



**XX. YÜZYILI SANATIN'DA
ENSTALASYON**

Gözde EMİRAOĞLU

**Yüksek Lisans Tezi
Heykel Anasanat Dalı
Prof. Dr. Mustafa BULAT
2016
Her Hakkı Saklıdır**

**T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANASANAT DALI**

Gözde EMİRAOĞLU

XX. YÜZYILI SANATIN'DA ENSTALASYON

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**TEZ YÖNETİCİSİ
Prof. Dr. Mustafa BULAT**

ERZURUM-2016



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ



TEZ BEYAN FORMU

04/02/2016

SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğine göre hazırlamış olduğum "XX. YÜZYILI SANATIN'DA ENSTALASYON" adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

Lisansüstü Eğitim-Öğretim yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim/Raporum sadece Atatürk Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporumun 3 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

Gözde EMİRAOĞLU



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



TEZ KABUL TUTANAĞI

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Prof. Dr. Mustafa BULAT danışmanlığında, GÖZDE EMİRACI tarafından hazırlanan bu çalışma 04/02/2016 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından... Heyet...
Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan Prof. Dr. Mustafa BULAT İmza:
Jüri Üyesi Yrd. Doç. Dr. Nihat Seza SABAHAN İmza:
Jüri Üyesi Yrd. Doç. ÖNDER TAĞMUR İmza:

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. 04.02.2016

Prof. Dr. Mustafa YILDIRIM
Enstitü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZET	IV
ABSTRACT	V
KISALTMALAR DİZİNİ	VI
RESİMLER DİZİNİ	VII
ÖNSÖZ	XII
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM**HEYKELİN TARİHSEL GELİŞİMİ**

1.1. HEYKEL SANATININ TANIMI	2
1.2. İLK ÇAĞLARDA HEYKEL	3
1.3. GELENEKSEL YAKLAŞIMDAN MODERN ÇAĞA DEĞİŞEN ÇEVRE HEYKEL İLİŞKİSİ	4
1.4. ÇAĞDAŞ HEYKELCİLİK	8
1.5. YERLEŞTİRME SANATININ TARİHİ	9
1.6. SÜREÇ MEKAN VE DENEYİM	10

İKİNCİ BÖLÜM**ESTALASYON: YAŞAMIN SANATI**

2.1. YERLEŞTİRME (ENSTALASYON)	13
2.2. YERLEŞTİRME VE HAYATIN İÇİNDEKİ SANAT	16
2.3. GÜNCEL SANATIN İÇİNDE BİR İFADE ALANI: YERLEŞTİRME (ENSTALASYON)	19
2.4. ESTALASYON SANATÇISI ŞERMİN ŞERİF VE KIVRIMLARIN ARASINDAKİ SIR	21
2.5. ENSTALASYONUN AÇILIMI	23
2.6. MEKANIN EŞYA VE NESNE'YE KARŞI YERLEŞTİRİLMESİ	29
2.7. ARAZİ SANAT MEKAN HEYKELİN ÇEVREYLE İLİŞKİSİ VE YAKLAŞIMLARI	39
2.8. DÜŞÜNSEL YAKLAŞIMLAR	50
2.9. TEKNİK YAKLAŞIMLAR	54

2.10. ÇEVRE VE ELE ALINAN KONUYA İLİŞKİN YAKLAŞIMLAR.....	58
2.11. GÖRSEL AÇIDAN HEYKELİN ÇEVRE İLE İLİŞKİLENMESİ	62
2.12. ANLAMSAL AÇIDAN HEYKELİN ÇEVRE İLE İLİŞKİLENMESİ	64
2.13. FİZİKSEL AÇIDAN HEYKELİN ÇEVRE İLE İLİŞKİLENMESİ	69

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SANATTA DİSİPLİNLER ARASI YAKLAŞIMLAR VE ENSTALASYON

SANATI

3.1. SANATTA DİSİPLİNLER ARASI BİR YAKLAŞIM: ENSTALASYON SANATI.....	74
3.2. TARİHİ SÜREÇTE ENSTALASYONUN GELİŞİMİ VE ÖRNEKLERİ	75

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

MEKAN VE ENSTALASYON

4.1. MEKAN VE HEYKELE GENEL BAKIŞ.....	81
4.2. KENTSEL MEKANIN OLUŞUMU.....	90
4.3. MEKANDA KONUMLANDIRILAN HEYKELLERİN GÖRSEL VE PLASTİK DEĞERLERİNİN İNCELENMESİ	92
4.4. BİR SANAT NESNESİ OLARAK MEKANIN KONUMU	94

BEŞİNCİ BÖLÜM

ENSTALASYON ÇALIŞAN TÜRK SANATÇILAR

5.1. XXI. YÜZYIL SANATINDA ENSTALASYONLAR.....	102
5.2. ENSTALASYON ÇALIŞAN TÜRK SANATÇILAR.....	109
5.2.1. Şakir Gökçebağ	109
5.2.2. Füsün Onur	112
5.2.3. Hüseyin Çağlayan.....	114
5.2.4. Genco Gülan.....	116
5.2.5. Işık ve Gölge Oyunları ve Osman Demiri.....	117
5.2.6. Burhan Doğançay	119

ALTINCI BÖLÜM
SANAT'DA DENEMELER

6.1. YAŞAMIN BASAMAKLARI	120
6.2. İZLER	121
6.3. RÖNTGEN	122
6.4. HAYAT	123
6.5. SALLANAN ADAM	124
6.6. GÖZLER.....	125
6.7. AYNALAR.....	126
SONUÇ.....	128
KAYNAKÇA	130
ÖZGEÇMİŞ.....	138

ÖZET**YÜKSEK LİSANS TEZİ****XX. YÜZYILI SANATIN'DA ENSTALASYON****Gözde EMİRAOĞLU****Tez Danışmanı: Prof. Dr. Mustafa BULAT****2016, 138 sayfa****Jüri: Prof. Dr. Mustafa BULAT****Yrd. Doç. Dr. Nihat Sezer SABAHAT****Yrd. Doç. Dr. Önder YAĞMUR**

Bu tez çalışması sanatın içinde ki heykelin geçirdiği evreleri ve bu evrelerin kırılma noktalarının anlatmaktadır. Heykel (Rodin'in açtığı) çığırlla beraber ilerler, heykel ve mekan kavramı aynı zamanda, anıt mantığından heykelin kaidesinden kurtulmuştur. Duchamp'ın seçtiği, sıradan ve seri üretim nesnelere, hazır malzeme kullanımında ve heykel, mekanın kavramına yeni akış getirmektedir. Duchamp'ın Dada'da ve minimal tavrının, yarım yıl sonra gerçekleşecek olan yeniliğe getireceği devrim niteliği taşımaktadır ve daha sonra, minimal (hazır malzeme) sanatı kavramsal sanatına esin vermiştir. Joseph'inin yaptığı iş ve edindiği yoğun varoluşsal deneyimlerle minimal sanatın getirilerinden, gelmektedir. Guert George'nin yapmış olduğu performanslar sanatı ve hayat arasında ki biçimlerin etkinliklerinden oluşmaktadır. Heykelin kabul görmüş genel tanımını yenilemiştir, bu devrimsel gelişmelerin ışığında sanatın tavrı alanını, eleştiren toplumun gündelik gerçeklikle ve sokakla bütünleşen çağdaş sanatını evrimselleştirmiştir. Çerçeve de heykel artık yeni malzemeler, yeni araçlar ve mekanlar kullanılmaya başlanmıştır. Heykel artık salt hacim, yüzey, ışık, gölge, renk gibi öğelerle tanımlanan ve mekanla bağlantı kuran kütle olmaktan çıkmıştır. Heykel, nesne, ses, film, insan bedeni vb. öğeleri de üretim sürecine katarak mekan ile bağlantısını arttırmıştır. Post modern dönemde heykel, bir galeride, sokakla, çölde, gökte, bedende ve hatta sadece zihin de bile yer alabilmektedir. Sanatın seyrini, nesnenin serüveninden giderek değişime uğramış, kavrama ve yaklaşma aynı zamanda duramaya da yönlenmiştir. Çalışmanın içeriğinde, çağdaş sanatın devrimsel geçişi anlatılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Mekan, Nesne, Çağdaş Sanat

ABSTRACT**MASTER THESIS****INSTALLATION IN XX. CENTURY ART****Gözde EMİRAOĞLU****Advisor: Prof. Dr. Mustafa BULAT****2015, Pages: 138****Jury: Prof. Dr. Mustafa BULAT****Assoc. Prof. Dr. Nihat Sezer Sabahat****Assist. Prof. Dr. Önder YAĞMUR**

This study deals with the stages that sculpture within art went into, and breaking points of these stages. Sculpture proceeds beginning with Rodin's lead, so that notions of sculpture and setting get rid of understanding of monument and sculpture rule. Random and mass production objects chosen by Duchamp brought a new perspective to ready-made material, sculpture and setting. Duchamp's minimal attitude that will bring a revolution to the innovation that will come in half a year, and minimal art will inspire conceptual art. Joseph's work and intense existential experiences come from minimal art. Performances of Guert Georgenin consist of influences of styles between art and life, which, in return, has shown that all ready-made materials and decorations can be seen as sculpture. Generally accepted definition of sculpture has been extended, under the light of this development, contemporary art has evolved. In this frame, sculpture started to use new materials, tools and settings. Sculpture has no longer is a mass linked to setting and defined by elements like pure volume, surface, light, shadow or colour. Sculpture increased its link with setting by adding elements such as object, voice, film, human body to its production process. In postmodern period, sculpture can take place in a gallery, Street, desert, sky, body and even in our mind. Path of art has changed following object journey, and directed to notion, getting closer and even to pause. Now not superiority of artistic expression means, but kinaesthetic transition of contemporary art is important.

Keywords: Setting, Object, Contemporary Art.

KISALTMALAR DİZİNİ

Vs. : Vesaire
s. : Sayfa No
yy. : Yüzyıl



RESİMLER DİZİNİ

Resim 1.1. “Willendorf Venüsü” Kireç Taşı, Tarih Öncesi, M.Ö, 25-30 Bin h.11cm.....	4
Resim 1.2. Maya Heykeli / Toltek Savaşçısı, Taş, M.Ö. 1358.....	8
Resim 1.3. Marcel Duchamp, Psuvar, Hazır Malzeme, 1917.....	10
Resim 1.4. Dan Fılavin, Art Basel 41, 2010, Nezaket David Zwirner Galerisi'nde Montajı.....	12
Resim 2.1. Arman, Le Plein (1960) Yerleştirme Iris Clert Galerisi	13
Resim 2.2. Tracey Emin'in 1999 Tarihli My Bed (Benim Yatağım)1998.....	15
Resim 2.3. Tracey Emin. (Hiçbir Şeyin Anıtı.) Grand Palais, Paris Hristiyan Boltanski Çalışma. Fotoğraf: Didier Plowy Didier.1999	15
Resim 2.4. Kum Solucan, Triennial Of Contemporary Art, Wneduine, Belçika, 2012.18	
Resim 2.5. Edith Meusnier, Kuşam, Bois De Belle Rivière, Québec, 2010.....	18
Resim 2.6. Şermin Şerif, İstanbul, Sesizlik 2004	21
Resim 2.7. Project Of A Root 2008 Pealab Photo By Junichi Kakizaki.	23
Resim 2.8 Anish Kapoor, Sky Ayna, Rockefeller Center Tumi, Paslanmaz Çelik, Çapı 35 Ft, 2006.....	28
Resim 2.9. Anish Kapoor, Bulanık Kapı, Paslanmaz Çelik, 33 Ft 42 Ft × 66 × Ft, Millennium Park, Chicago, 2004.....	28
Resim 2.10. Anish Kapoor, Köşe, Sabancı Galerisi, İstanbul 2009.	29
Resim 2.11. Anish Kapoor, Gibbs Çiftliği, New Zealand, 2009.	29
Resim 2.12. Kurt Schwitters, Merzhouse (Kolaj), Hannover, 1919- 1933.	32
Resim 2.13. Marcel Duchamp, Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin / Büyük Cam, 1915-1923. 272.5 X 175.8cm. Philadelphia Modern Sanatlar Müzesi, A.B.D.	34
Resim 2.14. Marcel Duchamp, Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin / Büyük Cam, 1923272.5 X 175.8 Cm. Philadelphia Modern Sanatlar Müzesi, A.B.D., 1915.	35
Resim 2.15. Çay, Kahve, Duvar Dolapları Beuys "Darmstadt Blok"1954	37
Resim 2.16. Joseph Beuys (1921 - 1986) Gibi Heykel, Performans, Oluyor, Video Ve Enstalasyon Gibi Çeşitli Medya ve Teknikleri İle Çalışmış Ve Gruba Ait Bir Alman Sanatçının Olduğu Fluxus.	38

Resim 2.17. Richard Shilling, Dalga Kıran, Metal, 1960 – 70.....	40
Resim 2.18 Andy Goldsworth, Altın Yapraklar, Metal, 1982.....	42
Resim 2.19. Robert Smithson, “Spiral Dalgakıran” (Spiral Jetty), Büyük Tuz Gölü, Utah, 1970.....	46
Resim 2.20. Richard Long Uzun, South Bank Çember (1991).....	47
Resim 2.21. Richard Long, Beyaz Onyx Hattı 370 10/01 X 59 10/01 İçinde 940 × 150 Cm	48
Resim 2.22. Niece Schnapps, Tohumculuk, (Depolama Silo Konuma) Finsterwolde (Buğday Alanının Konumu), 1969, 154 X 267 Metrelik Alanda Çizilmiştir.	49
Resim 2.23. Naum Gabo, Şehir: Coolsingel, Çelik Profil, Borular Ve Tel Örgü, 2600 X 450 X 540 Cm, 1957.....	52
Resim 2.24. Donald Judd, Laumeier Heykel Parkı, St. Louis, Missouri, 1984.....	58
Resim 2.25. Alice Aycock, “Spiral” (Maze), New Kingston, Pennsylvania, 1972.....	60
Resim 2.26. Robert Irwin, “9 Boşluk, 9 Ağaç” (Nine Spaces, Nine Trees), Washington Üniversitesi, Washington, Usa, 1983.	60
Resim 2.27. Robert Irwin, Işık Ve Uzay, Washington, USA, 1983.....	62
Resim 2.28. Bruce Munro, 800px-Eden Proje Kış, 2008.....	63
Resim 2.29. Baltimore Federal George Sugarman George 1978.	66
Resim 2.30. Füsün Onur – ‘Tekir'e Ağıt’ (2009-2012) Yerleştirme Görüntüsü: ‘Aynadan İçeri’, ARTER, 2014, Fotoğraf: Murat Germen.	66
Resim 2.31. Füsün Onur ‘Orient’te Buluşalım’ 1995 Yerleştirme Görüntüsü: ‘Aynadan İçeri’ ARTER 2014 Fotoğraf: Murat Germen	67
Resim 2.32. Dennis Adams, Otobüs Durağı Iv, New York, 1983.....	67
Resim 2.33. Siah Armajani, “Irene Hixon Whitney Bridge”, Minneapolis, Usa, 1988.	68
Resim 2.34. Capitol Commons, Indiana. Heykel Kompozisyonu Ve Meydandaki Konumu	70
Resim 2.35. Capitol Commons, Indiana. Heykel Kompozisyonu Ve Meydandaki Konumu	71
Resim 2.36. Grand Arch, Johann Otto Von Spreckelsen&Paul Andreu, Paris, 1982- 1989.	72

Resim 3.1. Marchall Duchamp. “1200 Çuval Kömür”.....	76
Resim 3.2. Marchall Duchamp, “ Mil Uzunlukta İp”	76
Resim 3.3. Arman, dolu Galerie, Paris 1960	78
Resim 3.4. Yves Klein, Boşluk “Le Vide”, Iris Clert Galerie, Paris 1958.....	78
Resim 3.5. Joseph Kousth, “Bir ve Üç Sandalye” 1965	79
Resim 4.1. Viladimir Tatlin, “Üçüncü Enternasyonal Anıtı” Monument to the Third International, 1919-20.....	85
Resim 4.2. Isamu Noguchi, Constellation/Takımyıldızı, 1980-83.....	87
Resim 4.3. “California Senaryo” Costa Mesa, CA South Coast Plaza ve Heykel Bahçe Geliştirici: CJ Segerstrom ve Sons Sanatçı: Isamu Noguchi Resimleri: Jesse Reding Fleming.....	87
Resim 4.4. Walter De Maria, “Uzun Çizgiler” (Mile Long Drawing), Mojave Çölü, Las Vegas, Nevada, USA, 1968.	89
Resim 4.5. Walter De Maria The-5-7-9-Series Variation-5-7-9-1992-1996-View- 3.Courtesy-of-Gagosian-Gallery.Photo-by-Matteo-Piazza.	90
Resim 4.6. Christo and Jeanne-Claude, “Çevrelenmiş Adalar” (Surrounded Islands), Biscayne Körfezi, Greater Miami, Florida, 1980-83.	96
Resim 4.7. Christo and Jeanne-Claude, “Sarmalanmış Reichstag” (Wrapped Reichstag), Berlin, Almanya, 1971-95.	98
Resim 4.8. Yves Klein, “Geçmiş Hatırlatan Boşluklar” (Voids, a Retrospective), Pompidou Kültür Merkezi, Paris, Fransa, 1958.....	99
Resim 4.9. Esther Stocker, Taxispalais Galerisi, Innsbruck, Avusturya, 2006.	100
Resim 4.10. M.Merz, “Giap’ın İglo’su”, 1968.....	100
Resim 4.11. Esther Stocker, Contemporaneo Galerisi, Mestre, Venedik, İtalya, 2008.	101
Resim 5.1. December (Aralık) 23, 2013.....	102
Resim 5.2. Şemsiye Gölgelekler, Portekiz Agueda (Sextafeira Produções).2013	103
Resim 5.3. From The Knees Of My Nose To The Belly Of My Toes, Burun, Diz, Ayak, (Alex Chinneck	104
Resim 5.4. The Fallen, Şehitler (Andy Moss & Jamie Wardley).2013	104
Resim 5.5. Unwoven Light, Dokunmamış Şışık (Soo Sunny Park).2013	105
Resim 5.6. Sirens of the Lambs, Mezba (Banksy).2013	106

Resim 5.7. Home Within Home Within, Ev içinde ev (Do Ho Suh).....	106
Resim 5.8. In Orbit, Yörüngede (Tomas Saraceno)2013	107
Resim 5.9. Forever Bicycles (Ai Weiwei).2013.....	108
Resim 5.10. Rain Room, Yağmur (Random International).2013	108
Resim 5.11. Infinity Mirrored Room, Binlerce Yıl Uzaklıkta ki Ruhlar (The Souls of Millions of Light Years Away) (Yayoi Kusama).2013	109
Resim 5.12. Şakir Gökçebağ ‘Trans Katmanlar 4’ Tuvalet Kağıdı, 1996.....	111
Resim 5.13. Şakir Gökçebağ, Trans Katmanlar; Shoes, Ayakkabılar, 2011.	111
Resim 5.14. ilhamı Şakir Gökçebağ, Şemsiye 2012.....	112
Resim 5.15. Füsun Onur Fısıltı, 2010 Sanatçının İzniyle: Necmi Sönmez.....	113
Resim 5.16. Füsun Onur, ‘Orientte Buluşalım’ 1995, Yerleştirme görüntüsü; ‘Aynadan İçeri’, Arter,.....	113
Resim 5.17. Hüseyin Çağlayan Çalışma: Üzgünüm Leyla Londra’daki Lisson Galeri’de 2011ses, Beden ve Mekan	115
Resim 5.18. Hüseyin Çağlayan 15 Temmuz 2010 Çalışma “Göç” Defile Işık, Görsel, İnsan	115
Resim 5.19. Genco Gülan, “İki Başlı Nemesis”,İstanbul Modern Koleksiyonu.2011 .	116
Resim 5.20. Genco Gülan “Kim Var” Metal 2010.....	117
Resim 5.21. Genco Gülan’ın “Seni Seviyorum” Konulu Fotoğraf ve Video Sergisi, Ankara, 2009.....	117
Resim 5.22. Osman Demiri Işık ve Gölge UPS D Sanat Galerisi 2011.	118
Resim 5.23. Burhan Doğançay “Kent Duvarlarının Yarım Yüzyılı” 2004.	119
Resim 6.1. “Yaşamın Basamakları” Gözde Emiraoğlu (Hazır Malzemeler) 75x25x100, Kayseri, 2011.	121
Resim 6.2. “İzler” Gözde Emiraoğlu (Maket Karton),Beyaz Kağıt, Fotokopi, 25x20x27, Erzurum, 2015.	122
Resim 6.3. “Röntgen”, Gözde Emiraoğlu (Maket), Beyaz Kağıt, Röntgen,25x20x27 Erzurum, 2015	123
Resim 6.4. “Hayat”Gözde Emiraoğlu (maket),Film Şeritleri, Beyaz Kağıt, Hamur 25x20x27 Erzurum, 2015.	124
Resim 6.5. “ Sallanan Adam” Gözde Emiraoğlu (maket),Mum, Alçı, Beyaz Kağıt 25x20x27 Erzurum, 2015.	125

- Resim 6.6.** ‘‘Gözler’’Gözde Emiraoglu(maket), beyaz kağıt, oyun hamuru,
25x20x27 Erzurum, 2015. 126
- Resim 6.7.** ‘‘Aynalar’’ Gözde Emiraoglu (Maket), Beyaz Kağıt, Ayna, 25x20x27
Erzurum, 2015 127



ÖNSÖZ

Bu araştırma da çağdaş heykel sanatının öncelikle Batı'da geçirdiği evrelerin ışığında Batı'daki ve ülkemizdeki gelişimini incelemektedir. Modernizm ile birlikte kaidelerden kurtulan heykel, aynı zamanda anıt mantığından da kurtulmuş ve modern kavramlar doğrultusunda genişleyen yeni bir tanım kazanmıştır.

Tezde, Sosyal heykel, Pop Sanatı, Minimal Sanatı, yeryüzü Sanatı (Arte Povera Hiper) gerçekçi heykel, video Sanatı, Kavram sanatı, Mimari heykel ve Enstalasyon sanatının içeriğine uygun olarak örneklendirilmiştir. Yüzyıllık zaman dilimi içerisinde sanat akımı, özellikle yeniçağda ortaya çıkan 1960'lardan bu yana, geleneksel heykel kavramının nasıl üretildiği ve farklı açılımlar kazandığı irdelenmiştir.

Klasik sanat anlayışı yerine post modernizemin ve globalleşmeyle meydana gelen çoğulculuk ortamında ve ekonomik etmenlerin etkisiyle içinde yaşadığı çağa, sanatı aracılığıyla sanatçılar, çağdaş sanat ve heykel sanatı üzerindeki etkilerine değinilmiştir. Örnek olarak seçilen yapıtların, heykel sanatındaki dönüşüme yardım eden yontular arastadan seçilmesine dikkat edilmesinin yanı sıra, Türk sanatının çağdaşlaşma süreci de incelenmiştir. Çağdaş Türk Sanatı hakkında araştırma yapılırken, kitap eksikliği nedeniyle sergi ve bienal kataloglarından, daha önceki tarihlerde gerçekleştirilmiş tez çalışmalardan yararlanılmıştır. Bu tezi hazırlanırken değerli katkılarından dolayı tez danışmanım Sayın Prof. Dr. Mustafa BULAT'a, çok teşekkür ederim

GİRİŞ

Çevre ve heykel ilişkisi şehirlerin varlığından bugüne farklı anlamlar ve sorunları içererek gelişmiş, şehir tasarımcılarının ve heykel sanatçılarının tarihsel süreç içerisinde ürettikleri çeşitli çözümlerle var olmuştur. Dünyada ve Türkiye de heykel sanatının somuttan soyuta değişmekte olan gelişimini, heykelin kent olma içinde ki rolü, kamusal alanın, meydanın, parkın ve heykelin şehir insanı üzerinde yarattığı etkiyi analiz edebilmek için şehir ve kamusal alanın tarihsel süreçteki gelişimini araştırmak gerekmektedir. Bu tarihsel süreçteki gelişimi araştıran usta sanatçılarda olduğu gibi, genç kuşak sanatçılarıyla da süreklilik kazanmıştır.

Çağdaş endüstriyel dünyada insan toplulukları, şehirlerdeki yaşam ve sosyal iletişim alanları, bir kentteki toplu yaşama özgü hareketliliğin gözlemlendiği, şehrin ekonomik, sosyal politik yapısının yansıdığı mekanlardır. Bu alanların doğasını belirleyen şey bunlardan meydana gelen etkinliklerin tümüdür. Diğer sanatlarda olduğu gibi heykel sanatında da, gelişimlerin en büyük nedeni sosyal, kültürel ve bu gelişmeler ekonomik değişim ve iletişimlerdir. Mekanlar da toplumları, milletleri değiştirdiği gibi, toplum ve milletlerde, sanattaki değişime ve gelişime neden olmaktadır. Meydanlar, kentlerin iletişim ve ticari ilişkilerini sağlayabilmek üzere sivil ve laik bir yaşam anlayışının ürünü olarak doğmuşlardır. İçinde sanat yapıtları olan mekanlar şehrin insanıyla diyaloga geçip kentsel yaşamda ortak ilişki ve nefes alma imkânı tanır. Kentsel mekan şehrin insanının günlük yaşamının bir parçasıdır ve şehirleşme içerisinde insan ile iletişim içerisine giren sanat yapıtları kamusal alanda özel bir anlam kazanır, çeşitli psikolojik tepkimeler ve duyumsamalar yaratır. Heykel şehrin herhangi bir mekanında yer aldığına görsel bir obje olmaktan çıkar ve ortak bir düşünceyi oluşturur. Bu andan itibaren kenti süsleyen bir estetik eleman değil sosyal yaşam dinamiği içerisinde mesajlar oluşturan ve yeni algılamalara açık yeni karşılaşmaları kılan ve her defasında yeni üretimlerin birleştiği noktadır. Heykelin geçmişten günümüze birçok değişim yaşayarak ve heykelin gelişim sürecindeki yaşanan sorunları içermektedir. Tez çalışmasında enstalasyonu tarihsel gelişimi ve enstalasyonun ne tür değişim yaşayarak günümüze geldiği anlatılmaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

HEYKELİN TARİHSEL GELİŞİMİ

1.1. HEYKEL SANATININ TANIMI

Heykel güzel sanatların bir koludur. Taş, demir, tunç, çamur, alçı, tahta gibi maddeleri ya yontarak ya da bir kalıba dökmek suretiyle, tabiattaki cisimlerin benzerini yapmaya, ya da bir fikri böylece canlandırmaya heykeltçilik, bu gibi eserlere de heykel denir.

