve çalışmalar, Modern dönem formlarının aksine yeni bir form ve sunum anlayışını getirmiştir. “Hazır nesnelereyle Duchamp her şeyin sanat nesnesi, her eylemin de sanat olabileceğini göstermesi Modernizm ile Postmodernizm arasındaki bağlantının kurulmasını sağlamıştır”²²

Heykeltıraşın sanatsal endişesi farklı bir boyuta taşınmıştır. Mermeri en temiz biçimde yontan, formunu en güzel biçimiyle oluşturan heykeltıraş, fikirlerini düşüncelerini, anti-form olarak anlatmaya başlamıştır. 1960 sonrası tüketim toplumu ve hızlı tüketilen sanatıyla heykeltıraşın artık mermer yontacak zamanı bulamadığı da söylenebilir. Bu, üstüne uzun emek harcayacağı bir teknik seçmek yerine en hızlı şekilde fikrini dile getirebileceği teknik ve malzeme ile yapıtını oluşturması anlamına gelmektedir. Zamanını, heykelini mermerden yontarak değil, zihnindeki kavramı en hızlı biçimde sunabileceği yeni malzeme ve seçeneklerle oluşturarak geçirmek istemektedir.

Postmodern süreçte sanatın çok yönlü, çok dilli yapısı; deneyimi öne alan ve seri üretim nesnelere üzerinden Post-Duchampyen bir ‘yapmama kültürü’nü benimseyen uygulamaların, dahası nesneyle sonuçlanmak zorunda olmayan, dilsel, performatif ve kavramsal önermelerin, teknolojik yeniliklere uzam ve zaman algısında köklü değişimler sunan sofistike düzeneklerin tümünü birden içeren parçalı, karmaşık ve eklemli bir yapılaşmayı öngörüyor.²³

Açıktır ki, Duchamp sonrası sanatçılar Postmodern anlayışlar ile birlikte, aradıkları anlatımları ve formları, klasik heykel malzeme ve teknikleriyle bulmak istememiş, bunları hazır nesne malzemeler ile yeni teknik anlayışlarıyla bulmaya uğraş vermiş ve sunmuşlardır. Heykeltıraş kimi zaman anlatımını heykelle yapma ihtiyacı bile duymaz. Sanatçı herhangi bir kavramı klasik heykel malzeme ve teknikleriyle anlatabilme endişesi yaşamadan en rahat ve uygun yol ne ise onu seçer. Hızlı tüketen ve yenisini hemen isteyen bir topluma yetişmek, sözünü en basit ve sade yolla anlatabilmek sanatçının hedefi haline gelmiştir.

Nesne kendi başına vardır; sanatçı burada deniz kenarında gezinirken deniz suyunun parlatıp cilaladığı bir kabuk ya da çakıl taşı bulan ve sanki kendine özgü, şaşırtıcı bir güzelliği varmış

²² Emrali, a.g.e., s.81.

²³ Şahiner, a.g.e., s.12.

gibi götürüp evindeki masanın üzerine koyan biri gibi hareket eder. Sanatçılar işte şişe raflarını, bisiklet tekerleklerini, bizmut kristalini, başlangıçta eğitim amacıyla kullanılmış geometrik bir katıyı, sıcaktan biçimini yitirmiş camları, mankenleri ve pisuvarı yontu olarak “seçerken” bu anlayışa uymuştur.

Bu seçimlerin altında bir tahrik, bir provokasyon olduğu kesindir, ama gözden kaçırılmaması gereken diğer bir amaç da, en basiti de olsa, her nesnenin genellikle hiç dikkat etmediğimiz yanları olduğunu göstermektir. Bu yanları ortaya çıkarılır, odak noktasına yerleştirilir ve dikkatimize sunulur sunulmaz nesnelere de, sanki sanatçının eliyle değişime uğramış gibi, estetik bir anlam kazanır.²⁴

Heykeltıraşın yeni formu ararken, formun modelajını yapmak ya da yontmak gibi eylemlere başvurmamasının altında, farklı bir eylem yatmaktadır. Sanatçı, kullandığı bir nesnede ya da teknikte kendi gördüğünü izleyicinin de görmesini isteyerek sunar.

1.2.2. İçeriğin Biçimin Önüne Geçmesi

İnsanların söylem ve eleştirilerinin öne çıkması ve bunları aktarma istekleri arttıkça, sanat da bu yönde değişim göstermiştir. Yaşanan olaylar, değişen dünya ile birlikte sanatta içerik, biçimin önüne geçmeye başlamıştır. Aranan, biçimin güzelliği değil düşüncenin en iyi sunumu ve aktarımı olmuştur.

Kavram-biçim ilişkisinde kavramın biçimin içine nasıl sığdırıldığı değil, biçim’in aynı kavramda olduğu gibi kesin çizgilerinden kurtarılması ve bir bakıma zihinselleştirilmesi sorun edilir. Zihinsel olan kavramın biçimsel karşılığı da sınır çizgilerini aşmaya başlar, nesne bulanıklaşır.²⁵

Eleştirilerin ve söylemlerin arttığı yeni dünya ile birlikte, kendini ifade edebilmek ve görüşünü belirtebilmek adına sanata yönelen ve sanatçı kişiliğiyle buluşan insanlar artmıştır. Sanatın Postmodern Dönem ile birlikte işlevi ve yeri bu yönde olmuştur.

Kosuth’a göre estetik düşünceler her zaman bir nesnenin işlevine ya da “var olma nedeni”ne yabancıdır. Eğer var olma nedeni Biçimci sanat ve eleştiride olduğu gibi estetik ya da dekoratifse, sanat durumu yok denecek kadar azdır ve yalnızca bir estetik alıştırmadır. Biçimci sanat ve eleştiri yalnızca biçimbilim üzerine temellendirilmiş bir sanat tanımını kabul ettiğinden, Biçimci eleştiri belirli nesnelere fiziksel yüklemelerinin bir çözümlemesidir. Biçimci sanat,

²⁴ U. Eco, Güzelliğin Tarihi. Çeviren: A.C. Akkoyunlu, (İstanbul: Doğan Kitapçılık, 2006) s.406.

²⁵ Emrali, a.g.e., s.83.

sanatın işlevini ya da yapısını anlamamıza yardımcı olacak herhangi bir bilgi içermez, yalnızca daha eskiden üretilmiş yapıtları anımsattığı için sanattır.²⁶

Postmodern dönem sanatçıları, bir sanat nesnesinin dekoratif ve biçimsel duruşunun onu bir sanat nesnesi yapmayacağını sadece eskiden kabul edilen sanatın biçimsel yapılarını anımsatacağından sanat sayılabileceğini savunmuşlardır. Bir sanat nesnesinin, güzel görünüm ya da biçimsel estetiğe sahip bir yapıdan daha fazlası olduğunu, bunu da düşünsel yanlarıyla kazanacağını savunmuşlardır.

2. 1960 SONRASINDA HEYKELİN SUNUMU

1960 sonrası sunum kavramının önemi artmış, seçenekler ve tercihler arttıkça, sunumun heykel sanatının içindeki alanı da genişlemiştir. Biçim olarak, heykelin mekan içerisindeki konum olanaklarının ve malzeme seçeneklerinin sınırlarının kalkmasıyla, heykelin sunumu da sayısız seçeneklerle izleyiciye aktarılmıştır. İçerik olarak ise irdelenen yeni konular ve çıkarılan yeni fikirler ile birlikte seçilen sunum biçimi de farklılıklar kazanmıştır.

1960 sonrasında, izleyiciyi de sunuma dahil etme ve izleyicinin de sunumda rol alması esas alınmıştır. “1960’lardan sonra, özne konumunda seyreden izleyicinin nesne olarak algıladığı sanat eseriyle ilişkisi, esere dışarıdan içeri çekilip katılmasına dönüşür. İzleyici sanat eyleminin bir parçası, nesnesi olmuştur”²⁷ İzleyicide estetik beğeni uyandırma amacının yanında, izleyiciyi farklı duygu ve düşüncelere sevk eden sunumlar gerçekleştirilmiştir. Sanatçının bu dolaysız ve basit sunumu, çalışmalarındaki rahat anlatımı, özgürlüğü, seyircinin anlatımı dolaylı yoldan değil direkt olarak kavramasını, seyircinin geriye kalan tepkisinin doğal olarak duygusal ve duyumsal olmasını getirmiştir.

Sunumun izleyicide sonlandığını ve en önemli aşamasının izleyici ile eserin karşılaşma ve iletişime geçme evresi olduğunu fark eden sanatçılar, bunu geliştirerek farklı sunumlar gerçekleştirmişlerdir. İzleyici bu dönemle birlikte, artık sergi salonu ya da bir

²⁶ N. Atakan, Sanatta Alternatif Arayışlar, (İzmir: Karakalem Kitabevi, 2008) s.55.

²⁷ Aynı, s.83.

galeriye girdiğinde stant üstünde sergilenecek heykeller beklememektedir. İzleyici artık mekana girmeden önce ne ile karşılaşacağını tahmin edememektedir. Çünkü heykelin sunumu bambaşka boyutlara ulaşmış ve sınırsız bir sunum anlayışı hakim olmuştur.

2.1. 1960 Sonrasında Sunum Anlayışının Değişimi

Teknik sınırların tamamıyla aşılması, malzeme seçeneğinin sınırsız seçeneklere ulaşması ve Modern Dönem kıstaslarının kaldırılması, biçimsel sunumun sınırlarını da ortadan kaldırmıştır. Heykeltıraş anlatımını artık belirli malzeme ve tekniklerle sınırlamaz. 1960 sonrası sanatında sınır yoktur ve her şey mümkündür.

Heykeltıraş düşüncesine, en doğru biçimi ve en uygun sunumu aramaktadır. Bu dönemle birlikte, heykelde sunum, malzeme ve tekniğin önüne geçmektedir. Heykelin başarısı anlatılmak istenen düşünce, değinilmek istenen söylemin doğru sunumudur.

Bir sanat yapıtının yalnızca biçimsel yanı ile değerlendirilmesinin yanlışlığı ortadayken, özgürlük adına biçimi görmezden gelerek, kavramın peşine takılmak da yersizdir. Çünkü plastik sanatlar, her zaman şu soruyu yineleyip durmaktadır: Bu anlamın biçimi nedir?²⁸

Eleştirisini sunmak, düşüncesini savunmak ve fikrini söylemek isteyen sanatçı bunları oluşturabilecek hazır yapım objeler ve elemanlar buldukça, mermer yontmak, döküm yapmak istememiş, en basit ve dolaysız yoldan, yeni teknikleri ve sınırsız malzeme seçenekleriyle bunları oluşturmaya başlamıştır. Dünyanın hızının ve yaşamdaki yeniliklerin artması ile heykeltıraş, mermer yontmak, döküm yapmak, vb. gibi zaman ve emek isteyen teknikleri geri planda bırakmış, yeni teknik ve fikirlerle sunumlarını oluşturmaya başlamıştır.

İçerik olarak ise, sanatçı tanık olduğu olaylardan sonra, değişen toplum ve değer yargıları ile birlikte yeni form aramaktan çok, görüneni en basit, dolaysız yoldan anlatma ve eleştirme gereksinimi duymuştur. Artık heykeltıraşın yeni form aramak için ilgisi yoktur. Çünkü 1960 sonrası dönemlerle birlikte sanatçının söylemleri daha da

²⁸ Akay ve Zeytinoğlu, a.g.e., s.9.

artmıştır. Sanatçı, Modern dönemdeki huzuru değil, Postmodern dönemdeki huzursuzluğu aramaktadır.

2.2. Heykel Sanatında Yeni Sunum Biçimleri

Heykelin anlatımı, heykelin konusunun ve duruşunun, heykeltıraşın tercihi doğrultusundaki sunum biçimidir. Postmodern dönemde, Modern Dönemdeki anlatım biçimlerinden farklı anlatım biçimleri oluşturulmaya ve sunulmaya başlanmıştır.

Form, ışık, gölge, boşluk, doluluk vb. gibi heykelin bütünü oluşturduğu ve heykelin yapısında aranan eleman ve gereklilikler, Postmodern dönemde sanatçının irdelediği heykel anlatımları değildir. Bu değişim hem heykel malzemelerinin değişimine neden olmuş hem de yeni seçenekler anlatımları daha da geliştirmiştir. Heykelin en önemli unsuru olan form yerini formsuzluğa ve formun reddedilişine bırakmıştır.

‘Antiform adı altında 1960’ların hemen başında gelişen bir dizi yeni sanatsal sunum, sanat yapıtını duygusal izlerden uzaklaştırarak, düşünsel bir alana çekmeye çalışmış, özde yeni bir form oluşturmanın anlamsızlığını vurgulayan ve ancak sözcükler ve dil aracılığıyla belirlenen düşünsel süreçlere yönelik bir sanat anlayışına yönelmişti.²⁹

Bu yeni formsuzluk, hem heykeltıraşın anlatımlarına rahatlık getirmiş hem de heykele farklı anlam ve tanımlar getirmiştir. Heykeltıraş, zihnindeki oluşturduğu ve planladığı formu büyük bir ustalıklarla malzemesinde aramaktansa, zihnindeki formsuz düşünceyi en rahat anlatabileceği ve en basit malzeme ile oluşturma yoluna girmiştir. (Resim 4) Fakat heykeltıraşın, özgün olanı bulma ve yeniyi yaratma endişesi asla yok olmamış, klasik malzemelerin tercih edilmemesi, yeni malzeme ve tekniklerin aranmasına ve kullanılmasına yol açmıştır.

²⁹ Şahiner, a.g.e., s.146.



Resim 4. Monika Sosnowska, Doors, 2003

Anlatım biçimlerindeki farklılık, konuların daha farklı ve değişik açılardan irdelenmeye başlanmasıyla da kendini gösterir. İdeal olan değil, gerçek olan ve olduğu düşünülen anlatılmaya başlanmıştır. Var olan kavramların, form ve biçim yorumlarının yanında, anlatım ve sunum yorumları önem kazanmıştır.

Heykel sanatında her zaman en önemli konu olan figür ve figürün anlatımlarının bu dönemler ile birlikte değişimi, anlatılanlara verilebilecek en iyi örnek olduğu söylenebilir. Geleneksel Dönemden Modern Döneme, biçim olarak, en güzel ve en iyi anlatımıyla başlayan figür heykelleri, en özgün ve farklı olan anlatımlara dönüşmüştür. (Resim 5)



Resim 5. Robert Gober, Leg, 1990

Postmodern Dönemde ise, insan figürünün biçimsel özelliklerinden çok, içerik olarak insani özellikleri ön plana çıkartılarak, heykelerde insan konusu ön plana alınmıştır. Figür heykellerinde sunum, konu olarak insanın öne çıkmasıyla biçimlenmiştir. Sanatın sanatçıdaki yeni yeri ve izleyici ile paylaşmak istedikleri doğrultusunda, yeni figür heykellerinin, mesaj içerikli oldukları ve belirli yorumlara dayanabilen çalışmalar olarak gerçekleştirdikleri söylenebilir. (Resim 6)



Resim 6. Duane Hanson, Queenie II, 1988

2.3. Heykelin Sunumunda Yeni Anlayışlara Yön Veren Hareketler

20. yy başlarında Marcel Duchamp'ın ortaya attığı ve savunduğu fikirler, 20. yy.ın ikinci yarısında, sanatçılar tarafından da kabul edilmeye ve savunulmaya başlanmıştır. Andy Warhol'un da sanatın gereksiz bulduğu ulaşılmazlığıyla ilgili savunuları, fikir ve görüşlerinin, farklı hareketler ve sanatçıların toplu savunularıyla oluşan akımlarla üstünde durulmaya başlanmıştır.

Sanat bundan sonra eski yapısını ve kıstaslarını tamamıyla değiştirmiş, sanat olma endişesi olmadan ve hatta kimi zaman sanat olmamak üzere kendine tamamen farklı bir yol çizmiştir. Sanatçıların bu dönemle birlikte modern dönemlerdeki gibi sanat yapmak ve sanatçı olabilmek gibi endişeleri yoktur. Heykel, Modern Dönemdeki yeni ve özgün

formları, naif duruşları ve temiz görüntüsünü Modern Dönem sonrasında başlıca amaç olarak almamaktadır.

Sanatçı, sanat ile uğraşma deyimini bıraktığı gibi, heykeltıraş da heykel yapma ve klasik heykeltıraş edinimlerine sahip olma anlayışından vazgeçmiştir. Fikri ön plana alan heykeltıraşın, en başlıca amacı, heykel yapmak değil, en uygun biçimde fikrini savunabilmek ve sunmak olmuştur.

Tüm bu hareket ve eylemler, genel olarak büyük bir isyandır. Tüm yeni sunum anlayışları sanatın modern zamanlardaki duruşuna, sanatçının hal ve tavırlarına, akademilerin direktmelerine ve sanatın seyircide bıraktığı izlenimlere gösterilen bir başkaldırı ile başlamıştır. 1960'lardan sonra sanatın sonunun geldiğine dair söylemler, bu tutumların sonucudur. Modern zamana ve sanatın yüksek tavrına göre değerlendirildiğinde, 1960 sonrası sanat yapılmamaktadır. Söylenecek söz, doğrudan ve en basit şekildeki sunumlarla oluşturulmuştur.

1960 sonrası hiçbir hareket ve akımın kronolojik bir sıraya göre gitmediğini söyleyebiliriz. Hepsi birbirinin içinde, birbirini besler ve birlikte hareket ederler.

2.3.1. Arte Povera (Yoksul Sanat)

Arte Povera, Yoksul Sanat olarak da bilinen bu akım, 1967 ve 1968 yıllarında, Germano Celant'ın açtığı iki sergiyle başlamıştır.

1970'lerden bu yana, Avrupa ve Amerika'da yaşanan ekonomik bunalımlar, dolaylı ya da dolaysız olarak bu eğilime katkıda bulunmuştur. Mali sorunlar işsizlik ve grev haberleriyle dolu gazeteler, güzel sanatların lüks özelliklerinden kaçınanların arzularını biletti. Arte Povera'nın ortaya çıkışı böyle oldu.³⁰

Arte Povera, Modern zamanların üslup ve düşünce olarak tamamen dışında seyreden, 1960 sonrası akımlarda, çok açık bir dille modern zamanları reddettiğini açıklayan ve gösteren en dikkat çekici akımlardan biridir. Kültürün, toplumun ve sanatın gösteriş ve

³⁰ Lynton, a.g.e., s.341.

görünen kısmını tamamıyla reddeden heykeltıraşlar, heykelin yeni bulunan bir biçim, gösterişli bir formdan daha fazlası olduğunu savunmuşlardır. Sanatın temel olan ve sade olan ile ilgilenmesi, tüm gösterişi dışarıda bırakması en önemlisi de bunun seyirci tarafından idrak ettirilebilmesi konusunda ısrarlı ve iddialı bir tavır sergilemişlerdir.

Heykelin ve sanatın gösterişli yapısının eleştirisini, sanatın sunumunda kökten değişiklikler yaparak göstermişler ve hareketlerini de bu doğrultuda devam ettirmişlerdir. 1960 yılları ile başlayan karmaşadan ve insanların karmaşık tutumlarından sıyrılmasını istedikleri heykel, Arte Povera döneminde sunumunu başka bir boyuta taşımıştır. Doğrudan bir eleştiri ve zıtlık getirmek amacı ile malzeme, pahalı ve gösterişli yapılarıyla çalışmalarda yer almaz. Malzeme, çalışmalarda yoksul, en sade ve en doğal olandır. (Resim 7)



Resim 7. Michelangelo Pistoletto, Venus of Rags, 1967

Heykelin modern zamanlardaki sunumu değişmiş, yerini farklı yapılarla ve çalışmalara bırakmıştır. Burada sanatçıların, heykelin ulaşılmaz görünen, abartılı duruşunu ve sunumunu seyircinin gözünde değiştirme çabası vardır. Üç boyutlu çalışmalarda, seyirci galeriye girdiğinde entelektüel ve ulaşılmaz görüntüsü ile heykelle karşı karşıya gelsin

istenmez. İstenen, seyircinin duygusal ve duyumsal deneyimler yaşayabileceği sunumlarla karşılaşması ve sunulan çalışmalara, duygularıyla ortak olabilmesidir.

Sanatçı, seyircinin çalışmalar ve yapıtlar üzerinde uğraş vermesini ve anlam çıkarmaya çalışmasını istemez. Sanatçının istediği, seyircinin anlatılmak isteneni doğrudan anlaması ve seyircinin çalışmaya olan katılımının duyumsal olmasıdır. Bu noktada sanatçının izlediği yol ve yöntemler başarılı olmuş, seyircinin katılımı psikolojik olarak sürdürülmüştür.

2.3.2. Minimalizm

1960'lerden sonra tüm plastik anlayışları değiştirip, yerine yeni anlayışlar getirerek, plastik sanatların özellikle heykel sanatının yapısını ve gidişatını değiştiren Minimal Sanat, etkisini en çok heykel alanında göstermiştir. Minimal Sanatta, en temel geometrik formlar, en basit anlatım şekilleriyle sunulmuştur. Minimal Sanat, Kavramsal Sanatın ve ondan sonra gelecek olan birçok sanatsal eylemin başında yer almıştır. Sanatçı sunumunu gereksiz bulduğu süsleme ve elemanlardan uzak en sade biçimde yapmıştır.