Bir cismin heykel olması için önce bir maddesi, yani boşlukta üç boyutla yer kaplaması; sonra, bunun insan eseri olması şarttır. Alçak kabartma (şekillerin taştan, tahtadan bir yüzey üzerine, ya da toprak levhalara oyularak hafifçe belirtilmesi) yüksek kabartma (daha derine inilerek belirli hale getirilmesi) rondebosse (işlendiği satıhtan ayrılacak kadar hacimli gösterilmesi) gerçek heykel sayılmaz.¹

Heykelin en önemli çıkış noktası ve farkında lığı mekanın kavranması, mekan ile ilişki kurması ve mekanı kapsamasıdır. Bu bakımdan heykel sanatının en belirleyici yönü mekan ve form ilişkisidir. Heykel sanatının ortaya çıkış itibarıyla insanlığın en eski sanatsal etkinliklerinden biri olduğu söylenebilir. Çok eski zamanlarda genelde heykel olarak insan, hayvan ve tanrı tasvirlerinin olduğunu görürüz. Yine en eski malzemeler olarak da taş, ahşap, mermer, kil ve balmumunu örnek olarak verebiliriz.

Heykelin tarih boyunca gelişimi, somut biçimlerden soyut biçimlere doğru, entelektüel düşüncenin gelişmesi ve sanat tüketicisinin algı derinliğine paralel olarak ilerlemiştir. Birçok sanat ve düşünce alanında gelişimin miladı olarak görünen Rönesans dönemine kadar, ağırlıkta heykel sanatında somut ve kolay algılanabilen simgesel formlar ön plandadır. “Ana Tanrıça’dan” başlayarak heykel, toplumu, aileyi koruyan, bereket getiren sembolik anlamlar taşımıştır.²

Mısır heykel sanatının ilk örnekleri de firavun ve tanrı heykelleri, obeliskler (dikilitaşlar) ve rölyefler olarak ortaya çıkmıştır. İ. Ö. 2550 yılında yapılmış olan

¹ Ahmet Kamil Gören, “Türk Resim Sanatına Yön Veren Kuşağın Batıdaki Eğitimi: ‘1914 Kuşağı’ Sanatçıları Paris’te”, *Antik&Dekor*, Sayı:36, İstanbul Eylül 1996, 62.

² Özi Huntürk, *Heykel ve Sanat Kuramları*, Kitabevi Yay., İstanbul 2011, 11

firavun Kefren'in büyük piramidindeki heykeli blok anlatım ve tam vücut biçiminin en güzel örneğidir. Mısır uygarlığında olduğu gibi, tarihi İ.Ö. 5000 - 4000 yıllarına uzanan Mezopotamya uygarlığında da savaşçı heykelleri kapı, kale ve tapınak kenarlarına yerleştirilmiştir.³ Grek sanatında heykel mimari içerisinde yerini almış, mimari de heykel özelliği taşımıştır.

1.2. İLK ÇAĞLARDA HEYKEL

Heykel, insanların en eski sanat eseridir. Fakat başlangıcından yakın zamanlara kadar din bağından kurtulmuş değildir; hatta heykelin kaynağı, din fikridir, denmektedir. Yeryüzünde rastlanabilen ilk heykel, M. Ö. 40.000 yıllarından kalma olduğu tahmin edilmektedir, mamut dişinden yontulmuş bir kadın başıdır. Fransa'da Garonne ırmağı yatağında Brassempouy'da bulunmuştur. 1894'te bulunan bu ilk heykelden sonra 1922'de Lespugue Venüsü adı verilen, 15 cm. boyunda bir kadın heykeli daha bulundu, yapıldığı çağı M. Ö. 30.000 yılları olarak tahmin edilmiştir. En sonunda, Avusturya'da "Willendorf Venüsü" (Resim 1.1) adı verilen, başı dut biçimi, 11 cm yüksekliğinde şişman bir kadın heykeli daha bulundu. Bunların, tarih çağlarından önce yaşamış insanlar gözünde bereket tanrısı olduğu tahmin ediliyor. Çünkü Eski Yunan ve Roma heykelleri de dahil, daha totem devrinden başlayarak insanlar, heykeli, kendilerini kötü ruhlardan korumak, iyilik tanrılarını anmak için yapmışlardır. İlkçağ'daki Mısır heykelciliği, çok ileri bir sanat değerine ulaşmıştır.

Diyorit gibi çok sert taşlardan, ya da ağaçtan yontulan bu heykellerin bazen alçıyla sıvanıp boyandığı görülmektedir. Bunlarda, çoğu zaman, insan gövdesi üzerinde hayvan başı canlandırılmaktadır ve tanrılarını temsil etmektedirler. Yunan ve Roma heykelleri, tanrılarını doğrudan doğruya insan biçiminde tasvir etmişlerdir. Sümer ve Hitit heykellerindekinden daha yumuşak bir madde, mermer ve süngertaşı kullandıklarından, yonttukları heykellere daha gerçeğe uygun biçimler sağlayıp, ayrıntıları daha iyi belirtmişlerdir. O çağa kadar mimarlığa bağlı kalan heykelcilik, Yunanistan'da bağımsız hale getirmiştir.

³ Adnan Turani, *Dünya Sanat Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1992, 43.



Resim 1.1. “Willendorf Venüsü” Kireç Taşı, Tarih Öncesi, M.Ö, 25-30 Bin h.11cm

Romalıların hemen bütün heykelleri askerî ve ekonomik konulardan yola çıkılarak yapılmıştır. Yunan kültüründen etkilenen Romalılar, heykelticilikte portreye çok önem vermişlerdir. Romalılar’ın portre heykelticiliğindeki ustalıklarını hiçbir uygarlığın geçemediği ileri sürülebilir. Heykel sanatı, Batı’da, Rönesans’la yeni bir hamle kazanmıştır. Michelangelo Musa, Davut gibi eserleriyle, devrine, hatta Rönesans sonrasına yol göstermiştir. İnsan gövdesindeki kasların gücünü bir fikrin ifadesinde ilk defa büyük başarıyla kullandı, ondan sonra ancak Carpeau, Barye gibi Fransız heykelticileri, İkinci İmparatorluk devrinin özelliklerini heykelde oymacılıkla, süse önem vermiştir.

1.3. GELENEKSEL YAKLAŞIMDAN MODERN ÇAĞA DEĞİŞEN ÇEVRE HEYKEL İLİŞKİSİ

Dünya tarihinde sanat eseri ilk kez İ. Ö. 50.000 sıralarında ortaya çıkartmışlar. Buzul Çağı’nda yaşamış olan ve “Cromagnon” olarak adlandırılan insan tipi, ilk kez heykel ve resim yapmışlar. Buzul Çağı’ndan sonraki Orta Taş ve Yeni Taş çağlarında kadın, su ve boğa figürleri bereket sembolü olarak tasvir edilmiştir, pişmiş toprak, taştan

mezarlar ve bir takım figürler oluşturmuşlar.⁴ Bu çağlarda figür oluşum sürecinde soyutlama ve biçim titizliğinden söz etmişlerdir. Aynı dönemde ataların ruhlarını kutsallaştırma dini olan “ Manizm” ile birlikte “ primitif ” halk sanatı olarak büyük heykeller ortaya çıkarmışlardır. Bu dönemlerde totemizm de sanatsal çalışmalara olanak vermiş, totemlere tapanlar tarafından önemli heykeller o dönem de yapılmıştır.

Mısır heykel sanatının ilk örnekleri de firavun ve tanrı heykelleri, obeliskler (dikilitaşlar) ve rölyefler olarak ortaya çıkmıştır. İ. Ö. 2550 yılında yapılmış olan firavun Kefren'in büyük piramidindeki heykeli blok anlatım ve tam vücut biçiminin en güzel örneğidir. Mısır uygarlığında olduğu gibi, tarihi İ.Ö. 5000 - 4000 yıllarına uzanan Mezopotamya uygarlığında da savaşçı heykelleri kapı, kale ve tapınak kenarlarına yerleştirilmiştir.⁵ Grek sanatında heykel mimari içerisinde yerini almış, mimari de heykel özelliği taşımıştır. Roma Dönemi'nde ise adeta Roma'nın kudretini belgeleyen anıtsal nitelikte zafer tamları ve hükümdarların zaferlerinin anısına sütunlar yapmışlardır, daha sonra bu eserler 1500 tarihinden itibaren bazı Avrupa ülkelerinde (İtalya, Fransa, İngiltere, Almanya gibi) taklit edilmişlerdir. Ayrıca dünyada ilk kez hükümdarların atlı heykelleri Roma döneminde yapılmış ve açık alanda sergilenmiştir. Gotik Dönem'de heykel, yapının içinde ve cephelerinde yer alan nişlerde görülmüştür. Bu dönemde mezar heykelciliği de gelişmiştir. Rönesans Dönemi'nde heykel, meydanların merkezinde, bina girişlerinde, kimi zaman da mimari ile birlikte ele alınmıştır.

XIX. yüzyılda heykel artık halk arasında yer alan bir sanattır ve bünyesi bakımından daha çok halka açık olan Özellikle katedrallerde dini figürleri konu edinen heykellere bolca yer verilmiştir. Atlı kahraman heykeli geleneği bu dönemde de devam etmiştir. Barok Dönemindeki heykeller, bir yapıya son görünüşünü vermek üzere süsleme amacıyla yapılanlar ve kelimenin gerçek anlamıyla tek başına bir eser olarak yapılanlar olmak üzere ikiye ayrılmıştır. Rönesans Dönemi'nde de görülen, bir dizi heykelin genellikle yapının çatı meydanlarda ve büyük aristokratik yapılarda yer alabilmektedir.⁶ Gerek kilise, gerekse devlet sanatçının yanında değildir. Ancak henüz çağın ve ulusların önemli kişileriyle ilgili heykellerin meydana konulması, bir devlet

⁴ Turani, 45.

⁵ Turani, 46.

⁶ Huntürk, 11.

görevi olarak benimsenmiştir. Dönemin heykeltıraşlarından Auguste Rodin, ilk kez Fransa’da bir kent olan Calais Kenti’nin belediye başkanının siparişi üzerine, geçmişte yaşanan bir olayı anıt olarak tasarlamıştır. “Calais Burjuvaları” adlı bu ünlü anıt bugün Calais kent merkezinde yer almaktadır.⁷

“Böylece binlerce yıldır süregelen heykel sanatı içinde ilk kez anı yaşatan bir anıt halkın içinde yer alacak, bu anıt sıradan bir tasvir değil, bir yaşam olayının dökümü olacaktır”.⁸ XX. yüzyıl heykeltıraşlarından Constantin Brancusi’nin “Sonsuz Sütun”u ise figüratif akımlara zıt, yalın ve ileri derece soyutlamanın görüldüğü bir anıt niteliğindedir. 37 m yüksekliğindeki heykel Romanya’da Tirgu Jiu Parkı’ndadır.⁹ Brancusi Sonsuz Sütun heykelinde Batı heykelinin simgesel ve görsel gücünü öne çıkararak, etnik sanat ile halk sanatını birleştirmiştir. Sonsuz Sütun’un temel tasarımı, Brancusi’nin vatani Romanya’ya özgü giriş kapısı direkleri üzerindeki tahta oymaları çağrıştırır. Bir anlamda mezar direklerini akla getirir. Heykel göz seviyesinde başlar, bu temel ilke nedeniyle, hiçbir iki öge tıpatıp eş olarak görülemez. İşte heykel, kendine özgü varlığını bu gerçeğe borçludur. Sanki yere sadece tabanından değıyormuş gibi, yerle gök arasında havada salınmaktadır. Yapılan bu öncü çalışmalar daha sonraki dönemlerde görülecek olan heykel çalışmaları için önemli birer adım olmuşlardır.

Geçmişten günümüze gelen heykeller XIX. yüzyıla kadar daha çok figüratif uygulamalar olarak ortaya çıkmışlardır. Bu heykeller, tarihi gelişim süreci incelendiğinde estetik yönleri göz ardı edilememekle birlikte öncelikle dini ve sembolik amaçla oluşturulmuştur. Öyle ki, klasik Yunan sanatı başarısını mitolojik kişiler, tanrı ve yarı tanrı heykellerine borçludur. XIX. yüzyıldan itibaren heykel birincil olarak estetik kaygıyla oluşturulmaya başlanmış, yeni malzeme ve teknolojilerle desteklenerek gelişimini sürdürmüş, kamuya açık alanlarda daha sık sergilenmeye başlamıştır 1960’lı yıllarda “arazi sanatı” olarak anılan, sanatın lüks sayılan özelliklerine karşı bir düşünce olarak ortaya çıkmıştır. Bu uygulamalar alışlagelen sanat eserlerinden oldukça farklıdır. Buna göre araziye yeni biçimler verebilmekteydiler, ya da bir tarlada tırmıkla çeşitli şekiller oluşturmuşlardır. Oluşturulan eserler ancak uçaktan görüle binmekteydi ve aynı zamanda fotoğraf, video aracılığı ile görülebilir, sanatçı ise bu çalışmalarla satışı ile

⁷ Turani, 46.

⁸ Turani, 47.

⁹ Huntürk, 114.

kazanç elde eder. Burada doğa ve zaman önünde insanın küstahlığına karşı bir tepki söz konusudur. Genel bir tanımlama ile Rönesans'tan başlayarak oluşturulmuş anıt heykeller meydanda baskın etkiye sahiptir. Modern sanatla birlikte heykel bu özelliğini kaybetmiş ve kentten adeta dışlanmış. Çünkü modern sanat birdenbire sanatın kendi iç sorunlarına yönelmiş, XX. Yüzyıl'ın başında ise kent sorunu ile uğraşma olanağı kalmamıştır.¹⁰

Türklerin tarihine bakıldığında ise zafer kuleleri, kule türbeler, dikilitaşlar ve gözetleme kuleleri anıtsal yapılar olarak ortaya çıkmaktadır. Camiler ve kümbetlerin de aynı anıtsal etkiyi oluşturdukları söylenebilir. Selçuklu Dönemi'nden beri mimaride görülen taş yontu süsleme ve kabartmalar ya da Anadolu'da Şamanizm etkisi ile oluşturulmuş hayvan biçimli mezar taşları da heykel kapsamında değerlendirilebilirler. Batı anlamında heykel sanatı ise Osmanlı'da Tanzimat Dönemi'nden sonra gelişmiş, Lâle Devri'nde Barok ve Rokoko üsluplarından etkilenen mimaride geleneksel bezeme motifleri kabartma heykellere dönüşmüştür. Bu dönemde özellikle çeşmeler birer meydan heykeli görünümündedirler. Aynı dönemde padişahlar için heykel özelliğinde nişan taşları dikilmiş; yapıların dış duvarlarında, bahçe ve bulvarlarda hayvan figürleri yer almıştır. Daha sonraki dönemlerde ise kentlerde bir dizi saat kulesi ile figürsüz mimari anıtlar ortaya çıkmıştır. Modernleşme ile birlikte Türkiye'de anıt heykeller ortaya çıkmış, Yunan ve Roma uygarlıklarında olduğu gibi odak noktası özelliği kazanmıştır. Osmanlı Dönemi'nde yapılmış olan atlı hükümdar heykelleri kentsel mekanda yer almamış, siyasi liderin kentsel mekanda temsili Atatürk ile gerçekleşmiştir.¹¹ Cumhuriyet Dönemi'nin yeni kent anlayışı içinde parklar ve meydanlar kamusal yaşamın önemli merkezleri olarak ortaya çıkmış; bu alanlara ek olarak bulvarlarda ve dönemin kamusal yapılarının bahçelerinde Atatürk heykelleri yer almıştır. Söz konusu alanlar Kurtuluş Savaşı, Cumhuriyet, çağdaşlık ve laikliğin birer göstergesi olmuştur.

¹⁰ Huntürk, 21.

¹¹ Faruk Atalayer, *Temel Sanat Öğeleri*, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, Eskişehir 1994, 65.

1.4. ÇAĞDAŞ HEYKELCİLİK

Çağdaş heykel, Fransız heykeltisi Rodin'le başlar. Michelangelo'nun izinden gitmekle beraber ne öbür İtalyan heykeltisi gibi kuyumcu, ne de kendinden önceki Fransız heykeltisi gibi soyut bir süsleme tasasına düşmeyen Rodin, kitleyle mana ve ruhu başarıyla birleştirmiştir.

Bugün, dünyaca ün kazanmış heykeltisi arasında İngiliz Henry Moore, ilk defa heykeldeki plâstik, yani boşlukta yer kaplayan, beş duyumuzla anlaşılan, hissedilen madde fikrine aykırı bir soyut heykel kavramını gerçekleştirmiştir. Figürleri insana benzer ve insan vücudunun belli biçimlerini dilediği gibi değiştirip bozarak heykeli madde dışı, salt fikir haline getirmeye çalışır. Alberto Giacometti, İtalyan doğumlu bir sanatçı olarak, Moore'den büsbütün başka bir acımasızlığa yönelmiştir. Avrupa dışında heykel sanatı Amerika'da Toltek ve Aztek sanatı,¹² Afrika'da (Zenci sanatı), Güney Asya'da (Hindistan ve Çin Hindistan'ı) ayrı özellikler kazanmıştır. Afrika ve Orta Amerika'da, Güney Amerika'da yerine göre boyanmış ağaç malzemeden, ya da gayet sert taştan oyulmuş olan bu heykeller, kullanılan malzemeye göre büyük kitleli, iri hacimli, ya da ince ayrıntılı bir şekilde işlenmiştir.¹³ Çin Hindistan'da, daima din fikrine, Tanrı fikrine bağlı olarak bir çeşit tek tipli figür haline inmiştir: Ejder heykellerinde, dans eden Siva figürlerinde olduğu gibi.



Resim 1.2. Maya Heykeli / Toltek Savaşçısı, Taş, M.Ö. 1358.

¹² Önder Şenyapılı, *Otuz Bin Yıl Öncesinden Günümüze Heykel*, Metu Pres, Ankara 2003, 67.

¹³ Hüseyin Gezer, *50 Yılın Türk Resim ve Heykeli*, İş Bankası Yayınları, İstanbul 1973, 3.

1.5. YERLEŞTİRME SANATININ TARİHİ

Yerleştirme yada enstalasyon, geleneksel sanat eserlerinden farklı olarak, çevreden bağımsız bir sanat nesnesi içermeyip belirli bir mekan için yaratılan, mekanın niteliklerini kullanıp irdeleyen ve izleyici katılımının temel bir gereklilik olduğu sanat türüdür. Kapalı veya açık mekanlarda yapılabilir.¹⁴ Kökleri kavramsal sanat ve hatta XX. yüzyıl bağındaki Marcel Duchamp'ın hazır yapımları ve Kurt Schwitters'e kadar giden enstalasyon, diğer adıyla yerleştirme sanatı, çağdaş sanatta mimarlık ve performans dışında birçok başka görsel sanat disiplininden de destek alan melez (hibrid) bir tarzdır. Uygulanmasında sanat eserinin sergileme veya gösterim aşamalarını vurgulayan yerleştirme, 1970'lerde şekillenmiştir.

Günümüz enstalasyonların da günlük ve doğa malzemelerin yanı sıra video, ses, performans, bilgisayarlar ve İnternet gibi yeni medya araçları da kullanılmaktadır. Önceleri radikal bir sanat yaratım biçimi olarak çıkan yerleştirme sanatı, 1980'lerden itibaren müzeler ve galeriler tarafından tamamen kabul görmüş, XX. yüzyıl sonlarında baskın sanat türü olmuş ve hala da bu özelliğini korumaktadır.

¹⁴ E.H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü* (Çev.: Erol Erduran, Ömer Erduran), Remzi Kitapevi, İstanbul 1995, 122-129.



Resim 1.3. Marcel Duchamp, Psuvar, Hazır Malzeme, 1917.

1.6. SÜREÇ MEKAN VE DENEYİM

Enstalasyonun ortaya çıkış tarihine bakıldığında karşımıza Jacson Pollock çıkmaktadır. Pollock'un resim yapmayı bir sürece ve mekana yayma tarzı, eserlerindeki rastlantısallık ve tüm bunların üstünde izleyene verdiği 'etki', 'resmin sonu mu geldi?' tartışmasını yaratmıştır, çünkü Pollock'un üslubu resmin çok ötesindedir.¹⁵ Pollock'la temellendirilen bir tür olan enstalasyon, ortaya çıktığı dönemlerde muhalif bir anlayışken yaygınlaşıp günümüzde çağdaş sanatın önemli bir anlatım biçimi haline gelmiştir.

Enstalasyonun bütün amacı, izleyiciye bir deneyim yaşatabilmektir. Robert Rothenberg'in 'install your sculpture in to the gallery' cümlesi enstalasyonu açıklar niteliktedir. 1980'lerden sonra "enstalasyon" sözcüğünün kullanıldığı görülmektedir. Enstalasyonun ana özelliği; mekan eserle, eser izleyiciyle, izleyiciyi mekanla ilişki haline sokmasıdır. Plastik sanatların diğer öğelerinde (tablo, heykel vb) eserin bitmiş hali yani 'sonuç' önemliyken, enstalasyon izleyiciye farklı bir deneyim yaşatmayı hedeflediği için, 'süreç' odaklıdır ve bu yönüyle ön plana çıkar. Enstalasyonda

¹⁵ Zafer Gençaydın, *Sanat Üstüne*, TMMOB Yay., İstanbul 1992, 65.

süreçselliği özellikle 80'li yıllarda görmek mümkündür. Performans boyutu, 60'lı yıllarda kendini gösterir. J. Pollock'un resim yaparken üretimini mekana ve sürece yayması, deneyim yaşatması ve bir performans gerçekleştirilmesi görüldükten sonra sanat endüstrisinin aktörleri 'bundan sonra resim adına ne yapılabilir?' sorusunu sormuşlardır ve bu konuda da umutsuzdular. 60'lı yıllarda Feminist sanatçıların bedenlerini sanatın bir parçası olarak kullanmaları, süreçselliği, izleyiciye deneyim yaşattığı işler, Neo-dadaistlerin üç boyutlu işleri, minimalistlerin mekanı önemseyen, mekanı dönüştüren çalışmaları enstalasyona alt zemin hazırlamıştır.¹⁶

Dan Flavin'in mekansal algılayışı değiştiren flora sanları imzası niteliğini taşır. Daniel Büren'in çizgileri beyaz ve ikinci bir canlı renkle birlikte kullanarak mekanları dönüştürmüştür. Resim malzemesi kullanarak ama 'resim' olmayan çalışmalar yapmıştır. 1960'lar ve 80'ler arasındaki enstalasyonlar da izleyici sadece 'göz' konumundadır. Edward Kienholz'un 'Bordello Randevu Evi' sürealite taşıyan ve izleyicinin göz konumunda olduğu enstalasyonlara verilebilecek bir örnektir.¹⁷

Enstalasyonun sanat tarihinde yer edinmesiyle beraber, eleştirmenin rolünün de değiştiği ve deneyimi aktarmayı amaçladığı görülür. Sanat eleştirmeninin rolünün değişmesi gibi, galeri ve sergi mekanının da rolü değişmiştir; önceleri sadece eserleri en iyi şekilde gösterme amacıyla olan 'sergileme alanı' iken, enstalasyonla birlikte sanat eserinin bir parçası haline dönüşmüştür.

Gordon Matta Clark'ın enstalasyon anlayışı 'bir araya getirme', 'boş alanda hacimler yaratma' gibi açıklanabilecek konstrüktivist enstalasyonların aksine yıkıcıdır. Clark, evleri yarar, binalarda delik açar. Bu sebeple, Clark'ın işlerinden hiç biri günümüze gelmemiş, yıkılmıştır.¹⁸ Önceleri radikal bir sanat yaratım biçimi olarak çıkan yerleştirme sanatı, 1980'lerden itibaren müzeler ve galeriler tarafından tamamen kabul görmüş ve XX. yüzyıl sonlarında baskın sanat türü olan enstalasyon, hala bu özelliğini korumaktadır.

¹⁶ Gombrich, 166.

¹⁷ Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, Çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul 2004, 158.

¹⁸ Gençaydın, 66.



Resim 1.4. Dan Filavin, Art Basel 41, 2010, Nezaket David Zwirner Galerisi'nde Montajı.

İKİNCİ BÖLÜM

ESTALASYON: YAŞAMIN SANATI

2.1. YERLEŞTİRME (ENSTALASYON)

Yerleştirme sanatı 1960'ların başlarında montajlar ve Happening'lerle aynı kökeni paylaşır. O sıralarda, Dehşet sanatçısı Ed Kienholz'un tabloları, Pop sanatçıları George Segal, Claes Oldenburg ve Tom Wesselmann'ın içinde oturulabilir montajları da vardır. Allan Kaprow, Jim Dine, Red Grooms ve başkalarının mutluluklarını, sevinçlerini, anlatmak için çalışmalarında “çevre” sözcüğünü genellikle kullanılmıştır. Çalışmalarını yapıldığı ortamlarla mekanları birleştirmektedir, geleneksel sanat pratiğinin apaçık bir şekilde yadsınması ile izleyicileri eserlere dahil edilmektedir.¹⁹ Genellemeci ve kapsayıcı niteliğiyle bu çalışmalar, sabit anlamlı muhafızları olarak değil, yeni fikirlerin katalizörleri olarak düşünülmüştür. 1961'de New York, Martha Jackson Galler'deki “Ortamlar, Durumlar, Mekanlar” sergisi, neyin yerleştirme sanatı olarak adlandırılmaya başlanacağını konu alan başlangıca bir erken dönem gösterisidir.



Resim 2.1. Arman, Le Plein (1960) Yerleştirme Iris Clert Galerisi

¹⁹ Lynton, 166.

Video ya da ses sanatıyla ilgilenen sanatçılar veya Gabriel Orozco ve Juan Munoz gibi daha kavramsal bir yön tutturmuş olanlar da yerleştirmeler tasarlamışlardır.²⁰ Böylesi sanat işleri, Türkiye’de de yakından tanınan Tracey Emin’in çalışmaları gibi otobiyografik ya da Christian Bolstanski, Sophie Calle ve İlya Kabako’un eserleri türünden başkalarının hayali hayatlarını akla getiren çalışmalar olabilir. Yine, Gordon Matta Clark’ın binalarına yapılan türden mimari mekanlara müdahaleleri de kapsar. 1990’da da Londra’daki yerleştirme müzesi açılmıştır. Yerleştirmeler yere özgü olabildiği gibi, farklı mekanlar için de düşünülmektedir. Maurizio Cattelan’ın La Nona Ora’s (dokuzuncu saat) ilk başta Basel’de bir müze sergisi olarak düşünülmüşken, ertesi yıl “Apocalypse” için Londra’daki Royal Academy of Art’ta yeniden kurulduğunda aynı derecede etkili olmuştur. Gerçek büyüklükteki balmumundan figürün, parçalanmış tavanı, kırmızı halının ve kadife iplerin “humoru”, “pathosu” ve çift anlamlı belirsizliği, aynı sorunları (inancın körlüğü, mucizeleri doğası ve dinin ve sanatın gücü ve yüceliği) gündeme getirerek yeniden yerleşmeyi sağlamaktadır. Aynı sergide Darren Almond’un Shelter’ı fiilen başka bir yere işaret etmektedir: Auschwitz Esir Kamplarının dışlarındaki esas otobüs duraklarının heykel vari yeniden yapımları, gösterip bitip de orijinal malzemeler Berlin’de başka bir sergiye taşındıktan sonra tekrar aynı yere yerleştirilecekti.²¹ O malzemelerin taşınması, XX. yüzyılın en büyük trajedilerinden birinin yaşandığı bir yerin dışında gündelik hayatın rutin sürekliliğinin güçlü bir hatırlatıcısıdır. Yerleştirme, Robert Gober, Mona Hatoum ve Barbara Kruger gibi aktivist sanatçılar adına potansiyeli son derece yüksek bir tür olduğunu fiilen kanıtlamıştır.

²⁰ Aleksei Gan, “Konstruktivizm, 1922”, *Modernizmin Serüveni*, (Derleyen: Enis Batur), YKY, İstanbul 2003, 226.

²¹ David Harvey, *Postmodernliğin Durumu*, Çev. Sungur Savran, Metis Yayınları, İstanbul 2003, 121.



Resim 2.2. Tracey Emin'in 1999 Tarihli My Bed (Benim Yatağım)1998



Resim 2.3. Tracey Emin. (Hiçbir Şeyin Anıtı.) Grand Palais, Paris Hristiyan Boltanski Çalışma. Fotoğraf: Didier Plowy Didier.1999

Kruger'in New York, Mary Boone Gallery'deki 1991 tarihli yerleştirmesi, duvarlar, tavan ve döşemeyi, ziyaretçileri kuşatan ve çığlık atmalarına sebep olan bir ortam yaratarak kadınlara ve azınlıklara karşı uygulanan şiddete dair metinler ve görüntülerle kaplamıştır. Yerleştirme sanatçuları 1980'ler ve 1990'larda ortamlarla üslupları aynı çalışma içinde karıştırmaya yönelmişlerdir. İlk bakışta birbirleriyle

ilintisiz parçalardan oluşmuş görünmektedir. Fakat onları birleştiren esas bir tema da vardır.

Kanada'lı Claude Simard figüratif resimler, heykeller, nesnelere ve performans öğelerini aynı gösteride bir araya toplamıştır.²² Duchamp'a yakışacak şekilde belirli bir üslup ya da ortama bağlı kalmayan sergiler düzenleyen Simard, kendi bellek, kimlik, otobiyografi ve tarih projesi vasıtasıyla çalışmaya yarayan ne araç varsa kullanılmaktadır. "Bellek Ağrı" adını taşıyan 1996 tarihli bir makalede; "Benim sanatım, epeyce harcanmış bir içsel çocukluğu yatıştırmak üzere kurguladığım bir araçlar serisidir. Bu amaçla bellekleri silmeye ve onlarla alay etmeye ve onları yeniden yorumlamaya çalıştım fakat kaybolup gitmeyeceklerini de gördüm."²³ İfadelerine yer vermektedir.

2.2. YERLEŞTİRME VE HAYATIN İÇİNDEKİ SANAT

1960'lı yıllarda görsel sanatlar disiplinleri içinde tanımlanan, sınırların çöküşüyle ortaya çıkan "Yerleştirme Sanatı", farklı yöntemler planlanan birçok sanatçı tarafından geliştirilmiştir.²⁴ Bu yıllarda 'çevre sanatı' olarak da adlandırılabilen yerleştirme, yeni kurulan ve sıklıkla sanatçılarca yönetilen "alternatif" mekanlarda teşhir edilmektedir.²⁵ Çevre terimi bu dönemde daha çok belli bir mekanda bir araya getirilen malzemeler için kullanılsa da zamanla mekanın farkında lığı ve eserin mekanla ilişkili bir bütün olarak düşünülmesiyle mekan ve yerleştirme şekli ön plana çıkar. Arazi Sanatı, Yeryüzü Sanatı, Çevre Sanatı, Toprak Sanatı gibi terimlerde adlandırılan yaklaşımın temeli, doğada geniş alanlarda, yer aldığı mekana özgü olarak gerçekleşmesiyle atılır. Arazi sanatının önde gelen sanatçılarından Robert Smithson, bu sanata ait örnekleri mekan içi ve mekan dışı olarak ikiye ayırmıştır.

Arazide gerçekleşen projelerle bu projelerden arta kalan malzemelerle gerçekleştirilen enstalasyonları birbirinden ayırır.²⁶ Yoğun bir değişim geçirirken, sanatın sergilendiği mekanların yapısı, kuralları, sınırları da yavaş yavaş zorlanarak, sanatçıların yarattığı basınca uyum sağlamaya başlamıştır. 1950'lerden itibaren

²² Harvey, 126.

²³ Gombrich, 176.

²⁴ Gombrich, 78.

²⁵ Lynton, 19.

²⁶ Ahu Antmen, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık, İstanbul 2008, 90.

asembraj mekan düzenlemesi (environment), oluşum (happening) performans, yerleştirme gibi yeni ifadeler, biçimleri, resim ve heykel gibi geleneksel kategorilerin sınırlarını zorlamak bir yana, mekanla ve izleyiciyle daha yakın, daha içli dışlı, daha karşılıklı bir ilişkiye dayalı yeni bir anlayış getirmiştir, bu dönüşümün bir ucunda dönemin toplumsal dönüşüm taleplerinin yansımaları vardır. Bir yandan sanatın biçimi irdelenirken, diğer yandan sanatın işlevi sorgulanmaktadır. Galeri mekanı da 1960'larda bu sorgulama sürecinin kilit noktası olarak bir tür sahneye dönüşmüştür.²⁷ Günümüzde Yerleştirme Sanatı nesne, çevre, açık alan, şehir ve zihin manzaraları gibi çok sayıda başlıkla, mekan ve yerleştirmeye ilişkili aynı derecede karmaşık tarihe sahip koşullar altında dosyalanabilir.²⁸

Çağdaş sanatın en hızlı gelişen alanlarından biri olan yerleştirme, zengin olanaklar ve özellikle malzemede çeşitlilik açısından birçok farklı görsel sanatlar, disipliniyle de yakından ilişkili olup sınırsız sayıda uygulamaya olanak tanır.²⁹

Enstalasyonun kendisi bir mecra olmadığı gibi, belli bir mecraya özgü bir tür de değildir. Videoyu ve giderek artan bir şekilde resim gibi daha eski mecraları kapsamaktadır ve her tür mecrayı, hatta performans sanatı unsurlarını bile içeren mekansal bir sanat olarak görülebilir. Bununla birlikte, enstalasyon sanatının yükselişi söz konusudur. Resim ve heykel gibi geleneksel mecralardaki görelî gerilemeyle birlikte gerçekleşti.³⁰ Yerleştirme bir biçim, araç ve uygulama olarak zengin bir mirasın harmanlayıcısıdır. Seçilmiş nesnenin bir galeri ya da müzenin "tarafsız" alanına yerleştirilmesi hareketidir.

²⁷ Lynton, 32.

²⁸ Lynton, 35.

²⁹ Lynton, 42.

³⁰ Gombrich, 81.



Resim 2.4. Kum Solucan, Ttriennial Of Contemporary Art, Wneduine, Belçika, 2012.



Resim 2.5. Edith Meusnier, Kuşam, Bois De Belle Rivière, Québec, 2010.

2.3. GÜNCEL SANATIN İÇİNDE BİR İFADE ALANI: YERLEŞTİRME (ENSTALASYON)

Duchamp'tan Schwitters'e Marcel Duchamp yarattığı ilk hazır nesnelere ile Batı sanatının yüzyıllar içinde ulaştığı estetik yetkinliği ve bu estetik yetkinliği yaratan deha'nın anlamını sorgulayıp, salt düşüncenin bağlamında anlam kazanan yeni bir sanat dilinin temellerini atmaktadır. Rıfat Şahinerin belirttiği gibi; Marcel Duchamp, endüstriyel bir nesne olan, içinde mekanik bir form bulunan günlük kullanım nesnelereinden "Pisuar"ı, 1917'de ilk kez sergilediğinde skandal yaratmış, Duchamp bunu yaparken ortaya sanatsal bir değer atmak istememiştir.³¹ Belki herkesi sanatçı kılmak istemiştir. Ama esas amaçladığı 'sanat' denilen, adeta dini bir değer kazanmış olan bir şeylerin kutsallığını yıkmak olmuştur.

Endüstri, karşısına 'mimesis'i (taklit) ondan daha iyi uygulayan bir güç ve teknik olarak çıkmıştır, o zamana kadar tanrısal bir görüntüyü bize en inandırıcı şekilde aktardığı için, 'dahi' olarak görülen sanatçı artık yoktur." Duchamp, bu sırada zekice bir esinle, çağdaş sanatta çok önemli bir yeri olan hazır nesnelere bulmuştur. Böylece 1913'te gerçekleştirdiği "Bisiklet Tekerleği" (modeli, Modern Sanat Müzesi, New York) sıradan bir bisiklet tekerleğinden başka bir şey değildi. 1914'teki "Eczane" adlı yapıtını da bir kış manzarası baskısına ilaç şişelerini benzeyen iki figür ekleyerek oluşturmuştur. Hazır nesnelere, sanat yapıtlarına verilen önemi alaya almaktan daha öteye bir anlam içerdiğinin ve olumlu değerler taşıdığına anlaşılabilmesi için neredeyse kırk yıl geçmesi gerekmiştir. Hazır nesnelere ortaya çıkışıyla birlikte çağdaş sanat, yaratı ve eleştirinin bir birleşimine dönüşmüştür. Hasan Bülent Kahraman'ın belirttiği gibi: "XX. yüzyıl da çok tekrarlanan hafıza, benlik, kimlik, adalet gibi kavramlara dayanarak yapılan sanatın ve New York pop akımının kaynağını meydana getiriyordu. Kısacası, XX. yüzyıl da, çok genel bir şey söylenecek olursa, tuval dışında yapılan sanatın babası Duchamp'tır."³² Batı sanatı iki büyük koldan ilerler. İnsanın varoluşsal gerçeği, insanın 'karanlık' yanı bu yöndeki yapıtlarda irdelenirdi. Genel olarak Rönesans resminin ve 'insanlık durumu' yapıtlarının oluşturduğu birikim bu yönde olmuştur.

³¹ Harvey, 112.

³² Hasan Bülent Kahraman, *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri*, Agora Kitaplığı, İstanbul 2005, 76.

Başka sanat dallarının alanları ve sanat yapıtının varlık bilimi doğrultusunda gelişmektedir. Sanat nedir? Sanat yapıtının gerçekliği nerede başlar? Türünden sorular, yani, sanat - felsefe dönük arayışlar ve sorgulamalar bu alanın sınırları içinde kalır. Belki her dönemin ve her sanatçının temel meselelerinden birisi bu sorulara yanıt vermektir. Duchamp hazır nesnelere en ünlüsü olan New York'ta, 1917'de Mott Works firmasının yaptığı bir porselen idrar kabını 'R. Mutt' imzasıyla bir sergiye göndermiştir. Bu sergi herkese açık olmakla birlikte, düzenleme kurulu bu parçayı sergilemeyi göze alamadı; bu hazır yapıt nesne sergi yerinde korunduğu halde, halka gösterilmedi. Bu parçanın varlığının, Duchamp'ın arkadaşı fotoğrafçı ve galeri sahibi Alfred Stieglitz'in çekmiş olduğu bir fotoğraf ile kayda geçirilmiştir. Bu nesneye verilen yeni addan (Çeşme) ve konumundan, bu parçanın amacının değiştirilmiş olduğunu anlıyoruz.³³ Duchamp'ın amaçladığı daha önemli bir değişiklik sanatçı, sanat nesnesi, halk ilişkileridir. Sanatçı, dış ya da içgüdüsüne dayanarak belli bir nesneyi ele alıp ona her hangi bir anlam verecek yaratıcılığı ve ustalığı kullanacağı yerde, sadece bir nesne seçmektedir.

Duchamp'ın vurguladığı gibi bu nesneyi rastgele bir biçimde seçmektedir. Bu nesne yeni ve benzeri olmayan bir eşya olacağı yerde, sıradan ve seri yapım sonucu bir ürün olmaktadır. Böyle bir nesnenin tek yeniliği, sanatçının ona sağladığı yeni konum ve bu değişimin getirdiği anlam değişikliğidir. (sanatçının imzası ya da herhangi bir ekleme de buna bir katkıda bulunabilirdi; örneğin, fırçayla ressamca yazılmıştır. R. Mutt imzası bu sıradan soğuk parçaya belli bir özellik kazandırmıştır). Sanat seyircisi, böylece sanattan beklemeye hakkı olduğunu sandığı bir doyumdan yoksun kalmış oluyor, her zaman olduğu gibi, bir sanat yapıtının benimsemek ya da reddetmek rolü yerine, sergilenen yapıtın sanat olup olmadığını kendine sormak zorunda bırakılmaktaydı. Sanatçının bu durumda katkısı en az düzeye indirgeniyor, sanat seyircisi de her türlü kültür değerlerinin yok olması sorunuyla karşı karşıya kalıyordu. Duchamp, sanata karşı kullandığı bu düşünsel baskı daha da ileri boyutlara götürecektir. Bu düşünsel baskı, Batı sanatının estetiğini temellendirdiği kabul edilen burjuvazinin güdümündeki toplumsal bağlamına da bir karşı çıkış niteliğindedir.³⁴ Aynı dönemde 1. Dünya Savaşının yıkıcı etkileri diğer pek çok avangardist hareketin doğmasını sağlayacak,

³³ Nicolai Punin, "Anıtlar", *Modernizmin Serüveni*, (Çev.: Mehmet Rıfat), YKY, İstanbul 2003, 200.

³⁴ Lynton, 156.

Dadaistler gibi nihilist (hiçlik) akımlar Duchamp'ın söylem alanıyla paralel bir duruş sergileyeceklerdir. Bu tam anlamıyla yeni bir sanatsal dile işaret etmektedir. Alman ressam ve grafik sanatçısı Schwitters ise, yapıtlarında değişiklik sanatsal akımlarını birleştirmeyi amaçlamıştır.

2.4. ESTALASYON SANATÇISI ŞERMIN ŞERİF VE KIVRIMLARIN ARASINDAKİ SIR

Enstalasyon sanatçısı olan Şermin'in bir makalesinden alınan bu kaynak, enstalasyonun Türk sanatçıları açısından büyük bir ışık tutarak aydınlanmak demektir. Şermin'in mekan düzenleme ve yerleştirmede büyük bir usta olduğu söylene bilir, bu açıklayıcı yazıda sanatçı hakkında birçok bilgi edinebilmek mümkündür. Sfenks'in çığılığı Karşı Sanat'ta Beral Madra'nın küratörlüğünde, resim, fotoğraf, dijital baskı, video ve enstalasyonlardan (yerleştirmeler) oluşturulan 'Sfenks Seni Yiyip Yutacak' adlı sergisinde birçok çalışmalar yapmıştır.



Resim 2.6. Şermin Şerif, İstanbul, Sesizlik 2004

“Her kıvrımın öyküsü farklı, geçmiş gecelerin, günlerin izleri üst üste, mavi bir ışık ve nefes alış veriş sesleri arasında yeni öyküleri çağırıyor.”³⁵ Şermin Sherif'in enstalasyon sergisinin başlığı; civit rengi ya da civit mavisi rengi gibi. Çamaşırların bembeyaz olsun diye civit rengiyle yıkandığı günlerin bir uzantısı. “Bütün sırlar, hatıralar, her şey silinip yok olsun

³⁵ Mehmet Ali Kılıçbay, *Şehirler ve Kentler*, İmge Kitabevi, Ankara 2000, 193-210.

diye...” Londra’da yaşayan Şermin Sherif, bir Çağdaş sanat merkezinde 3 Mayıs’a dek süren sergisiyle Türkiye’deki ilk kişisel sergisini gerçekleştirmiştir. İran, Fransa, İsviçre ve Amerika’da bulunduktan sonra 1981 yılında yerleştiği Londra’da bugüne kadar çalışmalarını sürdürmektedir. Tabii, ‘yabancı’ olmanın zorluklarını yaşayarak, ama çok disiplinli olması bir şeye başladı mı sonuna kadar götürmesi, devamlı çalışması, araştırma yapması” sayesinde ayakta kalmayı başarabilenlerdendir.

Önceleri soyut resimler yaparken yavaş yavaş tuvalden dışarı çıkma, açılma isteğinin sonucu “Indigo” sergisi ortaya çıkmıştır. “Tabii bu birdenbire olmamış, enstalasyona geçişi iki yıl sürmüştür, resimde kullanılan malzemeleri objelere çevirerek geçiş yapmıştır. Boyaları karıştırmış, kendi kendine buluşlar yaparak ketenleri keserek, katlayarak yavaş bir geçiş yapmıştır.”³⁶ Katlamalar, kesmeler derken üst üste ya da yan yana yerleştirilen çarşaflarla her şeyi denemek istemektedir. Malzemelerle insan ilişkisi, duygular, tecrübeler, hepsini bu sergide bir araya getirmeye çalışmıştır. Kumaşın vücuda dokunması, teması çarşafla, kumaşla doğuşu ölüme kadar olan beraberliği, ikisinin arasında geçen zaman süresinde yaşadıklarımız, hissettikleriydi. Çarşaflar sanki bizlerin sırlarını saklıyor. Sergideki çarşaflar kendine ait değil, başkalarından toparlanmış çarşaflardı. Enstalasyonun içinde başka yaşamlar, başka anılar saklıdır. Sanatçı, Londra’da, farklı ülkelerden gelen sanatçılarla birlikte kurduğu “İcram Danlage” iki Türk sanatçısı, Denizhan Özer ve Sumru Erik ile birlikte kurduğu Union adlı gruplarla da çalışmalarını sürdürmektedir. Sherif, Londra’da yaşayan bir sanatçı olarak, Türk olduğu için bir eksiklik hissetmiyor ama bütün sanatçılar için Londra zor bir şehirdir. Zorluklar, yeniyi çoğaltırken, her kıvrım farklı yaşamları, farklı öyküleri doğuruyor “

³⁶ Gombrich, 82.

2.5. ENSTALASYONUN AÇILIMI

Sanatçılar, değiştirilebilecek kurumsal sanat ve kamu mekanlarına odaklanmıştır.³⁷ Yerleştirmenin minimalist öncüsü Douglas Crimp belirttiği üzere algılanmaya ilişkin koordinatlar sadece izleyici ve iş arasında değil aynı zamanda izleyici iş ve her ikisi tarafından kullanılan mekan içinde oluşur. Minimal nesnelere bilinci yönlendiren önemli unsurlardır. Bu ya nesnenin iç ilişkilerini tamamen kaldırarak veya o ilişkileri ‘birbiri ardınca’ asil bir yapısal tekrarın işlevi olarak başarılmıştır.³⁸



Resim 2.7. Project Of A Root 2008 Pealab Photo By Junichi Kakizaki.

Algılanacak olan ilişki o ana izleyicinin nesne ile paylaşılan mekandaki zihinsel hareketine bağlıdır. Böylece iş, mekanın parçasına dönüşür, mekan değişirse nesne, mekan ve izleyici arasındaki ilişkiler de değişecektir.³⁹ Yerleştirmenin malzeme, içerik ve kurulumu Neolitik çağ da ki başlarından XVIII. yüzyıl bahçe heykellerine ve çağdaş video projelerine kadar girift (karışık) sanatına geçmişe ve kaynağa dayanır. Bunlar için de Fidelis Schabet'in 1876'da “deli” lakaplı Kral II. Ludwis için yaptığı Venüs'ün Grotto'su (içinde kuğular barındıran kapalı gölet) ya da Simon Rodia'nın 1921-1954

³⁷ Gombrich, 84.

³⁸ Antmen, *20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, 94.

³⁹ Lynton, 45.

yılları arasında Güney Los Angeles’da cam şişe ve çanak çömlek atıktan kullanarak elleriyle yaptığı 31 metre yüksekliğindeki Watts Kuleleri gibi birçok kaynak örnek olarak verilebilir.⁴⁰ Kökleri Marcel Duchamp'ın hazır yapıtlarına kadar gelen çağdaş sanatla birçok görsel sanat disiplininin destek alan melez bir üsluptur. Schwitters'ın mimarı heykel yaptığı 1920-43 yıllarında nesnenin çevreye dönüşümünü gösteren önemli örneklerdir.

Sanatçının eşi ve çocuklarıyla paylaştığı oturma odasında inşa ettiği yapıt erken dönem bir asamblajından ortaya çıkmış bir yerleştirmedir. Moholy Nagy'nin ışık ve mekan düzenleyicisidir. Video film yerleştirmeleri ve çoklu ortam (multi medya) çalışmaları için, içerik ve şablon oluşturması nedeniyle önem taşımaktadır. Bu makine; kapalı bir mekan ortasına yerleştirilmiş 1923-30 duvarlara ışıklı örüntü yayan hareketli bir makine heykeli Duchamp'ın avangart modernist döneme ait bulunmuş nesnelere yaptığı ‘3. Standart Stopaj’ adlı düzenlemesi, El Lissitzky'nin resim düzenlemedeki, potansiyel hareketli mekanın deforme edildiği Proun isimli yapıtları ve John Cage'ın 1950'ler de yaptığı müzikal çalışmaları da yerleştirmenin erken dönem önemli örnekleri arasında gösterilebilir.

Benzersiz bir estetik mekan olarak XX. yüzyıl sanatının kendine özgü kabuğunu oluşturan “Beyaz Küp” kavramı, çağın kendine özgü teşhir biçimlerinden biri olan modern sanat galerisinin başlıca simgesine dönüşür. 1960' lı yılların belirgin sanatsal unsurlarından biri olarak yerleştirme Beyaz Küp'ün çözülümündeki etkin sanatsal ifade biçimi olarak da göze çarpmaktadır.

Bu yıllarda pek çok sanatçı yerleştirmeler aracılığıyla steril “Beyaz Küpü” bir tür atölye ortamına çevirerek bir yandan sanatla yaşam arasındaki sınırları yok ederken diğer yandan sanatın üretim süreciyle tüketim süreci örtüşmüştür. 1980'li yıllara kadar yaygın olarak kullanılmayan bir terim olarak enstalasyon bu süreçte daha çok mekanın düzenlemesi ve ‘oluşum’ olarak alınmış asamblaj ya da performans da olsa alternatif sanat olarak aynı potada eritilmiştir. Bu dönemde hissedilen genel eğilim Daniel Buren'in Atölyenin eğilimi adlı makalesinde de işaret ettiği gibi, sanatsal pratik giderek sergiden yerleştirmeye yönelen bir yaklaşımdadır. Dönüşüm, beyaz küp içinde izleyicinin yapıtla karşılaşmalarını da değiştirerek Julian Opie eserlerinin altını çizdiği

⁴⁰ Antmen, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, 94.

gibi izleyiciyle yapılan yapıt ile mekan ile izleyici arasındaki karşılıklı ilişkinin irdeleyici yeni bir izleme pratiği oluşmuştur.⁴¹ Böylelikle yapıt, hakkında sergilenen özerk bir nesnenin bütüncül olarak algılanması gereken bir duruma dönüşmüştür. Sanatçının yapıtı deneyim katan bir katılımcıya yani pasif konumunu terk ederek mekan içinde aktif olması, örtük bir biçimde de olsa, dönemin politik hareketliliğinin bir yansıması olarak da okunmuştur, 1960'lı yıllarda üretilen enstalasyonların sanatla hayat arasındaki sınırları yok etme çabası, çer çöp gibi gündelik malzemeleri 'elit' galeri mekanlarına sokmak girişimi ve zaten alışlagelmiş sanatsal pratiklerden tümüyle farklı ifade biçimlerine yönelmiş olmalarının cesur deneyselliği, hem sanatçılar hem izleyiciler açısından yeterince muhalif bir duruş olmuştur.⁴² Lucy Lippard, 1973 yılında, "Kavramsal Sanat" ile ilişkilendirdiği kitabında yer alan sanata ilişkin tanımlamasında bir "maddeden arınma" sürecine atıf yapar. 1960'lı yıllarda gündeme gelen minimalizm, 1970'li yıllarda Amerikan sanat ortamına damgasını vurmuştur. Herhangi bir şeyi temsil etmeyen ve anlatmayan Minimal sanat yapıtı Donald Judd'un ifadesiyle resim ve heykelden ayrılır. Böylece sanat yapıtı resmin geleneksel sınırlarından kurtularak gerçek mekanı kullanır.⁴³ Minimal Sanat ve Kavramsal Sanat ile yakından ilişkili olan Yerleştirme Sanatı'nda nesne yeniden düzenlenmiş, birleştirilmiş genişletilmiş ve bu bağlamda maddesellikten uzaklaşmıştır. Ancak Lippard sanat kurumu alınıp satılabilen nesnelere büyük ölçüde bağımlı olduğu için mevcut sisteme karşı olan bir sanat konusunda pek bir şey yapılabileceğine inanmamıştır.⁴⁴ 1990'lı yıllara bakıldığında Yerleştirme Sanatçısının dikkate değer bir değişimle yükseldiği gözlemlenir.

Yerleştirme, bazılarının göre, tanımı gereği geçici ve taşınması zor ya da imkansız olduğundan, alınıp satılmaya da elverişli değildir Dolayısıyla, uzun yıllar duraksadıktan sonra, 1980'lerin başında yeniden canlanması, 1989'daki ekonomik durgunluğa rağmen popülerlik kazanarak adeta yeniden doğmuştur, böylece sanat dünyasının merkezine müze ve galerilere girerek kabul görmüş, sanatı terk etmesi gereken yerlerde yeniden doğmuştur. Günümüzde kısa ömürlü olmayan, portatif kalıcı koleksiyonlarda da izlenen

⁴¹Lynton, 45.

⁴² L. Richard Rogers, *Heykelsi Düşünme-1*, (Çev.: Adem Genç), Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Yazıları 4, 2002, 73, 79.

⁴³Antmen, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, 182.