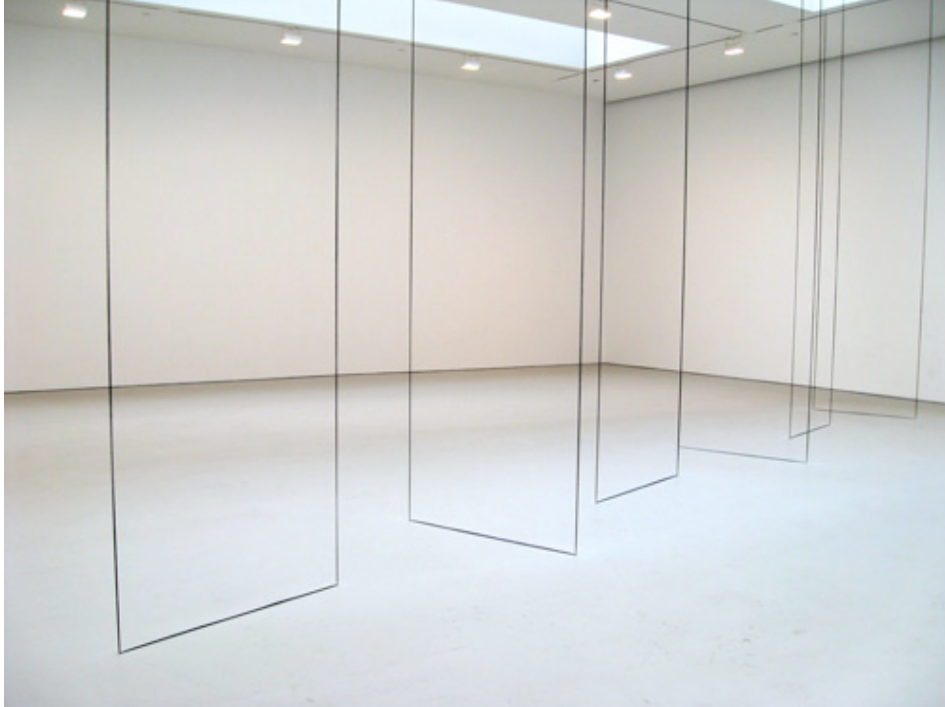
Heykelin kaideden inmesi, alanını açması, anlamını genişletmesi en baskın şekilde Minimal Sanatta görülmektedir. Sanatçının bu tavrı, dönem olarak yaşadığı toplumsal olaylar, sürdürdüğü başkaldırı ve değiştirebileceği tutumların farkına varmasıyla, sanatına ve sanatının sunumuna da yansımıştır.

Heykeltıraş artık heykelini, kaidelerin üstünde, stantların yükseltisinde sunmak istememektedir. Minimal sanatta da, heykel adına, teknik ve malzemenin de birden değişimi görülmektedir. Bu dönemde endüstri ürünlerinin alınıp, sanatçının malzemeye herhangi bir müdahalesi olmadan, bunların sadece düzenlenerek sergilenmesi görülmektedir. Minimal Sanat, heykelin sunumundaki 1960 sonrası ani değişiminin en çarpıcı kanıtıdır. Bu dönem öncesinde bilinen klasik heykel sunumu bu dönemde

yoktur. Artık heykelin sunumu ve sergilemeleri seyirciyi şaşırtma ve daha fazla düşünmeye sevk etmek adınadır.

Çoğu 1966'da Kynaston Mc Shine tarafından New York'da Jewish Museum'da düzenlenen ve önemli bir sergi dolayısıyla "Birincil Kurgular" diye adlandırılan geometrik konstrüksiyonlarını kesinlikle nesnel bir etki uyandırmak amacıyla fabrikada yaptırmışlardır. Minimalist heykeltıraşlar bütünüyle yeni biçimler yaratmak amacıyla geçmişe sırt çevirirler. Sanat ve günlük yaşam arasındaki sınırı aşabilecek üç boyutlu yapıtlar gerçekleştirmeyi amaçlarlar.³¹

Sanatçının bilinen zanaatkâr kimliğini değiştirme arzusu, Minimal Sanatta kendini iddialı bir şekilde gösterir. Esas amaç teknik ve malzeme, bilgi ve deneyim üstünlüğünü gösterme çabalarını geri plana alarak, düşünce öncelikli yapılar oluşturmaktır. Heykelin sunumunu çok farklı şekil ve yollarla seyirciyeye gösteren heykeltıraş, daha da ileri giderek hiçbir zanaatkâr işaret göstermemeye çalışarak, heykelin üç boyutunu, ham şekliyle sunar. Heykel artık iç mekanlarda, sergi salonlarında, yerde, duvarda, tavanda, mekanın el verdiği her seçenikle sunulmaktadır. (Resim 8)



Resim 8. Fred Sandback, Untitled, 1977

³¹ Minimalizm. Sanat Dünyamız Sayı: 59 (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995), s. 86.

Minimal Sanat anlayışı her ne kadar 1960'ların ortalarında kendini göstermeye başlamış ve adını koymuş ise de, niteliğini ve anlatmak istediğini günümüze kadar getirmiştir. Heykelin sadece oyma, birleştirme, dökme, vb. eylemlerinden ibaret olmadığını, seyircinin gözünden ziyade zihnine hitap ettiğini, etmesi gerektiğini savunur. Bu noktada Minimalist sanatçılar, 1960 sonrası heykelin anlatımı ve sunumunu kökünden değiştirmişlerdir. Heykelin sadece kendi beğenisine ve göz zevkine hitap etmesini planlayarak sergi salonuna adım atan seyirci kitlesi, meraklı ve daha yeniyi arayan, düşünmeyi ve çözmeyi planlayan seyirci kitlesine dönüşmüştür. Heykel sanatı, Minimal Dönem ile çağdaş sanat ortamında ve günceli yakalayabilme konusunda yerini belli etmiş ve bu dönemler ile birlikte ve sonrasında yerini sağlamlaştırmıştır.

Bu dönem ile birlikte heykelin sunumu görselliğin yanında düşünsel olarak da kendini göstermiştir. "Minimalizmle birlikte 1960'larda sanatın sıfır noktasına ulaşılır ve tarihin öteki kefesi ağır basmaya başlar."³²



Resim 9. Dan Flavin, The Nominal Three, 1963

³² Postmodernizm. Sanat Dünyamız Sayı: 59 (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995), s. 98.

Dan Flavin'in beyaz floresan ampullerden oluşturduğu düzenleme Minimal düzenlemelere verilebilecek en iyi örneklerden biridir. (Resim 9) Bu minimal düzenleme, duvarda sıralanmış sade, dikey şerit, floresan lambalarından oluşmaktadır.

Flavin'in yapıtı, floresan ışıklarıyla yapılmış bir düzenlemedir. Sanatçı bunlara herhangi bir müdahalede bulunmamış, yalnızca belli bir düzen içinde bir araya getirmiştir. Yapıt, görünüşe bakılırsa, herhangi bir şeyi temsil etmemekte, herhangi bir şeyi anlatmamaktadır. Yalnızca vardır. Flavin'in yapıtının örneklediği gibi, Minimalistler için sanat, 'ne görüyorsan, odur'; ötesi yoktur.³³

Minimalistlerin, Yoksul Sanat'taki gibi, sunmak istediklerini en yalın ve en dolaysız şekilde izleyiciye sunma tutumu görülmektedir. Sunumlar, çalışmalarının en sade ve en az müdahale edilmiş biçimleriyle oluşturulmuştur.

Dikkat çekici olduğu kadar alandaki boşluğu destekler nitelikte olan çalışmalar, alanı doldurmadan, boş ve sade bırakarak da izleyiciye istenilen etkinin yakalanabileceğini göstermektedir. Bu, sanatçının kasıtlı bir hedefi ve isteğidir. "Alanda başka bir bilinmeyen boşluk yaratılmakta. Bu, sanatçı tarafındaki sanatsal ve politik bir eylem. Sanatçı, bu boşluğun dikkate değer olacağını ya da tersine kaçınılan ya da yalnız bırakılan olacağını bildirir."³⁴ Minimal sanat ile birlikte, üç boyutun mekan ile ilişkisinin önemi vurgulanmış, minimal çalışmaların mekandaki boşluğu öne çıkarması vurgulanmıştır.

2.3.3. Land Art (Arazi Sanatı)

Land Art, Arazi Sanatı ya da Toprak Sanatı olarak bilinen bu akımda, yapıtların sadece galeri salonlarında ya da sık kullanılan kamu alanlarında olması gerekliliği düşüncesinin yıkılması hedeflenmiştir. "Sanat malzemesi olarak, galeri içine alınamayacak bir nesne olan yeryüzünü kullanmasının temel amacı, sanat nesnesinin metalaştırılmasından, sanatçının zihinsel süreçlerinin değersiz kılınmasından ve sanatçının sömürülmesinden

³³ A.Antmen, 20. yüzyıl Batı Sanatında Akımlar (İstanbul: Sel Yayıncılık, 2008), s.181.

³⁴ D.Marzona, Minimal Art (Köln: Taschen, 2006), s.84.

uzaklaşmaktı.”³⁵ Arazi sanatının en temel özelliği, malzemesinden tekniğine, sunumundan sergilemesine, seçilen ve uygulanan her şeyin doğal ve doğada olmasıdır. Heykeltıraş, klasik heykel malzemeleri ile değil, toprak, su ve hatta hava ile çalışarak eserlerini oluşturmakta ve sergilemektedir. Bu akımda dikkat çeken, anlatılan düşünceden çok sunum yolu ve anlatım biçimidir.



Resim 10. Robert Smithson, Spiral Jetty, 1970

Üç boyutlu yapıların sadece galerilerde, sergilerde yüksek fiyatlarla satışa sunulan, sanat çevrelerince kabul edilen ve tutulan nesnelere daha fazlası olduğunu gösterme eylemi ve amacı vardır. “Sanatçı yalnızca galeri sisteminin dışında çalışmakla kalmamış, aynı zamanda sergilerinin parametrelerini kendisi belirlemiş ve çalışmalarlarıyla ilgili belgeleri kendisi seçerek, sergi düzenleyici rolünü de üstlenmiştir.”³⁶

Arazi sanatı, içinde fazlasıyla yenilik ve farklılık barındıran bir akımdır. Toplu yaşam alanlarından uzakta, doğal olan ile doğal yollarla oluşturulan yapıtlar, klasik sanatsal sunumların ve oluşumların çok dışındadır. (Resim 11)

³⁵ Atakan, a.g.e., s.63.

³⁶ Aynı, s.62.

Arazi sanatında, doğal malzeme ile oluşturulan yani mekanda mevcut olan malzeme ile o mekanda yapılan sunumlar, maddenin doğal olması ve mekan olarak oranın seçilmesi nedeniyle, belgelenmek zorundadır. Doğal alanlarda oluşturulan yapıtlar, fotoğraf ve video gibi kayıt sistemleri ile kaydedilip sonradan sergilenir. Oluşturulduğuna dair kanıtı, yapıtı somut olarak daimi tutarak değil, yapımını ve yapıldığını, yapım aşamasında ve bitiminden sonra kısa bir süre içerisinde belgeleyerek sağlanır. (Resim 10)

Göldeki doğal dalgalanmalar tarafından yıkılmadan önce, kimse gerçekte işin hakikatini hiç görmemiştir, fakat sanat basınında ve Smithson'ın işinin filminde geniş olarak incelenmişti, içeriğinin altında yatan fikirlerle Spiral Jetty'yi sanatçı akıllıca, sinematik zaman ve mekanın olanaklarını kullanarak yerleştirmiştir.³⁷

Heykelin oluşturulup sergilenmesinden sonra depolara kaldırılması ya da müzelerde tutulması mümkün değildir. Arazi Sanatı ve arazi çalışmalarıyla, heykelin ve plastik yapının sunumunda daha farklı seçeneklere de sahip olduğu gösterilmiştir. “... Bir fotoğrafla da yaptığı hareketi belgeler... Yapılanlar geçicidir; eserin satılabilmesi mümkün değildir; yapılan işin masrafı satışa çıkarılan fotoğraflarla karşılanır.”³⁸

³⁷ J. Fineberg, *Art Since 1940 Strategies of Being* (London: Lawrence King Publishing, 2000), s. 329.

³⁸ Lynton, a.g.e., s.333.



Resim 11. Andy Goldsworthy, Storm King Wall, 1998

Anlatımın sade olmasını, malzemenin basit ve doğal olmasını tercih eden sanatçı için, bu doğal yapıtları oluşturduktan sonra sanatçıyı bir süreç beklemektedir. Çünkü arazide yapıt oluşturulduktan sonra malzeme, yapının başlatıldığı yere geri döner ve tekrar doğayla bütünleşir. Bu sonuç arazi sanatının, süreç sanatı ve performans ile yakın bağları olduğunu da göstermektedir.

Sanatçının bu yöntemi ve sunumu tercih etmesi aslında başlı başına bir performanstır, bir eylemdir. Bu eylemi gerçekleştirmesi ile birlikte, yapılan belgelendikten sonra ayrı bir performans gerçekleşir. Arazi sanatında bunların belgelenmesi ve fotoğraflanması en önemli aşamadır. Sanatçı oluşturduğu yapının değişimini gözlemler, yok olmasına da izin verir. Sanatçı yine heykelini oluşturma aşamasındaki ve yapılandırma sürecindeki gibi bir süreç içerisinde. Fakat yapıt oluşturulduktan ve bir noktaya ulaşıktan sonra da ayrı bir süreç, eseri ve sanatçıyı beklemektedir. Arazi sanatında doğada oluşturulanlar herhangi bir yere taşınmaz ya da kaldırılmazlar. Sanatçı bu oluşumdan sonra yapıtın yıkılması ve eski, doğal haline dönmesi sürecinde, aşamaları fotoğraflarla ve gözlemleyerek farklı formlar ve sunumlar yakalar.

Anlam ve anlatım olarak doğal olanın seçimi, sunumunun da doğal olmasını getirmiştir. Heykeltıraşın malzeme ve teknik konularında sınırlı kalmama isteği, farklı arayışlarla, farklı çözüm ve anlayışlar getirmiştir. Bu anlayışları savunmak ve göstermek için, sunum yolları değişmiş ve seçenekler artmıştır. Heykeltıraşın artık ne mekan ne de malzeme olarak kendine sınır koymaması, düşüncesini sunma isteği, yeniyi arayarak farklı sunuşlarla gerçekleşmiştir. Buna en iyi örnek çalışma sahasını arazi, toprak ve doğal ortamı seçen sanatçılardır. “Teknolojinin gereklerinden biri olan geliştirilmiş maddeyi kullanmaktan kaçınan sanatçı, oksidasyon(hava ile karışma), hidrasyon(su ile karışma), kömürleşme ve erime süreçlerini irdelemiştir.”³⁹

Çeşitli sanatçılar, çalışmalarını doğaya taşımışlardır. Sunumlarını bu yönde gerçekleştirmek adına, toprağı, taşları, kayaları, su birikintilerini, nehirleri kullanmışlardır. Büyük boyutlarda çalışan sanatçılar, geniş ve açık alanlarda, organik malzemelerden yapılar kurup, bunların zaman içerisindeki değişimlerini gözlemlemişlerdir.

2.3.4. Postmodernizm

Sanatta modern anlayışların, kalıpların ve gereklilik olarak kabul gören kuralların yıkımı, ardından devam eden dönemler ile birlikte, Postmodernizm olarak adlandırılır. Postmodernizm hakkında konuşmaya ve Postmodernizmin kendisini göstermeye başlaması 1960’lar ile başlasa da, kendini en belirgin şekilde 1970’lerin sonunda ilk mimari tavır ile göstermiştir. Postmodern Dönem, Modern Dönem anlayışlarından farklı anlayışlara sahiptir. Bundan dolayıdır ki, Postmodernizmin yapısı hakkında savunulan düşünceler çoktur ve tartışmaları günümüzde de devam etmektedir. “Postmoderniteyi ele alan iki anlayıştan söz edilebilir. Bu yorumların ilk grubu postmoderniteyi modernizeye karşı geliştirilmiş bir eleştiri olarak kabul eder. İkinci grupsa onu modernizeden türemiş, modernitenin bir özel durumu olarak ele alır ve tanımlar”⁴⁰

³⁹ Atakan, a.g.e., s.63.

⁴⁰ Kahraman, a.g.e., s.9.

Postmodernizmin Modernizmden farklı olan duruşu, Modernizmin reddedilmesi ve Modernizmin doğal bir sonucu olması yönündeki iki ayrı düşünceyi getirmiştir. Hasan Bülent Kahraman'ın da kitabında belirttiği gibi, her iki yaklaşımı doğrulayacak göstergeler ve kanıtlar bulunmaktadır. Postmodernizmin, Modernizm anlayışlarını değiştirip, bu anlayışların üstüne eklemeler yaparak sunması ve bundan farklı olarak, Modernizmi kabul etmeden, Modernizm dışında bir tavır göstermesi kendisini sanatta ve sanatsal çalışmalarda göstermiştir.

1960 sonrası akımlar, dönemler ve hareketler Postmodernizm kavramı ve durumu içerisinde irdelenir. Postmodernizm, genel duruş ve özelliğinden, 1960 sonrası tüm akımları ve hareketleri kapsar.

Postmodernizmin doğuşunun, bu yeni geç tüketici ve ulusüstü kapitalizm momentinin ortaya çıkmasıyla yakından bağlantılı olduğuna inanıyorum. Postmodernizmin biçimsel ayırıcı özelliklerinin birçok bakımdan, bu özel toplumsal sistemin derin mantığını dışa vurduğuna da inanıyorum.⁴¹

Hızlı gelişim ve değişim gösteren dünyada, teknolojinin hızı hayatın her alanına olduğu gibi, sanata da etkisi büyük olmuştur. Bilgisayar teknolojileri, oluşturulan internet ağları, haberleşmenin ve haber almanın hızının ileri boyutlara gelmesi, insanların her şeyden ve her yenilikten haberdar olmasını, bunların takibini hızlandırmış ve kolaylaştırmıştır.

Postmodern ya da postendüstriyel kapitalizm tüketici bir ideolojiyi komünist dünyanın çökmesinden sonra daha etkili bir biçimde yaymaya başlamıştır. Bu arada insanlar teknik gelişmenin yararları, özellikle de dünyanın ekolojik dengesi üstüne etkileri üstünde tartışmaya başlamışlardır. Ve sonra nasıl Modernizm sanayi çağıyla desteklendiyse post Modernizm için de elektronik çağıyla uyuşma gerekliliği ortaya çıkmıştır⁴²

Modernizmin doğuşu ve gelişmesi, sanayi çağıyla olduğu gibi, Postmodernizmin ortaya çıkması ve genişlemesi de yeni teknoloji çağıyla olmuştur.

⁴¹ Jameson, a.g.e., s.30.

⁴² Postmodernizm. Sanat Dünyamız Sayı: 59 (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995), s. 98.



Resim 12. Anselm Kiefer, Falling Stars, 2007

Postmodernite ile biçim, önceliğini içeriğe bırakır ve sanat nesnesinin sunulduğu alandan öte disiplinler arası bir durum oluşarak, içeriğin en iyi ve alan gözetmeksizin en uygun olduğu biçimde sunulması esas alınır. (Resim 12) Dönem olarak siyasi ve toplumsal olarak karmaşık bir dönemin başlangıcında söz edilmeye başlanan Postmodernizmin anlatımı ve sunumu da bu dönemin etkisiyle ortaya çıkar. Modernizmin umut dolu, en güzeli arayan formları yerini tüm gerçeği izleyicinin yüzüne vuran, izleyiciyi belirli konularda uyandırma esaslı projeler ve çalışmalar yer almaya başlar. “Modernizmin şaşmaz iyimserliği yerini çoğulculuğa ve post modernizmin kuşkuculuğuna bırakır”⁴³

⁴³Aynı, s. 98.

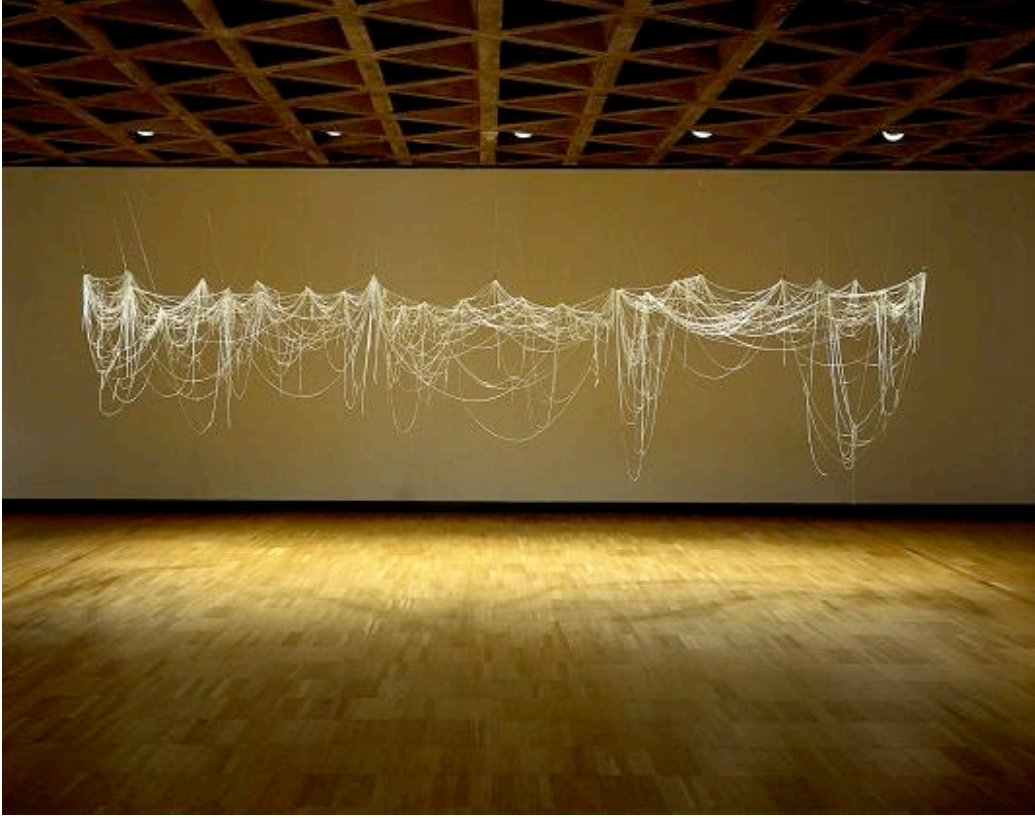


Resim 13. Beverly Semmes, Red Dress, 1992

Postmodernizm günümüzde tartışılan bir dönem olması ile birlikte, biçimden öte içeriğin değişimi ve sanatçıların tutumlarındaki değişimi kapsar. Anlatımlardaki çıplaklık, sunumlardaki dolaysız oluşumlar Postmoderniteyi oluşturur. (Resim 13)

2.3.5. Postminimalizm

1960 sonrası Postmodern dönemde, Modern dönemleri eleştiren sanatçılar zaman geçtikçe, yine bu dönemlerde benzer eleştirilerle dönemin başlarındaki akımları reddetmeye ve bunları da eleştirmeye başlamışlardır. Postminimalizm de, Minimalizm'in nesnelci biçimini ve fazla formal bulduğu üslubunu eleştirerek, bunların tersine, kalıcı olmayan ve genellikle organik olan ve daha farklı malzemelerle sunumlarını gerçekleştirmişlerdir. (Resim 15) Heykel sunum anlayışlarını değiştirmiş olan Minimalizm'i dahi eleştiren ve bunu modern dönem anlayışlarına yakın bulan Postminimalist heykeltıraşlar, kalıcı olmayan malzemeler kullanmışlar ve sunumlarını Minimalizm'den de farklı biçimlerle sunmuşlardır. (Resim 14)



Resim 14. Eva Hesse, Right After, 1969

Postminimalist sanatçılar, minimalistlerin heykelin üç boyutluluk ve plastik yapısına getirdikleri büyük değişimin modern kalıplara çok yakın olduğunu ve bunların dahi olmaması gerektiğini savunarak, disiplinlerarası anlayışla ideolojilerini geliştirerek farklı sunumlar oluşturmuşlardır. Minimalistleri fazla gösterişli olmalarıyla eleştirmişlerdir. “Postminimalistler ayrıca, Minimalizme ve ticari başarısına karşı, görünüşte hiçbir prestijli yanı olmayan ve o dönemde büyük bir gelişme gösteren sanat pazarını tiksindirmek için yapıldığı izlenimi uyandıran yapıtlarla da tepki göstermişlerdir.”⁴⁴

⁴⁴ Postminimalizm. Sanat Dünyamız Sayı: 59 (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995) s. 96.



Resim 15. Eva Hesse, Contingent, 1969

Minimalizm döneminde Minimalistlerin aslında bir ideolojileri olmamıştır, onlar sadece belirli formların öyle durmalarını istedikleri için sergilemişler ve sunmuşlardır. Minimalizm ile karşılaştırıldığında, Postminimalizmin Minimalizm'e göre daha ideolojik ve amaçlı olduğu söylenebilir.

2.3.6. Kavramsal Sanat

Sanat yapıtının, biçimden önce içeriğinin olması gerekliliği kavramsal sanatın söylemleri ile sanatçılar tarafından daha da resmileştirilmiştir.

Kavramsalcılar sanat yapıtının maddi bir nesne değil, bir fikir olduğunu savunurlar; bu ticarete engel olabileceklerini ya da en azından bunu sorunsallaştıracaklarını umarlar. Sonuç olarak

Kavramsalcular, kavramı sanat yapıtının üstüne çıkararak sahipliğin toplumsal statüye ve kültürel otoriteye çevrildiği süreci bozmaya çabalarlar.⁴⁵

Fikir ve düşüncenin, söylenecek sözün ve söylemlerin, eleştirel eylemlerin arttığı 1960 sonrası dönemde, kavram olgusunun ön plana çıkmasıyla birlikte kavram, Kavramsal Sanat'la söz edilmeye başlanmıştır. Önemli olan, anlatılan ve belirtilen kavramın biçimden önce gelmesi ve bu kavramın, anlatım biçimi ne doğrultuda ve nasıl olursa olsun anlatılmasıdır sadece. Önemli olan kavramın öne çıkması biçimin ise kavramın doğrultusunda seçilmiş olmasıdır.

Kavramın anlatımında işçilik, zanaat ve biçim özellikleri aranmaz. Kavram en basit ve doğrudan anlatılmak istenir. Çünkü kavram her şeyden ve her türlü elemandan önce gelmektedir. “Kavramsal sanat, sanatçının bir zanaatçı olmasını gerektiren becerilere bağlı değildir. Kavramsal sanata yoğunlaşan bir sanatçının amacı, izleyiciyi düşünsel anlamda ilgilendirecek bir çalışma yapmak ve bu yüzden de, eserin heyecan içermesini engellemektir.”⁴⁶

Fikrin, biçimin önüne geçmesiyle birlikte, izleyiciyi sanatçıyı anlamaya ve nesneyi değerlendirmeye yönlendiren sanat, Kavramsal Sanat adı altında olmasa da devam etmekteydi. Fakat Kavramsal Sanat, kavram olgusunu kendine konu edindiğinden, önemli olanın mutlaka bir kavramın olması gerektiği olduğunu savunmuştur. (Resim 16)

⁴⁵ S. Little, İzmler: Sanatı Anlamak. Çeviren: D.N.Özer (İstanbul : Yapı Endüstri Merkezi, 2004), s. 133.

⁴⁶ C. Harrison ve P.Wood, Art in theory, 1900-2000 : An anthology of changing ideas: Sol LeWitt Paragraphs on Conceptual Art (Oxford : Blackwell Pub., 2003), s. 844.



Resim 16. Joseph Kosuth, One and Three Chairs, 1965

Heykeltıraştan ve sanatçıdan beklenen el becerisi, Kavramsal Sanat ile birlikte sivri zekâ, espri anlayışı ve fikir özgünlüğü beklentisine dönüşmüştür. Heykeltıraş düşünsel olarak yeni form arayışlarından önce kendini fikir ve düşünce arayışlarında bulur. “Her seferinde ne tür araçlar kullanırsa kullansın – kavram sanatçısı olağanüstü bir yaratıcılığa sahip olmalıdır – her şeyden önce bize bir fikir önermektedir. Bilerek ya da farkında olmayarak bu öneriyi red ya da kabul edebiliriz.”⁴⁷

“Kavram Sanatı, geniş anlamdaki sanat fikrine, sanatın özel bir tür nesne (resim, heykel ve her ne ise) ve özel bir yerle (galeri, müze) sınırlanamayacağı fikrini getirir.”⁴⁸ Kavramsal Sanatın, kavrama verdiği bu önem ve yapılan çalışmalara getirdiği kavram gerekliliği, sanatın ve sanat nesnelерinin izleyicinin sadece beğenisine hitap etmesi değil, aynı zamanda izleyiciyi düşünmeye sevk etmesi ve sanatçının o kavram için neden o sunumu tercih ettiğini bulmaya sevk etmesidir. (Resim 17)

⁴⁷ Lynton, a.g.e. s.340.

⁴⁸ Aynı, s.340.



Resim 17. Sol LeWitt, Incomplete Open Cube, 1974

2.4. Yeni Sunum Anlayışları

1960 sonrası sanatta görülen akımlar ve hareketlerin yanında, bu dönemlerde heykelin sunumuna etki eden ve sunumunu değiştiren çeşitli anlayışlar ve oluşumlar görülmeye başlanmıştır. Bu akımlar ve hareketlerle birlikte, biçim olarak farklı yapılarıyla öne çıkan bu sunumlar, en çok üç boyutlu çalışmalarda kendilerini göstermişlerdir. Yeni sunum anlayışlarındaki en önemli faktör izleyiciye hissettirdikleri olmuştur.

Sanat hiçbir zaman bir parça ideolojik içerikten yoksun olmamıştır. Ama yeni sanat biçimleri, mesajlarını estetik bir ortam görünümüyle yumuşatılmaksızın vermeye eğilimlidirler. Bu sanat biçimlerinin elde edilemez nitelikleri, onlara – müzeler aracılığıyla bile – sürekli bir şekilde sahip olamamamız onlarla yeni bir tür ilişki kurmamızı zorunlu kılar.⁴⁹

Heykelin Klasik ve Modern Dönemlerdeki kaide üstü, stant yükseltmeli sunumları, yeni dönemlerde, heykelin sunumunun bu şekillerden daha fazlası olduğunu göstermek

⁴⁹ Lynton, a.g.e., s.338.

amacıyla, kaide ve stant kullanımını yerine, değişik ve özgün sunum tasarımlarıyla oluşturulmuştur. Heykelin sunumu, farklı sunum biçimleriyle zenginleştirilmiş ve çeşitlendirilmiştir.

2.4.1. Enstalasyon (Düzenleme)

Enstalasyon'un, 1960 sonrası üç boyutlu çalışmalarda ve sunumlarda en çok tercih edilen sunum biçimi olduğunu söyleyebiliriz. Enstalasyon yani düzenleme ile mekânın önemi artmış, mekân, çalışmaların bir elemanı haline gelmiştir. "Enstalasyon ile daha fazla önem kazanan mekân sorunsalı, bu anlamda başka türlü düşünülebilir: Postmodern zamanlarda tarih yerine coğrafyanın önem kazanması ile..."⁵⁰

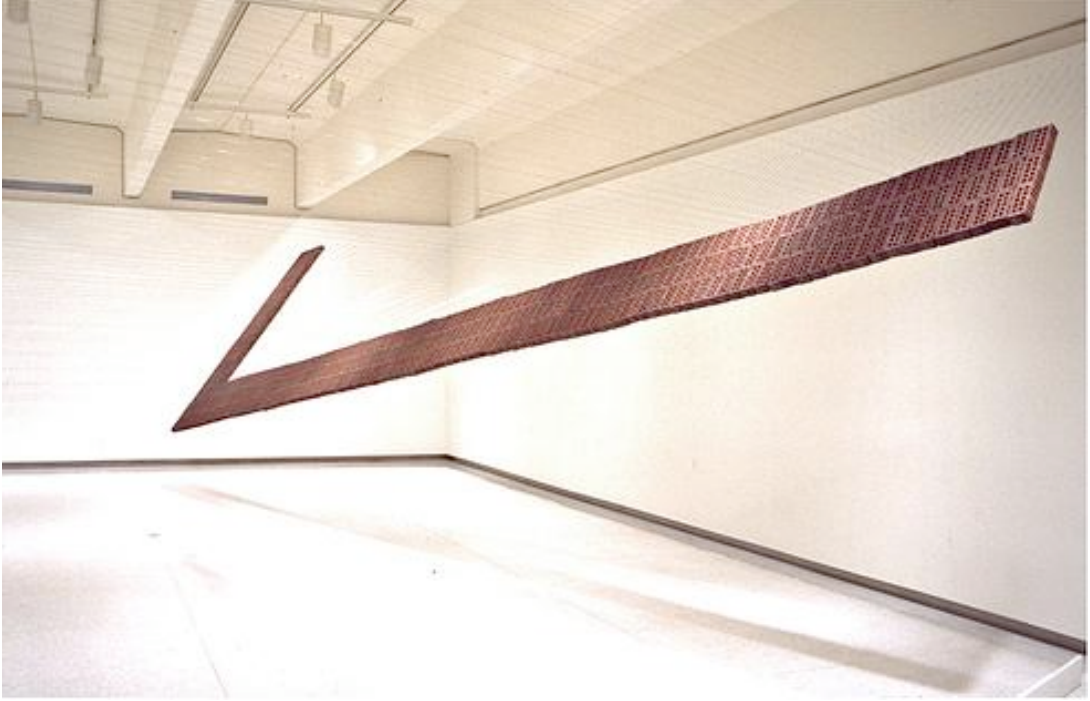
Mekân içerisinde, belirli objelerin ya da sanatçının oluşturduğu parçaların düzenlemesi ve konumlandırılmasıyla oluşturulan Enstalasyon, üç boyutlu yapıtlarda sınırsız ve özgün çalışmaların görüldüğü ve oluşturulduğu alanlardan biri olduğu söylenebilir. Belirli bir kıstasın bulunmaması ile birlikte sanatçının izleyicide uyandırmasını planladığı etkiyle oluşturulmaktadır.

"1970'lerin başında, Loren Madsen denge, istifleme, gerilim ve asma özelliklerini sunmak için koruyucu tuğlaları kullanmaya başlamıştır. Tuğlalarını birlikte sert çelik çubuklar ya da esnek teller kullanarak topladı ve etkili derecede eylemler elde etme vasıtasıyla çalışma şansı buldu."⁵¹ 1976'da oluşturduğu, "L for Walker" adlı çalışmasında, sanatçı çok sayıda inşaat tuğlasını, çelik iplerle, galeri içerisinde gererek L şeklinde bir form ile havada tutmuştur. (Resim 18) Bu eserin sunumunda, biçimsel olarak L şekli oluşturan tuğlaların havada asılı durmasının yanında kullanılan malzemenin de tuğla olması sunumundaki diğer bir espri olduğu söylenebilir. Seyirci bu tuğla birikintisinin altından, yanından geçerek merakını gidermeye ve görsel zenginliği tatmaya yönlendirilmiştir. Bu çalışmada da yine seyirciyi şaşırtma, yer çekimine meydan okuma, görsel zenginlik ve biçim özgünlüğü temel amaç edinildiği düşünülebilir. Seyirci görsel olarak bir doyum yaşamasının yanında, endişe de

⁵⁰ Akay ve Zeytinoğlu, a.g.e., s.133.

⁵¹ J.Collins, Sculpture Today (London: Phaidon Press, 2007), s.372.

hissetmektedir. Çünkü altında dolandığı, fakat havada asılı gördüğü objeler, ağır tuğla parçalarıdır.



Resim 18. Loren Madsen, "L" for Walker, 1976

Enstalasyon'da, belirli parçaların düzenlenmesinin yanında, iç ya da dış mekanın en avantajlı şekilde kullanımı ve parçaların bu mekanlar içerisinde doğru konumlandırılması da önemlidir.

2.4.2. Hazır Obje

Marcel Duchamp ile heykelde kullanılmaya başlanan hazır objeler, yeni dönemlerde daha da farklı ve ilginç örneklerle sunulmuştur. Heykelde malzemenin sınır tanımaması ve bunun yanında hazır objenin de kabul edilir bir kullanım haline gelmesi, hazır objelerdeki seçimin de sınırsızlaşmasını getirmiştir. Heykelin sunumu doğrultusunda, seçilen obje herhangi bir obje olarak izleyici karşısına çıkabilmektedir.

1998 yılında, "Lüksemburg'da bir sergide, canlı bir zeytin ağacı, geniş bir toprak küpünün içinde mekana konmuştur. Ağacın İtalya'dan naklettirilmesinden ve direkt olarak şık parke döşemeye yerleştirilerek, geniş toprak tabanının içine saklanmış bir sulama sistemiyle canlı

tutulmasından sorumlu sanatçı, Maurizio Cattelan'dı. Cattelan ağacı, zaten dünyada var olan ve kendi seçtiği bir hazır obje olarak sunmuştur.”⁵²



Resim 19. Maurizio Cattelan, Olive tree , 1998

Var olan bir nesnenin tekrar oluşturulmasının anlamının olmadığını, kavramı hazır bulunan bir objeyle de aynı etkiyi sunulabilecekken, hazır objenin kullanımının daha doğru olduğunu savundukları düşünülen sanatçıların, hazır-objelerle üç boyutlu çalışmalarını oluştururlar. Cattelan'ın da bu çalışmasında, hazır obje kullanarak, bunu da eleştirdiği düşünülebilir. (Resim 19) Bunu esprili bir yolla ve dalga geçerek anlattığı düşünülebilecek olan Cattelan'ın çalışması, seyirciyi çalışmanın karşısında şoke ettiği söylenebilir. Bu çalışmanın sunumu, canlı bir ağacın çıkarılması ve malzemenin direkt

⁵² Aynı, s.238.

anlatılanın kendisi olması, sunumunun bu şekilde tercih edilmesi, seyirciye tüm gerçeği ve düşünceyi, dolaysız yoldan sunmak istemesinden olduğu denebilir.

Richard Wentworth, anlatımını, anlatmak istediklerini hazır-obje sunumlar ile gerçekleştirmektedir. Shrink adlı çalışmasında da bu görülmektedir. (Resim 20)

Richard Wentworth masaları, sandalyeleri, kovaları, tabakları, ampulleri, bahçe gereçlerini, ayakkabıları, kitapları ve diğer sıradan evsel objeleri birleştirerek, keserek, ekleyerek ve eşleştirerek değiştirir.... Onun şiirsel, kinayeli başlıkları dille oynar ve uygun objeye uygun başka bir katman ekler. Shrink ile, başlık farklı boyutlarda ve şekillerdeki kaplara ve onların içeriklerini kasteder, fakat kelime aynı zamanda bir psikiyatrisin, bir kafa-büzücünün resmi olmayan terimidir.⁵³

Wentworth'un heykellerinde, hazır obje nesnelere, bir müdahale ve çalışma görülür. Cattelan'ın zeytinağacında olduğu gibi galeri mekanına direkt yerleştirilmez. Sunulmadan önce belirli aşamalardan ve işlemlerden geçer. Bulduğu basit nesnelere oynayarak, onlara farklı anlam ve görünüm ekler.

⁵³ Aynı, s.108.



Resim 20. Richard Wentworth, Shrink, 1985

Hazır objeler sanatçının müdahalesinden geçsin ya da geçmesin, nesnelerin kullanımında, önemli olan nokta, anlatılmak isteneni sunabilecek nesnelere mevcutken, bu anlatımların yeni form ve biçimlerle değil, o objelerle sunulmasıdır. Sanatçı, bulunduğu obje ile anlatımını gerçekleştirebiliyor ise, bu sanatçıya yetmektedir. Sanatçı yeni, özgün ve farklı olanı, sunumunu en doğru biçimde oluşturacağı, doğru obje ile gerçekleştirmektedir.

Kosuth, Manet'nin, Cezanne'ın ve Kübist sanatçıların resim dili aracılığıyla yeni bir şeyler söyleyerek bir dereceye kadar sanatın işlevini sorguladıklarına inansa da, sanatın doğasını gerçekten sorgulayan ilk sanatçının, hazır-nesneleri ile yeni bir dil konuşan Marcel Duchamp olduğunu söyler. Hazır-nesnelerin yeni dili, odak noktasını, biçimden söylenene kaydırmıştır. Hazır-nesne kullanımı, vurguyu biçimbilimden işleve ve görünüştene, kavramaya yöneltmiştir.⁵⁴

Bu anlayış ve hazır obje anlatımı, anlatıma ve sunuma bir espri ve ironi getirmektedir. Hazır obje anlayışını etkileyici kılan, izleyicinin günlük zaman dilimi içerisinde

⁵⁴ Atakan, a.g.e., s.55-56.

gördüğü ve hatta kullandığı nesnelerin sanatçılar tarafından bir sanat nesnesi olarak değerlendirildiği olarak düşünülebilir.

2.4.3. Biriktirme – Toplama

Hazır obje anlayışına yakın bir başka anlayış ise biriktirme - toplamadır. Aynı, farklı ya da yakın benzerlikte olsun, objelerin bir arada sunulması, çalışmanın bu şekilde oluşturulması görüntü ve biçim olarak çalışmaya farklı bir sunum anlayışı getirmektedir. Çoğu sanatçı çalışmalarını, biriktirme ve toplama anlayışıyla oluşturmaktadır. Bu anlayışta, mekanın özgür kullanımı, çalışmanın sunumunda sınır tanınmaması başlıca özelliklerindedir.

Minimalizm’de de görülen birim tekrarı bu anlayışta da görülmektedir. Fakat doğrudan biriktirme ve toplama esaslı çalışmalar, minimal sunumdan farklıdır. Bu anlayışta, nesnelerin yığılması, çok sayıda sunulması, çalışmalara farklı bir görünüm kazandırmaktadır.

Britanya’da, Tony Cragg döküntü ile farklı bir bakış açısıyla çalıştı. 1975’te ‘Stack’ isimli heykel serisinin ilkinin yaptı, geniş bir küp oluşturmak amacıyla hepsi sıkıca birlikte katmanlarla doldurulmuş kütle materyallerden oluşan. Yatay vurgularıyla bu parçalar, çoğunlukla ahşap, dergi, inşaatın kesik materyalleri, jeolojik tabakanın kinayeli hatırlatması, Cragg’in kendi kabul edeceği bir bağlantı. Cragg’in materyal seçimi rastgele değildi, çünkü tam kariyerinin başlangıcından, zamanımızda üretilmiş endüstriyel materyaller için bir ‘şiiresel mitoloji’ yaratmak istemiştir.⁵⁵

⁵⁵ Collins, a.g.e., s.419.