⁴⁴ Lynton, 56.

ve alınıp satılabilen yerleştirmenin metalaşmaya direnebildiğini söylemek pek de mümkün değildir.⁴⁵ Günümüzde yerleştirme, izleyici kitlesini televizyon seyretmek, sinema, konser, maç ya da alışverişe gitmek varken bir müze ya da başka bir sanat mekanına gitme konusundaki ikna yöntemleriyle de başarısını kanıtlar.⁴⁶

Video ve yeni medya ile çalışan Jennifer Steinkamp'da dikkat çekici interaktif projeksiyon yerleştirmelerinde bilgisayar animasyon kullanan bir yerleştirme sanatçısıdır. Sanatçının betimleme ve senteze dayalı anlatım dili soyut animasyonunun temelini biçimlendiren üç boyutlu bilgisayar grafikleri ile oluşur. Steinkamp'ın çalışmalarında, tanınmış video oyunlarının grafiklerini kullanması geleneksel sanat izleyicisinin de dikkatini çekmiştir James Turrell gibi ışık ve mekan sanatçılarının etkisinde kalan sanatçı bu iki bileşene hareket unsurunu da ekleyerek manevi bir yapı ortaya çıkar.⁴⁷ Kaçınılmaz biçimde, bizim hayatlarımız, özünde birbiriyle bağdaşmayan iki ortam arasında bölünmüştür, bir tarafta, çağdaş teknolojik kültürün uzamsız elektronik dünyaları, öbür tarafta bedenlerimizin içinde bulunduğu fiziksel, geniş alan vardır. Enstalasyon çalışmalarının önemli bölümü, deneyimin ve sanatın, bu karma heterojen bölgenin paradoksları ve süreksizliklerinden meydana geldiğini doğrular.⁴⁸

Rus ressam ve yerleştirme sanatçısı, Uya Kabakov 1994 yılında gerçekleştirdiği bir konuşmasında Rusya ile Batı arasında sanatsal mekan anlayışı açısından ciddi farklılıklar olduğunu belirterek, dünyada uygulanan farklı yerleştirme türlerinden söz eder. Özellikle batıda nesneyi çevreleyen ortamın göz ardı edildiği ve öncelikli, belirleyici, yani baskın rolün nesneye yöneldiği yerleştirme türleri söz konusudur.

Bunlar yeni ya da parlak görünümlü, büyük ya da çok sayıda küçük nesnelere oluşan parçaların bir araya getirildiği, birbirinden bağımsız yapıdaki nesnelere oluşturduğu düzenlemelerdir. Tüm bu yığılmanın var olduğu mekan ise bireysel anlamını yitirmiştir. Basit, aydınlık, temiz ve sıradan olması ve nesnelere taşımaya hizmet etmekten başka bir özelliği yoktur. Bu anlamda bir ambarın müzeden, havaalanının özel bir konuttan hiç bir farkı yoktur. Batıdaki bağımsız yapılarından arktı olarak Rusya'da masa, sandalye gibi tüm nesnelere mekanın sıradan bir parçasıdır. Nesne

⁴⁵ Rogers, 80.

⁴⁶ Antmen, *20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, 182.

⁴⁷ Antmen, *20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, 185.

⁴⁸ Rogers, 83.

ve mekanı birbirinden ayırmak söz konusu değildir, mekana ilişkin ayrıntılar, malzemenin niteliği, boyası neredeyse fark edilemez.⁴⁹

Batının kavramsal sanatıyla bağlantısını kabul etmekle beraber Kabakov bütünsel yerleştirmeden bahseder. Yerleştirmenin içinde yer alan izleyici, hiç beklemediği yeni bir ortam ve bu ortamla bütünsel (total) biçimde ilişkili nesnelere iç içedir. Kendisiyle beraber mekanın içinde bulunan diğer izleyiciler de bu bütünün parçaları haline gelerek gündelik deneyimlerine yoğunlaşırlar. Yani yerleştirme tamamen izleyiciyi hedef alan bir türdür. Kabakov'a göre ne kadar sıkıcı ya da eşsiz olursa olsun, nesnelere tek başlarına bir anlam ifade etmez sanatçı, özel ilgisinin bu türde tümüyle yeniden fişlenip inşa edilen, kapalı bir alanı renginden en küçük ayrıntısına kadar dönüştürerek yapılandıran yerleştirme türü olduğunu belirtir.⁵⁰ Ancak Kabakov yerleştirmelerini hiçbir zaman mekana bağlı kılmaz; aksine geçici yuva olduklarını belirtir.

Yerleştirmeleri resim ve heykel gibi plastik ve mekansal sanatlardan ziyade eylemin döndürüldüğü, anlatımsal ve geçici olanlarla ilişkilidir Bütünsel yapının içinde izleyici, bir tiyatro sahnesi gibi gözünün önünde bir aldatmaca olduğunu ve her şeyin kasıtlı biçimde bir izlenim üretmek için yapıldığını unutmamalıdır.

Yerleştirmenin yüksek sanat olarak algılanması için, birinci sınıf galeri ya da müzelerde gerçekleştirilmesi gerektiğini savunan sanatçı, zamanla resim sanatını da kendi içine katıp onun yerini alacağına inanır. Son yıllarda uluslararası sergilerde, fuarlarda, sayıları giderek artan heykel, yerleştirme, performans gibi bütün tanımların kıyısında duran kuramsallaşan, salt sanatın alanını aşır, izleyicinin katılımıyla sanatsal pratiğin bir değişmezi haline gelen işlerin sayısı çoğalmaktadır.

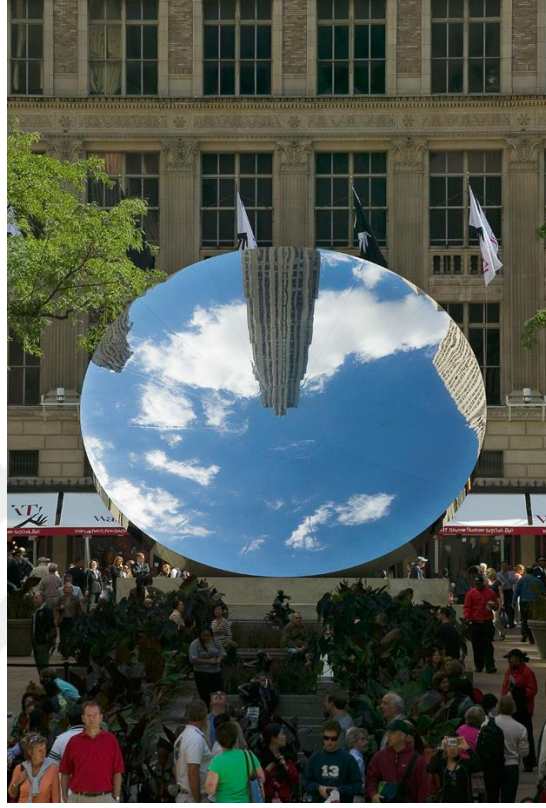
Nicolas Bourriaud bu bağlamda çağdaş sanata ilişkin internet ve çoklu ortam gibi yeni tekniklerin de ortaya çıkışıyla bir araya gelenebilecek yeni alanlar yaratmaya ve kültürel nesnenin karşısında yeni uzlaşma tipleri kurmaya yönelik ortak bir arzuya işaret etmektedir.⁵¹ Disiplinler arası ilişkilerin ve kavramsal içeriğin ön plana geçmesi, ifade biçimlerinin çeşitlenerek bilindik sınırların ortadan kalkmasına yol açmıştır. Enstalasyon türünden üretimlerin artmasına zemin hazırlamıştır. Son yıllarda uluslararası fuarlarda sayıları giderek heykel yerleştirme performans tanımların

⁴⁹ Lynton, 76.

⁵⁰ Antmen, *20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, 183.

⁵¹ Rogers, 98.

kıyısında kuramsallaşan, salt sanatı aşır, izleyicinin katılımıyla yapılarak pratiğin bir değişmezi haline gelenlerin sayısı çoğalmaktadır. Bourriaud, bu bağlamda sanata ilişkin, internet gibi yeni tekniklerin ortaya çıkışıyla bir araya gelecek yeni alanlar açmaya üretmeye yardımcı olur.



Resim 2.8 Anish Kapoor, Sky Ayna, Rockefeller Center Tümü, Paslanmaz Çelik, Çapı 35 Ft, 2006.



Resim 2.9. Anish Kapoor, Bulanık Kapı, Paslanmaz Çelik, 33 Ft 42 Ft × 66 × Ft, Millennium Park, Chicago, 2004.



Resim 2.10. Anish Kapoor, Köşe, Sabancı Galerisi, İstanbul 2009.⁵²



Resim 2.11. Anish Kapoor, Gibbs Çiftliği, New Zealand, 2009.

2.6. MEKANIN EŞYA VE NESNE'YE KARŞI YERLEŞTİRİLMESİ

Yaşadığımız ülkede çok çeşitli mekanlar var; insanların değişik dönemlere ait mekanlara girip çıkma olanakları var.⁵³ Günümüzdeki mekanlar sürekli oluşum ve değişim içindedir, geçmişin mekanları değişmezlik ve ebedilik özelliği taşır. Günümüz

⁵² Cinsel çağrışımlar olacağı düşü, İstanbul'a getirilmeyen eser, bu bir köşe topu ile yapılan bu eser kırmızı boya topları mancılıkla atılıyor

⁵³ Antmen, *20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, 201.

mekanından çıkıp, hemen geçmişin mekanına girebiliyoruz, dolayısıyla geçicilik ve kalıcılığı aynı anda yaşayabiliyoruz.

İşlevini çok kısa sürede dolduran ve yok edilmesi düşünülen mekanlar olduğu gibi, gelecekteki işlevler için yapılan mekânlar var günümüzde. Geçmişin mekanları duyarsız bir insan için ne denli yabancıysa, bilgisayar ve iletişim araçlarıyla donatılmış mekanlar da o deli yabancı. Dolayısıyla bu tür insanlar her iki mekanın da sahibi ya da muhatabı değil; dünyada yaşıyor olma işlevini doldurdukları yer olarak algılayabiliyorlar. Duyarlı insanlar için geçmişin mekanları yitirilmiş olan değerlerin simgesi, günümüzdeki mekanlar ise varlıklarını kanıtlamak için bir araç. Bütün mekanların içini eşyalar ve nesnelere dolduruyor; insanla mekan arasındaki ilişkileri bir kez de bunlar belirliyor. Yalnız ilişkileri belirlemekle kalmıyor, mekanların içindeki insanların siyasal, ekonomik, toplumsal, kültürel, ruhsal, cinsel, ahlaksal, düşünsel vb. Durumlarının göstergesi oluyor. Mekanlar, eşyalar ve nesnelere insanın dışında bir dil oluşturuyor.⁵⁴ Bütün dünyayı düşündüğümüzde bu mekan eşya nesne dili ancak bir bilgisayar ağı içinde çözümlenebilir. İnsanın bilgisi ve belleği bunu bütün boyutlarıyla algılamak, özümsemek için yeterli değil; ancak insan kendi dışındaki bu mekan eşya nesne olgusu ile hesaplaşmak zorunda, çünkü bu olgu onun yaşamına gittikçe egemen oluyor, onu yönlendiriyor, onun yazgısını saptıyor. Günümüzde bu hesaplaşmayı sanatçı üstleniyor.

Günümüz sanatı ne duvara asılan büyük boyutlu resimler, ne de kaidenin üstüne ya da mekanı zeminine yerleştirilen heykellerdir; ne doğanın ve insanın doğrudan doğruya ve dolaylı olarak betimlenmesi ne de gerçeğin ötesindeki gerçeklerin betimlenmesidir; ne duygu ve düşünce dünyasının dışı vurulması ne de insanın iç ve dış dünyasının yanlısına (illüzyon) ve benzetiler (alegori) yoluyla canlandırılmasıdır.⁵⁵ Sanatın bu seçeneklerden birisi olduğu dönemler yaşanmıştır, artık sanat, yukarıda sözünü ettiğimiz mekan eşya nesne olgusuna yanıt veren, ondan daha karmaşık bir olgudur. Sanatın bu kendine özgü karmaşıklığı ülkemizde belirgin bir yabancılaşma ortamı yaratmaktadır. Mekan eşya nesne dünyasının egemenliğinin çok belirgin olduğu geç kapitalist ülkelerde, bu egemenliğe karşı koyma gereksinimi de belirgin olduğu için,

⁵⁴ Semra Aydın, "Epistemolojik Açıdan Mekanın Yorumu", *Mimarlık ve Felsefe*, Yapı Yayın, İstanbul 2004, 42-49.

⁵⁵ Aydın, 47.

karmaşıklığın doğurduğu yabancılaştırmanın üstesinden geliniyor.⁵⁶ Bizde bu yabancılaştırma genel bilgisizlik ve çağını yaşayamama gibi olumsuzluklarla da körüklenerek temel bir yanılgı ve aymazlık durumuna neden olmaktadır.

Yanlış bir sanat görüşü, toplumun sanattan yararlanmasını engelliyor. Ülkemizde çoğu araştırmalarda yer alan kaynaklar XX. yüzyıl sanatını doğru okuyan ve algılayan çevre oldukça dar olduğunu vurgulamaktadır ve aynı zamanda sanatçılarda içinde olmak üzere sanatın içinde olan çevrenin ancak dörtte biri sanatı doğru algılamakta ve değerlendirmektedir. Geniş kitle ise sanata iki yönden yaklaşmaktadır: Boş zamanları değerlendirme ve “temas”. Her iki durumda da “merak” söz konusudur. “Merak” yüzyılın sanatının algılanması ve değerlendirilmesi için yeterli bir anlıksal etkinlik değildir; bilgilenme, katılım, yorum ve hesaplaşma gereklidir. Sanatın içindeki çevrenin büyük bir bölümü XX. yüzyıl sanatının aşamalarının ne denli keskin dönemleri geçtiğini, karşıtlıkların çarpışmasında ne denli büyük patlamalar olduğunu, değişimlerin ne denli değişik ortamlar, kavramlar, düşünceler doğurduğunun farkında değildir, ya da farkında olmak istememektedir. Doğanın kopya edilmesi, insanın suretinin yapılması, duygu ve düşünce dünyasının ifade edilmesi gibi başta belirttiğimiz düşünceler, dahası sanatın topluma hizmet etmesi, öykü anlatması gibi yargılar, günümüz sanatının kapsamı içinde “incir çekirdeği dolduramaz” olarak nitelendirilebilir.⁵⁷ Sanatçı kadar, sanata yakın çevrenin de önce mekan-eşya-nesne olgusu ile hesaplaşmayı istemesi ve sanatçının bu olguya verdiği yanıtı katılmak istemesi, günümüz sanatının en önemli koşuludur. Burada mekan-eşya-nesne olgusunu yaratan mimarlar ve tasarımcıların konumu ilginçtir; onlar toplum ile sanatçı arasında yer almaktadır. Eğer her iki kesimin de mekan eşya nesne olgusuyla hesaplaşması söz konusuysa, mimarlar ve tasarımcılar bu hesaplaşmanın muhatabıdır.

Mimar ve tasarımcı mekan, eşya, nesne olgusunun karşısına, mekan-eşya-nesne kullanarak felsefi-estetik-kavramsal boyutta bir olguyla çıkan sanatçı ile yakın ilişkiye girmek zorundadır. Mimar ve tasarımcının, sanatçıdan duvara asılacak resim ya da kaideye konulacak heykel talep etmesi, her şeyden önce bu nedenle geçerli sayılmaz. Yüzyılın ikinci yarısında mekan-eşya-nesne olgusu karşısındaki sanat fenomeninin

⁵⁶ Aydın, 47.

⁵⁷ Süalp Z. Tül Akbal, *Zaman Mekan Kuram ve Sinema*, Bağlam Yayınları, İstanbul 2004, 131.

yazgısını belirleyen iki sanatçı, Kurt Schwitters (1887-1948) ve Marcel Duchamp (1889-1968)'dan söz ederek, fenomeninin alt yapısını açıklar.⁵⁸

Kurt Schwitters, uygarlığın artıklarıyla yaptığı kolaj resimlerine “Merz” adını verdi; bu sözcük “commerz” (ticaret) sözcüğünden türetilmişti. 1920’de ise Merz Yapısı adını verdiği mekan-eşya-nesne düzenlemesini gerçekleştirmeye başladı. Bu yapıt Hannover’deki evinin iki katını kaplıyordu. Evin tüm mekanı heykel, tüketim artıkları ve resim bireşimiyle tümel bir yapıt durumuna getirilmişti. Bu yapıt bir Dada ürünüdür ve toplumsal-işlevsel düzeni sorgulayarak değişim ve rastlantı fenomeninin yaşamın aynası olarak ortaya koyar.⁵⁹ Sanatçı, aynı değerde gördüğü bütün uygarlık nesnelere seçerek, dağıtarak biçimlerini değiştirerek, insanın yaşadığı mekanın içine, günlük yaşamın akışı içinde, rastlantıya yol açarak yerleştirmiştir.



Resim 2.12. Kurt Schwitters, Merzhouse (Kolaj), Hannover, 1919- 1933.

Burada, daha yüzyılın başında, mekan-eşya-nesne egemenliğinin farkında olmuş bir sanatçının, bu olguya karşı çıkışı belirgindir (Resim 2.12). Hannover’de 1919 yılında yapımına başladığı ve 20 yıl boyunca gelişerek devam ettikten sonra 1943’te yok edilen ‘Merzhouse’ adlı eseri, kolajın düzlemde üçüncü boyuta geçişinin sıra dışı örneğidir. Marcel Duchamp, eleştirmenler tarafından çok değişik biçimlerde tanımlanmış, simyacı, büyücü, gizli güçler ustası, kendi mitini yaratan reklamcı, eleştirel ussalcı, XX.

⁵⁸ Akbal, 131.

⁵⁹ Lynton, 102.

Yüzyılı'nı en entelektüel insanı, başarısız sanatçı, trajik nevrotik ruh halini yaşar. Bunların hangisi doğrudur, diye hep tartışılmıştır.⁶⁰

Duchamp 1921'de Kübizm, Fütürizm gibi üslupların uzantıları olan modernist ideolojiler içindeki tuallerinin en önemlilerini yaratmıştır. 1913'te tual ve yağlı boyayı sanatçının elinin geleneksel işlevini bırakır, yaratıcılığının romantik yüceliğini, sanatçının yönlendirici gücünün duyarlılığını yok eder, bütün bunların yerine rastlantıyı, hazır nesne (bisiklet tekerleği, şişe askılığı ve pisuar) mekanik resim (çikolata öğütücüsü) koyar. Bu köktenci değişim için üç neden gösteriliyor: 1912'de Münih'e bilinmeyen bir nedenle gidiş ve bir simya metninin keşfi, Merdivenden İnen Çıplak resminin Bağımsızlar Salonu'na alınmaması, Ruh çözümsel analize göre "şizofreni" bir yapının tezahürü. (1954'de Jean Reabul tarafından yapılan ruh çözümsel deneme).⁶¹ Başka ruh çözümsel denemeler de Duchamp'ın bu köktenci değişimini, özel yaşamındaki olaylara bağlamaya çalışmışlardır. Schwarz, Duchamp'ın kız kardeşi Suzanne'e olan aşırı tutkusu üzerinde durur, onun 1911'de evlenmesiyle sanatçının dışavurumcu tavırdan uzaklaşıp içedönük bir tutum içine girdiğini söyler. Bu doyurulmamış tutku, simyaya yönelik bir tutkuya dönüşmüştür.⁶²

Marquis 1981'de yazdığı biyografide konuya yine Jung ve simya ilişkisi içinde eğilir. Bu nedenlerin hepsi geçerli olabilir, sonuçta, Duchamp bir geri çekiliş yaşamıştır, bu yenilgi olarak değil, sanatta yeni bir aşkınlık olarak tezahür etmiştir.⁶³ Bilgi ne doğrulanır, ne de yalanlanır; kuşkulanmak yeterlidir. Timon onun felsefesini geliştirmiş "ne algılarımız, ne de düşüncelerimiz doğru ya da yanlıştır, bu nedenle tarafsız olmalıyız", demiştir. Bu tarafsızlık insanı konuşmama (aphasia) durumuna yöneltir. Bu tarafsızlık, ortada olma durumu ise sükûn ve huzura (ataraksiya) götürür. Erdem ve bilgelikle erişilen bir mutluluktur.⁶⁴

Bu bağlamda, hazır nesne düşüncesi bir tarafsızlık durumudur. İyi ya da kötü beğeni olmayacağı için, hazır nesne bir estetik ölçü de değildir. Duchamp, hazır nesnelerin estetik bir değer kazanmasına karşı çıkmıştır: "Ben estetiğin cesaretini kıracağımı sanıyordum, ama sanatçılar (Neo-Dadacılar) benim hazır nesnelerimi aldılar

⁶⁰ Gaston Bachelard, *Mekanın Poetikası*, (Çev.: Aykut Derman), Kesit Yayınları, İstanbul 2011, 56.

⁶¹ Murielle Gagnebin, *Psikanalitik Bir Estetik İçin*, (Çev.: Simla Ongan), YKY, İstanbul 2011, 178.

⁶² Gagnebin, 178.

⁶³ Gagnebin, 180.

⁶⁴ Gagnebin, 178.

ve onlarda estetik güzellik gördüler. Ben pisuarı ve şişe askılığını onların suratına fırlattım, onlara hayran kaldılar”.⁶⁵ Duchamp, için “Dünyaya tek bir pencere açmak” sanat için artık yeterli değildir.

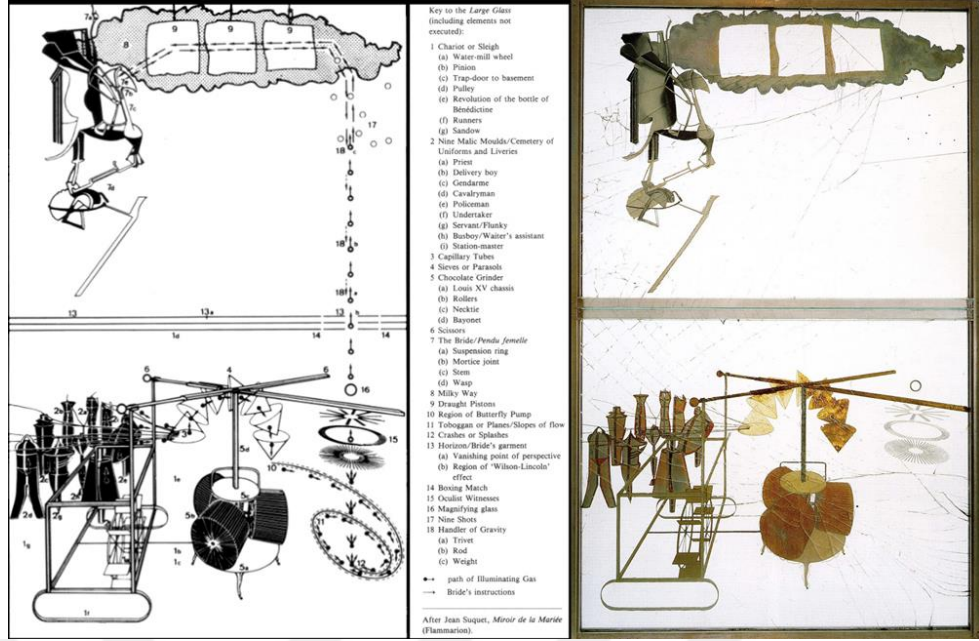
Çok boyutlu bir mekanda ortaya çıkan görsel olaylardan oluşan bir sistem olarak yeniden tanımlanmalıdır. Düşüncesinde ve “Büyük Cam,” adlı tüm yaşamı boyunca sürdürdüğü yapıtında sürekliliği görürüz. “Büyük Cam” başlangıçları 1912’de “Damatları tarafından çırılçıplak soyulan gelin” resimlerindedir.1915’de bu resim New York’da cama geçirilmiş ve 1923’de Duchamp yapıtı bırakmıştır. 1926’da yapıt Connecticut’a taşınırken kırılmış ve ancak 10 yıl sonra onarılmıştır. Büyük Cam, Philadelphia Museum of Art’dadır ve repliği vardır. Büyük Camın uzantısı “Given” (Verilmiş) adlı yapıttır. Eski bir tahta kapının deliğinden çıplak bir kadın görülür (gelin), elinde bir gaz lambası tutar (damat), geri planda bir şelale vardır. Bu yapıt fotoğraf tekniği ile gerçekleştirilmiştir ve 1945-1966 arasına tarihlenir.⁶⁶ Duchamp, bu yapıtıyla 1960’dan sonra gelişen birçok akıma yol açmıştır.



Resim 2.13. Marcel Duchamp, Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin / Büyük Cam, 1915-1923. 272.5 X 175.8cm. Philadelphia Modern Sanatlar Müzesi, A.B.D.

⁶⁵ Gagnebin, 180.

⁶⁶ Lynton, 106.



Resim 2.14. Marcel Duchamp, Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin / Büyük Cam, 1923272.5 X 175.8 Cm. Philadelphia Modern Sanatlar Müzesi, A.B.D., 1915.

Resim 2.13 Resim 2.14 bu resimleri şu şekilde tanımlarız. Duchamp, ikili panonun üst bölümündeki gelini tamamen dördüncü boyut düşüncesi üzerine kurar. Büyük Cam'ın kurgusuna baktığımızda cam yüzeyi eşzamanlı bir uzam sunmaz. Üst bölümde, rastlantısal olanın alt bölümde ise "zorunlu"nun yetkesinde bulunur. Üst bölümün biçimleri rastlantısal olarak belirlenmiştir: Gelin, Duchamp'ın kız kardeşini, kraliçeleri ve gelinleri konu alan bir dizi resminin özümsemiş bir sonucudur. Onun yanındaki "çiçek açan bulut", üç ağ pistonundan oluşmaktadır. Dikdörtgeni andıran bu biçimler, kare biçimindeki bir ağ fotoğrafının 1914'te üst üste üç kez çekilmesiyle elde edilmiştir.⁶⁷ Bulutun sağ tarafındaki delikler, boyaya batırılmış kibrit çöplerinin oyuncak bir silahın namlusundan cama fırlatılmasıyla açılmıştır.

Yüzyılın ikinci yarısında resmi ve heykeli alabildiğine sorgulayan, ekspresyonistlerin, kübistlerin, fütüristlerin, sürrealistlerin, dadanın, konstrüktivistlerin başlattığı aşamaları irdeleyen akımların birbirini izlediği bilinmektedir. ABD'ye Avrupa'da başlayıp, evrensel özellik kazanan soyut ekspresyonizm, 2. Dünya Savaşı'ndan 1960'ların başına kadar sanat ortamına egemen olmuştur. Bu akımların en önemli özelliği resmin kendisinin "mekan" olması, heykelin ise uzaysal soyut bir

⁶⁷ Rogers, 116.

mekanın organik parçası olmasıydı. 1960'lı yıllarda Avrupa'da Yeni Gerçekçilik (Nouveau Realism) İngiltere ve ABD'de Pop Art ve Post Pop Art, Almanya'da Yeni Dadacı Eylem Sanatı, artık doğrudan doğruya mekan-eşya-nesne olgusu karşısında sanatçının egemenliği geçirmesinin ürünleridir. Bu egemenlik 70'li yıllarda Minimal Art, Kavramsal Sanat, Arte Povera, Kırsal Sanat (Land Art) ve İşlem Sanatı (Process Art) gibi başlıklar altında değerlendirilen sanat türleriyle doruğuna ulaşmıştır.⁶⁸

Burada 60'lı ye 70'li yılların sanat anlayışına örnek olarak Joseph Beuys'dan söz etmek gerekir. Mekan-eşya-nesne olgusuna en önemli yanıtlardan birisini veren sanatçı Beuys'tur. Beuys'un -1954-56 tarihli yanmış tahta kapısı hem onun tümel yapıtı için başlangıç hem de Duchamp'dan etkilendiğini gösteren bir göndermedir. Bugün Beuys'u tam anlamıyla temsil eden büyük bir yapıt koleksiyonu Darmstadt Müzesi'nde, sanatçının istediği gibi düzenlenmiş olarak sergilenmektedir.⁶⁹ (Resim 2.15) Her bir parçası bir düşünce biriminin parçası olan nesnelere birbirleriyle ilişkisinin çözümü izleyiciye bırakılmıştır. Yapıtın başı ve sonu belli olmadığı gibi, hangisinin ne zaman üretildiği de açıklanmamaktadır. İzleyici bu yapıt kompleksinin bugün burada olması gerçeğiyle karşı karşıyadır, yapıtın tarihini yazmak izleyiciye bırakılmıştır. Beuys'un "tümel yapıt" ya da "sosyal plastik" adı verilen yapıtlarında, yaşadığımız mekan-eşya-nesne karmaşasına koşut bir karmaşa vardır. Tümel yapıt, resimler, notlar, düşünce dökümleri, toplanmış nesnelere, çeşitli eşyalar ve eylemlerden oluşur. İzleyici tümel yapıt içindeki parçalara tek tek yaklaştığında, onlarla zorunlu olarak gerektiği gibi ilgilendiğinde karmaşa içindeki düzeni ve sınıflamayı da anlamaya başlayacaktır.⁷⁰ Burada insanın mekan-eşya-nesne olgusuyla ilişkisi sahneye konmuştur. Belirli bir düşünce sistemine göre bir "yerleştirme (enstalasyon) söz konusudur. İnsan düşünmeye ve düşünce üretmeye başladığında bu ilişkide başrolü (enerjisi) karmaşayı (kaos) düzene sokabilir.

⁶⁸ Antmen, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, 232.

⁶⁹ Seda Yavuz, "Yapı-Bozumsal Sanat Hareketleri, Fluxus ve Joseph Beuys", *Sanat Dünyamız*, Sayı: 93, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2004, 133-137.

⁷⁰ Yavuz, 136.



Resim 2.15. Çay, Kahve, Duvar Dolapları Beuys "Darmstadt Blok"1954

Beuys, bu düşünme gücüne enerji verecek bütün olanakları yapıtında sıralamıştır. Bu enerji dünyanın oluşumunu sağlayan enerjidir, sonsuz bir devinimdir. Yağ, balmumu gibi sığağa karşı duyarlı malzemeleri kullanarak, organik devinim sürecinin varlığını vurgulamıştır. Bu tür malzemelerin sıcakken sıvı, soğuyunca katı olması evrensel enerjiiyi simgeler. Keçe gibi yalıtım malzemeleri bu enerjinin depolanması, korunması gerektiğini belirtir.⁷¹ Bakır iletkenidir, enerjinin bir iletişim ağı içinde yayılmasının göstergesidir. Beuys'un yapıtlarında sayısız eşya ve nesneyle karşı, bunlar simgesel olarak kullanılmıştır, yanyana getirilmesinde rastlantı yoktur, bir düşünce sisteminin denklemleri kurulmuştur. Beuys bu eşya ve nesnelere kendi seçtiği mekanlarda kendisi yerleştirerek kurgulamıştır. Ölümünden sonra, "yerleştirme" sorun olmuştur; özgünlüğünü yitirmesi yapıtın bozulması anlamına gelebilir. Burada "yerleştirme" yaşamsaldır. Bütün nesnelere arasındaki ilişki, düzensiz gibi görünen düzen, çağrışımı ve düşünce üretimini sağlayan mekanizma, olağanüstü birleşmeler, hale (aura) ve estetik bu "yerleştirme" içinde yer alır. Beuys'un mekan-eşya-nesne olgusuna yanıtı bu "yerleştirmedir".⁷²

⁷¹ A. Sibel Kedik, "Heykelin Teslimiyeti ve Mekânla İlişkisi Açısından Değişen Özne-Nesne İlişkisi Bağlamında Minimal Heykele Bir Bakış", *Türkiye'de Sanat (Plastik Sanatlar Dergisi)*, Sayı 29, 1997, 51.

⁷² Yavuz, 136.



Resim 2.16. Joseph Beuys (1921 - 1986) Gibi Heykel, Performans, Oluyor, Video Ve Enstalasyon Gibi Çeşitli Medya ve Teknikleri İle Çalışmış Ve Gruba Ait Bir Alman Sanatçının Olduğu Fluxus.

Siyasal, ekonomik, toplumsal değişimlerin hızına koşut olarak XX. yüzyıl boyunca sürekli kimlik değiştirmek zorunda kalması her şeyden önce mimaride, eşya ve nesne tasarımında açıkça izlenebilir. İnsanın yaşamını belirleyen tüm sistemlerin “kimliksizlik” için çalıştığı bir ortamın içinde bulunmaktadır. Bu durum bizleri rahatsız etmiyorsa yapacak hiç bir şey yok demektir. Eğer rahatsız ediyorsa mekan-eşya-nesne olgusuna yanıt veren sanata çok iyi bakmak gerekmektedir. Ülkemizde 70’li yılların sonundan başlayarak ortaya çıkan “yerleştirmeler” bugünün sanatsal ve bilimsel çalışma yapmayı gerektirecek duruma gelmiştir.⁷³ Sanata yakın çevrenin, sonra da kitlenin “yerleştirmeler” konusunda bilgilenmesi, sanatçıları yakından tanınması kaçınılmazdır. Oldukça geç kalınmış olmakla birlikte bu bilgilenme sırasında ilk koşul ‘İlerleme’ (Progress) durumunda olmaktır. Ülkemizde sanat çağı yakalamıştır, ilerlemiştir, ilerlemektedir; algılayıcısını ve izleyicisini beklemektedir.

⁷³ Daniel Buren, “Kente Yerleşmek”, *Sanat Dünyamız*, Sayı: 78, İstanbul Yapı Kredi Yayınları, 2000, 147.

2.7. ARAZİ SANAT MEKAN HEYKELİN ÇEVREYLE İLİŞKİSİ VE YAKLAŞIMLARI

Çevre kavramı insanlığın var oluşu kadar eski bir olgudur ve çevresiyle sürekli etkileşim içerisinde olan insan, yaşadığı ortamı kendi ihtiyaçları doğrultusunda sürekli biçimlendirme ve değiştirme eğiliminde olmuştur. İlk insanın çevreyi biçimlendirme öncelikle doğaya karşı mücadele ederken yaşamsal faaliyetlerini devam ettirme şeklinde gelişmiş sonraları ise bir yerlerde barınmanın gerekliliğini keşfetmesiyle bu şekilleniş daha da organik bir yapı haline gelmiştir. Önceleri sadece barınmak için korunaklı bir mekan yaratma düşüncesiyle başlayan bu süreç, sonrasında insanı barınılan mekanı çevresiyle de ilişkili düşünmeye sevk etmiştir.⁷⁴ Bu durum ise açık mekan olgusunun ortaya çıkışı şeklinde nitelendirilebileceği gibi insanın dış mekanlara yeni anlamlar yüklemesi biçiminde de değerlendirilmiştir. Toplumsal yaşama geçiş ile dış mekanlara olan gereksinimler daha da önem kazanmış, bu durum ise farklı mekansal kurgulamaların oluşmasına ve çevrenin heykele, heykelin de çevreye yaklaşmasına neden olmuştur.

İnsan tekil bir varlıktır. Onu hayvanlardan ayıran yegâne özellik doğanın bir figürü olması değil, onu şekillendiren biri olmasıdır. Akıl ve beden içinde doğayı keşfedendir. Her koşulda kendi evini yapmayı başarmıştır. İnsan durumunu belirten birçok iletişimde çevre öncelikli sırada yer almıştır. İnsanın arka planında bulunmakta olan aktivitelerin en önemlisi ve en büyüğü doğadır bir deyişle. “Ona taptık, bozduk, yeniledik, yıktık ve doğumla ölüm arasında konforlu bir şekilde doğanın ağında oturduk. Onun yapısı içinde köklendik ve çiçek açtık ama kaygımız sadece basit yaşamsal faaliyetlerin ötesinde şeyler aramamızı bizi hediye olarak sundu”. Kendi izimizi bırakmak onu işaretlemek gözlemlerimizi dönüştürerek doğa ve uzaya aktarmak kendimizi bulmamızda önemli bir rol oynamaktadır.

Eğer kendi kültürümüzün bildirimini bunu yönetiyorsa doğanın vasiyeti her ikisine de potansiyel bir evrim durumuna sürükleyecektir. Bilim ve sanat konusunun ikisi de doğayı incelemeye ve ona ışık tutup kendimizi ifade etmeye ve anlamaya çalışma

⁷⁴ Uğur Tanyeli, “Heykel ve Mekan”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yen Yayınları, İstanbul 1997, II, 122.

çabasıdır. İnsanlık doğanın onuru için form yaratarak onu yüceltir.⁷⁵ Doğadaki maddeler kendi modellerini tekrardan izole bir şekilde yaratabilir ve bunu herhangi bir doküman'a dönüştürebilir. İdeal düşünce bazen nazik bazen de haşın olabilir ama her zaman doğal çevrenin bir parçasıdır.



Resim 2.17. Richard Shilling, Dalga Kıran, Metal, 1960 – 70.

Land art adı tabiatın içinden çıkan işlerin karşılığı olarak meydana gelen sanatsal olayın en karmaşık ve büyüleyici halidir. Land Art kavramı 1960'lı yılların sonlarında ABD'de gelişmiş ve 1970'li yıllarda Avrupa'ya yayılmıştır. Minimalist heykel anlayışıyla olduğu kadar kavramsal sanatla da yakın bir görüşü paylaşan Land Art, çağdaş sanatın “Non-Art” ya da “Anti-Form” hareketleri içinde yer almaktadır.⁷⁶ Sanatın uygulama alanını genişletmek isteyen, sanat pazarına karşı çıkan, galeri ve müzelerin dışında etkinlik gösteren bu eğilim, bölgesel bir ekoloji bilinci ve arkaik kültürlerin yeniden keşfi ile de ilgilidir.

Bu yönüyle Minimal Sanat'ın teknolojik biçimciliğine karşı olan Land Art, XIX. yüzyılın romantik manzara ülküsüne bağlanarak doğanın gizemine yeniden dönüşü destekler. “Doğrudan doğaüstünde çalışmak, toprakla ilişkili işler gerçekleştirmek” anlamını içeren “Toprak Çalışmaları”(Earthworks) yapan Michael Heizer, Robert

⁷⁵ Tanyeli, 133.

⁷⁶ Rosalind Krauss, “Mekâna Yayılan Heykel”, *Sanat Dünyamız*, Sayı: 82, YKY, İstanbul 2002, 103-110.

Smithson, Robert Morris, Walter De Maria gibi Amerikalı sanatçılar yapıtlarını daha çok Nevada ve California'nın çöl bölgelerinde gerçekleştirmişlerdir. Buralardaki uçsuz bucaksız boşluklar ve engelleyici mevzuatın bulunmaması sanatçıların doğal çevrede istedikleri boyutta çoğu kez anıtsal çalışmalarına olanak sağlamaktadır. Yapıtlarında heykel ve mimarlıkla ilgili verilerden yararlanan bu sanatçılardan Robert Smithson'un "Spiral" , Robert Morris'in "Gözlemevi", Michael Heizer'in "Çift Negatif"i, Nancy Holt'un "Taş Hücre"si, Alice Aycock'un "Labirent"i bu anlayışın başlıca örneklerinden sayılmaktadır.⁷⁷

Robert Smithson'ın en ünlü çalışması Spiral Jetty (1970), Utah, Great Salt Lake'deki terk edilmiş bir endüstriyel sitede düşünülmüştü, Dwan'dan fon sağlayan Smithson, petrol arayıcılarının mahvettiği endüstriyel atık arazisini, bütün yeryüzü eserlerinin herhalde en ünlü ve romantik olanına dönüştürmüştü. Smithson, fiziksel entropi anlayışı. 'tersine evrim' kendi kendini yok etmeden ve bunun yanı sıra doğanın kendini yeniden doğuran süreçleriyle sahiplenip dönüştürme imkanlarından büyülenme derecesinde etkilenmiş bir sanatçıydı.⁷⁸

Doğaya sanat adına sahiplenilen ve erozyonun da müdahalesizce doğayı sahipleneceği bir çalışmadır "Spiral Jetty" de bu tür temaların peşindedir. Çalışma var olduğu sürece çekilmiş olan, fotoğraflardan ve ilk çalışmanın yapılmış olduğu dönemlerdeki çekilen bir filmde anlaşılacağı gibi, gölün kabarıp alçalan su seviyesi Spiral Jetty'nin dibe gömülmesi ve suyun üstünde, ara sıra görülmesi sanatçının duygu dünyasının anlatıldığı bir eser olduğu anlaşılmaktadır. "Land Art" sözcüğü kalıcı olmayan, daha doğrusu, fotoğraf ya da video aracılığıyla tespit edilen bir dizi yapıtı tanımlamak için de kullanılmaktadır. Bu tür çalışmaların başlıca niteliği doğa ile çok yakın ilişkide olmaları ve doğada bırakılan izlerin yapıt olarak ortaya konulmasıdır. Amerikalı Dennis Oppenheim'in (1968-1969) ilk çalışmalarında uyguladığı "toprağın mevsime ve iklime bağlı değişiminin kaydedilmesi", İngiliz sanatçıları Richard Long ve Hamish Fulton'un yürüyerek "manzarada bıraktıkları ayak izleri", Christo'nun 1972'de Colorado'da gerçekleştirdiği "Vadi Perdesi" ve bunlara paralel bir anlayışla toprak

⁷⁷ Başak Şenova, "Ron Mueck", *Art-İst Güncel Sanat Seçkisi*, Sayı: 5, İstanbul 2002, 88-94.

⁷⁸ Baykan Günay, *Kentsel Tasarım Kültürü ve Yaratıcılığın Sınırları ve Planlama*, TMMOB Şehir Plancıları Odası Yayınları, Sayı: 2, 1997, 54-61.

üzerinde oluşturulan ahşap ya da taş çizgiler ve daireler “Toprak Sanatı” örnekleri arasında yer almaktadır.⁷⁹

Toprak Sanatı, Arte Povera, Olanaksız Sanat gibi isimlerle de anılan “Eksantrik Eylem” adlı sanat anlayışı ötekilerden çok farklı bir kategoriye oluşturur. Dünyanın ıssız bir bölgesinde, daha önce hiç ayak basılmamış bir toprak parçasında, nokta nokta çizilen bir çizgi üzerinde ileriye ve geriye doğru bir süre yürünmektedir, daha sonra, toprağın üzerinde geri dönerken bölgenin bir fotoğrafını ve haritasını da beraberinde getirmektedir. Başka biri çölde, birbirine paralel iki siper kazar ve boş olan arazide, heykeli andıran iki iz bırakmış olur,⁸⁰ daha sonra bu çalışmasını fotoğraflayarak yaptığı hareketi belgelemiş olur. Ancak geçen zaman nasıl ilk insanın açtığı patikayı yok etmişse, bu yapıtları da silip götürecektir. Yapılanlar geçicidir; eserin satılabilmesi mümkün değildir; yapılan işin masrafı satışa çıkarılan fotoğraflarla karşılanır. Bazı bölgelerde planlarını gerçekleştirebilmek için sanatçıların makine ve işçi kullanması gerekmektedir. Bu tür çalışmalarda sanatçılar, yeryüzünün büyük parçalarını yeniden düzenlemektedirler, ırmakların donmuş yüzeylerini çeşitli motiflerle keserler, ya da yeni sürülmüş bir tarlayı tırmıkla düzelterek yeni şekiller oluşturmaktadırlar.



Resim 2.18 Andy Goldsworth, Altın Yapraklar, Metal, 1982.

⁷⁹ Kılıçbay, 193-210.

⁸⁰ Antmen, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, 232.

Kırsal kesimde yapılanlara benzer çalışmalar, kent ortamında da gerçekleştirilmiştir. Kentin varlığına duyulan kuşkunun ve nefretin doğal ve kaçınılmaz sonucu olarak, bunlar kent ortamına meydan okuyan eylemlerdir. Örneğin bir sanatçı sergi açtığı galeriyi diz boyu taze, verimli toprakla doldururken; bir başkası, New York'ta bir araba parkını fırıncıların kullandığı tuzla kaplar. Ötekinin herkese açık bir galerinin zemininde, taşlardan oluşturduğu daireler, ilk insanın ayinlerle ilgili yapılarını hatırlatarak, makineleşmiş toplumda kesin bir kültür ve zaman şoku yaratır. Bu tür sanatın karakteristik özelliği kullanışsızlık ve yararsızlıktan çok, olumlu yöndeki mantıksızlığıdır: Görünürde hiçbir anlamı olmayan, geçici bir iz bırakmak için düşünce, emek ve malzeme harcanmıştır.⁸¹ Peki, bu büsbütün amaçsız bir çaba mıdır? Aşırı israf yüzünden kaygılar duyulmaya başlanmış bir dünyada, savurganca bir takım hareketlerden ibaret midir? Eğer bu işler üzerinde iyice düşünürsek bunların, insanların ve maddelerin sömürülmesine karşı; XX. yüzyıl kentinin hemen tanınan özelliği olan inşa etme ve yıkmaya karşı; doğa ve zaman önünde insanın küstahlığına karşı duyulan birer tepki olduklarını anlarız. Peki, bu insanlar çölde çukur kazmaktan ya da bir ağacın altında dallardan motif oluşturmaktan başka bir şey yapmazlar mı? Sanatçılardan bazıları da yaptıkları işlerle diplomat ve satıcı yeteneklerini, ender görülür şekilde birleştirmiştir. İçlerinden biri Sürrealistlerin, örtülü bir nesne ardında saklı olan giz temasını almış; doğal alanlara ve büyük anıtlara uygulayarak bu düşünceye yeni bir anlam vermiştir.

Bazı tasarıları proje halinde kalmış; ayrıntılı planlar ve tartışmalar gerektiren bazıları ise gerçekleşmiştir. Avustralya'da uzun bir kıyı örtülmüş; Kaliforniya'da bir kır portakal rengi perdelerle kaplanmıştır. Bu projelerin, sanatçının neler tasarladığını gösteren, özenle yapılmış çizimleriyle kolajları, işlerinin kalıcı bir dökümünü verir. Bunlar, başka çalışmalar yapabilmesi için gerekli masrafları karşılamak amacıyla satılmışlardır.

Sanatçının uygulanması çok zor olan tasarıları, işlerinin Sürrealistçe niteliklerinden daha önemlidir ve tüm yaptıklarının temasını oluştururlar. Belki de ortaya çıkan bir fırsattan yararlanılarak yapılmış olmaları bu temayı güçlendirir: Yapılması olanaksız bir iş gerçekleştirilir.

⁸¹ Kılıçbay, 220.

Amerika’lı Newton Harrison’ın tasarladığı, üzerinde düşündüğü ve araştırdığı, ancak henüz uygulamaya koyamadığı son derece çekici bir projesi vardı. Kullanılmayan askeri roketler, Kalifornia göklerine atılıp, atmosferdeki kimyasal maddeler ateşlenerek yapay bir ‘aurora borealis’ (gökyüzündeki manyetik alan) yaratılacaktı.⁸² Askeri ve sivil yetkilileri kandırmayı ve olağanüstü harcamaları gerektiren, uzun bir programa dayanan bu tasarı gerçekleşirse, kısa süren ama olağanüstü anlar yaşatan bir olay, görkemli bir havai fişekler gösterisi gerçekleşecektir. 1960’lı yıllarda çalkantılı atmosferinin ardından müzelerin ve galerilerinin dışına çıkıp mekan olarak adeta tüm dünyayı kullanan Land Art sanatçıların çöllerde, taş ocaklarında, uçsuz bucaksız arazilerde, terk edilmiş madenlerde, dağlık zirvelerde gerçekleştirdikleri çalışmalar, bir yandan sanatın tanım ve uygulanışında artık tüm sınırların aşılarak sanata yeni anlamlar yüklediğini, diğer yandan da mekan anlayışının giderek sonsuza açıldığını göstermektedir.⁸³

Özellikle yakın geçmişe bakıldığında sanat dalları ve uzmanlık alanları arasındaki sınırların yıkıldığı, çeşitli araçların (teknoloji ürünü araçların ve özellikle iletişim araçlarının) kullanılmasıyla çok yönlü sanatlar yaratacak şekilde yeni tarzda çalışmalara girildiği bir dönem, mimarlık, resim, fotoğraf, sinema vb. Sanat dallarının sınırlarında kendisine yer edinen Land Art’ın köken olarak Happening’e ve Pop Art’a dayandığı, sanatçıların büyük bir çoğunluğunun Amerikan Minimalizminden geldiği ya da benzer bir evrim geçirdikleri gözlenmektedir.⁸⁴ Her ne kadar nesneyi, gerçek bir nesne olarak özgürlüğüne kavuşturan Minimalist sanatçıların sergiledikleri tavır, yeryüzünü adeta bir resim yüzeyi gibi düşünerek araziyi biçimleyen kimi Land Art sanatçıların tavrından farklı olsa gerek Minimalizmin, gerek Land Art’ın temelde resim ve heykelin sınırlarını zorlayan bir anlayışı benimsedikleri açıktır, ancak, bu noktada görülmektedir ki, açık arazilerde, doğada ancak havadan kuşbakışı bakıldığında kavranabilecek izlerin ve işaretlerin bırakıldığı çalışmalarla “Havasal Sanat” da denilebilecek bir sanat devrinin başlangıcını haber vermektedir.

Dolayısıyla Land Art’la birlikte mekan artık sınırsızdır, her yerdir, dünyadır ve mekan olarak dünyayı düşünen sanatçı, düşüncelerini gerçekleştirebilmek için her türlü

⁸² Buren, 149.

⁸³ Punin, 187, 203.

⁸⁴ Rogers, 132.

nesneyi, mekanı, hatta dünyayı, doğayı kullanabilmekte, böylece Greenberg'in deyimiyle "Yetenek alanının ötesine geçer" çalışmalarıyla sanatın tanım ve uygulamasına farklı türden bir yaklaşım sunmaktadır. Her ne kadar insanın üstünlüğünü adeta gizliden vurgulamak isteyen kimi anıtsal çalışmaların gerçekleştirdiği Amerika ile doğaya karşı daha mütevazî bir eylemin söz konusu olduğu, Avrupa arasında bu noktada bazı farklar gözlemse de adeta bir iz bırakma, bir sınır oluşturma çabasındaki insanın bir anlamda evrenin sonsuz mekanı karşısındaki durumunun birer simgesi denilebilecek tüm çalışmalarda, çatışan ve tüm çatışmalara rağmen uyum içinde olan bir insan ve doğa ilişkisinin varlığını görmek olasıdır.⁸⁵ Land Art sanatçılarına göre gerçekleştirdikleri çalışmalar ile iklim, doğa şartları arasındaki karşılıklı bir etkileşim mevcuttur ve bu bağlamda çalışmalarını evrimden geçirme isteği genel olarak tüm Land Art sanatçılarında görülen ortak bir özellik olarak dikkat çekmektedir.

Aslında Land Art sanatçıları için biri modernizemden miras kalan, diğeri ise ona karşı mücadele eden olmak üzere iki zaman kavramı söz konusudur, bunlardan ilki, anın ve şimdinin bünyesinde doğan bilime ve kurguya dayalı olan, ikincisi ise sürekliliği araştıran ve sanatsal çalışmaların yapılışı ve yok oluşları üzerinde duran görüşlerdir ki, bu görüş maddelerin dönüşümü ve vücudun deneyimi üzerinde odaklanmıştır.⁸⁶ Ancak görülmektedir ki, "zaman" hakkında birbirine zıt olarak kabul edilen ve dolayısıyla bir tartışma ortamının yaratılmasına neden olan her iki görüş de pek çok Land Art çalışmasının doğasında mevcuttur.

⁸⁵ Günay, 63.

⁸⁶ Lynton, 111.



Resim 2.19. Robert Smithson, “Spiral Dalgakıran” (Spiral Jetty), Büyük Tuz Gölü, Utah, 1970.

Herbert Bayer (d. 1900 - ö. 1985), Avrupa reklamcılık ilkelerinin ABD’de yayılmasında etkili rol oynamış Avusturyalı grafik sanatçısı, ressam, fotoğrafçı ve mimardır. Önce mimarlık eğitimi gördü. 1921-1923 arasında o dönem Almanya’sının en ileri tasarım okulu olan Bauhaus’da Vasiliy Kandinskiy ve Laszlo Moholy-Nagy'nin öğrencisi olarak tipografi ve duvar resmi öğrenimi yaptı. Daha sonra aynı okulda grafik tasarımı ve tipografi dersi verdi. Bu arada bir yandan da Amerikan moda dergisi Vogue’de sanat yönetmenliği yapıyordu. 1928’de Berlin’e gitti; 1938’e değin reklamcılık, resim, sergi tasarımı, tipografi ve fotoğrafçılık alanlarında çalıştı. 1938’de New York kenti’ne yerleşerek reklam tasarımı konusuna yöneldi.⁸⁷

1946’da Container Corporation of America’nın tasarım bölümü başkanı oldu ve her yıl Colorado eyaletindeki Aspen’de bir sanat şenliği düzenleyen Aspen Kuruluşu’nun tasarım danışmanlığını üstlendi. Aspen İnsanbilimleri Enstitüsü Binası (1962) ve yıllık şenliklerinde kullanılan Müzik Çadırı (1965) gibi birçok mimari tasarım gerçekleştirdi. Grafikerliği ve ressamlığı sürdürürken çevresel sanat alanında da “Mermer Bahçe” (1955) ve “Duvarın Ötesi” (1976) gibi denemeler yapmıştır.⁸⁸

⁸⁷ Rogers, 112.

⁸⁸ Lynton, 106.

Özellikle fotomontaj ve foto plastik (kemiklerle ve geometrik biçimli nesnelere kurgulanan ölü doğa) gibi teknikleri uyguladığı avant garde anlayıştaki çalışmalarıyla tanınan Bayer, aynı zamanda toprağa biçim vererek oluşturulan yeryüzü sanatı dalının öncülerindendir.⁸⁹ 1955'te Aspen Enstitüsü'nün arazisinde gerçekleştirdiği uygulamada çember biçiminde, çim kaplı bir toprak duvar tasarladı. Yüzü aşkın resim, heykel, duvar halısı ve fotoğraf sergisi açan Bayer, 1970'te Amerikan Grafik Sanatlar Enstitüsü'nün (American Institute of Graphic Arts) altın başarı ödülünü kazanmıştır.