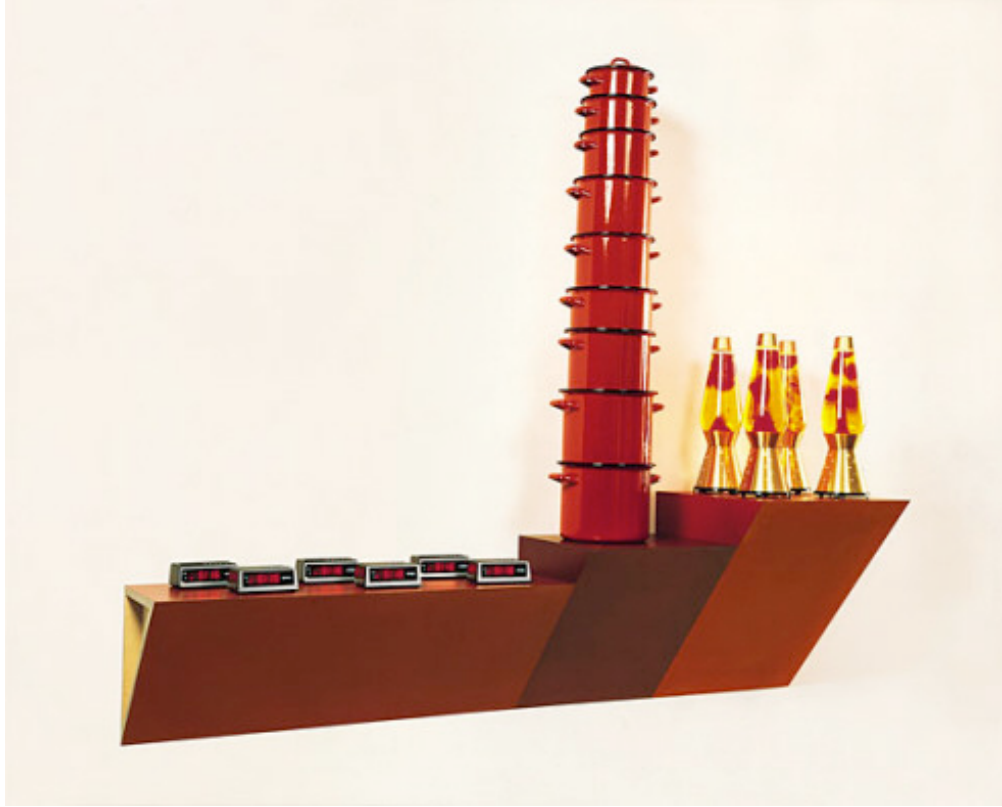


Resim 21. Tony Cragg, Stack, 1975

Sanatçıların, böyle yapıları sadece biçimsel görüntü etkisi yakalamak amaçlı yapmadıkları, anlatmak istediklerini en doğru bu yolla gösterebilecekleri için bu sunumu tercih ettikleri söylenebilir. Tony Cragg de belirli bir anlatımı savunmak adına bu sunumu ve biriktirme biçimini tercih etmiştir. (Resim 21)

Hazır objelerin sanatsal anlatım ve sunum olarak izleyici karşısına çıkmasıyla kazandıkları etkinin yanında, bunların en basit olanlarının dâhi biriktirme ve toplama anlayışı ile hazırlanması, onlara tek başlarına olduklarından daha ağır ve yoğun bir etki katmaktadır. Tek başına sunulacak bir moloz parçasının anlatım olarak, çok sayıda moloz parçasının biriktirilmesiyle oluşturulan sunumdan daha az etkili olacağı da bir gerçektir. Biriktirme ile gündelik hayatta karşımıza çıkan nesnelere, daha yoğun ve iddialı bir şekilde izleyici karşısına çıkmaktadır. Ayrıca anlatılanın en iyi şekilde biriktirme parçalarıyla sunulması ve sanatçının bundan dolayı biriktirme anlayışına yönelmesi bu anlayışın kullanımını açıklar.

Sanatçıların anlatmak istedikleri farklı konular ile birlikte seçtikleri sunumlar da değişmektedir. Jeolojik bir tabakaya kinayeli yaklaşmak adına biriktirme sunumunu seçen Cragg'ın dışında, daha farklı konular ile bu sunumu tercih eden sanatçılar da bulunur. Bunların arasında, biriktirilmiş belirli objeleri sunan Haim Steinbach da bulunmaktadır.



Resim 22. Haim Steinbach, Ultra Red #2, 1986

“Steinbach eşyaların mağazalarda yığın şeklinde sunulmaları ve üretim objelerinin oluşturulmuş özel raflara tekrarlanan sıralarla dizilmesi görselliğine hayrandı.”⁵⁶ Steinbach, bu düşünceyle, seçtiği belirli miktarda objeleri sıralayarak, raflarda sunmuştur. Belirli objeleri biriktirmesi ve sunması, mağaza fikrinde olan bir kavramı sanat nesnesinde göstermek, bu sunumla gerçekleşmiştir. (Resim 22)

⁵⁶ Fineberg, a.g.e., s. 471.

2.4.4. Anlık Yapılar

Süreç olgusunun önem kazanması ve irdelenir olmasıyla birlikte, bu konun çalışmalarda ön plana alınmaya başlanmıştır. Örnek olarak, Modern Dönemde heykeltıraşın, modelaj, kalıp alma, döküm ve patine gibi aşamaları heykelinin son görüntüsünde kapama ve saklama isteği ve endişesi, Postmodern Dönemde bunu kullanma ve hatta göstermek gibi eylemlere dönüşmüştür. Sanatçı, çalışma sürecini, yapıtı oluşturma aşamalarını saklamak istemez. Hatta süreci ön plana alarak, oluşturulabilecek yapıtın sürecini izleyiciye göstermek ister.

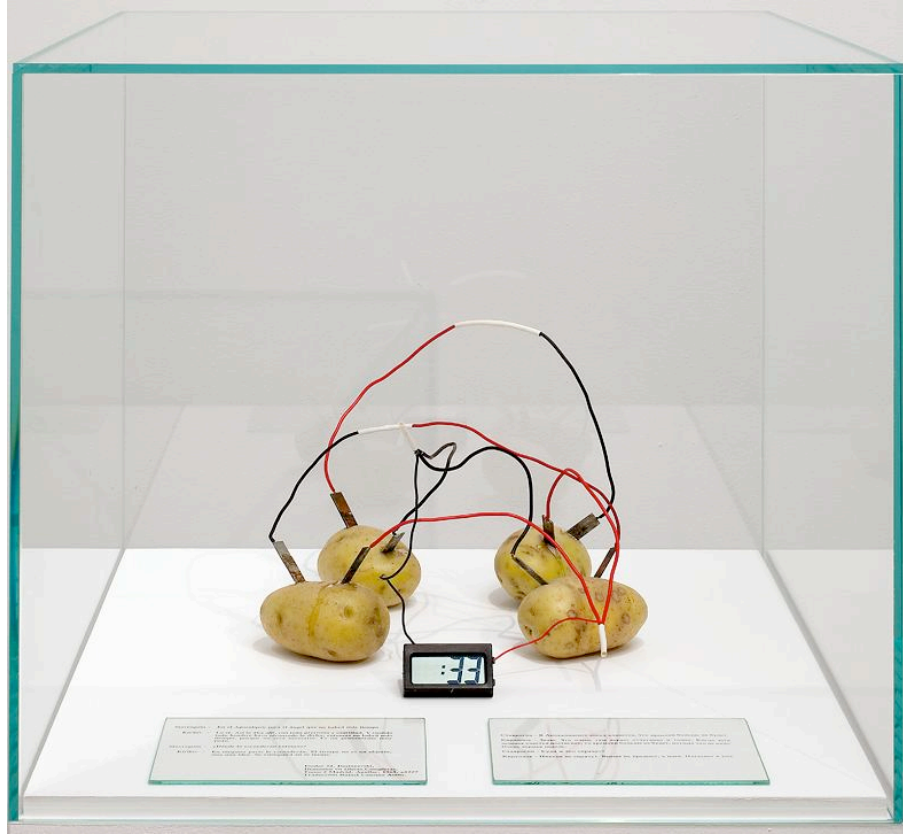
Sanatçı kendini ve yaptıklarını irdelemeye devam ettikçe sürecin önemini daha da iyi kavramış ve bunu göstermek için sunumlarını bu yönde geliştirmiştir. Sürecin sanatsal çalışmalardaki en iyi örnekleri Arazi Sanatında da görülmektedir. Önceden de değinildiği gibi, Arazi Sanatında süreç en önemli faktördür.

Üç boyutlu çalışmalarda sürecin irdelenmesi, bu çalışmaların heykellerin performansı halini de almıştır. Sürecin bu önemi, çalışmaların materyallerinin organik ve yaşayan formlar olarak da kullanılmasını getirmiş, bunların değişimi deneysel bir tavırla sunulmuştur.

1970’te Arjantinli sanatçı Victor Grippo, patateslerin sembolik varlığını irdelleyen ‘Analogies’ adlı bir seri çalışma yapmıştır. Kimyacı olarak eğitim almış ve bu serilerinde patatesleri masa, sandalye üstünde ve kutularda, ürettikleri elektrik yüklerini ölçecek, elektrotlara ve bir voltölçere bağlayarak düzenlemiştir.⁵⁷

Patatesleri ve patateslerin ürettikleri enerjiyi gösteren Grippo’nun çalışmasında bir süreç görülmektedir. Bu süreç, anlık olmasıyla bağlantılıdır. Sunumunun, elektrotların patatese bağlı olduğu ve voltölçerle ölçüldüğü süreçte gerçekleşmesi bu sunumun anlık olduğunu göstermektedir. (Resim 23)

⁵⁷ Collins, a.g.e., s.206.



Resim 23. Victor Grippo, Tiempo, 1991

Postmodern Dönemin Modern Döneme oranla özgürlüğünü ve sınırsızlığını gösteren bir başka yön ise, sanatçıların modern dönemdeki gibi belirli sanatsal geçmişlere ve akademik eğitime gereksinim duymamalarıdır. Sanat yapmak ve çalışmalarını sunmak isteyen herkes için bu daha rahat ve özgür bir hal almıştır. Bu rahatlık ve açıklık, çok sayıda alandan insanın sanatsal çalışmalarını gerçekleştirmelerine, farklı açılardan ve geçmişlerle farklı çalışmalar sunmalarını getirmiştir. Grippo da kimya alanı geçmişini çalışmalarına böyle taşımıştır.

2.4.5. Yeni Figür Anlayışı

Figür, her zaman sanatsal çalışmaların başlıca konusu olmuştur. Figür heykelin ilk biçimlerini ve içeriğini oluşturmuş, geçmiş dönemlerden günümüze kadar sunumu ve anlatımı birçok yönde değiştirerek gelmiştir. Figür anlatımlarının değişimi, dönemlerin değişimi ve tarihsel olarak sanatsal gelişimin izlediği yolun görülmesinde en belirgin

kanıttır. Figür çalışmaları, figür heykelleri her dönemde farklı şekillerde seyircinin karşısına çıkmıştır.

Postmodern Döneme gelindiğinde figür konusu, Modern ve Klasik Dönemlerden farklı olarak daha değişik biçimlerde, anlatımlarda ve sunumlarda izleyicinin karşısına çıkmaktadır. Bir insan figürünü betimlemekten çok, yapılan çalışmalarda insani özellikleri düşünce olarak belirtmek figür anlayışındaki başlıca değişimdir. Figürün beden deformesi ya da yeni formları değil, insanı özelliklerin ön plana çıkarılması görülmektedir yeni figür anlayışında.

İspanyol heykeltıraş, Juan Muñoz'un figürleri, bu yeni dönemde ele alınan yeni figür anlatımlarına en iyi örneklerdendir. Bir çuval görüntüsünde olan figür çalışmaları ve düzenlemeleri, insan figürünün farklı yorumlanması, Muñoz'un heykellerinde sıklıkla görülmektedir. (Resim 24)



Resim 24. Juan Muñoz, Conversation Piece, 1996

Düşüncenin en başarılı ve en uygun şekilde aktarımı, dönemin sınırsızlıkları ve teknolojik avantajlarıyla farklı şekillerde seyirci karşısına çıkabilmektedir. Buna örnek,

Marc Quinn'in figür sunumlarında görülür. (Resim 25) “1991’de beş aylık bir süreç üzerinden sekiz adet yarım litrelik kan almış, kendi başının alçısına dökmüş ve bir dondurucu ünitesinin üstünde dondurulmuş şekilde muhafaza etmiştir.”⁵⁸

Yeni figür anlayışı, sadece figürlerin yeni biçimleri olarak değil, yeni malzemelerle de kendini göstermektedir. Modern dönemdeki özgün ve farklı olanı bulabilme, 1960 sonrası dönemde, farklı teknikler ve malzemeler kullanma olarak görülmektedir. Quinn ise, kendi büstünün malzemesi olarak kendi kanını seçmiş ve bunu dondurarak muhafaza etmiştir.



Resim 25. Marc Quinn, Self, 1990

Kendi kanını malzeme olarak kullanmış olan sanatçının, hiçbir sınırı kabul etmediğini ve her şeyin kullanabileceğini örneklediğini söyleyebiliriz. Sanatçının bu malzemenin kullanımındaki seçimi de yaşayan organizmanın kullanımı olarak düşünüldüğünde, yaşayan canlı bir büst olarak, heykelin yapısına bir göndermede bulunduğunu da düşünebiliriz.

⁵⁸ Aynı, s.46.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

HEYKELİN SERGİLENMESİ VE SERGİLEME TASARIMLARI

1. HEYKELİN SERGİLENMESİ

Heykelin sunulması ile bir bütün olan sergi ve sergileme, heykelin üç boyutlu plastik yapısıyla da ayrı bir önem kazanmaktadır. Tarih boyunca yapılmış heykellerden günümüz heykellerine kadar, üretilen ve sunulan heykeller için her zaman sergileme ve izlenme mekanları oluşturulmuş, bu heykellere uygun mekanlar yapılandırılmıştır.

1.1. Sergi Nedir?

Sözlük anlamıyla sergi, “Alıcının görmesi, seçmesi için dizilmiş şeylerin tümü ve bu nesnelerin serildiği yer; halkın gezip görmesi, tanınması için uygun biçimde yerleştirilmiş ürünlerin, sanat eserlerinin tümü”⁵⁹ olarak tanımlanmaktadır. Sergi, sanatçının, eserlerini izleyiciye sunduğu etkinliktir. Sergilerin yapıldığı mekan, sergi salonu ve sergi eylemi ise sergileme olarak geçmektedir. Sergileme ,oluşturulan eserin en son aşaması, sergi etkinliği de sanat eserinin bir sonucudur. “Sergiler onları sunan kurumların, açıkça tasdik edilmiş kimlikli, esaslı fakat özel olmayan sunumlarıdır. Sergiler, seyirciye tanıtılan kurumlaşmış hikâyelerde kullanılan sanatını objelerinin anlatısındırlar.”⁶⁰

Sergi, sergilenen eserden, sergilendiği mekana kadar, işlev olarak, birçok biçimsel; anlatım olarak ise birçok içeriksel özelliklere sahiptir. Günümüzde birçok sergi salonu, müze ve galeriler bulunmaktadır. Hepsinin sergi işlevi ayrı olmakla birlikte, sergilerin maddi ve kurumsal yapıları da bulunmaktadır. Sergi, sanatsal çalışmaların sunulduğu bir etkinlik olmasının yanında, eserlerin satışlarının yapıldığı, izleyicinin sahip

⁵⁹ TDK, a.g.e., s.1734.

⁶⁰ R. Greenberg, Thinking about exhibitions (London: Routledge, 1996), s.175.

olabilmesi için olanak tanınan, gösterimi ve sunuşu yapılan etkinliklerdir. Eserlerin izleyici ile buluşması, sanatçının sunumları gerçekleştirmesi, izleyicinin sergi salonlarında eserleri izlemesi ve incelemesi açısından, sergi ve sergileme, sanat eseri, sanatçı ve izleyici için büyük önem taşımaktadır.

Sergi, bir sanat yapıtıdır diyemem gerçi. Ama ona yakın bir şeyin amaçlandığından kuşku yok. Çünkü müzelerin, kültür merkezlerinin amacı, insanları düşündürmekten çok heyecanlandırmak. İzleyicinin gördüklerinden heyecan duyması, ağzı açık kalması, sergiye karmaşık duygular içinde gezmesi, doğal olarak biraz düşünmesi....⁶¹

Sanatçının tüm özeniyle sunumunu gerçekleştirdiği sanat eserinin sergilenmesinin, eserin sunumu ve eserin sanatçısı açısından önemi büyüktür. İzleyiciye sunma amaçlı oluşturulan eserlerin, izleyiciyle buluştuğu sergi, sanat eyleminin esas amacı ve anlamının gerçekleştiği etkinliktir. İzleyicisiz bir sanat eseri ve sanat hareketi düşünülemeyeceğinden, sergi bunun sağlanmasındaki en önemli aşamadır. Sanat eserini destekler nitelikte hazırlanan sergi etkinlikleri, eserin izleyicideki etkisini arttırmak adına ve izleyicinin eseri kavramasını, algılamasını destekler nitelikte oluşturulmaktadır.

Yerleştirme sanatın algısına etki etmektedir, bununla beraber, ilk mağara resimlerinden beri. Bir sanat eseri nerede görülürse ve nereye konumlandırılırsa seçilen mekan dini, politik, dekoratif, eğlenceli, ahlaki ya da eğitici anlamda sunabilir. Hatta yerleştirme estetik ve ticari değerlere, sanatçının ününü arttırarak ve azaltarak etki edebilir⁶²

Sanat eserinin kendi etkileyiciliğinin ve sanatsal duruşunun yanında, bunun desteklenmesi de çok önemlidir. Sanat eserinin kendisi ne kadar başarılı ve iyi olursa olsun, sergisi, seyirciye olan sunumunun başarılı olmasını ve sanat eserinin esas başarısını getirmektedir. Sanat eseri, sanatçı ve izleyici üçlemesinin, en önemli parçası olan izleyici için, sergi ve sergilemenin rolü büyüktür. Bir serginin başarısı, sanat eserinin de başarısıdır. “Alternatif olarak, mevcut ya da o durum için özellikle

⁶¹ S. Fırat, “Nedir, Neyin Nesidir Küratör?”, Sanat Dünyamız Dergisi, Sayı: 95 (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001), s. 99.

⁶² V.Newhouse, Art and the Power of Placement (New York: Monacelli Press, 2005), s.8.

yapılmış, bir müzenin mimarisi ya da yapısı, sanatçının çalışma düzenlemesine özgün mekansal, kavramsal ya da estetik bir açı katabilir.”⁶³

Sergi, sanatçının sergileme eylemini, sergileme sürecinin niteliklerini gösteren ve izleyiciyle bulunduğu alanı koyan etkinliktir. Sanat eseri ile izleyicinin bulunduğu alan ve zaman olmasının yanında sergi, sanatçı ile izleyicinin de bulunduğu alan ve zamandır. Burada bahsedilen alan ve zaman, serginin gerçekleştiği, sergiye ve izleyiciye özel tahsis edilmiş alan ile izleyicinin sanat nesnesi ile buluşmasını sağlamak adına verilmiş zamandır. Sergi, bu, alan ve zamanın birleşimidir.

1.1.1. Heykel Sergisi

Heykel ve üç boyutlu çalışmalar, yapısı gereği, mekanda kapladıkları alan itibariyle, izleyici karşısında en canlı ve en etkileyici duran yapılardır. Üç boyutlu plastik yapısı gereği, heykelin çevresinde dolanabilme, farklı açılardan izlenebilme ve kapladığı alanın kavranabilmesi adına heykel sergisi, heykelin sunumu kadar önemlidir. Heykelin mekanla birebir ilişki içerisinde olması nedeniyle, heykel sanatı için heykel sergilerinin önemi daha da büyüktür. Üç boyutlu yapılarla dolu çevremizde, heykelin bu yapılarla ve mekanlarla ilişkisinin olmaması düşünülemez.

Sergi, heykelin kavranmasında ve çözümlenmesinde büyük önem taşımaktadır. Sergi, eserin sunumunda, izleyiciyle buluşmasında bir araç olsa da, heykelin içinde yer alan bir konudur. Sergi, heykel alanında hem bir araç hem de bir amaç olduğu söylenebilir.

1.2. Sergileme Nedir?

Sergileme, bir sergi eylemidir. Kelime olarak ‘sergi’den farklı olarak, ‘sergileme’, sanatçının izleyiciye karşı bir tutumu, bir eylemidir. Sergileme, sanatçının eserini sergide izleyici ile buluşturmasıdır. Sanatçının sergileme eylemi, her zaman için eserinin bir parçası ve sanatçının da kendi sanatsal duruşu ve tutumu olarak

⁶³ J.Putnam, Art and Artifact (London: Thames & Hudson, 2001), s.154.

gerçekleştirilmiştir. İzleyici ile buluşturma ve izleyiciye sunma esaslı başlayan sanat süreci, sanatçının sergileme tutumu ve sergisi ile izleyiciyle buluşur.

Sergileme her zaman sanatsal sürecin içinde barınmış ve gelişmiş olsa da, günümüzde sanat eserinden ayrı olarak değerlendirilmekte ve irdelenmektedir. İzleyicinin ön plana alınmaya başlandığı 1960'lı yıllar ile birlikte sergileme daha geniş bir alana ulaşmış, daha çeşitli biçimlerde gerçekleştirilmeye başlanmıştır.

Sergileme eylemi, sergi etkinliğinden farklı olarak, sanatçının izleyiciye gösterdiği bir süreçtir. Sanatçının, düşünüp belirli kavramlar üstüne yoğunlaşmasından, tasarımlarını gerçekleştirmesine ve sonunda izleyici ile buluşturmasına kadarki geçen tüm süreç sanatçının bir eylemidir. Sergileme hedefi olan bir eylemdir. Yani sergileme, sanatçının tutumundan, sanat eserinin sergilenmesine kadar bir eylem sürecidir. Sergileme eyleminin bir süreç olması, sergilemeyi hem öznel hem de nesnel konuma koymaktadır. Sanatçının sanat nesnesine ilk yöneldiği andan, bitimine kadar gerçekleştirdiği bu eylem, öznedir. Sanat nesnesinin sanatçıdan ayrılıp, izleyici ile bulunduğu sergi hareketinde ise, sergileme eylemi, sanat hareketinin olması gereken bir sonucu olarak, nesnedir.

Sergileme, her zaman sanatın ve sanat nesnesinin içinde var olmuş bir eylemdir. Fakat izleyicinin, sanat eserinden de önce bir konuma geçmesi ile birlikte, sergileme, daha detaylı ve bir araçtan çok amaç halinde irdelenmeye başlanmıştır. 1960'lardan sonra, sanatçı kendisini ve tutumlarını dâhil bir sergileme biçimi olarak görmüş, eserlerinin yanında kendisini de sergileme eylemine yönelmiştir.

1.2.1. Heykelde Sergileme

Heykelin sunumu kadar, heykelin izleyiciyle olan ilişkisini destekleyecek olan sergilemesi de bir o kadar önemlidir. Heykelin sunumu en iyi, mekan içerisinde doğru oluşturulmuş bir sergileme tasarımıyla desteklenebilir. Mekanda heykelin doğru konumlandırılması ve mekandaki sergileme elemanlarının doğru düzenlenmesi heykelin

sunumunun başarısını getirmektedir. Heykelin kendi içerisinde, sunumu, anlatımı doğrultusunda nasıl belirleniyorsa, bu sunumu destekleyecek en iyi sergileme tasarımıyla da heykel, izleyici karşısında amacına ulaşmış olur.

Sanatçı, heykelini oluşturma aşamasında, çok sayıda aşamadan geçer ve çalışmasını da çok sayıda aşamadan geçirir. Bir sanat eseri, her zaman sanatçı tarafından, en son hali düşünülerek yapımına başlanır. Sanatçı, eserini nasıl sergileyeceğini, esere başlamadan önce zihninde canlandırır. Yani, eserin sergilenmesi, eserle birlikte gelişir. Örneğin, sanat eserinin oluşması esnasında, bir eserin iç mekanda mı yoksa dış mekanda mı sergilenecek olduğu, nasıl bir ışık alması gerektiği ve nasıl bir mekanda konumlandırılması gerektiği, sanatçının zihninde canlanır.

2. SERGİLEME TASARIMLARI

Eserlerin bir sergi etkinliğinde sergilemelerinin oluşturulması ve biçim ve içerik olarak sergilemelerin gerçekleştirilmesi sergileme tasarımıdır. Bir sergi mekanı içerisinde ya da dışarısında, eserlerin konumlandırılmasından, mekanı bu şekilde yapılandırmaya kadar birçok mekansal ve yapısal içeriğe sahiptir sergileme tasarımları.

Sanat nesnesinin, izleyici ile buluşmaya başlamasından bu yana, içinde sergileme eylemi bulunmaktadır. Fakat bu sergilemenin, eserle birlikte aynı öneme getirilmesiyle, sergilemeler ayrı bir alan olarak değerlendirilmeye başlanmış ve sergileme tasarımları oluşturulmaya başlanmıştır.

Heykelin üç boyutlu plastik yapısı gereği, heykel sergileri, tarih içerisinde her zaman için ayrı önem gösterilmesi gereken ve doğru hesaplar gerektiren etkinlikler olmuştur. Heykel sergilerinin sergileme tasarımları oluşturulmuş, yeni çözüm ve seçenekler de eklenmiştir.

Modern Dönemde, heykelin bir zanaat eseri olmasından çok bir sanat eseri olması özelliğinin daha da vurgulanmasıyla, sanat eserlerinin sunulması ve izleyici ile

buluşturulması bu önemin daha da vurgulanarak gösterilmesiyle gerçekleştirilmiştir. Modern Dönem heykeltıraşları, bu dönemde, kendilerine ve sanat eserlerine duyulması gereken saygıyı ve özeni belirtirken, bu görüşlerini sergi ve sergilemeleriyle desteklemiştir. Modern Dönemde, sanat ve sanatçının üstün görülmesi ve belirli kıstasların konması, izleyiciye verilen önem ve izleyicinin de sanata ve sanatçıya gösterdiği yoğun saygı sergilerde ve sergilemelerde kendini göstermiştir.



Resim 26. Reuben Nakien Exhibiton, Jake Ruteberg Fine Arts, 2010

Eserler, sanatçıların özenli ve temiz sergilemeleri ile izleyici karşısına çıkarılmışlardır. Mekanlar izleyicinin heykeli en iyi algılayabileceği yükseltideki stantlar, heykelin görüntüsünü bozmayacak ve algıyı zorlaştırmayacak duvar renkleriyle ve tavan yükseltisi ile oluşturulmuştur. (Resim 26)

2.1. Sergileme Açısından Mekanın Önemi ve Heykelde Yeri

İç Mimarlık alanında değerlendirilmiş mekan tanımları ve bu mekanı dolduran nesnelere olan ilişkisinin tanımları, sergileme mekanlarının sergileme nesnelere ile olan ilişkileri için de düşünülebilir.

Evrensel mekanın tam bir tanımı yoktur. Buna rağmen, etki alanı içine bir nesne girer girmez görsel bir ilişki kurulmuş olur. Bu alana daha başka nesnelere girerse, söz konusu alanla nesnelere

arasında olduğu gibi, aynı zamanda da nesnelerin birbirleri arasında çoklu ilişkiler kurulmaya başlanmış olur. Dolayısıyla mekan bu ilişkiler ve bunları algılayan biz tarafından şekillenir.⁶⁴

Sergileme mekanlarında, mekanın içerisine yerleştirilmiş eserler ile o mekanın bir ilişkisi oluşmaktadır. Sergilenen yapıtlar, sergilendikleri mekan ile birlikte izleyici karşısına çıkar ve izleyicinin zihninde bu yapıtlar mekan ile birlikte şekillenir. Bu bakımdan, sergileme mekanlarının sergi ve sergilemelerdeki önemi büyüktür. Ayşe Erkmen, mekanın ve sergilediği heykellerin, mekan ile ilişkisinin önemini şu şekilde açıklamıştır:

Sanat yapıtının sunulduğu yerin sanat yapıtıyla çok yakın ilişkisi olduğunu düşünüyorum. Mekan paket gibi bir şey, nerede ne sunulduğu çok önemli... sergi mekanı bir işe başlarken benim için önemli, çünkü işi taşıyacak olan mekan orası. Bu nedenle mekanı görmezlikten gelmek benim için mümkün değil.⁶⁵

Bir yapıtın izleyici tarafından anlaşılması ve sergilemenin hedefine ulaşması, mekanın destekleyici olmasıyla sağlanmaktadır. Yapıtları destekler nitelikte olan sergi ve sergileme anlayışı, mekanın desteği ve yapısıyla amacına ulaşmaktadır. “Nesnelerin görsel biçim, boyut, renk ve dokularını algılayışımız, onları gördüğümüz görsel çevreye ve nesnelerin bu çevrede birbirleriyle ve görsel ortamlarıyla kurdukları ilişkiye göre şekillenir.”⁶⁶

Mekan içerisine yerleştirilen heykelin mekan ile birlikte değerlendirilmesi, mekanın sınırsız kullanım seçenekleriyle izleyici karşısına heykelin bir fonu olarak değil, heykel ile birlikte değerlendirilen bir eleman olarak çıkmasını getirmiştir.

1960’lı yıllarda giderek çoğalan mekan-bağlantılı üretimleri tanımlamak için kullanılmaya başlanan “mekan düzenlemesi” ya da “yerleştirme” gibi terimler, bir değişim süreci içine giren heykel sanatının da adeta eklemlendiği bir alanı tanımlar oldu.⁶⁷

⁶⁴ F.D.K.Ching, İç Mekan Tasarımı. Çeviren: Belgin Elçioğlu (İstanbul: Yem Yayın, 2006) s.10.

⁶⁵ A. Erkmen ve L. Çalıköğlü Söyleşisi, Ayşe Erkmen: “Bütün yaptığım işleri heykel gibi görüyorum”: Sanat Dünyamız Sayı:95 (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005), s. 64.

⁶⁶ F.D.K.Ching, a.g.e., s.88.

⁶⁷ A. Antmen, “Yerleştirme: Heykelin Dönüşümü mü?” Sanat Dünyamız Dergisi, Sayı: 82. (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002), s. 201.

2.2. İç Mekan Sergilemeleri

İç mekan sergilerde, sergilenen eserlerin istenilen ve doğru şekilde sergilenebilmesi adına, dikkat edilmesi gereken genel konular vardır. Bunlar, genel iç mekan kullanım gereksinimlerinin yanında serginin içeriğine göre belirlenebilen gerekliliklerden de oluşmaktadır.

Eserin sergilenmesinde, sunulan eserlerin boyutu ya da sanatçının seçimi olarak, oluşturulan eserler doğrultusunda en çok kullanılan sergi mekanı, kapalı mekanlar yani iç mekanlardır. Mekanın dışındaki hava koşullarını, sesi ve hareketi engelleyen mekan duvarları ve yapısı ile sınırlandırılmış iç mekanın, eserin sergilenmesinde birçok avantajlı tarafı bulunmaktadır. Sergilemede, sergi salonları, müzeler ve galeriler genel olarak iç mekan alanlarıdır. Sergilenen eserin iç mekana uygun olup olmadığı ya da sanatçının tercihi, eserin oluşumu ile birlikte kendini gösterir. İç mekanda sergileme, sanatçının kullanabileceği malzeme rahatlığını ve izleyicinin esere daha fazla hakim olabilme şansını verir.

İç mekanda sergilenecek olan eserin, sergilemesinin en iyi şekilde desteklenebilmesi için, eserin mekan içinde konumlandırılması, eser ile izleyici arasındaki duruşu en iyi şekilde planlayabilme, eserin alacağı ışık gibi etmenlerin yanında, bu mekanların nasıl yapılandırılması gerektiği, duvar genişlikleri, tavan yükseklikleri, zemin ve duvar renkleri gibi önemli konular bulunmaktadır.

Sanatın sunumunun başlıca özellikleri- uzunluk, doku, duvarların rengi, resimlerin çerçeve tercihi ve heykellerin kaideleri, en iyi şekilde halledilmiş etiketleme, mekânın ölçeği, ışığın kalitesi ve işlerin birbirleriyle ilişkili olarak nasıl yerleştirildiği- kalıcı ya da geçici, esas düzenlemeleridir. Sanatın yerleştirilmesi için kurallar yoktur fakat bu sunum elemanların takdiri çeşitli müzelerde başlıca yönergelerle önerilmektedir⁶⁸

Kapalı yani iç mekanda gerçekleştirilen heykel sergilerinde, mekanın mimari ve yapısal özellikleri çok önemlidir. Mekanın yapı olarak, heykel sergisine uygun ve elverişli

⁶⁸ Newhouse, a.g.e., s.214.

olması gerekmektedir. Kapalı mekanda sergilenen heykellerin, heykelin açısına ve mekan içerisindeki özgürlüğüne müdahale etmeyecek bir yapıda olması gerekmektedir.



Resim 27. Claes Oldenburg: An Anthology Exhibiton, National Gallery of Art and the Solomon R. Guggenheim Museum, 1995

Bir sergileme mekanına göre tasarlanmamış olan çalışmalarda, serginin yapılacağı mekana eserin yerleştirilmesi, en uygun konumun belirlenmesi, mekanı ve eseri iyi tanıyarak, aralarındaki ilişkiyi doğru değerlendirecek şekilde gerçekleştirilebileceği söylenebilir. (Resim 27) Bir heykelin stant üzerinde mi sergileneceği, duvardan ne kadar uzakta durması ve çevresinden ne kadar uzaklıkta dolaşılacağı gibi konular, iç mekan sergilerinde oldukça önemli konulardır.

2.2.1. İç Mekan Sergilemelerinde Önemli Konular

Mekan içerisinde, sanat eserlerinin sunumlarını ve sergilemelerini gerçekleştirirken, mekanın özellikleri de göz önünde bulundurulmalıdır. Mekan, kendi yapısının yanında, çeşitli konuların ve elemanların birleşiminden de oluşmaktadır. Bu konular, mekanı bir bütün yapan parçalardır ve mekanın bütünlüğü, sergilerde ve sergilemelerde çalışmaların desteklenmesinde önemli rollere sahiptirler.

Bu konular, iç mekanın sergilemelerin desteklenmesi adına dikkat edilen ve göz önünde bulundurulmuş konulardır. Bunlar, iç mekanın yapısı ve iç mekan elemanları konularıdır. İç mekanın bir sergileme alanı olarak mimari ve yapısal özellikleri de bu konuların içindedir. Bunun yanında, iç mekan elemanları, döşemeler, duvarlar, tavanlar ve aydınlatma konuları da özen gösterilmesi gereken konulardır. Tüm bu konular, bir sergi alanı olan sergi mekanlarındaki eserlerin sergilemelerini desteklemesi ve taşıması adına önemlidirler.

2.2.2. İç Mekanın Yapısı

Heykelin konumlandırılması ve sergilenmesi adına büyük önem taşıyan mekan, şöyle açıklanmaktadır, “Mekan, pozitif ve negatif alanların bileşkesidir. Pozitif alan mekan içinde yer kaplayan fiziksel nesnedir (veya formdur). Bununla beraber negatif alan dolu olmayan alanlardır.”⁶⁹ Mekanı dolduran sanat nesnelere mekanın pozitif alanları olduğu düşünülürse, bu pozitif alanları destekleyen negatif alanların da bulunduğunu ve negatif alanların da önemini büyük olduğunu söyleyebiliriz.

Mekan içerisinde vurgulanmak istenen nesnelere yani eserlerin, ön plana çıkarılabilmesi için, mekanın bu nesnelere ön plana çıkaracak şekilde düzenlenmesi gerekmektedir. Mekanın, eserlerin ön plana çıkarılması için görünmez bir yapıya sahip olması gerektiği de söylenebilir. “Mekan içinde, nesnelere şekillerinin ve dış hatlarının

⁶⁹ “P.Zelanski ve M.P.Fisher, Shaping Space. (New York: Holt, Rinehart and Winston Inc., 1987), s.99”
B.B.Kaptan, İç Mimaride Form-Mekan İlişkisi. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi (Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, 1997) s. 36’deki alıntı.

ayrıt edilmesini gerektirecek görev ve işler yapılacaksa, nesne ile arka planının arasındaki görsel karşıtlığın tespiti özellikle çok önemlidir.”⁷⁰

2.2.3. İç Mekan Elemanları

İç mekan sergilemelerinde, sergileri ve sergilemeleri etkileyen yapısal ve mimari konular bulunmaktadır. Bu konuların arasında, düşünülmesi ve planlanması gereken mekansal öğeler de bulunmaktadır. İç mekan sergilemelerinde en önemli kıstasın, eserlerin doğru aydınlatılması ve ışığının doğru seçimi olduğu düşünülürse, sergilemelerde, tüm iç mekan öğelerinin aydınlatma ve doğru ışığı destekleme amaçlarıyla oluşturulduğu söylenebilir.

2.2.3.1. Döşemeler

Bir mekanın zeminini oluşturan ve bu zemininin izleyici tarafından görülen kısmı olarak döşemeler, üzerindeki eserleri taşıyan ve izleyicinin zihninde çalışmalara zemin oluşturan mekansal elemanlardan biridir.

Mekanda, üç boyutlu çalışmaların taşıyıcısı ve izleyicilerin ise alan içerisinde hareketlerini gerçekleştirdikleri zemin olarak döşemelerin, dayanıklı olması gerekmektedir. “İç mekandaki etkinliklerimizi ve tefriş elemanlarını taşıyan platformlar olarak döşemelerin, bu yükleri güvenle taşıyabilecek strükture sahip olmaları ve yüzeylerinin de sürekli kullanıma ve aşınmaya dayanıklı olması gerekmektedir.”⁷¹

Sergileme mekanlarında döşemeler genel olarak açık renkte kullanılmasının yanında, koyu renkte, kullanımı da görülmektedir. Açık renklerin ışığı yansıtacak fakat parlatmayacak nitelikte olmaları, eserleri mekan içerisinde izleyiciyi rahatsız etmeden taşımalarını ve ışığı desteklemesini sağlamaktadır. (Resim 28)

⁷⁰ F.D.K.Ching, a.g.e., s.289.

⁷¹ Aynı, s.165.



Resim 28. Medicine and Art: Imagining a Future for Life and Love Exhibiton, Mori Art Museum, 2009



Resim 29. Hokkaido Three-Dimensional Art Exhibition, Hokkaido Museum of Modern Art, 2010

Döşemelerin sergi mekanlarında açık renklerde kullanılmalarının yanında, mekanın dekorasyonuna ve heykellerin aydınlatmalarının o şekilde tasarlanması halinde koyu renk kullanımları da bulunmaktadır. (Resim 29)

Açık renkli döşeme, mekanın içindeki ışık seviyesini artırır, koyu renkli döşeme malzemesi ise yüzeyine düşen ışığın büyük bir kısmını yutar... Soğuk, açık bir renk mekana genişlik verir ve cilalı döşemelerin düzlüğünü ve pürüzsüzlüğünü belirginleştirir. Soğuk ve koyu renkli bir yüzey ise döşemeye, dolayısıyla zemine derinlik ve ağırlık verir.⁷²

2.2.3.2. Duvarlar

Döşemeler gibi, sergi mekanlarının duvar yapıları ve duvar renkleri de, eserlerdeki ışığı etkileyen, eserlere izleyicinin zihninde bir arka plan oluşturan iç mekandaki dikey düzlemlerdir. “Duvarlar mekanın tefrişi ve mekan kullanıcıları için arka plan oluşturur. Eğer düz ve nötr renkli iseler, ön plandaki öğeler için pasif bir arka perde oluşturmuş olurlar.”⁷³ (Resim 30)

Duvarlar, izleyiciye eser için bir arka plan oluşturmaktadırlar. Tavanın yüksekliği ile orantılı şekilde yükselen duvarların, gelen ışığı desteklemesi gerektiği söylenebilir.

Müzelerde ve galerilerde çok sayıda farklı çalışmaların sergilenmesi, üç boyutlu çalışmaların yanında iki boyutlu çalışmaların, duvar düzenlemelerinin, çoklu ortam çalışmalarının olması, mekanın duvarlarının dolmasına neden olmaktadır. Bu duvardaki çalışmaların ve zeminde sergilenen çalışmalarla belirli bir uyum içerisinde olmaları ve birbirlerini destekleyecek nitelikte olmaları gerekmektedir.

⁷² Aynı, s.166.

⁷³ Aynı, s.184.



Resim 30. Barnett Newman, Broken Obelisk-Museum of Modern Art, 1963-69

Döşemelerin yanında, duvarların da, esere tutulacak aydınlatmaya ve eserin istenilen duruşunu destekleyecek renkte ve yapıda tasarlandıkları söylenebilir. “Açık renkli duvarlar ışığı oldukça etkin bir biçimde yansıtır ve önlerine yerleştirilmiş nesnelere için de etkili bir arka plan ögesi olurlar.”⁷⁴

2.2.3.3. Tavanlar

Üç boyutlu çalışmaların mekan içerisinde kapladıkları hacim ile kendi alanlarını yaratabilmelerinin yanında, mekanlar da bunu engellemeyecek ve destekleyecek nitelikte yapılandırılırlar. Sergi mekanlarının tavanlarının yüksek tutulmasının, mekanın, eser ile izleyici arasında bir engel yaratmaması için olmasının yanında, mekana daha havadar ve görkemli bir hava katmak sebebiyle de oluşturulduğu

⁷⁴ Aynı, s.185.

söylenbilir. Bunun yanında, sergileme mekanlarının yüksek tavanlı oluşu, izleyicinin eserle buluşmasında, kendisini rahat hissetmesi ve kendini farklı bir alanda hissederek, esere daha fazla yoğunlaşmasını sağlamaktadır.

Müze ile galeri tavan yükseklikleri arasında bir fark vardır. Bu, mekanın genişliğine ve niteliğine göre tavanların vereceği his ve duruş ile alakalıdır. Müzelerin tavan yükseklikleri, mekanın genişliği ve yapısı ile beraber yüksek ve geniştir. (Resim 31)



Resim 31. Eva Rothschild 'Cold Corners' Exhibition, Tate Britain, 2009

Yüksek tavanlar genellikle ihtişamlı ve ulvi hisler uyandırır. Alçak tavanların mağaraya benzer bir rahatlık ve samimiyet gibi yan anlamı vardır. Buna rağmen, mekan ölçeğini algılayışımız, sadece tavan yüksekliğiyle sınırlı kalmaz; yüksekliğin, mekanın genişliği ve uzunluğuyla ilişkisi de çok önemlidir.⁷⁵

Müzelerden daha küçük sergi mekanları olan, sergi salonları ve galerilerin tavanları ise, mekanın genişliği oranında ve mekanın niteliğini destekleyecek yüksekliktedir.

⁷⁵ Aynı, s.34.

2.2.3.4. Aydınlatma

Mekan öğelerinin içinde, üç boyutlu bir çalışmalar için en önemli eleman, aydınlatmadır. Üç boyutlu plastik yapısıyla, kendi gölgesini yaratabilen, ışık ile kendine yeni formlar kazandırabilen heykel için aydınlatmanın önemi büyüktür. Mekan içerisinde bir heykelin etkisi, doğru ışık ve doğru aydınlatma ile sağlanmaktadır diyebiliriz.