Resim 2.20. Richard Long Uzun, South Bank Çember (1991)

Richard Long, 2 Haziran 1945 tarihinde İngiltere'nin kuzeybatı bölgesindeki Bristol şehrinde dünyaya gözlerini açan Richard Long 1962'de yaşadığı kentte mevkum Batı İngiltere Üniversitesi'nde sanat eğitimine başladı. 1965'te buradan mezun olan Long akademik eğitimini Londra'da bulunan "St. Martin" Sanat Okulu'nda sürdürdü. 1968 yılında bu okuldan mezuniyetinin ardından 1960'ların sonunda sanat dünyasında adını duyurmaya başlayan Richard Long, çağdaşı İngiliz sanatçılarla beraber heykel sanatını geleneksel malzeme ve metodların ötesine geçirek yeni bir ihtimaller dünyasının kapılarını aralayan sanatçılar kuşağının içinde yer aldı. Long'un doğayla derin bir özdeşlik kuran eserleri sanatçının tek başına çıktığı doğa yürüyüşlerinden kaynaklanıyordu. "Yürüyüş" temasını bir medyum, olarak kullanan Long, bu yolla heykelin tanımını devrim yaratacak biçimde değiştirdi. Yürüyüşleri onu İngiltere'nin

⁸⁹ Lynton, 115.

kırlık bölgelerinden, Kanada vadilerine, Moğolistan ve Bolivya gibi dünyanın dört bir köşesine götürmüştür. Long gördüğü manzaraları yeniden düzenlemek yerine ele aldığı vahşi tabiat köşelerine, kayalar eklemek veya basit geometrik şekiller yapmak gibi küçük eklemeler yapmaktadır. Sanatçının çalışmaları zaman, uzam, coğrafya, hareket ve hacim arasındaki ilişkileri keşfetmek amacı gütmektedir.



Resim 2.21. Richard Long, Beyaz Onyx Hattı 370 10/01 X 59 10/01 İçinde 940 × 150 Cm

Dennis Oppenheim, ABD’li sanatçı (Washington/Mason City 1938), Kaliforniya College of Arts and Crafts’da ve Stanford Üniversitesi’nde öğrenim gördü. 1960’ların sonlarında Land Art doğrultusundaki çalışmalarıyla tanındı.⁹⁰ Bunların en ünlüsü, yeni sürülmüş bir tarlayı tırmıkla düzelterek yeni biçimler oluşturduğu Directed Seeding Wheat (Yönlendirilmiş Buğday Ekimi) 1969 adını taşır. Daha sonra body art (gövdesel sanat) doğrultusunda, kendi bedenini sanat aracı olarak değerlendirdiği çalışmalar yaptı

⁹⁰ A. Kedik, “Kamusal Alan, Kent ve Heykel İlişkisi”, *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Ocak 2011, 11(1), 229-240.

(Reading Position for Secönd Degree Burn ikinci Dereceden Yanık için Okuma Konumu). Eylemlerini fotoğraf, video ve filmlerle belgeleyen sanatçının öteki çalışmaları: Annual Hings (Yıllık Halkalar) 1969, Timetrack (Zaman İzi) 1969, Zehirli Kesim (1969).⁹¹ Elleriyle duvarın üzerine bulaştırdığı beyaz çamur' kıvamındaki boyayı sürerek yapmış olduğu bu çalışmayı galeriye, yerleştirmiştir sanatçı. Yerleştirilen taş yığınlarıyla yol oluşturmuştu burada ki amaç taşların üzerinden yürümek ve bilinmeyen o sonuca ulaşmaktır. Richard Long eserlerini yerleştirme sanatıyla ilginç görsellerle sunmuştur.

Andy Goldsworthy Britanyalı sanatçı. Cheshire (Resim2.18) İngiltere'de 1956 doğdu, Yorkshire büyüdü. 1974-75 arası Bradford College of Art ve 1975-78 arası Preston Polytechnic sanat okullarında öğrenimini tamamladı. İskoçya'da yaşamaktadır. Doğada ve doğal malzemelerle eserlerini yaratmaktadır.⁹² Arazi sanatı (Land art) hareketinin önemli ve popüler temsilcilerinden biridir. Çalışmalarında.



Resim 2.22. Niece Schnapps, Tohumculuk, (Depolama Silo Konuma) Finsterwolde (Buğday Alanının Konumu), 1969, 154 X 267 Metrelik Alanda Çizilmiştir.

⁹¹ Kasimir Malevich, "Süprematist Manifesto", (Çev.: Sevinç Yavuz), 20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar, (Der: Ulrich Conrads, Şevki Vanlı), Mimarlık Vakfı Yayınları, İstanbul 1991, 74. 126.

⁹² Rogers, 121.

2.8. DÜŞÜNSEL YAKLAŞIMLAR

İnsanlar sanatçıyı düşünebilen bireyler gibi görmek istemezler. Onları bir araç gibi; tanrıların oyunağı ya da kendi iç tedirginliklerinin oyunağı gibi görürler, ama sanatın, başka nelerle ilgisi olursa olsun, en azından bilinçlilikle bir ilgisi vardır ve buna bağlı olarak da bugün sanatçıların kendilerine özgü yolda düşündükleri kabul edilmektedir. Kuşkusuz sanatsal düşünme pek çok düzeyde sürüp gitmektedir.⁹³ Rogers'ın da değindiğı gibi her sanat dalının kendine has bir düşünce biçimi vardır ve bu, o sanat dallarının temelini oluşturup diğer sanat dalları arasında ki farkı ortaya çıkarır. Heykelin ve çevrenin birbirlerine düşünsel bazda nasıl yaklaştıklarını tanımlayabilmemiz için öncelikle heykelsi düşünceyi yani; bir heykeltıraşın eserini yaratırken bu eserin niteliğini belirleyen, kullandıkları düşünsel yöntemleri tanımlamak gerekir.

Yüzeydeki hareketler, formun yüzeyi gibi şeyler kütle içinde devam ettiği düşünülmesi gereken devinimin dışsal göstergeleridir. Bir işin üç boyutlu bir yapı olarak duyumsanmasında içsel bir yapı vardır ve bu yapı, heykelde ifadesini kullanır. Mehmet Yılmaz ise, şöyle sorular yöneltir “sanatçıların neden heykel yapmaya ihtiyaç duyar ve niçin heykel yaparlar?” Bugün birçok heykeltıraş, bu soruya, ‘kendimi ifade etmek için’ diye yanıt verir. Bu oldukça genel bir yanıt. Müzikçi de kendini ifade eder, ressam da peki, kendimizi ifade ediyoruz etmesine de bu ‘kendi’imiz dediğimiz şey, sanıldığı gibi tekil bir şey mi? Ayrıca, kendimizi ifade etmeye bu kadar hevesliyiz? İletişim eksikliğinden mi? yoksa şu ya da bu biçimlerde zaten var olan iletişim yollarına bir yenisini daha eklemek için mi? Sözcüklerin yetersiz kaldığı yerlerde ya da doğrudan sözcüklerle anlatmak istemediğimiz konularda başvurduğumuz bir kurtarıcı, bir kaçamak, inançlarımızı dışa vurduğumuz bir araç mı heykel? Bu ifadelerle sorgulamaktadır.⁹⁴ Mehmet Yılmaz'ın sorgulamalarından da anlaşıldığı gibi bir ifade aracı olarak heykel sanatını seçen sanatçıların asıl amacı, duygu ve düşüncelerini diğer insanlara aktararak, bir mesaj vererek insanlarla iletişim kurmaktır.

⁹³ Rogers, 74-75.

⁹⁴ Mehmet Yılmaz, *Heykel Sanatı*, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara 2006, 45.

Heykeltıraş Giacometti bir iletişim aracı olarak heykeli seçmiştir ve sanatçının belirttiği gibi heykel sadece biçimsel bir yaratı değil, özünde düşünsel bir alt yapısı olan biçimsel bir bütündür. Bir nesneye heykel denilebilmesi, biçim açısından tek başına yetersiz bir kavramdır. Yani heykel sadece bir nesne değil, mesaj taşıyan bir nesnedir. Heykeli oluşturan düşünce ve biçim arasında çok sıkı bir ilişki vardır. Heykel ne salt biçimdir ne de salt düşünce. Bu anlamda heykel için kısaca; üç boyutlu bir form (gösterenler) aracılığıyla, bir içeriği (gösterilenler) gösterme sanatı denebilir.⁹⁵ Kısacası; heykel kütlesiyle düşünür. Düşüncesini güçlü bir kütleyle anlatarak, kütesinden gelen güçle, sanatçı ve izleyici arasında bir iletişim aracı olur. XX. yüzyılın başlarıyla birlikte her iki sanat dalı kendi geleneksel düşünce sistemlerinden uzaklaşıp, kendilerine yeni düşünce sistemleri oluştururken, aynı zamanda birbirlerinin düşünce sistemlerine yaklaşarak aralarındaki düşünsel farklılıklardan kaynaklanan sınırları eritmeye başlamışlardır. XX. yüzyılın sanat akımlarıyla birlikte çağa damgasını vuran oluşturma bilinci, heykeli düşünsel anlamda büyük ölçüde etkilemiş, çevre ve mekanı, heykelin de düşünsel yöntemlerine eklemiştir.⁹⁶ Heykel sanatına gerçek anlamıyla soyut anlayış, ilk defa Konstrüktivizmle girmiştir, fakat getirdiği tek yenilik bu değildir.

Heykel, mekansal anlamda ilk büyük gelişimi de Konstrüktivizm akımının etkisi altında yaşamıştır. Konstrüktivizm, 1913 ve 1922 yılları arasında Rus sanatçılar tarafından yayınlanan çeşitli manifestolara dayanmaktadır ve ilk olarak 1914'te Vladimir Tatlin tarafından önerilmiştir. Onlara göre yaşamın gerçeğini anlatacak olan sanat, mekan ve zaman gibi iki temel unsura dayanmalıdır. Öyle ki “heykel, zaman ve mekanın canlı imgesidir” diyen Konstrüktivizmler kütlelerin değil mekânın biçimlenişini esas problem olarak ele almışlardır.⁹⁷ Rogers, Konstrüktivizmlerin yeni mekan anlayışındaki büyük etkilerini “Kütleyle tasarlamak heykelin geleneksel ilgi alanı olmuştur. Uzamla tasarlamak ise mimarlarla mühendislere bırakılmıştı. Fakat son elli yıldan bu yana uzam, heykeli de kapsamaya başladı.

⁹⁵ Alberto Giacometti, *Yazılar*, (Çev.: Aykut Derman), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2005, 117.

⁹⁶ Giacometti, 117.

⁹⁷ Semra Ögel, *Çevresel Sanat, Çağımızda Çevre Yaratma, Etkileme ve Yorumlama*, İ.T.Ü. Mühendislik - Mimarlık Fakültesi Yayınları, İstanbul 1977, 6-8.

Heykel sanatının bu açılımını, inşacıların ve belki de “Naum Gabo’nun görüş ve ısrarlı tavırlarına borçluyuz.” sözleriyle ifade etmektedir Konstrüktivistler için⁹⁸ mekan kavramı çok önemli bir araştırma konusudur. Mekanı heykelde bütünleyici ve somut bir hale sokmak için büyük çaba harcamışlardır. Başta Gabo olmak üzere Tatlin, Rodchenko ve Stenberg’ler gibi sanatçılar mekanı heykelin içine, heykeli de mekanın içine sokarak heykelle yeni anlamlar kazandırmışlardır.



Resim 2.23. Naum Gabo, Şehir: Coolsingel, Çelik Profil, Borular Ve Tel Örgü, 2600 X 450 X 540 Cm, 1957.

Örneğin Rodchenko, yaptığı metal konstrüksiyonları çevresindeki mekanla birlikte tasarlamakta, eserleri bir kaldıraç yardımıyla kaldırmakta ve inşaat iskelesine benzer desteklerle mekanın içine uzatmaktadır.⁹⁹ Stenberg’ler ise mühendislik yapılarına benzer yapılarını serbest bir biçimde mekanın içinde mekanla birlikte tasarlamıştır. Mekansal algının psikolojimizin temel duyularına ait olan ilk doğal duyu olduğunu söyleyen Gabo’ya göre mekan, başlı başına biçimlendirilebilen bir heykelsi

⁹⁸ Rogers, 77.

⁹⁹ Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*, İstanbul Remzi Kitabevi, 2005, 102.

elemandır. Kütlenin hacmiyle mekanın hacmi aynı şey değil, aksine tamamen farklı ve somut malzemelerdir.¹⁰⁰ Düşünceleri doğrultusunda Gabo şeffaf malzemelerle yaptığı çalışmaları parçalara bölerek, içine ışık ve mekanı sokmuş, çalışmalarını mekanla birlikte düşünerek de heykellerini mimariye yaklaştırmıştır.

Gabo Konstrüktivist heykelin zamanla mimarlığa kayacağına inanmaktadır. Konstrüktivist sanatçıların genel amacı sanatı yaşama dâhil etmektir. Tatlin gibi çağdaş sanatçılar, kendilerini sanatçıdan çok teknisyen olarak görmüş ve gerçek mekanda gerçek malzemelerle çalışmayı tercih etmişlerdir. Çağın büyük ustası olarak görülen Tatlin, resim ve mimarlık kültürü olmadan heykelden bahsedilemeyeceğini vurgulamakta, modern bir anıtın tasarımında mimarın, ressamın ve heykeltıraşın beraberce çalışması gerektiğini ileri sürmektedir.¹⁰¹

Ama bunun mimarın yapıyı yapması, ressamın boyaması, heykeltıraşın da süslemesi şeklinde olamayacağını söyleyen Tatlin, bunun ancak tasarım aşamasında bu üç disiplinin beraberce çalışmasıyla gerçekleşebileceğini belirtmiştir¹⁰². Çağın heykeltıraşları konstrüktivist öncülerinin mekan anlayışını bir adım daha ileri taşıyarak, hem mekanı içine alan, hem kendi mekanını yaratan, hem de mimarının mekanını kullanan heykeller tasarlamaya başlamışlardır. İzleyici artık bu mimari bilinçle oluşturulmuş heykellerin içine girebilmekte ve iç mekandan dışarıyı izleyebilmektedir. Mimarideki mekân yaratma düşüncesi ve çevre bilinci artık iyiden iyiye heykelin yaratı sürecine girmiştir.

Ekim Devrimi'yle beliren Konstrüktivizm, geçmişle tüm bağlarını koparmış, endüstriyel malzeme ve teknikleri yücelten bir biçimlendirme çabası içinde olmuştur. Tatlin'in önderliğinde ilk olarak mimarlıkta ortaya çıkmışsa da bu alanda tasarımdan öteye gidememiştir, hiçbir uygulanmış örneğe sahip olmamıştır. Fakat Pravda gazetesinin yönetim merkezi olarak tasarlanan yapı başta olmak üzere, çoğu konstrüktivist tasarımları Modern Mimarlık gelişiminde etki yapmışlardır.¹⁰³ Resim ve heykel alanında konstrüktivizm çok daha verimlidir.

¹⁰⁰ Gan, 187.

¹⁰¹ Gan, 187.

¹⁰² Guy Debord, *Gösteri Toplumu ve Yorumlar*, (Çev.: A.Ekmekçi-O.Taşkent), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2006, 20.

¹⁰³ Gombrich, 121.

Heykeli tek yönlü biçimlendirmek yerine mekanı biçimlendirmeye başlamış, böylece klasik tanımıyla üç boyutlu olup sadece etrafında dönülerek kavranabilen heykel kavramından uzaklaşmıştır. Raphael Soto “Bir zamanlar sanatçı dünyaya dıştan bakan bir tanık idi, bu gün kendimizi sudaki balık gibi buluyoruz. Artık sadece seyirci değiliz, gerçeği oluşturan parçalarıdır. İnsan burada olup dünya orda değildir. Tam içindeyiz ve insanı çeviren, içine alan yapıtlarımla bunu duyurmak istiyorum. Mekân-zaman-madde üçlüsü içinde nasıl yüzdüğümüzün bilincine varmalıyız.” sözleriyle vurgu yapmaktadır.¹⁰⁴ Heykellerinin, bulunduğu yerde bir mekan yarattığını ve bulunduğu yeri tanımladığını düşünen Judd da, birçok mekânı içine aldığından beri, çalışmalarının çevrelerinde bir mekan oluşturduğunu, bunun sanatta yeni mimarlıkta ise zaten var olan bir şey olduğunu belirtmektedir.¹⁰⁵ Çevre, mekân ve heykel XX. yüzyılın yenilikçi ortamında düşünsel anlamda birbirlerinin bakış açılarından yararlanarak birbirlerinin alanlarına yaklaşmaya başlamışlardır. Biçimsel değişimler teknik gelişmelerin desteğiyle düşünsel değişimin hemen ardından kendini gösterir ve bu ikisi ayrılmaz bir bütün oluşturur.

2.9. TEKNİK YAKLAŞIMLAR

Endüstri Devrimi ile birlikte, XX. yüzyılın ilk yarısı düşünsel alanda birçok değişime ev sahipliği yaptığı gibi, aynı zamanda teknolojik gelişmelerin hızla geliştiği ve ardı ardına pek çok bilimsel buluşun yapıldığı bir dönem olmuştur. Bu teknolojik gelişim göz ardı edilemez bir gerçek olduğundan, doğal olarak yeniçağın sanatçısı, değişen bu yaşam şartlarında ve toplum düzeninde geleneksel olanın daha fazla tutunamayacağını görerek, geleneksel yöntemleri bırakıp teknolojik gelişmeler doğrultusunda ilerlemeyi tercih etmiştir. Bourriaud’un değimiyle “Bilim ve teknolojinin heykel üzerindeki direkt etkileri; yeni malzemelerin kullanımı, yeni araç ve metotların kullanımı, yeni imgelerin görünmesi, sanat objelerinin yaratımında insan gücünün ve makinenin birleşmesidir” şeklinde yorumlamıştır.¹⁰⁶

Sadece heykeltıraşlar değil, diğer disiplinlere mensup birçok sanatçı da, artık çağın gerçeğini teknoloji olarak nitelendirmektedir. Yaşadığı her dönemde çağının

¹⁰⁴ Gombrich, 123.

¹⁰⁵ Lynton, 143.

¹⁰⁶ Nicolas Bourriaud, *İlişkisel Estetik*, (Çev.: Saadet Özen), Bağlam Yayınları, İstanbul 2005, 32.

düşüncesini, yine çağının tekniği ve malzemesiyle somutlaştıran heykeltıraşların XX. yüzyılın devrim niteliğindeki düşüncelerini, yine XX. yüzyılın tekniği ve malzemesiyle gerçekleştirmesinden daha doğal bir şey olamazdı. Ögel bu durumu “İnsanın en eski çağlardan bugüne kadar sanat ifadesi için çevresindeki malzemedan yararlandığı düşünülürse teknolojik malzemeyi yadırgamamak gerekir. İlk insan malzeme seçiminde içgüdüünü ve aklını kullanmıştı. Topraktaki renklerden resim yapmak için yararlanılmış, kili, taşı, eli ile ilkel araçları ile biçimlemiştir. Endüstri devriminden bu yana makine çağı ve onu izleyen elektronik çağda yaşıyoruz. Sanatçının makineyi, elektroniği ifade aracı olarak kullanması en doğal yoldur, bu çağa sanatçının vermesi gereken cevaptır” ifadesiyle açıklamaktadır sanatçılar.¹⁰⁷

Ögel’in de işaret ettiği gibi yeni teknikler ve malzemeler, beraberinde yeni biçim yaratma olanaklarını ortaya çıkarmış ve özellikle yeniçağın eğilimi olan soyutlamanın gelişimine büyük katkı sağlamıştır. Yeniçağın heykeli öncelikli olarak çağın oluşturma bilinci doğrultusunda, gelişen teknolojinin sunduğu malzeme ve bu malzemelerin öngördüğü yeni yapım yöntemlerinin belirleyiciliğinde biçimlenmeye başlamıştır. Çelik, cam, plastik vb. birçok endüstriyel malzeme heykelin yaratı sürecine girmiştir. Geleneksel malzemelerden çok farklı olan bu malzemelerin, geleneksel yapım yöntemleriyle oluşturulması söz konusu değildir. Teknik ve yöntem kullanılan malzemeye göre değişir. Başka bir deyişle, her malzeme kendi teknik ve yöntemini gerekli kılar.¹⁰⁸ Bu bağlamda yeni malzemelerin ve tekniklerin ışığında, mimarinin yapım yöntemleriyle beslenen heykel, yontulmuş olandan, inşa edilmiş olana doğru kayarken, bu doğrultuda ölçeği de büyümeye başlamış ve artık teknik olarak da mimariye yaklaşmaya başlamıştır. Bunun doğal sonucu olarak da kendini yeni biçim olanaklarına açmıştır. Mimar Eliel Saarinen “Biçimin doğasını var eden şey malzemenin doğasıdır.” ifadesini kullanır.

Yani malzeme, tasarıma sonradan giren bir öge değil, aksine strüktürü kuran ve tasarımı amacına ulaştırarak onu anlamlandıran ana öğedir. Malzeme tasarımın kimliğini belirleyen yegane unsur olduğundan, yeni keşfedilen her malzeme yeni

¹⁰⁷ Ögel, 64.

¹⁰⁸ Yılmaz, 98.

tasarımlara ön ayak olmuştur. Heykel sanatının yeni malzemelerle ilk bağlarını kuran Kübist ve Fütürist sanatçılar olmuştur.¹⁰⁹

Kübizm, heykel için çok geniş bir özgürlük alanı açmıştır. Geleneksel malzemeleri tamamen terk eden Kübistler yeniçağın oluşturucu bilincini, hazır nesnelere ve yeniçağın endüstriyel malzemeleriyle birleştirerek yeni imajlar ortaya koymuşlardır. Böylece metal, ahşap, cam ve birçok buluntu malzeme heykelin yaratı sürecine girmiştir. Makine çağına övgüler yağdırarak, bundan böyle gerçeklerin makinelerde, kentlerde, teknolojik enerjide hüküm süreceğini, yeni sanatın yeni imgelerle, yeni teknolojide, yeni malzemeyle gerçekleşebileceğini ilan eden Fütüristler ise, geleceğin sanatını “hız, kuvvet, enerji, gürültü, hareket, dinamizm” olarak tanımlayarak, kübizmin statik tavrına karşılık hareketi savunmuşlardır.

Birinci Dünya Savaşı makineye tepkiyi doğurmuş ve kısa sürede Fütüristlere karşı duyulan ilgiyi azaltmıştır. Onlardan etkilenen konstrüktivistlerin teknolojiyle kurdukları bağ ve bu doğrultudaki düşünceleri ise, çok daha büyük etkiler yaratmıştır. Heykelin mekanla ilişkisinin kurulmasında çok büyük çabaları olan ve hatta mekanı da bir malzeme olarak gören konstrüktivistlerin getirdiği diğer büyük yenilikse, heykellerini adeta sanayinin ve teknolojinin bir yansıması olarak oluşturmalarıdır. Özer’ e göre konstrüktivizmde mekanın ön plana geçmesi bu ana malzemeyi; yani mekanı taşıyabilecek, değerlendirebilecek, bir anlamda onu destekleyecek bir malzemeye gereksinimi gündeme getirmiş ve eski malzemelerin bir kenara itilmesini gerektirmiştir.

Tatlin, Gabo ve Rodchenko gibi heykeltıraşlar malzemeyi, mekanı yüceltmek için bir araç olarak kullandıklarından, uygun malzemeyi bulduklarında geleneksel heykeldeki donukluğun, sağırlığın ve kaskatılığın yerini nefes alan kütleler almaya başlamıştır. Konstrüktivizmle birlikte cam ve plastik gibi şeffaf malzemelerle birlikte bir çok metal teknolojilerin heykelle girdiğini görürüz.¹¹⁰ Mekanın en iyi şekilde hissedilmesini sağlayan bu yeni endüstriyel malzemeler aynı zamanda heykelin geleneksel konuları betimlemekten kurtulmasına da yardımcı olmuştur. Bu malzemeler çağın soyutlama eğiliminin gelişimine büyük katkı sağlarken, soyutlama eğilimiyle de malzemeye verilen önem artmıştır. Soyutlama, malzemeye verilen önemin artmasına da

¹⁰⁹ Remzi Savaş, “Modern Heykel ve Teknoloji”, *Çağdaş Teknoloji ve Sanat*, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları 8, Ankara 1988, 169-173.

¹¹⁰ Bülent Özer, *Yorumlar, Kültür Sanat Mimarlık*, YEM Yayınları, İstanbul 1993, 412.

büyük ölçüde yardımcı olmuştur. Nitekim soyut heykel, çoğu kere meydana geldiği malzemenin gerçek hakkını verir. Başka bir deyimle, malzemeyi, fazla gevezeliğe kaçırmadan, en az detay ve ipucuyla ortaya koymaya bakar. Figürasyondan sıyrılan bir heykeltıraş için, malzeme yalnızca programlanmış bir formun gerçekleştirilmesine yarayan, daha doğrusu yaraması gereken bir madde olmaktan çıkıp eserden beklenen etkiye büyük bir rol oynayacak duruma gelir.¹¹¹ Çağdaş heykel sanatında materyaller heykellerdeki etkiyi en yüksek seviyeye çıkarmıştır. Özellikle de demir ve çelik gibi metallerin girmesi, kesitlerinin ince olmasına rağmen sağlam olmaları ve kolay şekil alabilmeleri heykeltıraşlara büyük kolaylık sağlamaktadır. Doğal olarak heykelin hem biçimi değişmekte hem de ölçeği büyümeye başlamaktadır.

Hafifliğin illüzyonu ile uğraşan çağdaş heykeltıraşlarından Serra, hemen hemen bütün heykellerini çelikle gerçekleştirmektedir. Serra'ya göre beton çok mimari bir malzemedir ve beton çalışmaların özgür bir alan içinde var olmalarına izin vermemektedir.¹¹² Çelik onun kıvrımlı hareketler yapan heykellerinin yapımını kolaylaştırırken, Serra da bu, tonlarca ağırlığındaki çelikleri donmuş hareketlere dönüştürebilmektedir. Daha sert çizgili heykeller yapan Judd ise, betonu heykellerinde kullanmaktan çekinmemektedir. Modern heykeltıraşlardan Serra ve Judd kendi düşüncelerini somutlaştırmak ve kendi mekanlarını yaratmak adına, vermek istedikleri etkiye göre malzemeyi etkili bir araç olarak kullanmaktadırlar. Bir anlamda malzemeleri heykellerinin kimliklerini belirlemektedir.

¹¹¹ Özer, 413.

¹¹² D'souza, Aruna-McDonough, *Tom, Sculpture in the Space of Architecture*, Art in America 88(2), 2000, 90.



Resim 2.24. Donald Judd, Laumeier Heykel Parkı, St. Louis, Missouri, 1984.