Sergi mekanlarında, izleyicinin görebilmesi için gereken aydınlatmaların öneminin yanında, üç boyutlu çalışmaların ayrı aydınlatmaları da eserlerin sergilemeleri açısından büyük öneme sahiptir.

Bireyin görebilmesi için mutlaka bulunduğu mekanda ışığa gereksinim vardır. Işık olmadan ne bir form, ne formun öğeleri, ne de renk, doku gibi nitelikler görülebilir. Bu nedenle, her ne biçimde olursa olsun görmek için ışığa gereksinim vardır. Varolan objeden yansıyan ışınlar duyu organı göz tarafından beyine yollanır.⁷⁶

Mekan, sergilenen çalışmaların aydınlatılmasından önce, kendi iç yapısında, tutarlı ve düzenli bir aydınlatmaya sahiptir. “Işık kaynakları ister düzenli, ister dağınık biçimde yerleştirilsin, aydınlatma tasarımı dengeli bir düzenlemeye sahip olmalı, uygun bir ritim duygusu vermeli ve önemli olan nesnelere iyi vurgulamalıdır.”⁷⁷

Mekan içerisindeki aydınlatmalar şöyle sınıflandırılmaktadır:

Bir mekanı aydınlatmak için üç metod vardır; genel aydınlatma, özel aydınlatma ve vurgulu aydınlatma. Genel veya çevresel aydınlatma, bir hacmi oldukça tekdüze ve genellikle dağınık olarak aydınlatır... Genel aydınlatma gölgeleri yumuşatmak, hacmin köşelerini törpüleyip yaymak ve güvenli bir şekilde hareket edebilmeyi ve genel bakımı sağlamak amacıyla da kullanılabilir.⁷⁸

⁷⁶ B.B.Kaptan, “İç Mimaride Form-Mekan İlişkisi” (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, 1997), s. 7.

⁷⁷ Ching, a.g.e.,126.

⁷⁸ Aynı, s.127.

Bir sergileme mekanının, kendi iç alanının aydınlatması ve sergilenen eserlerin aydınlatmaları ile arasında bir ışık geçişi sağlayan, mekanın genel aydınlatmasıdır.

Yerel veya özel aydınlatma, mekan içinde görsel etkinliklerin veya görevlerin yapılabilmesi için belirli yerleri aydınlatmaya yarar... Parlaklık düzeyinin belirlenebilmesi için de, ayarlanabilir olmaları (karartıcılar veya reostalarla) ve yönlerinin değiştirilebilmesi her zaman tercih edilir... Özel aydınlatma gösterilmek isteneni kolay görülebilir hale getirir, mekana çeşitlilik ve ilgi katar, mekanı birkaç alana ayırır, bir teftiş grubunu kuşatır veya bir hacmin sosyal karakterini güçlendirir.⁷⁹

Mekan içerisinde eserlerin genel aydınlatmasının dışında, ayrı olarak vurgulanması için uygulanan özel aydınlatmalar izleyicinin bu eserleri rahat algılayabilmesi ve eserlerin etkileyciliklerini arttırmak için yerleştirilmektedirler. Özel aydınlatmalar eserlerin konumlarına ve kendi özelliklerine göre genel sabit aydınlatmaların aksine özel ve esere özgü yapılmaktadırlar. (Resim 32)

Vurgulu aydınlatma, mekan içinde ışığa ve gölgeye ait odak noktaları veya ritmik modeller yaratan bir özel aydınlatma çeşididir. Bir iş veya etkinliği aydınlatmak yerine, vurgulu aydınlatma, genel aydınlatmanın tekdüzeliğinden kurtarmak, hacmin özelliklerini, sanat eserlerini veya değerli nesnelere vurgulamak için kullanılır.⁸⁰

⁷⁹ Aynı, s.128.

⁸⁰ Aynı, s.129.



Resim32. Martin Puryear Sculpture Exhibition, MoMa, 2008

2.2.4. Mekan İçinde Nesnelerin Birbirleri İle Uyumu

Mekanın yapısal özelliklerinin yanında, eserlerin birbirleriyle olan ilişkileri, konumları ve konumlandırılmaları da ayrı bir öneme sahiptir. Kapalı bir mekanda, çok sayıda çalışmanın birlikte sergilenmesi halinde, bunların özellik, boyut, renk, doku ve etki özellikleriyle, bir uyum içerisinde sergilenmektedir.

Çok sayıda eserin birlikte sergilenmesinde, sergileme düzeni eserlerin bazı ortak özelliklerini ön plana alarak gerçekleştirilebilir. Eserlerin malzemeleri esas alınarak bir düzenleme yapılabilineceği gibi, renk, doku ya da boyut temel alınarak da sergileme tasarımları oluşturulabilir. (Resim 33)

Bir iç mekan ortamındaki birçok öge arasında, farklı sebeplerden dolayı önem dereceleri farklı öğeler olduğu gibi, farklı şekillerde vurgulanması gereken öğeler de olacaktır. Mekan içinde

öncü konumda olan öğeler veya özellikler belirlendikten sonra, bu öğelerin mekan içindeki ikincil öğelere nazaran daha dikkat çekici hale getirilmesi için bir strateji belirlenmelidir.⁸¹



Resim 33. Claes Oldenburg: An Anthology Exhibiton, National Gallery of Art and the Solomon R. Guggenheim Museum, 1995

Özellikle sanatçının, sergi mekanını önceden düşünmeden gerçekleştirdiği çalışmaların sergi mekanına konumlandırılmaları sergiyi düzenleyenlerin belirli bilgi ve deneyimleriyle gerçekleştirilmektedir.

2.3. Dış Mekan Sergilemeleri

Heykelin sergilenmesi iç mekanda olduğu kadar dış mekanda da ayrı bir öneme sahiptir. Dış mekana konumlandırılacak heykelin, çevre düzenlemesinden, izleyici açısı ve çevre elemanlarına kadar çok sayıda dikkat edilmesi gereken konu bulunmaktadır.

⁸¹ Aynı, s.156.

Heykel belli bir yere, belli amaçlarla, belli ölçülere göre yerleştirilir. Hafızamızdaki imgesi, genellikle anıt olup, bunun da temsili bir görevi vardır. ‘Heykel dikmek’, aynı zamanda o yeri işaretlemektir, anlam yüklemektir.⁸²

Dış mekanda konumlandırılan heykelin çevresi ile ilişkisi ve izleyicinin heykele yaklaşımı daha açıktır. İç mekan kıstaslarıyla sınırlandırılmamış eserlerin, dış mekana uygunluğu, göz önünde bulundurulması gereken başlıca konulardır. Heykel konumlandığı mekanı niteler. Mekana farklı bir açı ve değer katar.



Resim 34. Anish Kapoor, Cloud Gate, 2004

Dış mekanda, heykelin aldığı doğal gün ışığının değişimi ve çevresinde ayrılan geniş alanlar ile izleyici farklı açılar ve görünüşler yakalayabilmektedir. Anish Kapoor’un binaların arasında geniş bir alana konumlandırılan Cloud Gate adlı heykeli, çevresindeki yapıları bir ayna etkisiyle yansıtmaktadır. (Resim 34) Formu gereği, yarısı

⁸² Yılmaz, a.g.e., s. 236.

gökyüzünü ve diğer yarısı da çevreyi yansıtan heykel, izleyiciye yakından ve uzaktan, esere hakim olabilme olanağı sunmaktadır.

Robert Murray'ın Hillary adlı heykeli, ağaçlarla çevrili yeşil bir alana yerleştirilmiş, geniş, sarıya boyanmış bir metal çalışmadır. Çevresindeki renklerin aksine sarı rengiyle, rahatlıkla dikkat çekmekte olan heykelin, yatay duruşuyla açık alanda oluşu, izleyicinin yakından ve uzaktan heykeli hakim olmasını ve heykeli izlemesini sağlamaktadır. (Resim 35)

Kıvrımlı ve engebeli dalga şekillerindeki serilerle, yerin üzerinde süzülen bir iş yaratmak için, bu metal kesilmiş, kıvrılmış, katlanmış ve bükülmüş. Fakat resmin aksine, izleyici, çarpıcı şekilde her açısında görüşü değişen eserin farklı görüşlerini kavramak için, heykelin çevresinde bedenen dolaşmalıdır.⁸³



Resim 35. Robert Murray, Hillary, 1983

⁸³ B. Barrie, Contemporary Outdoor Sculpture (Gloucester, Mass.: Rockport, 1999), s. 112.

3. 1960 SONRASI SERGİLEME TASARIMLARI

1960 yılı sonrasında sanatla ilgili tüm değişimler, heykelde olduğu kadar kendini sanatsal sergilerin ve sergilemelerin değişimiyle de göstermiştir. Sanat eserinin en rahat şekilde en basit yollarla anlatılmaya çalışıldığı ve izleyicinin en rahat şekilde onu anlayabilmesi için uğraş verildiği bu dönemlerde, eserlerin sergilemeleri daha da önem kazanmaya başlamıştır. İzleyicinin ön plana çıkması ile birlikte de, sergilemeler ayrı bir konu ve dikkat edilmesi gereken bağımsız bir alan olarak da değerlendirilmeye başlanmıştır. Bu değişimler ile birlikte sergileme tasarımları doğmuş ve ayrı bir alan, aşama olarak değerlendirilmeye başlanmıştır.

Sergiler, sadece sanatçıların değerlendirmeleri ve istekleriyle oluşturulmayıp, bunun için belirli uzmanlar ve fikir sahibi kişiler de sergilemelerin tasarımını gerçekleştirir olmuştur. “1960 sonlarında başlıca Amerikan müzelerinde özellikle sergileme tasarımlarına bağlı personeller olmuştur, özellikle bir dizi akla hayale gelmedik aygıtlar kullananlar.”⁸⁴ Sergileme, sergilenen eserlerin sahiplerinin yanında, bu sergileri düzenleyen kişilerle de anılmaya başlanmıştır. Sergileri düzenleyen, eserlerin konumlandırılması ve izleyici ile buluşturulmasını sağlamak amaçlı, karma sergilerde sanatçıları buluşturan, kişisel sergilerde sanatçılara yol gösteren bir uzmanlık olan küratörlük alanı doğmuş ve bu görevi üstlenen küratörler çalışmaya başlamışlardır.

3.1. 1960 Sonrası Heykelin Sergilenmesi

1960 sonrasında, modern zamanlardaki heykel tanımının dışında eserler oluşturulması, bunların üç boyutlu çalışmalarla heykel olarak değerlendirilmesiyle, bu yapıtların sergilemeleri de daha farklı gerçekleştirilmeye başlanmıştır. Sergilemelerde, sergileme amaçlı çalışmalar oluşturulmaya başlanmıştır. İzleyicide belirli duyumsal etkiler yaratmak amaçlanmış ve izleyicinin tepkisi ile biçimlendiği düşünülen çalışmalar gerçekleştirilmeye başlanmıştır.

⁸⁴ Newhouse, a.g.e., s.24.

Heykel sergilerinin, bir mekan içerisinde, sayılı stantların üstüne konumlandırılan ya da iç mekana sığabilecek boyutta çalışmaların bu mekana konumlandırılmasının çok dışında sergileme tasarımları oluşturulmaya başlanmıştır. “Güncel sanattaki sergilerin anlamları üzerine yapılan tartışmalar, serginin yapıldığı yerin ve mimari mekanın çeşidinin önemini azaltıyorlar.”⁸⁵

Bu dönemlerle birlikte, mekanın sınırsız kullanımı ve çalışmaların seçilen mekana göre ve bu seçilen mekanın yapısal özellikleri göz önünde bulundurularak gerçekleştirilmesi, üç boyutlu çalışmaların da, önce mekan düşünülerek yapılmaya başlanmasını getirmiştir. Artık bir heykel sergisi, bir mekan içerisinde, stantların üstünde sergilenen birkaç sayıda heykel ile oluşturulmamaktadır. Çalışmalar, mekanın tümünü kaplar şekilde oluşturulmaya başlanmıştır.

3.2. Yeni Sergileme Tasarımları

İzleyici 1960’lı yıllardan sonra, sergi mekanlarında her şey mümkündür. İzleyiciyi şaşırtma ve duyumsal tecrübeler yaratma amaçlarıyla oluşturulan bu yeni sergiler ile izleyici yapılan çalışmalara dahil edilmekte ve onların tepkileri ve tutumları sergi ile birlikte yapılan çalışmaların son aşaması sayılmaktadır. İzleyicinin tepkisi ve duyumsal yaklaşımları eserlerin ve çalışmaların son rötusudur artık. İzleyicisiz sanat düşünülemediği gibi, artık izleyicinin son tepkisinin de dahil edilmediği bir eser düşünülmemektedir.

Mekana konumlandığı çalışmasını görmeye gelen izleyicilerin yüz ifadelerini ve tepkilerini fotoğraflayıp, bunları çalışmasının son parçası olarak değerlendiren sanatçılar dahi bulunmaktadır. Bu, izleyiciyi çalışmalara dahil etme, bir noktada, üç boyutlu çalışmaların ve heykellerin sergileme performansıdır. Sanatçı çalışmaların izleyiciyle iletişimini ve bu süreci, bu performansı görmek ve değerlendirmek ister.

⁸⁵ R. Greenberg, Thinking about exhibitions (London: Routledge, 1996), s.175.

İzleyicinin çalışmayı tamamlaması ve dahil olması ile ilgili, Joseph Kosuth, 1990 yılında onunla yapılan bir röportajda şöyle demiştir:

Bazı insanlar görünüyor ki müzelerde böyle şeylerin olduğunu görünce şoke oluyorlar. Müzeyi dünyanın sorunlarından uzak bir vaha olarak görmeye niyetleniyorlar; fakat benim sanatım her zaman kültürün edilgen tüketicileri varsayılan bir pozisyona direnmeye çalışmıştır – işte bu, bu anlamdadır bu. Bunu yapmayı reddediyorum. İzleyici çalışmayı tamamlar. Onlar anlam yapmanın diğer yarısıdır⁸⁶

Sanatçı olması gereken görüşü ile değil, kendi algısı ile birlikte izleyicinin varlığını ve tutumunu kendi sanatsal çalışmalarına dâhil etmektedir. Yeni sergileme anlayışları ise bu doğrultuda ve bu amaçla oluşturulmuştur.

3.2.1. İç Mekanda Yeni Sergileme Tasarımları

İç mekan sergilemelerinin genel yapılarının yanında, mekanların yeni kullanımlarıyla farklı sergileme tasarımları gerçekleştirilmiştir. Mekandaki tüm olanakları değerlendirmek isteyen sanatçının sergileme tasarımları da bu yönde değişmiştir. Mekanın yeni kullanımlarının yanında, birçok klasik sergileme yöntemini ve şeklini, onlara belirli yorumlar ve yeni bakışlar getirerek tekrar değerlendirilip ve kullanılmıştır.

3.2.1.1. Vitrinleme

Genel olarak müze sergilemelerinde gördüğümüz vitrinleme sistemleri ve vitrin sergilemesi, vitrinlenen çalışmalarını fiziksel olarak korumasının yanında, vitrinlenen çalışmalara ayrı anlamlar da yüklemektedir. Vitrinlenen çalışmalar kapatılan camekan kutu sayesinde, toz ve kirden uzak durmasının yanında gelebilecek hasar ve güvenlik sorunlarına karşı da diğer sergileme sistemlerinin yanında avantajlı durmaktadır.

⁸⁶ Putnam, a.g.e., s.156.

Mekan içinde vitrin içerisinde sergilenen heykel ve çalışmaların, duruşu da farklı olmaktadır. Vitrin içinde sergilenen bir heykel çevredeki diğer çalışmalardan daha iddialı, daha değerli ve de kolay hasar görebilir nitelikte durmaktadır. Vitrin içinde, dokunulması imkânsız olan ve görüş mesafesini vitrinin belirlediği heykellere izleyicinin merakı ve ilgisi daha fazla olmaktadır. Önüne konan vitrin engeliyle birlikte, vitrin içindeki heykel, izleyicide daha çekici ve ilgi uyandırıcı durmaktadır. Vitrin sergilemelerinin, izleyicinin dikkatini çekmek adına görsel gücü büyüktür.

Bir şeyin vitrine yerleştirilmesinin etkisi, müzelemektir: cam sadece fiziksel bir bariyer değil ayrıca obje ve izleyici arasında resmi bir mesafe de yaratmaktadır. Kapsanan obje ya da sanat eserine dokunulmazlık oluşturarak, ne kadar önemli olursa o kadar da değerli hale gelir; böylece yanından geçeni dükkân vitrini ve reklâm sunuşuyla ayartmakla paylaşır⁸⁷

“Bir vitrinin içinde bir grup obje birlikte sergilendiği zaman, bir çeşit görsel yapı ya da ifade dâhil olmaktadır, birbirleri ile resmi ya da kültürel bazı ilişkileri olduğunu ima ederek.”⁸⁸ Arkeolojik kazılardan çıkarılan sanat eserlerinin ve antik dönem çalışmalarının sağlıklı ve güvenli bir şekilde tutulmasını sağlamak amacıyla çıkarılan vitrinleme sistemleri, günümüz sanatçıları için farklı sunumlar yakalamak, ironik yaklaşımlarla ve farklı sergileme tasarımları oluşturmak adına kullanılmaktadır. (Resim 36)

⁸⁷ Aynı, s.36.

⁸⁸ Aynı, s.37.



Resim 36. Jeff Koons, New Hoover Deluxe Shampoo Polishers, New Shelton Wet/Dry 10-gallon Displaced Tripledecker, 1981-1987

Müze tipi sergilemelerde bir gereksinim olan vitrin sergilemeleri, 1960 sonrası çalışmalarda, bu anlam üstüne yoğunlaşarak ve anlamını bazen değiştirerek kullanılması da yeni sergileme tasarımlarına örnektir. Jeff Koons'un, vitrinlenmiş elektrikli süpürgeleri (Resim 26) 1960 sonrası uygulanan vitrinlemelere verilebilecek örneklerdendir.

Bu elektrikli süpürgelerde bize verilmiş yoğunlaşmış bir simulakr deneyimdir. Bu süpürgeler artık gerçek değildir, hiper-gerçektir. Tümüyle pürüzsüzdürler (artık gerçek olamayacak kadar), her şeyin tuhaf bir biçimde birbirlerine benzediği bir evrendedirler ve şeylerin, kopyalanmaya mahkum edildiği bir yerde....⁸⁹

Koons'un, müze sergilemelerinde görülen, sergilenen nesnelerin önemine uygun olarak gerçekleştirilen, vitrinleme sistemlerine bir gönderme yaptığı düşünülebilir. "Elektrikli süpürgeler sanki hiç el değmemiş gibidir, her bir pleksiglas yüzey mükemmel bir

⁸⁹ Şahiner, a.g.e., s.112.

biçimde temizlenmiş ve parlatılmıştır. Hiçbir yerde en ufak bir parmak izi, toz ya da kullanıldığına dair bir işaret görünmez.”⁹⁰



Resim 37. Jeff Koons, New Hoover Convertibles, 1981

Vitrin içerisinde elektrikli süpürgelerle karşılaşan izleyici, bu süpürgelerin özel bir yanını ve onları farklı kılan bir tarafın bulunduğunu düşünmekte ve onlara sanatsal bir saygı duyduğu düşünülebilir. “Koons’un banal, hayasız ve kiç olarak nitelenebilecek kavramsal yaklaşımı, izleyiciyi de doğrudan kavramın bir parçası kılmayı hedefler.”⁹¹ Sanatçının herhangi basit bir objeye de sanatsal değer yüklenebileceğini savunduğu düşünülebilir. (Resim 37)

Bir vitrin içerisinde sergileme ile gündelik elektrikli süpürgeler dahi sanatsal bir duruş ile izleyici karşısına çıkabilmektedir. Vitrinlenmiş nesnelere mekan içerisinde ayrılmış ve kendi mekanını, çevresini yaratmış özel nesnelere halini almaktadır. Mekan içinde kendi mekanını yaratan vitrin içindeki çalışmalar, her zaman için izleyici ile arasında

⁹⁰ Aynı, s.112.

⁹¹ Aynı, s.114.

kendi belirlediği bir mesafe olması ile birlikte ulaşılmaz bulunarak dikkati bu yöne çekecek çalışmalar oldukları söylenebilir.

Damien Hirst'ün sunumu ve sergilemeleri de vitrin sergilemelerine örnek teşkil eder. “Katı ciddiyeitli vitrin tasarımı, Hirst'ün metaforik ve sık sık şakacı, ironik başlıkları ile, buranın ve şimdinin, sunum kaplarını müzesel ilişkinin ötesinde naklederek, keskin duyusunu ileterek birleştirilmiştir.”⁹²



Resim 38. Damien Hirst, Dead Ends Died Out, 1993

Sigara izmaritlerini sergilediği çalışmasında Hirst, dikey konumlandırılmış, kısa derinlikli ve çok sayıda raftan oluşan vitrini ile izmaritleri böyle sergilemiştir. “Sigaralar Hirst'ün çalışmalarında yinelenen bir konudur ve bu taksonomik sunumda bastırıp söndürdüğü sayısız çeşitteki formlardan faydalanmıştır.”⁹³ (Resim 38)

Genellikle ölüm teması üzerinde çalışan İngiliz sanatçı Damien Hirst, bir başka çalışmasında, ölü hayvanları formaldehit sıvı dolu pleksiglas vitrinler içerisinde

⁹² Putnam, a.g.e., s.35.

⁹³ Putnam, a.g.e., s.35.

sergilemiştir. “Hirst’ün çoğu işi fanilik, ölüm, din ve uyuşturuculardan bahsetmektedir.”⁹⁴



Resim 39. Damien Hirst, Mother and Child Divided, 1993

Ölü hayvanları vitrin kaplar içinde sergileyen sanatçı, hayvanları muhafaza etmek ve kesilmiş hayvanları tüm çıplaklığıyla sergilemek istemektedir. Bunun için, bu ölü hayvanlara özel vitrinleme sergilemeleri geliştirmiştir. (Resim 39)

1988’te London Docklands’te gerçekleştirilen, Ünlü “Freze” sergisinde, Hirst 14 adım uzunluğunda, formaldehit dolu bir kabın içinde asılı bir ölü köpek balığı sergiledi. Bunun yanında farklı şekillerde, gerçek inekleri, koyunları ve domuzları kesmiş ve koruyucu maddeyle vitrinlemiştir de.⁹⁵

⁹⁴ Collins, a.g.e., s.297.

⁹⁵ Fineberg, a.g.e., s. 490.

Vitrin sergilemeleri, sanatçıların vitrinledikleri çalışmalar ve anlatımları doğrultusunda seçilmiş sergilemeleridir. “Koons sadece kendi halinde kiç olan ürünleri yerleştirdi; Hirst bütün bir yabandomuzunu işledi ve bölünmüş hayvanları kaplarında sergiledi.”⁹⁶

3.2.1.2. Biriktirme

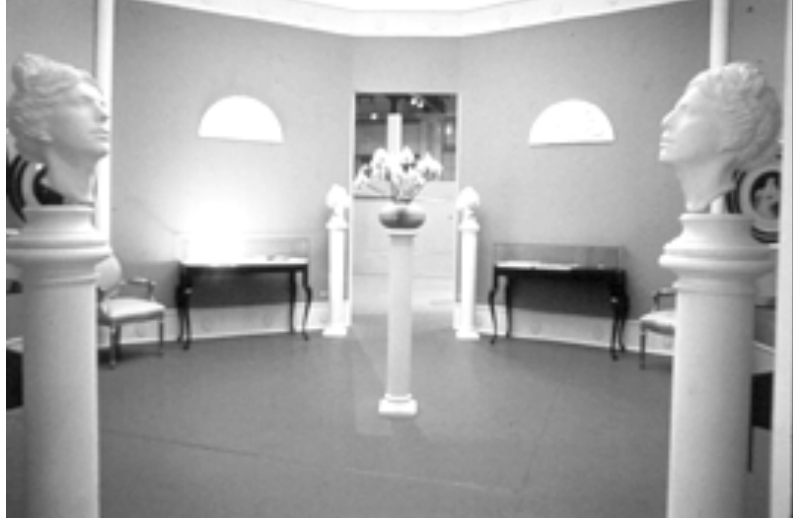
Sanatçılar kendi özel koleksiyonlarını, birikimlerini ve biriktirdiklerini farklı sergileme tasarımlarıyla galerilerde ve sergi salonlarında sergilemeye başlamışlardır. Bu sergilemelerde, klasik sergileme ve sunum anlayışlarına gösterilen tepki de gösterilmiş ve bazı çalışmalarda bu sergileme anlayışlarına alaycı bir tavırla yaklaşmıştır.

Sanatçının kendi varlığı, yaşamı ve sanatsal tutumunun da sanatçının sanatsal çalışmalarının yanında bir sunum ve sergileme olduğunu savunan Postmodern dönem sanatçıları, kendilerine ait ve kendilerini anlatan objeleri sergilemenin, tutumlarını en doğru şekilde göstereceğini düşündükleri bir yöntem olarak görmüşlerdir. Kişisel müzelerini sergileyen sanatçılar arasından, Barbara Bloom’un, *The Reign of Narsissim* adlı çalışması da örnek verilebilir. (Resim 40) “*The Reign of Narsissim*(1989), bir salon ve film setini andıran, altıgen dairesel bir yapıda, neoklasik salon ya da müze dönemi odası objelerle ve mobilyalarla doldurulmuş”.⁹⁷ Kendini, kendine ait elemanlarla ve kendine özgü yol ile bir oda içinde sergileyen Bloom bu çalışmasını, “Bu çalışma Freud’un narsizmi ile ilgili değil gerçekten, ama sanat yapımı ve biriktirmenin narsistik bakış açısı ile ilgilidir”⁹⁸ diye açıklamıştır.

⁹⁶ H. Foster ve diğerleri. *Art Since 1900* (New York : Thames & Hudson, 2004), s. 600.

⁹⁷ Putnam, a.g.e., s.69.

⁹⁸ Aynı, s.69.



Resim 40. Barbara Bloom, The Reign of Narcissism, 1988–89

Sunulan eserlerin sanat olmasından öte, sanatçının hareketi ve nedenlerinin sanatın kendisi olarak değerlendirmesi, kendini sergilemelerde güçlü bir şekilde göstermiştir.

Mark Dion'un Cabinet of Curiosities for the Wexner Center for the Arts adlı çalışması da biriktirme sergilemelerine verilebilecek örneklerdendir. "Cabinet of Curiosities for the Wexner Center for the Arts(1996) projesinde Dion doğal ve suni nesnelerin ilişkilerini ve onların Brueghel, Arcimboldo, Rembrandt ve Synders'in alegorik resimleriyle bağlantılarını keşfeder."⁹⁹

"Mark Dion'un bazı düzenlemeleri, tarihsel konseptte ve Wunderkammer ya da aydınlanma öncesi özel koleksiyonların altında yatan sergileme kurallarına olan kendi ilgisiyle ilişkilidir."¹⁰⁰ Mark Dion'un biriktirme çalışmalarının, tarih süresince gerçekleştirilmiş belirli biriktirme anlayışlarına bir gönderme olduğunu söyleyebiliriz. Bu göndermeler farklı konularla olmasının yanında, bu farklı konular, biriktirme sergilemelerinin o anlatımla şekillenmesini getirmiştir. "Wexner'in koleksiyonlarından kendi farklı seçtiklerini dokuz ayrı kabinde gruplayarak, bilginin gelişimine engel olan bilimsel disiplinler arasındaki ayrı cinslerin birleştirilmesi düşüncelerinin eksikliğini ileri sürmektedir."¹⁰¹ Cabinet of Curiosities adlı çalışmasında, tarihsel, kültürel ve erken

⁹⁹ Aynı, s.75.

¹⁰⁰ Aynı, s.74.

¹⁰¹ Aynı, s.75.

bilimsel nesnelerin sergilendiği geleneksel tarzda oluşturulmuş ahşap kabinelere yerleştirilmiş farklı nesnelere bulunmaktadır. (Resim 41)



Resim 41. Mark Dion, Cabinet of Curiosities, 2001

Biriktirme sergilemelerinde, Barbara Bloom bu sergilemeleri, sanatsal narsizmini anlatırken, Mark Dion ise, bilimsel bilginin gelişiminde disiplinler arasındaki ilişkinin eksikliğini vurgulamaktadır. Farklı konular ve anlatımlarla, farklı biriktirme sergileri oluşturulmuştur.

3.2.1.3. Tek Mekanda Tek Eser

Farklı sergileme tasarımlarının oluşturulmasının yanında, aynı mekanların farklı tasarımlarla sergilerin oluşturulması da görülmektedir. İç mekanda, çok sayıda heykele mekan olan sergiler, yerini tüm mekanı kaplayacak tek bir çalışmaya da bırakmaya başlamıştır. Bunda, mekanın tümünü kullanabilecek bir çalışmanın olabilmesi ya da sanatçının sergilemesini bu yönde oluşturmasıyla gerçekleşmektedir.

Antony Gormley'in, sergi alanına yaydığı binlerce küçük çamur figürden oluşan Field adlı çalışması da tek mekanda tek eser sergilemelerine verilebilecek örneklerdendir. "Muhtemelen çamurdan yapılan en iddialı heykel projesi, Antony Gormley'in Field'dır, dünyanın belirli bir kesiminde yaşayan insanlardan binlerce ufak çamurdan figürün vasıtasıyla sanatçının talimatlarına uyulan küresel bir girişim."¹⁰² (Resim 42)



Resim 42. Antony Gormley, European Field, 1993

Mekan içerisinde büyük ve geniş çalışmalarıyla bilinen bir başka heykeltıraş, Anish Kapoor ise, 2002 yılında gerçekleştirdiği Marsyas adlı çalışmasında, Tate Modern Müzesine bir düzenleme gerçekleştirmiştir. Klasik heykel anlayışından farklı olan bu heykel, müzenin salonuna baştan sonuna kadar gerilmiş bir perdeyi anımsatmakta. (Resim 43)

¹⁰² Collins, a.g.e., s.189.



Resim 43. Anish Kapoor, Marsyas, 2002

3.2.1.4. Mekanların Yeni Olanakları

Mekan, sanatçılar için yeni kullanımların ve düzenlemelerin gerçekleştirildiği, Modern zamanlardan farklı olarak sergileme sınırlarının ortadan kalktığı bir alan haline dönüşmüştür. Üç boyutun, mekan içerisindeki etkisini ve izleyici ile olan ilişkisini daha iyi çözümlemeye başlayan sanatçılar, yeni mekan sergilemeleri ve farklı tasarımlar ile çalışmalarını gerçekleştirmişlerdir. Mekanın sınırlarının kalkması ile birlikte, yerçekimi,

boyut, hacim vb. gibi konular çekinilen değil, denenilen ve kullanılan konular halini almışlardır.

1984 yılında, Bruce Nauman'ın "uzun zamandır düşündüğü, bir şeyin uzun süreli asılı durması"¹⁰³ şeklinde belirttiği, asılı metal kirişe geçirilmiş üç adet sarı, siyah ve kırmızı sandalyelerden ve ayrı asılmış beyaz bir sandalyenin mekanın duvarından sallandığı, White Anger, Red Danger, Yellow Peril, Black Death adlı çalışmasıdır.

Dördüncü metal sandalye, beyaza boyanmış, kendi başına sallandırılmış ve kirişler hareket ettiğinde bu kirişlerin çarpma tehlikesi altında. Sandalyeler, yorgunken dinlenilecek bir alanı temsil etmekte fakat bu sandalyeler o fikri bozmakta ve onun yerine tehdit edici, dengesiz ve işlevsiz mobilya parçaları olarak gözükmektedir¹⁰⁴

Sandalyelerin, obje olarak insanda uyandırdığı düşünceyi değiştirerek, mekanın içinde sallandıran sanatçı, mekanın tümünü kullanmış ve izleyiciyi tek bu çalışmaya yönlendirmiştir. Mekanın böyle kullanımları, izleyiciyi şaşırtma ve kimi zaman da izleyiciyi endişeye düşürme amacıyla oluşturulduğu düşünülebilir. (Resim 44)

¹⁰³ Aynı, s.371.

¹⁰⁴ Aynı, s.371.



Resim 44. Bruce Nauman, White Anger, Red Danger, Yellow Peril, Black Death, 1984

Duvarda asılı mobiller tasarlayan sanatçı, Jacob Hashimoto ise, 2002 yılında gerçekleştirdiği, Clouds adlı çalışmasında, yuvarlak kasnaklara geçirdiği ipekleri duvardan sallandırarak bir bulut kümesini tasvir etmiştir. “Japon kalıtımına yakışır şekilde, Hashimoto dairesel formlarını kıvrılmış bambu çerçevelere Japon kağıdı ya da ipek ile gererek yapar, daha çok Uzak Doğu’da uçurtmaların yapıldığı şekilde.”¹⁰⁵ İnce naylon iplerle sallandırdığı bu ipek halkalarla duvarda asılı olmasının getirdiği bir hafifliğin yanında, mekan içerisindeki sıklığı ve birim tekrarıyla mekanın içerisinde bir doluluk da sağlamıştır. (Resim 45)

Mekan ile heykeli bir bütün olarak değerlendiren ve buna göre sergileme tasarımlarını oluşturan sanatçı için mekan ve salonlar artık bambaşka bir problem ve tasarı halini almıştır. Mekan artık sanatçı için çalışmalarını birlikte düşündüğü, mekanı ikinci plana atmadan ilk planda kullandığı uygulama alanları haline gelmiştir.

¹⁰⁵ Aynı, s.384.



Resim 45. Jacob Hashimoto, Clouds, 2002

3.2.2. Dış Mekanda Yeni Sergileme Tasarımları

Sanatçının seçimi ya da eserin boyutu doğrultusunda gerçekleştirilen dış mekan sergilemelerinde de farklı kullanımlar ve tasarımlar söz konusudur. 1960 sonrası sanatçı için, dış mekan, kendini sunabildiği ve açıkça anlatımını gerçekleştirdiği kamusal alanlara dönüşmüştür.

İzleyicinin öne çıktığı sanatsal çalışmaların hakim olduğu 1960 sonrası dönemde, dış mekan ise, kamusal alan olarak, kamunun ön plana çıkarıldığı ve bu yönde çalışmaların gerçekleştirildiği bir alan olmuştur.

Dış mekan heykel ilişkisinin estetik değerler yanında bir kamu hareketi olarak gerçekleştirildiği ve belirli söylemlerin oluşturulduğu alanlar da oluşmuştur.

Katılımcı yanı ile Yeni Tip Kamusal Sanat, birçok insanın yaşamında sanatı olanaklı kılarken, aynı zamanda da marjinalize olur. Bu marjinalizasyon ise sanat üretimi ile demokratik katılım arasındaki ilişki için bir olanak sağlamaktadır. Bu sanatı artık uzmanlar kadar izleyicisi ve hatta katılımcısı da değerlendirmeye başlamıştır. Hem stilistik olarak yeni bir buluş hem de politik olarak ilerici bir tutum gösteren bu Yeni Tip Kamusal Sanat, medya ve kurumlarda kolayca yer bulamadığı gibi, toplamaya da (yani koleksiyonu) mümkün kılmadığı için sanat pazarında yerini bulamaz. Kamusal alanlarda, kamu için/kamu ile üretmek, özellikle sanatçı-sanat nesnesi (eğer olacak ise) ve izleyici arasındaki boşluğu ortadan kaldıracak, bir anlamda sanatın demokratikleştirilmesini sağlayabilecek yeni bir yol olarak görülmektedir.¹⁰⁶

Dennis Oppenheim'in 1997 yılında gerçekleştirdiği bir kilise tasviri olan dış mekan heykeli, sanatçının anlatımlarını farklı sergilemelerde dış mekanlarda gerçekleştirdiklerine dair bir örnektir. (Resim 46)

Oppenheim kiliseyi, başlığında anlatılmış olduğu gibi, akım verilmiş bir enstrüman olarak yorumlar. Kısmen iskeletsel, iki kat yüksekliğinde, kilisenin kulesinin ekseni üzerinden kuvvetlice yere saplanmış. Kan kırmızısı Venedik camlar padavra edilmiş ve yeşil pencere camları heykele birleştirilmişti, doğal ışığın ve özel gece aydınlatmasının çarpıcı şekilde onunla ve var olan mimari ile etkileşime girmesine izin vererek. Onun bu binaya yakınlığı çalışmanın tepe taklak yapısını artırmaktadır.¹⁰⁷

¹⁰⁶ L. Çalikoğlu ve Z. Boynudelik. "Yeni Tip Kamusal Sanat" Çağdaş Sanat Konuşmaları (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005) s.161.

¹⁰⁷ Barrie, a.g.e., s. 116.



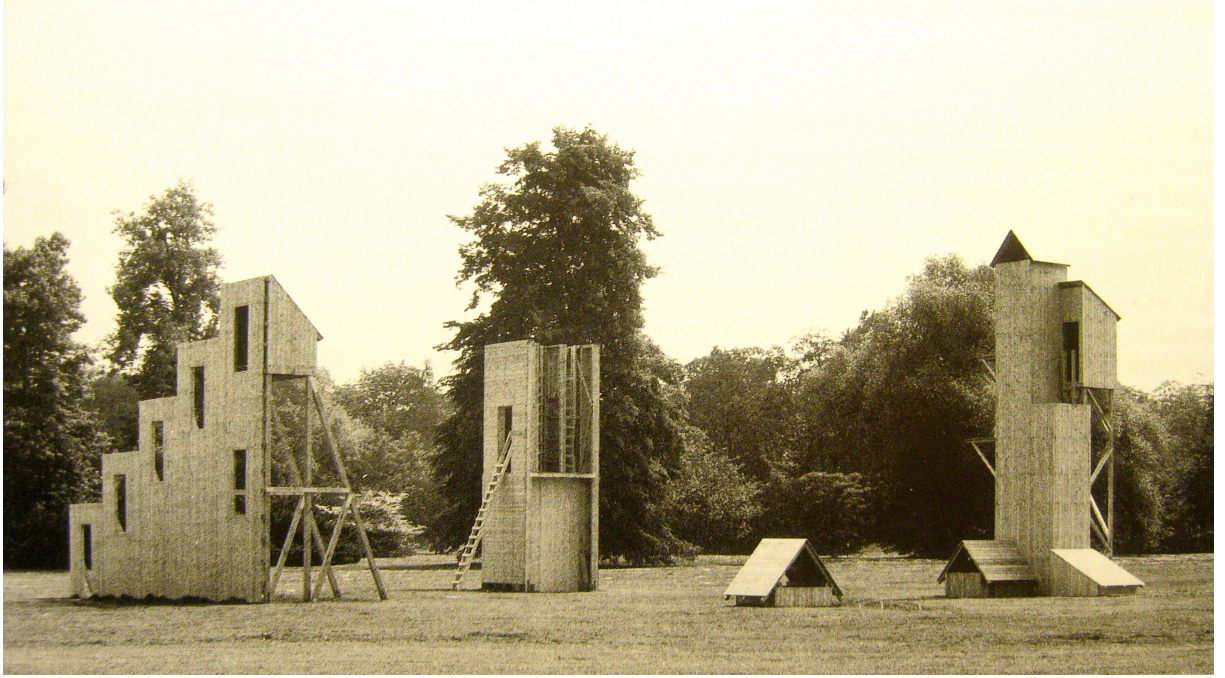
Resim 46. Dennis Oppenheim, Device to Root Out Evil, 1997

Sanatçının bir kilise binasını ters çevirip yere saptırmasında, bunun kamusal alanda belirli bir söylem çerçevesinde gerçekleştirdiği söylenebilir. Çevresindeki binanın tersi bir harekette olması, kullanılan yapının genel iskelet yapısı ve ışıkta renkli etkiler yapacak camlar kullanılmış olması, dış mekandaki etkisini daha da arttırmaktadır.

Farklı dış mekan yapıları ile bilinen bir başka sanatçı Alice Aycock'un çalışmaları ise daha farklıdır. Aycock, heykellerinde ve yapılarında, izleyiciyi direkt birebir iş ile iletişime geçmesi için tasarlar ve gerçekleştirir. (Resim 47)

Aycock'un işi 70'lerin ortalarına doğru fiziksel aksiyonların klostrifobiden canlılığa aşırı psikolojik duyguların zıtlaşan karışımına sürükledi.... "The Beginning of a Complex..." adlı projesi, 1977 yılında Almanya'daki "Dokumenta" sergisi için inşa ettiği, birbirlerine yerin altından tünellerle bağlanan bir sistemle beş ayrı yapıdan oluşan ayrıntılı bir ahşaptan kompleks.

108



Resim 47. Alice Aycock, Project Entitled "The Beginnings of a Complex...", 1977

Aycock, izleyiciyi belirli duygular yaşaması ve bunları göstermek adına böyle bir yapı kurduğu söylenebilir. Bu, yeraltından labirentlerle devam eden, yer üstünde ise beş farklı yapıdan oluşan çalışması, izleyiciyi birebir çalışmaya katmaktadır. Aycock, izleyicide estetik duygular bırakmak istemez, klostrifobiyi ve canlılığını yaşamasını ister. Bu nedenle bu sergileme için dış mekanı seçmiştir.

3.3. Sergileme Mekanları

Sergilerin gerçekleştirildiği, sanatçıların sergilemeleri oluşturdukları çeşitli sergi mekanları bulunmaktadır. Bu sergi mekanları, izleyicinin eserle rahat bir şekilde iletişime geçebilmesi adına düzenlenmektedir. Mekanlar, sergiler için değiştirilebilir ve yeniden düzenlenebilir alanlardır. "Bilindiği gibi çağdaş sanat mekanları tamamen

¹⁰⁸ Fineberg, a.g.e., s. 400.

çıplak olmalı, mekan bozulabilir, kırılabilir, eklenebilir, çıkarılabilir olmalı; sanatçının sergiledikleriyle birlikte dönüşebilmeli"¹⁰⁹

3.3.1. Müze Sergilemeleri

Kamuya, belirli sergileri sunan müze sergileri, sanatın ya da sanat eserlerinin, sergilenmesinden çok daha fazlasını niteliğinde ve yapısında barındırmaktadır.

Bir kurum olarak müze kısaca, çok uzak geleceği hedefleyen bir kamu koleksiyonu olarak tanımlanabilir. Bu tanımlı açıklamak gerekirse koleksiyon, özel olarak korunmak ve insan ya da insan olmayan ziyaretçilerin görmesi için tahsis edilen bir kapalı mekanda sergilenen, geniş kullanım alanı içinden seçilmiş doğal ya da yapay nesnelere.¹¹⁰

Müzenin, sergileme ve eserleri izleyici ile buluşturma konularının yanında, sahip olunan koleksiyonu koruyabilme, gelecek nesillere sağlıklı bir şekilde aktarabilme, toplumu bu koleksiyon ve konular hakkında bilgilendirme gibi görevleri ve işlevleri de bulunmaktadır. Müzecilikte, olması gereken sergileme tasarımları ve değiştirilemeyecek nitelikte düzenleme ve sergileme seçenekleri bulunmaktadır. (Resim 48) Müzelerdeki koleksiyonların, korunuyor olması, gelecek dönemlere taşınacak olması, bunların sergilemelerindeki hassasiyeti arttırmakta ve bu çerçeveler doğrultusunda günümüz sergileme tasarımlarını gerçekleştirmektedir.