2.10. ÇEVRE VE ELE ALINAN KONUYA İLİŞKİN YAKLAŞIMLAR

Heykeltıraşlar kentsel mekanla mutlak ilişki kurma zorunluluğu taşımazlar. Heykel sanatında, heykelin üzerinde konumlandığı kaide, heykelin mekanını oluşturmakta ve kaidenin çizdiği sınırla eser, izleyiciyi kendinden ayırmaktadır. Bu da, izleyicinin, çizilen bu sınırlar dâhilinde sanatçının verdiği mesajı algılamakla sorumlu tutulmasına neden olmaktadır. Bu durum XX. yüzyıla damgasını vuran Kübizm, onu takip eden Fütürizm ve Konstrüktivizm akımlarıyla sarsılarak, heykel geleneksel kaideden sıyrılıp boşluğu içine alarak gerçek mekana açılarak var olduğu mekanla kaynaşmaya başlamıştır.¹¹³

XX. yüzyılın devrimci sanat akımlarıyla birlikte heykel hem galeri ve müzelerden çıkıp kentsel mekanda konumlanmaya, hem de kendini çevresinden soyutlayan ve görüntüsünü gerçek dışı bir düzeye yükselten kaideyi terk etmeye başlamıştır. XX. yüzyıl heykeli kaideyi terk ederken, aslında geleneksel değerleri terk etmeye ve çevresel bir anlayış benimsemeye başlamıştır¹¹⁴ çünkü kaide, Kübizmin, sanatla doğanın gerçekliklerini uzlaştırma, Fütürizmin izleyiciyi sanat yapıtının içine çekme, Konstrüktivizmin sanatı günlük endüstri hayatının etkin bir ögesi yapma çabalarını

¹¹³ Lynton 34.

¹¹⁴ Lynton, 58.

engelliyordu. Krauss'a göre heykelin kaideyi bünyesine katması çok önemlidir ve bu durum Brancusi'nin sanatından örneklendirilebilir çünkü Brancusi'nin heykellerinde artık kaide heykelin bir parçasıdır.¹¹⁵

Heykeltıraşın, kaidenin yarattığı soyutlanmış özel mekandan, gerçek mekana dahil olması özellikle Konstrüktivistlerin mekanı heykele sokma ve sanatı yaşama dahil etme çabalarıyla gerçekleşmeye başlamıştır. “Yaşamın aktığı ve hareket ettiği her yerde sanat bize katılmalıdır.”¹¹⁶ Bu sözlerin sahibi olan Gabo'dan sonra birçok sanatçı, özellikle 1960'ların sanat ortamında kamusal mekanda sergilenen çarpıcı örnekler vermeye başlamıştır. Sokak, yaşama, buluşma, görüşme, hareket, gösteri alanı, pazar, bayram, tiyatro, siyaset, sanat mekanı olarak toplumsal ve kişisel yönden bir kültür ürünü olmuştur. Çok yönlü, çok boyutludur. Görsel çevre olarak yüzyıllardan beri sanata konu, ilham kaynağı olmuştur. Tasvir edilen sokaktan sonra, şimdi mekan olarak sanatçının yaratma alanıdır.¹¹⁷ Galeri ve müzelerin hegemonyasından(bir alana hakimiyeti) kurtularak kamusal mekanda konumlanan heykel, artık bilindik tanımlarından çok uzaklaşmış ve alanını çok genişletmiştir. Yeni heykel, modern öncesi örneklerinden her yönüyle çok farklıdır ve diğer disiplinlerin alanlarına kaymıştır. Krauss, modern heykeli, mimarinin üzerinde ya da önünde yer alan fakat mimari olmayan, peyzajda yer alan fakat peyzaj olmayan bir olgu olarak tanımlar. Heykeli ne mimari ne de peyzaj olan diye tanımlarken, bunun tersini söylememek için hiçbir neden olmadığını, yani heykelin hem mimari hem de peyzaj olabileceğini belirtir.¹¹⁸ Krauss oluşturduğu Klein Diyagramı'na göre hem peyzaj hem mimari olan yapıları 'alan konstrüksiyonları' olarak ele almış, Alice Aycock'un 'Labirent'inin ve Nancy Holt'un 'Taş Hücreleri'nin bu kategoriye yaklaştığını belirtmiştir. Hem peyzaj olup hem olmayan çalışmaları 'işaretli alanlar' olarak gruplandırıp 'Spiral Dalgakıran' gibi yeryüzünde geçici bir iz bırakmaya yönelik çalışmaları bu gruba dahil etmiştir.

¹¹⁵ Krauss, 45.

¹¹⁶ F. Harriet Senie, *Contemporary Public Sculpture*, Oxford University Press, New York 1992, 63.

¹¹⁷ Ögel, 64.

¹¹⁸ Krauss, 51.



Resim 2.25. Alice Aycock, “Spiral” (Maze), New Kingston, Pennsylvania, 1972.

‘İşaretlenmiş alanlar’ geçiciliklerinden kaynaklanan nedenle, çoğu zaman izleyici tarafından doğrudan değil, ancak fotoğraflar aracılığıyla görülebilmektedir. Krauss, hem mimari olup hem olmayan çalışmaları ise, mimarinin gerçek mekanına müdahale ettikleri için ‘belitsel yapılar’ olarak nitelmiştir. Krauss’a göre burada mimarinin mekanına bir müdahale söz konusudur. Bu yüzden Donald Judd (Resim 2.24) ve Robert Irwin (Resim 2.26) gibi sanatçıların çalışmalarını bu gruba dahil etmiştir.¹¹⁹



Resim 2.26. Robert Irwin, “9 Boşluk, 9 Ağaç” (Nine Spaces, Nine Trees), Washington Üniversitesi, Washington, Usa, 1983.

¹¹⁹ Krauss, 54.

Krauss'un burada işaret etmek istediği, artık tek bir heykel kavramından söz edilemeyeceğidir. Heykel sınırlarını çok genişletmiş ve artık başka alanlara kaymaya başlamıştır. Kullanılan endüstriyel malzemeler ve teknoloji doğrultusunda büyüyen ölçek, artık özel mekanlar için uygun değildir. Ölçüleri nedeniyle anıtsal çalışmalar, galerilerden ve müzelerden çıkararak, kamusal mekanlara doğru taşınmışlardır.¹²⁰ Bunun yanı sıra artık sanatçılar galeri mekanlarını soğuk, yabancı ve sıkıcı bulduklarını belirterek eserlerini, 'Sanat Hastaneleri'nden kamusal mekanlara doğru kaydırmaya başlamışlardır. Heykeltıraş Caro'ya göre ise, çevre ve heykel arasındaki disiplinsel sınırların erimesi, öncelikle heykelin objeler dünyasından sökülüp dış mekana açılmasıyla gerçekleşmiştir.¹²¹

Kamusal mekanda var olmaya başlayan yeni heykelin en önemli özelliği çevreleriyle yeni ilişkiler içine girmeleridir. "Heykel, eğer hiçbir potansiyele sahip değilse bile, kendi mekânını ve yerini yaratan ve yaratıldığı yer ve mekanla bir bütün oluşturacak potansiyele sahiptir. Serra'nın heykel için kullandığı bu tanım, heykelin çevreyle olan ilişkisini ortaya koyan bir tanımdır. Çünkü buldukları mekanı, çevrelerinden çok farklı olan dinamik yapılarıyla, görsel olarak değiştiren bu eserler, aynı zamanda çevrelerindeki yaşantıyı içlerine çekerek kendi yaşam çevrelerini yaratmaktadır.

Öyle ki; heykelsi nitelikteki bir yapı terk edilmiş bir çevreyi dahi hayata kazandırabilecek güce sahipken, aynı şekilde bir kamu heykeli de bomboş mekanları canlı mekanlara dönüştürebilecek bir etkiye sahiptir. Bunu başarabilmelerini sağlayan en büyük etken ise birbirlerini düşünsel ve biçimsel olarak besleyebilmeleridir.

¹²⁰ Gombrich, 127.

¹²¹ Tom Porter, *The Architect's Eye, E & Fn Spon*, London 1997, 39-42.



Resim 2.27. Robert Irwin, Işık Ve Uzay, Washington, USA, 1983.

2.11. GÖRSEL AÇIDAN HEYKELİN ÇEVRE İLE İLİŞKİLENMESİ

Kent önceden kararlaştırılmış veya rastlantısal buluşmaların yeridir. Kent, her zaman ve kültürde, insanların insana ait olan her konuda fikir yürüttükleri mekan olmuştur. Kentler, insan için vazgeçilmez önem taşıyan felsefe, din ve sanatların vücut bulduğu, var olduğu, yaratıldığı yerler olmuşlardır.¹²² Kentsel mekanın gelişimine ve değişimine büyük katkısı olan, kentsel mekanın vazgeçilmez öğeleri mimari ve heykel, yarattıkları fiziksel çevreyle sadece kullanılan değil aynı zamanda bakılan ve görülen bir olgudur, doğal olarak bir yapıyı görmek durumunda kalan kişi sayısı, o yapıyı kullanan kişi sayısından kat kat fazladır. Bu yüzden kentsel mekanın görsel olarak çekici ve yaşanabilir olması gerekir.¹²³

Bir heykel kentsel mekânda biçimsel olarak çok zengin perspektifler sunabilir. Bu yüzden onu tamamıyla algılayabilmek için etrafında dolaşıp, dört bir yanından bakmamız gerekir. Heykelin böylesi dinamik ve enerjik bir yapısı vardır. Şehirlerdeki değişmez perspektiflerin arasında heykelsi bir yapıyı ya da dinamik bir heykeli ilk

¹²² Gombrich, 129.

¹²³ Senie, 103.

bakışta çevresinden ayıran en büyük özelliği, çevresinin monoton ve durağan yapısına karşılık, heyecan verici ve şaşkınlık uyandıran, yani çevresine zıt bir görsellik sunmasıdır. Sunduğu ifade zenginliğiyle kentlerdeki görsel katılığı biraz olsun yumuşatarak estetik duyarlılığı kente sokan bu eserler, kent silüetine yeni bir soluk ve gündelik hayata yeni bir duyguyu getirebilme potansiyeline sahiptirler. Kentsel mekandaki fonksiyonelliğe ve durağanlığa karşı bir denge kurarlar. Onların görsel olarak gücünü arttıran en önemli olgu çevrelerindeki sıradanlıktır.

Senie' ye göre Calder'in ve diğer birçok heykeltıraşın yapıtları, konumlandıkları mekanla kontrast içindedir. Bu heykellerin amacı formlarıyla mimariyi insancillaştırmak ve kentsel kimliğin iyimser amblemi olarak hizmet etmektir.¹²⁴ Özellikle mekansal kurguları ve büyüyen ölçekleri, bu heykellere görsel olarak daha etkili bir nitelik kazandırmaktadır. Tüm bu heykeller öncelikle yoksul bir manzaranın görselliğini değiştirir ve heyecan verici biçimiyle tamamen ona zıt bir görsellik katar. Ancak bu görselliğin kent insanı ve kent dokusuyla olan ilişkisi, bu oluşumların asıl kimliğini belirleyen olgudur.



Resim 2.28. Bruce Munro, 800px-Eden Proje Kış, 2008.

¹²⁴ Senie, 105.

2.12. ANLAMSAL AÇIDAN HEYKELİN ÇEVRE İLE İLİŞKİLENMESİ

1884-1886 yılları arasında inşa edilen özgünlük heykelin yaratıcısı Frederic Bartholdi'dir.¹²⁵ Çelik iskeleti Gustave Eiffel, kaideyi Richard Morris Hunt yapmıştır. ABD'nin New York şehrindeki Özgürlük Adası'nda yer alır. Heykelin evrimini kısaca anlatan Andre'nin de belirttiği gibi, heykeltıraşlar artık heykelin konumlandığı mekana ve o mekanla olan ilişkisine daha fazla önem vermeye başlamışlardır. Dış mekanda heykel yapmakla iç mekanda heykel yapmanın çok farklı şeyler olduğunun farkına varan heykeltıraş, heykelin insanlarla olan ilişkisini ön planda tutmaya başlamıştır. Örneğin Caro'ya göre eğer bir heykeltıraş kamu sanatı yapmaya çalışıyorsa, eserini nereye koyacağı ve halkın onla nasıl etkileşime geçeceği hakkında çok bilinçli olmalıdır. Yapılan çalışma halka, şehrin neresinde olduklarını tanımlamalarında yardım etmelidir.¹²⁶ Daha önce müzede ya da kentsel mekanda kaide üzerinde sergilenen heykelin izleyiciyle doğrudan bir etkileşime girmesi söz konusu değildi.

Çağdaş sanat ortamında artık heykeller sadece farklı kompozisyonları ya da büyüyen boyutları gibi biçime ilişkin unsurlarıyla değil, konumlandığı çevrede izleyiciyle kurdukları ilişkiyle de varlıklarını hissettirmeye başlamışlar ve seyirciyi, çevreyi kendileri ile birlikte yeni mekan olanakları içinde görmeye yöneltmişlerdir.¹²⁷ Ancak oranları ve boyutları onların fiziksel çevreyle daha iyi ilişkilenmelerini sağlayan büyük bir adımdır. Örneğin Serra, ölçeğin onun için direkt olarak geometrik bir sonuç olmadığını, kendini mekana yerleştirmesine ve mekanı fiziksel hareketlerinin kavramlarıyla anlamasına izin veren bir oluşum olduğunu belirtmektedir.¹²⁸ Mimarinin mekansal kurgusunu ve tekniğini içine alarak mimari ölçüğe yaklaşan heykel, artık mimarinin mekanını da işgal ederek kentsel mekanın yapısına müdahale eden bir fonksiyon kazanmıştır. Bu durum da, onun izleyiciyle yeni ilişkiler içine girmesini sağlamıştır. İzleyici müzelere gitmeden sanat eseriyle yüzleşebilmekte hatta onun mekansal çekim alanına girip dokunsal temaslarda bulunarak yeni deneyimler yaşayabilmektedir.

¹²⁵ Murat Ural, *Kuzgun Acar: Bir Heykeltıraş, Bir Öncü*, Milli Reasürans Sanat Galerisi Kataloğu, İstanbul 1997, 82.

¹²⁶ Lynton, 123.

¹²⁷ Ögel, 66.

¹²⁸ Rogers, 78.

Artık sanat özel mülkiyetin elinden çıkarak sokakta, yani yaşamın aktığı yerde ve yaşamla birlikte var olmaya başlamıştır. Kapoor, canlı renklerle saf toz boya, kireç taşı ve yansıtımlı yüzeyler dâhil olmak üzere çeşitli dışavurumcu malzemelerle çalışan heykeltıraşların çarpıcı bir örneğidir. Bunlar, izleyiciyi insanın durumunun fiziksel ve tinsel bileşenleri üzerine düşünmeye sevk eden malzemelerdir. Kapoor'un "olma halinin göstergeleri" olarak da tanımlanan çalışmaları, kendisinin 1990'da açıkladığı üzere, genellikle boşlukları da George Sugarman'ın Baltimore Federal Binası'nın önüne yaptığı kıvrımlı formlarıyla ve boyutuyla, bulunduğu mekanı büyük ölçüde kaplayan renkli heykeli, bulunduğu mekanı değiştirmekten daha fazlasını yaparak işlevsel bir heykel niteliği kazanmıştır (Resim 2.29). Heykelin kıvrımlı formları hem gölgelik hem de oturma mekanı oluşturmaktadır. İnsanlar heykelin içine girebildikleri gibi üzerini de oturma mekanı olarak kullanmaktadırlar.¹²⁹ Heykel özellikle binada çalışan işçilerin öğle yemeklerini yediği, oturup sohbet ettiği bir mekan halini almıştır. Kent mobilyası olmadığı halde kendi mekanını yaratarak çevresiyle olumlu bir ilişki kurmuştur. Tabi ki bunda Sugarman'ın tasarım felsefesinin büyük payı vardır, çünkü "İnsanların varlığı kompozisyonu tamamlıyor. Onlar olmadan bu sadece gizli bir enerji olarak kalır. Onlarla birlikte yaşam bulur." diyen Sugarman heykelin çevresiyle ve insanlarla ilişkili olmasına büyük önem vermektedir. Önemli ve çağdaş Türk heykeltıraşlarından birisi olan ve heykelin insanlarla olan ilişkisini önemseyen Kuzgun Acar, heykelin sadece süs amaçlı var olmasını istemeyen bir sanatçımızdır. Gülhane Parkı'nda yaptığı Soyut Heykel'in daha göz önünde olmasındansa piknik yapmaya gelen insanlarla birlikte olmasını tercih ettiğini belirten Kuzgun Acar, "Piknik için gelenlerin eşyalarını üzerine asabileceği bir heykel, sadece süsleyen, başka bir işe yaramayan bir heykel olmasın, insanların oradaki amaçları ve yaşamı ile bütünleşsin demektir."¹³⁰

¹²⁹ Rogers, 98.

¹³⁰ Senie, 176.



Resim 2.29. Baltimore Federal George Sugarman George 1978.

1970'li yıllarda Türkiye'deki heykel sanatının dönüşümüne büyük katkısı olan sanatçılarımızdan Füsun Onur İzleyicinin dolaşma eylemini yapıtlarından ayrı tutmayan, zihninde tasarladığı işi yaptıktan sonra onu adeta terk eder ve izleyicinin onu yeniden ve yeniden anlamlandırması ile varlığını sürdürmesini ister.¹³¹ Bu anlamda çevresiyle yeni ilişkiler tanımladığından söz edilebilir.



Resim 2.30. Füsun Onur – 'Tekir'e Ağıt' (2009-2012) Yerleştirme Görüntüsü: 'Aynadan İçeri', ARTER, 2014, Fotoğraf: Murat Germen.

¹³¹ Nancy Atakan, *Arayışlar, Resimde ve Heykelde Alternatif Akımlar*, YKY, İstanbul 1998, 90.



Resim 2.31. Füsün Onur 'Orient'te Buluşalım' 1995 Yerleştirme Görüntüsü: 'Aynadan İçeri'
ARTER 2014 Fotoğraf: Murat Germen



Resim 2.32. Dennis Adams, Otobüs Durağı Iv, New York, 1983.

Heykel güçlü bir iletişim aracıdır ve bu gücünü hem biçiminin hem de biçiminin ardında yatan düşüncesinin gücünden alır. Diğer bütün sanatlar gibi o da simgeseldir. Mimari bilinci tasarım yöntemine sokan heykel, mimarının mekanını kullanarak, modern kentlerin monoton görselliğinde ve yaşantısında simgeselliğiyle insanlarla birebir iletişim şansı yakalamaktadır. Yani simgeselliğini şehirlere taşımaktadır.

“Simge, insanın günlük yaşamda kullandığı ya da tükettiği nesnelerin, pratik amacı dışında taşıdıkları ek anlamı tanımlamada kullanılan bir kavramdır.”¹³²



Resim 2.33. Siah Armajani, “Irene Hixon Whitney Bridge”, Minneapolis, Usa, 1988.

Hegel’e göre simge bir düşünceyi gösteren imgedir. Yani nesnenin zihinde çağrışımını sağlayan bir araçtır. Simgesellik insan yaşamı için vazgeçilmez bir unsurdur ve çevresel tasarım ürünleri de bu simgeselliğin ayrılmaz bir parçasıdır. Çevresel tasarım ürünleri sadece temel biyolojik ihtiyaçların karşılanması için değil, onun kadar önemli olan ve insan yaşamının önemli bir parçasını oluşturan duygusal ihtiyaçların karşılanması için de vardır. Yani simgesellik insanların yapıları ve çevreyi, duygu ve düşünceleriyle ifade etmeleriyle ilgilidir. İnsanoğlu tarih boyu süren uzun deneyimleriyle çeşitli yapısal form, karakter ve modellerin yaratıcısı olmuştur ya da yalnızca onlarla karşılaşmıştır. Bu sayede onlardan şu veya bu biçimde etkilendikçe, benzer olanlarını diğerlerinden ayırarak, bunlar arasında iç yapılanmaları birbirinden farklı kategorilerde yer alan biçimler oluşturmuştur. Kuskusuz bu kategorilerden her biri belirli bir adla özdeşleşmiş anlamlar dizisinin ifadesidir ve ister istemez belli sosyal değerlerle bütünleşmiş anlamlar çağırıştır.¹³³ Krauss’a göre heykel konumlandığı yere ait olur. Eğer heykelin yeri değiştirilirse, objenin, bağlamın ve izleyicinin ilişkisi tamamen değişir.

¹³² Saim Nalkaya, “Çevresel Tasarımda Simgesellik”, *Yapı Dergisi*, 233, 2001, 42.

¹³³ Nalkaya, 42.

Mehmet Aksoy, heykeli, konumlanacağı mekan göz ardı edilerek tasarlamamanın form ya da ışık düşünmeden tasarlamakla aynı şey olduğunu ileri sürmekte, “Ancak bu şekilde heykel artık lekesi, proporsiyonları, büyüklüğü, küçüklüğü, yatay ya da çapraz duruşu, organik ya da geometrik formlarla örtülü olması, iç ışığı, ritmi, kontrastları ile durduğu mekanla özdeşleşir, yeni bir boyut ve anlam kazanarak plastik mekana dönüşür. Plastik mekanın armonisini duyabilmek ise ancak o mekanın çekim alanına girmekle mümkündür; bu alana giremez isek o mekanı kavramamız ve yaşamamız söz konusu olamaz.” düşünceleriyle konuya açıklık getirmektedir,¹³⁴ her heykelin iletmek istediği bir duygu ya da düşünce vardır fakat şu bir gerçek ki obje, bulunduğu çevrenin etkisine göre değişir. Çünkü yeni heykel çevresiyle birlikte algılanır, bulunduğu mekanı tanımlarken aynı zamanda bulunduğu mekandan etkilenir.

Yaptığı heykellerin, bulunduğu yerin görselliğini aktif hale getirdiğini, çevresine referans vererek izleyiciyle fiziksel ve görsel bir bağ kurduğunu belirten Maki ise, bu konuyu, “Bir eser yerleştirdiğimde çevredeki her şeyi düşünürüm. Heykel bulunduğu yeri, bulunduğu yer de heykeli değiştirir. Ben her zaman heykellerimi çevresi tarafından tamamlanan birer parça olarak görürüm.”¹³⁵ Sözleriyle ifade etmektedir. Görüldüğü gibi artık heykel sanatçıları kentsel mekandaki yaşantının bir parçası olmak istemekte ve giderek insanın fiziksel çevresini olumlu bir şekilde değiştirmektedirler. Yani artık heykel de kendi çevresini yaratmaktadır. Üstelik yaratılan entelektüel çevre algıya açıktır, üzerinde düşündürür ve izleyicinin üstünde duyumsal ve duygusal bir etki yaratır. Yarı fonksiyonel olan ya da fonksiyonel olmayan bu oluşumların insan çevresinde yarattığı duygusal atmosfer, yaşanan çevrelerin daha insani olmasını sağlamaktadır. Yani “bugünkü anlayışa göre heykel, bulunduğu, yerleştirildiği mekanı değiştirecek, daha anlamlı kılacak, günlük işlevlerin sıradanlığından kurtaracak; giderek kendine özel bir mekan yaratacak bir plastik nesne”ye dönüşmektedir.¹³⁶

2.13. FİZİKSEL AÇIDAN HEYKELİN ÇEVRE İLE İLİŞKİLENMESİ

Heykelin çevre ile olan ilişkisinde fiziksel bir bileşen olan hacim, “ölçek” ile doğrudan ilişkilidir. Gestalt psikolojisine göre, bir bütüne anlam veren, onu oluşturan

¹³⁴ Şenyapılı, 38.

¹³⁵ Şenyapılı, 40.

¹³⁶ Giacometti, 120.

parçalar değil, parçaların ne şekilde bir araya geldikleri bir diğer anlamda parçalar arasındaki ilişkidir.¹³⁷ Bu sadece ölçek ve oranlarla değil, diğer tüm tasarım bileşenleri ile de ilgilidir. Yatay ve düşeydeki oransızlığın insan sağlığı ve psikolojisi açısından olumsuz etki yarattığı düşünülmektedir.

Mekana ölçeği ve biçimsel özellikleri dikkate alınmadan yerleştirilen heykel; aşırı büyük olması halinde bunaltıcı ve ezici bir güç yaratırken, aşırı küçük olması halinde ise algılamayı güçleştirmektedir.¹³⁸ Heykeli hacmi yerleştirildiği kentsel mekanın ölçeği ile uyumlu olduğu zaman o mekanda bir birlik ve dengeden söz edilebilir. Büyük hacimli bir heykelin etkisi ise sadece hacim ile değil, heykelin dinamizmi ve ritmi ile birlikte kendini hissettirmektedir. Amerika'nın Indiana eyaletinde XIX. Yüzyıl'a ilişkin kamusal bir yapı olan Capitol Commons binasının önünde, kültürel bir merkez konumunda olan kamusal bir açık alanda yer alan heykel düzenlemesi, hacim açısından iyi bir örnektir.¹³⁹ (Resim 2.34-35) Eşit hacimlerin tekrarı ile oluşan oran, kompozisyonda denge oluşumunu desteklemiştir. Heykel kompozisyonu, çevresinde yer alan yüksek binalarla hacim açısından uyumludur.



Resim 2.34. Capitol Commons, Indiana. Heykel Kompozisyonu Ve Meydandaki Konumu

¹³⁷ Ali Akay, *Tekil Düşünce*, Bağlam Yayınları, İstanbul 2005, 75.

¹³⁸ Akay, *Tekil Düşünce*, 76.

¹³⁹ J. Morris Dixon, *Urban Spaces*, Visual Reference Publications, New York 1999, 251.



Resim 2.35. Capitol Commons, Indiana. Heykel Kompozisyonu Ve Meydandaki Konumu

Heykelde biçimi tanımlayan; çevrenin fiziki niteliklerinin yanında, konu ve malzemedir. Kentsel bir mekanda örneğin yatay elemanların yer aldığı bir mekanda yine yatay biçimlerin kullanılmasının monotonluk oluşumu açısından uygun olmadığı söylenebilir. Yatay ve dikey biçimler birlikte kullanıldığında zıtlık ilkesinden doğan bir çeşitlilikten ve uyumdan söz edilir. Aynı şekilde kentsel mekanda binaların oluşturduğu statik ve geometrik biçimler daha dinamik ve organik biçimlerdeki heykellerle zenginleştirilebilir. Klasik Yunan tapınaklarında sütunlar ve geniş merdivenler kullanılarak biçimler arasında bir “denge” oluşturmaya çalışılmıştır. Biçim aynı zamanda kütle ile birlikte değerlendirilen bir konudur. Heykel masif bir yapının önüne yerleştirilecekse boşluklu bir kütleyle sahip olmalıdır. Böylece büyük bir heykel yapılacak ise varsa binanın ilgi çekici dokusu örtülmemiş olacak, zıtlık etki ile algılama kolaylaştırılacaktır.