Seçilen sunum biçimine göre bütün müzeler, geleneksel kaide, vitrin ve etiket aygıtları kullanarak, sergiledikleri her şeyi bir sanat çalışmasına dönüştürme potansiyeline sahiptirler. Her müze sunumu ve sergileri sanatçının bir benzerlik bulduğu görsel yapı formu kapsarlar... Sanatçının bakış açısından vitrin müzenin başlıca sunum aygıtıdır, belirli sayıda önemli pratik, resmi ve kavramsal olanaklar önerir¹¹¹

¹⁰⁹ "B. Erkmen, Son İşler Recent Works. (İstanbul: Ofset Yapımevi ve Matbaacılık San. Ve Tic. Aş., 2004), s.65" Ç.Demir, Günümüz Sergileme Tasarımı, Türleri ve Londra'dan Sergileme Tasarımı Örnekler: Gazi Üniversitesi GSF Sanat ve Tasarım Dergisi – 2. 2008 http://www.sanavetasarim.gazi.edu.tr/web/makaleler/2_cigdem.pdf.'deki alıntı. (Erişim Tarihi: 19.10.2010)

¹¹⁰ Uluslararası Tarih Kongresi: Müzecilikte Yeni Yaklaşımlar (İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, 2000), s.15.

¹¹¹ Putnam, a.g.e., s.36.

Müzelerin, muhafaza, kamuya sunma ve bilgilendirme görevlerinden kaynaklanan, müzelerde olması gereken sergileme tasarımları bulunmaktadır. Bunlar, kamunun sergilenen eserleri rahat kavrayabilmesini sağlamak ve sergilemenin ciddiyetini kamuya aktarabilme amaçlarından kaynaklanmaktadır.

Bu bakımdan, müzeye girecek eserlerin seçimi, bakımları, onarımları, saklama ve sergileme koşulları, yöntemleri; ayrıca tanıtımları konusunda araştırmalar yapılmakta ve her gün gelişen yeni metotlar uygulanmaktadır.¹¹²



Resim 48: New Acropolis Museum, Atina, 2009

Teknolojinin ilerlemesi, müze sergilemelerinin alanının genişlemesi, müzede sergilenecek eserlerin ve nesnelerin artmasıyla, müze sergileme tasarımları da güncellenmektedir. Bu sergilemeleri en doğru biçimde yapabilmek adına, birçok yenilik ve seçenek geliştirilmektedir.

Burası bir "müze" olmalıydı. Üçboyutlu nesnenin yok denecek kadar az olduğu, hemen hepsinin iki boyutlu resim, çizim, belge ve yazıdan oluştuğu bir "malzemeyi" sergilemenin "müzece" dili bulunmalıydı. Bir müze ile bir sergi arasındaki, kalıcı olanla geçici arasındaki ayrımın belirleyicisi olan bu dil, mekan kurgusundan sergileme tasarımına, aydınlatma anlayışından

¹¹² "S. Atasoy, Müzecilikten Yansımalar (İstanbul: Anka Yayınları, 1999), s.16" V. Keleş (2010) Modern Müzecilik ve Türk Müzeciliği.

<http://e-dergi.atauni.edu.tr/index.php/SBED/article/viewFile/6/50> 'deki alıntı.(Erişim Tarihi: 19.10.2010)

malzeme seçimine kadar yapılan "her şey" in hem kendisinin hem birbirleriyle ilişkisinin görsel yapısıyla oluşmalıydı¹¹³

Müze sergilemeleri ile galeri sergilemeleri arasındaki en büyük fark, kalıcılık ve geçiciliktir. Müze sergilemelerinin kalıcı olması, galeri sergilemelerinin geçici sergiler olması bunların sergileme tasarımlarındaki temel farklılığı belirlemektedir.

3.3.2. Sergi Salonları ve Sanat Galerileri

Sergi salonları ve galeriler, geçici sergilerin düzenlendiği ve sanatçıların çalışmalarını, belirli yer ve zamanda, izleyici ile buluşturduğu alanlardır. Günümüzde birçok sergi salonu ve galeri bulunmaktadır.

Sergi salonları bünyesinde daha çok sergi ve etkinlik gerçekleştirilen iç mekanlardır. Bu mekanlar, müzeden farklı olarak, daha küçüktür. Bu alanlarda geçici sergiler düzenlendiğinden, daha çok sergi ve etkinlik gerçekleştirilmektedir.

Sanat Galerisi sergilemelerinde; 2 boyutlu, 3 boyutlu, çokluortam ve enstelasyon gibi farklı sanat eserleri belirli sürelerle yer alabilmektedir. Bu bakımdan bu tür sergilemelerde; mekan "çıplak, bozulabilir, kırılabilir, eklenebilir olmalı, sanatçının sergiledikleriyle birlikte dönüşebilmelidir."¹¹⁴

¹¹³ "Erkmen" Demir, a.g.e., http://www.sanatvetasarim.gazi.edu.tr/web/makaleler/2_cigdem.pdf.'deki alıntı. (Erişim Tarihi: 19.10.2010)

¹¹⁴ Aynı, http://www.sanatvetasarim.gazi.edu.tr/web/makaleler/2_cigdem.pdf.'deki alıntı. (Erişim Tarihi: 19.10.2010)



Resim 49: Laura Russo Gallery, Oregon, 2010

Sergi salonları ve galeriler, çok çeşitli ve fazla sayıda sergi etkinliklerini gerçekleştirdiklerinden dolayı, bu mekanlar değiştirilebilir ve mekan elemanları da eklenebilir, çıkarılabilir özellikte olmaktadır. Mobil duvarlar ve mobil aydınlatmalar gibi, sergiye göre şekillendirilebilecek mekan öğeleri bulunmaktadır. (Resim 49)

3.3.3. Yeni Sergi Alanları

Sanatın her yerde sunulabileceği ve sergilenebileceğini savunan sanatçıların, belirli müze ve galeri kıstaslarına bağlı kalmak istememeleri ile de kendi sergileme alanlarını oluşturdukları, 1960 sonrası dönemde de görülmektedir. Bu, doğa içinde gerçekleştirilen, Arazi Sanatı gibi, sanatçının kendi belirlediği bir alanda, sergilemelerini gerçekleştirmesi olarak da görülebilir.

1999 yılında İstanbul'da gerçekleştirilen, Apartman Projesi de bunlara bir örnektir. (Resim 50)

Apartman projesi 1999 yılında sanatçı Selda Asal tarafından kurulan bağımsız bir sanatçı inisiyatif mekanı. Amacı sanatçıların kendi iradesi ile yürütülen disiplinlerarası bir paylaşım ve sergileme imkanı sürdürmek. Apartman projesi 1999-2005 yılları arasında çeşitli performans,

enstalasyon ve etkinliğe konukluk etti... Tünel’de bir apartmanın giriş katında bulunan 24 metrelik sergi mekanı üç geniş penceresiyle sokak ile iletişimde bulunmasına, sergi ve etkinliklere gündelik hayat içersindekilerin katılmasına olanak veriyor ¹¹⁵

Sanatın sadece satılabilir eserlerden ve galeri ürünlerinden oluşmadığını göstermek isteyen sanatçılar, kendi sergi mekanlarını oluşturmuşlardır. Sanatçıların bu tutumu, galeri, müze ve sergi salonlarına karşı bir tavır olarak gerçekleşmiştir. Sanatçılar için, sanat bundan daha fazlası ve sergi ise her alanda mümkündür.

1999’da Apartman Projesi’ne başladığımda, gerçekten güncel sanatla uğraşan, yani galeriler tarafından kabul görmemiş ve satış imkanı olmayan, satılabilir işler üretmeyen, daha çok multimedya ile çalışan sanatçılara, ses, enstalasyon, performing arts, gösteri sanatlarına olanak açan sergiler yapılmaya başlandı ¹¹⁶



Resim 50: Kemal Seyhan, Masa Meseleleri, 2010

¹¹⁵ L. Çalıkoğlu ve diğerleri. “Apartman Projesi” Çağdaş Sanatta Sivil Oluşumlar ve İnisiyatifler (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005) s.85.

¹¹⁶ Aynı, s.86.

Yeni sergileme mekanlarının oluşturulması, izleyiciyi izleyicinin kendini rahat hissedeceği, resmi olmayan, mekanlarda sanatla buluşturma amacını da taşır. Amaç sadece izleyicidir. Sanatçı, izleyici amacıyla, izleyici ile belirli kısıtlamalar olmadan iletişime geçmek ister. “Bana göre o zamanki esas görevim çağdaş sanatı sokaktan gelip geçenle bir yolunu bulup tanıştırmaktı, onlarda ister istemez bir merak uyandırmak ve onları düşündürmekti”¹¹⁷

Yeni sergi alanlarında, iç mekanlar gibi dış mekanlarda da yeni alanlar yaratılmış, sanatın her ortamda her mekanda sergilenebileceği gösterilmek istenmiştir. Meksika’da 400 heykellik bir deniz altı heykel müzesi oluşturulmuştur. (Resim 51)



Resim 51: Subaquatic Sculpture Museum, Meksika, 2009

Arazi sanatında, sanatçının sanatı sadece galerilere bağlı gerçekleştirmelerini reddeden sanatçıların, doğada çalışmalarını gerçekleştirmeleri gibi, teknolojinin ilerlemesi ile de dış mekan kullanımı ve olanakları daha da artmıştır.

¹¹⁷ Aynı, s.89.

3.4. Sergi Düzenleyicisi - Küratör

Sergilemenin sergilenen çalışmalar kadar önem kazanmaya başladığı 1960'lı yıllardan sonra, bu konuda çalışan ve uzmanlaşan bir meslek grubu da doğmuştur. Sergilemenin bu önemi ile birlikte küratörlük kavramı doğmuş ve sergileme uzmanlığına sahip olan küratörler çalışmaya başlamıştır.

Herkesin bildiği gibi “küratör” kavramı sanat dünyasında yeni değil; yakın zamanlara dek, batı ülkelerinde küratör, plastik sanatlar alanında etkinlik gösteren müzelerin, galerilerin yönetim kadrosunda, üst düzeyden ve alanında uzmanlaşmış bir görevliydi. Arkeoloji müzelerinin “konservatör”üne yakın çizgilerde tanımlanmış işlev ve görevleri vardı: müzeye yeni yapıtlar almak, yapıtların korunmasını sağlamak (bunun için “yapıt”la ilgili, çok yönlü bir bilgi donanımı gerekliydi) ve sergilemek (bu da bir tür tasarımcı donanımı ya da eğitimi gerektiriyordu). Bu görevlerden ilk ikisinin –en azından müzelerin bünyesinde– değiştiğini sanmıyorum; bugün de yapıt topluyorlar ve korumaya çalışıyor küratörler. Buna karşılık üçüncü işlev, “sergileme”, biraz biçim ve anlam değiştirdi. Resim heykel müzelerinden başlayarak bütün büyük kültür merkezleri, büyük sergievleri, son yirmi otuz yıl içinde –belki postmodern dönemde demeliydim– “sergi” kavramında önemli değişiklikler yaptılar.¹¹⁸

Küratörlük sadece, sergi salonundaki çalışmaların alan içerisinde düzenlemesini gerçekleştiren kişi değil, bu çalışmaları gerekli bilgi donanımı ve bilinç ile çözümleyen ve izleyiciye de bu konuda yol gösteren kişi olmuştur.

Küratör bence, o özel kavrayışı geliştirmeye çalışan, yaşadığı çağa ait sorular soran ve yaşam ile sanat arasında sınırların olabildiğine eridiği günümüzde, sanat aracılığıyla yaşamın, yaşam aracılığıyla sanatın ardındaki verileri bulup çıkarmaya çalışan kişidir.¹¹⁹

Küratörün bir sergide, biçimsel ve içeriksel birçok katkısı bulunmaktadır. Bundan dolayı, küratörün yeterli bilgi donanımına sahip olması gerektiğinin yanı sıra, görsel yetkinliğe de sahip olması gerekmektedir. Yeni kullanılmaya ve değerlendirilmeye başlanan küratörlük kavramı, günümüzde de nitelik ve içerik olarak neyi kapsamı gerektiği ve nasıl olması gerektiği konusunda çeşitli görüşlerle sunulmaktadır. “Sergi

¹¹⁸ Fırat, a.g.e., s. 97.

¹¹⁹ A. Antmen, “Küratörün “Ne” Olduğunu Neden Tartışıyoruz?” Sanat Dünyamız Dergisi, Sayı: 81 (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001) s. 103.

düzenlemek, yalnızca küratörlere bırakılmayacak bir “iş”. Sergi düzenlemek iki anlamıyla da “iş” artık, bir fikrin gerçekleştirilmesinde fikrin tasarım açısından da bağlayıcı yanı olduğu unutulmamalı”¹²⁰

¹²⁰ E. Batur, “Küratörün Sınırında” Sanat Dünyamız Dergisi, Sayı: 81 (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001), s. 95.

SONUÇ

Sanatta, konuların ve anlatımların değişimi, sunumların değişimini getirmiştir. Sanatın biçim güzelliğinin değil, içerik özelliğinin ön plana alınmasıyla, sanatçılarda belirli söylemler gerçekleştirme isteği doğmuş ve böylece izleyicinin önemi de artmıştır. Sanat, görsel bir nesneden çok, anlatısı ve söylemi olan bir hareket haline gelmiştir. Bu noktada, heykelin biçimleri ve sunumları değişmiş, 1960 sonrasında yeni heykel sunumları oluşturulmaya başlanmıştır.

Sanatın sunumunun değişimi ile sanatın sergilemesi de değişmiş, sergi etkinlikleri ayrı bir öneme konmuştur. Heykelin yeni duruşu ve bu yeniliklerin getirdiği sunumlarla farklı sergilemeler oluşturulmaya başlanmıştır. İzleyiciyi etkileyebilme hedefiyle, mekanın olanakları keşfedilmiş, mekan heykelin bir elemanı haline gelmiş ve heykel ile birlikte değerlendirilir olmuştur.

Genel sergileme tasarımlarının yanında, yeni sergileme tasarımları oluşturulmuş ve bu sergileme tasarımları ayrı bir alan olarak değerlendirilmiştir. Sergileme tasarımlarını gerçekleştiren, belirli bilgi ve deneyim sahibi kişiler sergi düzenleyicisi olarak çalışmaya başlamış, küratörlük alanı doğmuştur. Sanatın söylemleri, eleştirileri ve belirtmek istediklerinin artmasıyla, bunların aktarıldığı kişi, yani sunulduğu izleyici bu noktada önem kazanmıştır. Çünkü sanatçı, düşünsel eyleminin, anlaşılarak ve görülerek gerçekleştiğini bilmektedir.

1960 sonrası dönemde, sanatın konuları değişmiş, değişen konular heykelin sunumlarını geliştirmiş, yeni sunum anlayışları ile birlikte yeni sergileme tasarımları oluşturulmaya başlanmıştır.

KAYNAKÇA

KİTAPLAR

Akay, Ali ve Zeytinoğlu, Emre. **Kavramın Sınırlarında**. Birinci Basım, İstanbul. Bağlam,1998.

Antmen, Ahu. **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**. Birinci Basım, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2008.

Atakan, Nancy.**Sanatta Alternatif Arayışlar**. Birinci Basım, İzmir: Karakalem Kitabevi, 2008.

Barrie, Brooke. **Contemporary Outdoor Sculpture**. [Çağdaş Dış Mekan Heykeli]Gloucester, Mass.: Rockport, 1999.

Batur, Enis. **Modernizmin Serüveni**. Beşinci Basım, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007.

Ching, Frank.**İç Mekan Tasarımı**. İngilizceden çeviren: Belgin Elçioğlu), İkinci Basım, İstanbul: Yem Yayın, 2006.

Collins, Judith. **Sculpture Today**. [Günümüzde Heykel]. London: Phaidon Pres, 2007.

Çağlayan, Füsun. “Resim ve Toplumsal Etkileşim: Nesneden Özneye Yolculuk,” Sanatlar ve Toplumsal Etkileşim. İstanbul: E Yayınları, 2009.

Boynudelik Zerrin “Yeni Tip Kamusal Sanat” Çağdaş Sanat Konuşmaları. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005. Hazırlayan: Levent Çalikoğlu

Çalikoğlu, Levent. ve Asal, S., Ağazat, M., Kozacıplu, G. “Apartman Projesi” Çağdaş Sanatta Sivil Oluşumlar ve İnsiyatifler. (Haz. L. Çalikoğlu). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005.

Eco, Umberto. **Güzelliğin Tarihi**. İngilizceden çeviren: Ali Cevat Akkoyunlu. Birinci Basım, İstanbul: Doğan Kitapçılık, 2006.

Fineberg, J. **Art Since 1940 Strategies of Being**. [1940’tan Günümüze Sanat, Varolmanın Taktikleri]. İkinci Basım. London: Lawrence King Publishing, 2000.

Foster, Hal., Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois and Benjamin H.D. Buchloch. **Art Since 1900** [1900'den Günümüze Sanat]. New York : Thames & Hudson, 2004.

Greenberg, Reese, Bruce W. Ferguson and Sandy Nairne. **Thinking about exhibitions.** [Sergiler Üzerine Düşünceler]. London: Routledge, 1996.

Harrison, Charles. ve Paul Wood. **Art in theory, 1900-2000** [Teoride Sanat]. Oxford : Blackwell Pub, 2003.

Jameson, Frederic. **Kültürel Dönemeç.** İngilizceden çeviren: Kemal İnal. Birinci Basım, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2005.

Kahraman, Hasan Bülent. **Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye.** İkinci Basım, İstanbul: Everest Yayınları, 2004.

Little, Stephen. **İzmler: Sanatı Anlamak.** İngilizceden çeviren: Derya Nüket Özer. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi, 2004.

Lynton, Norbert. **Modern Sanatın Öyküsü.** İngilizceden çevirenler: Cevat Çapan, Sadi Öziş. Birinci Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1982.

Marzona, Daniel. **Minimal Art.** [Minimal Sanat]. Köln: Taschen, 2006.

Newhouse, Victoria. **Art and the Power of Placement.** [Sanat ve Yerleştirmenin Gücü]. New York: Monacelli Pres, 2005.

Putnam, James. **Art and Artifact.** [Sanat ve Objeler]. London: Thames & Hudson, 2001.

Soykan, Ömer Naci. **Sanat Sosyolojisi.** İstanbul: Dönence Yayınları, 2009.

Şahiner, Rıfat. **Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu.** İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi, 2008.

Türk Dil Kurumu. **Türkçe Sözlük.** Onuncu Basım, Ankara, 2005.

Yamaner, Güzin. **Postmodernizm ve Sanat.** Birinci Basım, Ankara: Algıyayın, 2007.

Yılmaz, Mehmet. **Modernizmden Postmodernizme Sanat.** Birinci Basım, Ankara: Ütopya Yayınevi, 2005.

DERGİLER

Antmen, Ahu. "Küratörün "Ne" Olduğunu Neden Tartışıyoruz?" Sanat Dünyamız Dergisi, Sayı: 81, 2001.

Antmen, Ahu. “Yerleştirme: Heykelin Dönüşümü mü?” Sanat Dünyamız Dergisi, Sayı: 82, 2002.

Batur, Enis. “Küratörün Sınırında” Sanat Dünyamız Dergisi, Sayı: 81, 2001.

Çalikoğlu, Levent. ve Erkmen, Ayşe. “Ayşe Erkmen: Bütün yaptığım işleri heykel gibi görüyorum.” Sanat Dünyamız Dergisi, Sayı: 95, 2005.

Emrali, Refa. “Sanat Nesnesinin Değişimi” Sanat Yazıları 9. Ankara: Hacettepe, 2002.

Fırat, S. “Nedir, Neyin Nesidir Küratör?” Sanat Dünyamız Dergisi, Sayı: 95, 2001.

Krauss, Rosalind. “Mekana Yayılan Heykel” Sanat Dünyamız Dergisi, Sayı 82, 2002.

Minimalizm. Sanat Dünyamız Dergisi, Sayı: 59, 1995.

Postmodernizm. Sanat Dünyamız Dergisi, Sayı: 59, 1995.

Postminimalizm. Sanat Dünyamız Dergisi, Sayı: 59, 1995.

TEZLER

Kaptan, Burak. “İç Mimaride Form-Mekan İlişkisi” Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Anadolu Üniversitesi, S.B.E. 1997.

İNTERNET KAYNAKLARI

Demir, Ç. Günümüz Sergileme Tasarımı, Türleri ve Londra'dan Sergileme Tasarımı Örnekler: Gazi Üniversitesi GSF Sanat ve Tasarım Dergisi – 2. 2008 http://www.sanavetasarim.gazi.edu.tr/web/makaleler/2_cigdem.pdf. (Erişim Tarihi: 19.10.2010)

V. Keleş. Modern Müzecilik ve Türk Müzeciliği. 2010 <http://e-dergi.atauni.edu.tr/index.php/SBED/article/viewFile/6/50> (Erişim Tarihi: 19.10.2010)

BİLDİRİLER

Pomian, K. Çağdaş Tarih Yazımı ve çağdaş Müzeler. Müzecilikte Yeni Yaklaşımlar Küreselleşme ve Yerelleşme. İstanbul: Tarih Vakfı, 2000.