Işık da heykelin kütle ve biçimi üzerinde etkili olan bir unsurdur. Masif özellikteki heykellerde ışık parçalanma olanağı bulamadığından bu heykellerde anıtsallık artmaktadır. Boşluklu heykellerde ise ışık farklı algılama olanakları yaratarak heykele enerji ve hareket kazandırır.¹⁴⁰ Malzeme, heykelin hacim ve biçiminin oluşumunda etkili olan bir bileşendir. Seçilen malzemenin ışıklılık, matlık ve şeffaflık gibi özellikleri heykelin hacim etkisini değiştirir. Parlak yüzeyler daha yakın ve büyük görünürken, mat

¹⁴⁰ Suat Karaaslan, *Kentsel Doku İçinde Yer Alan Açık Alanlarda Heykel Tasarımları*, (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi), Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 1993, 41.

yüzeylerde durum tam tersidir. Heykelin yerleştirileceği mekanın büyüklüğüne uygun olarak malzeme seçimi de bu açıdan önem kazanmaktadır. Malzemenin rengi ve dokusu çevredeki mimari yapı ile uyumlu olmalıdır. Bazen de malzeme ve çevrenin dokusu arasında zıtlıktan doğan bir uyum da söz konusudur. Heykel kompozisyonunda kullanılan malzemenin sıcak renkleri, çevre yapıların malzemelerinin soğuk renkleri ile dengeli bir zıtlık oluşturmaktadır. Yerleştirme konusunda, geometrik ve geometrik olmayan mekanlarda farklı ilkeler gözetilmektedir. Rönesans ve Barok dönemlerinde genellikle geometrik biçimli geniş meydanlarda Vistalar(Anıtsal)binalar, dikilitaşlar ya da heykellerle sonlandırılmaktadır, böylece hem meydan hem de heykel vurgulanmış olmaktadır.

Bu ilke günümüz kentlerinde de zaman zaman uygulanmaktadır. Paris'teki Grand Arch Binası (Resim 2.36) da dev bir heykel niteliğinde bir binadır ve bir bulvarın sonunda yer almaktadır.¹⁴¹



Resim 2.36. Grand Arch, Johann Otto Von Spreckelsen&Paul Andreu, Paris, 1982-1989.

¹⁴¹ Karaaslan, 43.

Rönesans tasarımcıları anıt ve heykelleri aynı zamanda binaların aksları üzerine de yerleştirmişlerdir. Böylece paralellik kuralı gözetilerek, izleyici binaya yaklaşırken alanın büyüklüğü ile bina arasında karşılaştırma yapabilecektir.¹⁴² Camillo Sitte'ye göre, plastik elemanlarca belirlenen ilgi odakları geometrik olarak tanımlanmamalıdır. Bu elemanların yerleştirilmeleri yaratıcı bir duyarlılıkla yönlendirilen artistik bir aktivitenin sonucudur. Sitte'ye göre yine de kentsel tasarımcıya rehberlik edecek bir takım kuralları olmalıdır.

Gerek kentsel tasarımda, gerekse heykelin içinde yer aldığı kentsel çevre ile olan ilişkilerinde belirleyici olan birlik, oran, ölçek vb. tasarım ilkeleri; heykelin çevre ile ilişkisi konusunda değinilen bileşenlerden (konu, kronoloji, hacim, biçim vb.) birinde ya da bir kaçında ortaya çıkabilir. Örneğin açık alanda yer alan heykelin hem biçiminde hem de malzemesinin rengi ya da dokusunda zıtlık ilkesi ortaya çıkabilir, ya da sadece bir bileşende birden fazla tasarım ilkesi ön plana çıkabilir. Örneğin heykelin biçimi ve çevresinde yer alan biçimlerle olan ilişkisi konusunda zıtlık, ritim, oran gibi ilkeler aynı anda etkili olabilir. Burada önemli olan tasarımcının estetik duyarlılığı ile bütünsel olarak çevre ile uyumlu bir ürünün oluşturmasıdır.

¹⁴² Nalkaya, 46.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SANATTA DİSİPLİNLER ARASI YAKLAŞIMLAR VE ENSTALASYON SANATI

3.1. SANATTA DİSİPLİNLER ARASI BİR YAKLAŞIM: ENSTALASYON SANATI

Hızla değişen ve gelişen toplumun ihtiyaçlarının ve beğenilerinin sanata ve sanatçıya yansması sonucunda yeni arayışlar ortaya çıkmıştır. Kentleşme ile birlikte, toplumda sanat, kültür dışında bir eylem olarak gelişmiştir. Sanat nedir ve nerede başlamıştır? Neden sanat üretimi için çabalarız? Sanatçılar, eserlerini yaratırken ilk içsel dürtülerinden yola çıkarak modern enstalasyonları imge yaratımının büyüyle üretmişlerdir.¹⁴³ Enstalasyon malzeme de sınır tanımayan biçimden çok deneyime, mekan ve zaman kavramlarına öncelik veren disiplinler arası özellikler taşıyan sanatsal bir anlatış biçimidir. Son yıllarda enstalasyon sanatının konumu değişerek çağdaş görsel kültür içinde belli başlı sanat akımlarından biri haline gelmiştir. Enstalasyon, sanat formunu yeni baştan tanımlayan ve başka disiplinleri de etkileyerek, sınırları tanımayan bir ifade aracı olarak gelenekselleşmiş, imgelem ve anlatı oluşturma modellerine karşı yeni formlar üretmiştir.

“Enstalasyon” kavramı, en basit tanımıyla, nesnenin veya nesnelerin mekan içerisine konması, yerlerinin belirlenmesidir. Ancak, konunun karmaşık kısmı, bu nesnelerin mekana ne şekilde ve ne sebeple yerleştirildikleri; bu düzenlemenin, yerleştirmenin mekanın durumundaki, anlatımındaki önemi; diğer bir deyişle mekan ve yerleştirilen nesne arasındaki ilişkinin kavramsal boyutudur. Bu boyutuyla, sanat içinde, ‘mekan’ kavramı, ortak bir temsil olarak yerini almış; sanatçılar ‘gerçek mekan’dan sağladıkları nesnelere kendi ‘hayali mekanlarını’, ‘sanat eserlerini’, ‘deney imlenen sanat’ı yaratmaya başlamışlardır.¹⁴⁴ Sanatta bu mekansal arayışlar, resim ve heykel klasiğinden farklı, insanın algısal deneyimini ve bu yolla ortaya konan kavramsal iletileri esas alan ‘deney imlenen sanat’ çalışmalarına uzanmıştır.

¹⁴³ Bachelard, 90.

¹⁴⁴ Karaaslan, 63.

XX. Yüzyılın sonlarında, bu deney imlenen mekanlar yaratma çalışmaları, ‘Enstalasyon’ (Yerleştirme) olarak adlandırılmıştır. Enstalasyon sabit sınırları kabullenmemesiyle tanımlanan bir sanat olmuştur. Enstalasyonun deneysel yanı, sanatçıları başka disiplinlerin sınırlarını irdelemeye yöneltmiştir. Enstalasyon sanatçıları, antropoloji, bilim ve teknoloji gibi alanlardaki uzmanlarla işbirliği yapma fırsatları yakalamışlardır. Böylece bu alanı, geleneksel çerçevedeki görselliğin ötesinde deneysel stratejilere açmışlardır.

Dolayısıyla enstalasyon, tek bir mekanın fiziksel sınırlarının ötesine geçen, sınırları karşılıklı olarak belirlenmiş etkileşime ve eşzamanlılığa dayalı bir alan olarak görülmektedir. Sanatın her dalını ifade aracı olarak kullanması, malzeme kullanımındaki sınırsızlık, izleyicinin de katıldığı eylemsel, deneysel bir olay oluşu, enstalasyonu, mimarlık, müzik, şiir, resim, heykel, performans, tiyatro dallarından beslenen bir çalışma biçimi olarak ortaya koymuştur.

Birçok enstalasyon, kurumsal çerçeveden hareketle kültür ve tarih hakkındaki tartışmalara katkıda bulunur. Fiziksel bir mekanın var olma özellikleri mekanın kendisini vurgulamak üzere kullanıldığı gibi bu özellikler hayali bir mekan yaratmak üzere de kullanılmıştır.¹⁴⁵ Enstalasyon sanatçıları kullandıkları malzeme ve mekan açısından kendilerine sınır koymazlar. Bu sanatçılar üzerindeki sürekli yeni bir şeyler bulma baskılarının bir sonucudur. Enstalasyon sanatı, zaman içinde gelişmesine ve sınır tanımazlığıyla ‘müdahale’, ‘etkileşim’, ‘iç mekan sanatı’, ‘atmosfer oluşturma’, ‘etkinlik’, ‘proje’ gibi başka terimleri de kapsamaya başlamıştır.¹⁴⁶

3.2. TARİHİ SÜREÇTE ENSTALASYONUN GELİŞİMİ VE ÖRNEKLERİ

Paris’te 1938’de Marcel Duchamp, ‘The Exposition Internationale du Surréalisme’ adlı sergi bu açıdan bir girişimdir. Sanatçı, 1938 yılında Paris’te gerçekleşen “Exposition Internationale du Surrealisme” sergisinde yer alan “1200 Çuval Kömür (1200 Bags of Coal)” (Resim3.1) , ve 1942 yılında New York’ta “The First Paper of Surrealism” için ürettiği “ Mil Sicim (A Mile of String)” isimli çalışmasıyla, (Resim3.2) sanatçı ve sanatın bağlamı üzerindeki etkilerini sorgular. Duchamp genel

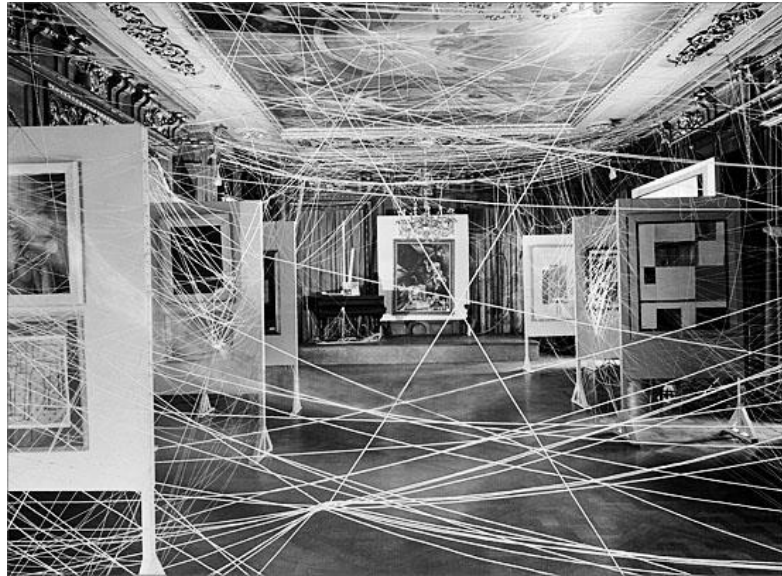
¹⁴⁵ Bachelard, 92.

¹⁴⁶ Bachelard, 92.

olarak sergileme mekanını, sanatın sunulmasında “nötr olmayan” bir alan olarak ele alır. Duchamp, galerinin geleneksel aydınlatma sistemine meydan okuyarak galerinin tavanında bir pencere açmıştır, burada kömür çuvallarıyla, farklı bir atmosfer yaratmıştır.¹⁴⁷ İzleyicilere bu karanlık mekanda eserleri görebilmeleri için ellerine ışıldaklar verilmiştir. Tüm bunlar galerideki mekansal ve davranışsal öğelerin incelenmesinin sonucu olarak ortaya çıkan bir meydan okumadır.



Resim 3.1. Marchall Duchamp. “1200 Çuval Kömür”



Resim 3.2. Marchall Duchamp, “ Mil Uzunlukta İp”

¹⁴⁷ Bachelard, 93.

Duchamp'ın galeri mekanında önceden tanımlanmış hareket yolu ve izleyicilerin sanat eserlerini izlerken davranışlarının kontrolü üzerine kurgulanmıştır.¹⁴⁸ Bu eylem, sanat tarihçileri tarafından 'yerleştirme' (enstalasyon) çalışmalarının başlangıcı olarak tanımlanmaktadır.¹⁴⁹ Paris'teki Iris Clert Galerisi, 1958'de iki ilginç enstalasyona sahne olmuştur. Birincisi Yves Klein'ın boş galeride sergilediği "Boşluk (Void) (Resim 3.4) Yves Klein, sergisinde, içinde boşluk dışında hiçbir şey bulunmayan, boş ve beyaz bir galeri mekanını sergilemiştir. Sanatçı, mekanı sanatın kendisi olarak ele almaktadır. Bu bağlamda galeri varlık nedenini değiştirerek kendisi bir yapıta dönüşür. Klein, sanat adına metafiziksel bir sanat mekanı yaratmıştır. İkincisi de galerinin Arman tarafından gündelik, sıradan, buluntu nesnelere tıka basa doldurulmasıyla yapılan (Resim 3.3) "Dolu"dur.¹⁵⁰ İzleyici galeriye giremeyecek, vitrinden görünen o yığılmış nesnelere belki de kendi gelip geçici varlığının bir yansımasını bulacaktı. Böylece, galerinin kendisi bir kez daha sanatsal müdahale ve entelektüel düşüncenin nesnesi haline gelmiştir. Arman, bu enstalasyon da ortaya koyduğu biriktirme merakını çerçeveli vitrinler içinde çok çeşitli nesnelere bir araya getirerek gerçekleştirdiği asambrajlarında da sürdürmüştür. Bu dönemde sanatçılar, mekan ve sanatın ilişkilendirilmesinde insan davranışı unsurunun önemini, yani galeri mekanındaki pasif izleyiciyi de irdelemişlerdir.¹⁵¹

¹⁴⁸ Giacometti, 117.

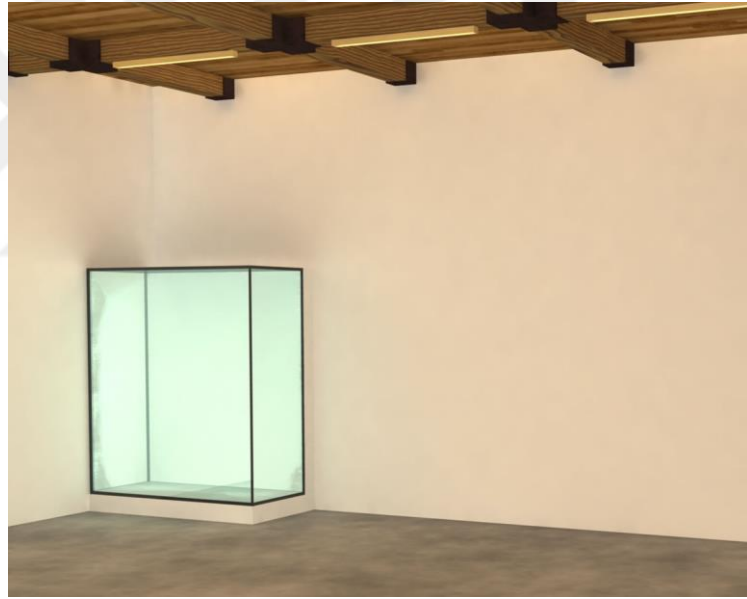
¹⁴⁹ B. Günay, M. Selman, "Kentsel Görüntü ve Kentsel Estetik Örnek Kent: Ankara", *Kent, Planlama, Politika, Sanat*, ODTÜ Mimarlık Fakültesi Yayını, Ankara 1994, 19-22.

¹⁵⁰ Bachelard, 93.

¹⁵¹ Bachelard, 95.



Resim 3.3. Arman, dolu Galerie, Paris 1960



Resim 3.4. Yves Klein, Boşluk “Le Vide”, Iris Clert Galerie, Paris 1958.

Sanatı, yaşam ile birleştirmek adına geleneksel galeri yapısına meydan okumuşlardır. Sanatçılar, yalnızca dışarıdan bakılan nesnelere değil, etrafında gezilen, oturlan, eylemlerle farklı hislerin ortaya çıkarıldığı mekanlar haline gelen eserler de üretmişlerdir. 1965 yılında, Joseph Kosuth’un “Bir ve Üç Sandalye” çalışması (resim3.5) enstalasyon sanatı ve izleyicisi için farklı bir örnektir. Ortada gerçek bir sandalye solunda aynı sandalyenin fotoğrafı ve sağında da sandalye deneneğinin sözlükteki tanımlarından oluşur. Joseph Kousth, “Bir ve Üç Sandalye” sanatçının teklifi

açıktır. Nesnenin görüntüsü ve sözcüklerle yapılmış tanımları arasındaki ilişki üzerinde kafa yormamızı ister bizden: Gerçek, taklit, kopya ve temsil denen şeyler nedir? Beş duyumuzla, algıladığımız şey mi, yoksa bunların ötesindeki bir kavram mıdır gerçek? Nesne mi kavramın, yoksa kavram mı nesnenin taklididir?¹⁵²

Gördüğümüz kadarıyla, ortadaki sandalye ağaçtan yapılmış. Uzayda yer kaplayan, üstüne oturulabilen gerçek bir sandalyedir. Günlük yaşamda kimse bu sandalyenin taklit ya da kopya olduğunu düşünmez. Oysa oradaki, kendisinden önceki bir sandalyenin; önceki de kendisinden daha önceki bir sandalyenin, o da kendisinden çok daha öncekinin taklidi ya da kopyası değil midir?¹⁵³ “Bir ve Üç Sandalye” sadece kendisinden ibaret bir şey değildir.



Resim 3.5. Joseph Kosuth, “Bir ve Üç Sandalye” 1965

Daha doğrusu Kosuth’un amaçladığının aksine, bizim yalnızca yapıt ve sanat hakkında değil, oradan yola çıkarak başka şeyler hakkında da kafa yormamıza sebep olmuştur. Sanatçı, galerinin beyaz duvarlı mekanından taşmakta; mekanını genişletmekte ve bu mekanı farklı iletilerle yorumlamaktadır. Enstalasyon sanatını yalnızca ‘araç’la tanımlamaya yönelik daha önceki çabaların başarısız kalmasının sebebi, uygulamanın doğası gereği kendi sınırlarına meydan okumasıdır.¹⁵⁴ Enstalasyon

¹⁵² Akay, *Tekil Düşünce*, 86.

¹⁵³ Yılmaz, 226.

¹⁵⁴ Bachelard, 98.

sanatının farklı farklı formatlarla yeniden sunulması, onun çok yönlü, hatta öngörülmez bir faaliyet olma konumunu doğrulamaktadır. Sanatçılar, yabancılaştığı makineleşen bu gerçek dünyadan koparak, kendi hayali dünyalarını yaratma çabalarına girmişlerdir. Malzemelerini ise, gerçek dünyadan ve dolayısıyla gerçek mekandan ayrılmaya başlamışlardır. Bu şekilde ‘seyredilen sanat’, kendini ‘gerçek mekan’da bulmuş ve çevresiyle bütünleşik, içine girilip çıkılan, yürünen, oturulan, her türlü algısal deneyime açık bir sanat konumuna gelmiştir. Bugün enstalasyonlar, genellikle, hiç de kısa ömürlü olmayan, sergiden sergiye taşınan, daha özgül bir bağlama uyması için bazen ufak tefek yapılan portatif çalışmalar olarak da üretilmektedirler.¹⁵⁵



¹⁵⁵ Atakan, 90.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

MEKAN VE ENSTALASYON

4.1. MEKAN VE HEYKELE GENEL BAKIŞ

İnsanların içerisinde çeşitli eylemleri, etkinlikleri gerçekleştirebileceği bir alandır. Mekanda varlıklar birbirleriyle bir etkileşim içerisinde. Mekan kavramı değişik uzmanlık alanlarında çeşitli anlamlar içerebilir. Örneğin, mimar için farklı, toplumbilimci için farklı, sanatçı için ise daha farklı anlamlar içermektedir. Mimar yapısını inşa edeceği bir alan, heykel sanatçısı yapıtıyla buluşturacağı bir alan, çevre olarak ele alabilmektedir. Mekan bazı durumlarda, canlı varlıkların belirlediği (örneğin toplumsal mekân), bazı durumlarda mimari öğelerin maddi elemanların duvarların vs. çevrelediği, bazen de sanat yapıtının metafizik bir iç dünyayı kendi dış varlığıyla çevrelediği, ama her durumda (belli sınırlama öğelerine) belli bir dizisel sisteme bağlı olarak oluşmaktadır. Mekan, maddi varlığın, kütlenin doğurduğu bağlı bir kavramdır.¹⁵⁶

Diğer bir anlamda, nesnelerin boşluk içerisindeki birbirleri ile olan ilişkilerinden mekan kavramının oluştuğunu vurgulayabiliriz. Ayrıca insanların ve diğer canlıların ilişkileri ve eylemleri çeşitli mekanlar içerisinde oluşabilmektedir. Ancak bu mekan doğaldır ki nesnelerin ilişki içerisinde olduğu, sınırlandırılmış uzay parçasıdır ve mekanı oluşturan öğeler nesnelerle sınırlı kalmaz, ışık gibi görsel öğelerle de mekan, kendini var edebilir.

Mekan, bir yapının dördüncü boyutudur. Bir yapıyı üç boyutlu bir kitle olmaktan çıkaran özellik, bir mekana sahip olmasıdır. Yani, mekan içerisinde var olan yapılar o mekânın bir öğesidir. Mekan nesnelerin, hacmin ve kütlenin birleşiminden oluşan bir olgudur. Bu öğelerin birbirleri ile ilişkilerinden ve birbirlerine etkilerinden oluşmaktadır. İnsan, mekândaki öğelerin ilişkisini çeşitli adlandırmalarla (yukarıda, aşağıda, arkada, önde gibi) ortaya koyabilir. Konstrüktivistlerin 1920'de yayınlanan manifestosu mekân olgusuna; "Maddesel hacim, fiziksel kütle mekân ifadesi olamaz. Sanat dinamik ritme, kinetik ritme dayanır. Heykel zaman ve mekânın canlı imgesidir.

¹⁵⁶ Sibel Yardımcı, *Küreselleşen İstanbul'da Bienal*, İletişim Yay., İstanbul 2005, 65.

Mekan somut bileşenlerin çeşitli gereçlere uygun bir düzen içinde bir araya getirilmesiyle oluşur. Görsel sınırları sağlanmış çevrenin mekanın ayırıcı görsel niteliklerini, bileşenlerin yer alış düzeni, mekansal ilişkileri belirler. İfadesiyle açıklık getirir.¹⁵⁷ Mekan kavramı çağdaş sanatçılar tarafından heykel kavramı ile birlikte düşünülmüş ve uygulamaya konmuştur. Heykel ve mekan birlikteliğinden doğan estetik olgu bütünsel olarak irdelenmektedir. Şüphesiz ki, mekanla buluşan heykel çevreye katacağı olumlu etkilerin yanı sıra yanlış bir mekanla buluşturulduğunda o mekana olumsuz etkiler de katabilmektedir. Mekanın olumlu kılınabilmesi, iyi bir araştırmaya, çevre etüdünün doğru bulgularla yapılabilmesine bağlıdır. Örneğin; kent içerisinde yer alan mekanlara yerleştirilecek heykellerle, kent dışındaki mekanlara yerleştirilecek alan heykellerinin biçimi, rengi, konusu, vb. birbirinden farklılıklar gösterebilir.

Mekanla ilişkisi bağlamında incelendiğinde Rönesans'a kadar gelişmiş tüm uygarlıklarda heykel, kimi zaman bir yapıda tavandan zemine inen bir kolonun taşıyıcı yükünü üstlenirken kimi zaman da bir katedralin nişinde bezeme olmuştur. Daha çok dinsel inançları, bir statükoyu (var olan durum) benimsetmek gibi bir işlevle donatılan heykel, ait olduğu mimari yapının alıntısı ya da organik bir parçası konumundadır.¹⁵⁸ Retorik olarak kutsaldan uzaklaşmaya başlayan mimari yapılarıdaki heykel de kutsal mekanlarla olan bağını koparmaya başlamıştır.

Mimari yapıdan giderek kopan heykel, fiziksel sınırlarının içine çekilerek kendi bağımsız anlam çerçevesini belirlemiştir. O döneme kadar mimari bir yapının içinde onun organik bir parçası olarak düşünülen heykel, bu ilişkiden koparak ilk kez kendi mekanını yaratmış ve dış mekana açılmıştır. Doğaldır ki heykelin üstlendiği bu yeni rol, içinde bulunduğu bağlamdan koparak kendi özerk varoluşunu getirmiş bir anlamda yüzyıllardır süregelen heykel, tarihiyle de bağını koparmıştır.¹⁵⁹ Heykel sanatının tarihsel süreç içinde geçirdiği en önemli dönüşümlerden birisi hiç kuşkusuz sanatsal üretim sürecinin içerisine fiziksel mekan bilgisinin gerekliliğini de dahil etmesidir. En genel anlamıyla uzayın insan eliyle sınırlanmış parçası olarak tanımlayabileceğimiz mekan kavramı heykelle girdiği ilişki açısından incelendiğinde iki yönüyle önemlidir.

¹⁵⁷ Krauss, 58.

¹⁵⁸ Krauss, 103.

¹⁵⁹ Gan, 190.

Bunlardan birincisi, içerisinde belirli eylemlerin yer aldığı fiziksel çevre parçalarıdır. Mekan maddeseldir ve çevresinde ki nesnel öğelerle ilişki içerisinde. ¹⁶⁰ Mekansal çevreyi oluşturan bu nesnelere, biçimiyle, rengiyle o çevrede yaşayan kişiyi uyarıcı, yaşama ritmini belirleyici nitelikler kazanırlar. Örneğin, bir kent meydanında sanat nesnesi veya benzeri işaretler aracılığıyla insan, içinde yaşadığı mekanı bilinçli olarak kavrar. Böylece mekan boyutu nesne ve işaretlerle anlatılmış olur. Sanat nesnesi ve işaretler ise mekandan ayrı ve soyut olarak değil belli bir mekansal yapı içinde algılanıp anlaşılırlar. Mekanın bir diğer özelliği de öznel öğelerle olan ilişkisidir. Öznel öğeler buldukları mekana özne tarafından katılırlar ve varlıkları öznenin varlığına bağlıdır. ¹⁶¹ Daha açık bir deyişle mekanın öznel öğeleri, insanın o mekanı algılaması sırasında ya da bu algılama sonucunda o mekana kattığı özellikler, nitelikler, duygu düşünce ve değer yargıları gibi ölçülemez değerlerdir. Mekan bu yönüyle insanı sadece maddi varlığı ile içinde barındıran bir yer değil aynı zamanda onun duygu-düşünce ve değer yargılarıyla anlam kazanan bir olgudur. ¹⁶² Yani sanatçı heykelini inşa ederken bir yandan heykelin tüm plastik sorunlarını çözümleyici düşünceler üretirken, öte yandan onun mekan içindeki konumunun ne olacağını yanıtını aramalıdır. Burada konu edilen mekanı kullanarak formu anlamlandırma ile formun yapısını kullanarak mekanı anlamlandırmanın fiziksel ve estetik hesaplarıdır. “Heykelin gerçek boşluk ve kütedir” Başka bir deyişle heykel, boşluk içinde gerçekleşen, var olan bir sanattır. Formu oluşturan yapının parçalanması ile elde edilen boşluklarda çeşitlilik kazanan mekan, hem heykelin içerisinde bir yerlerde dolaşacak hem de çevresini sınırlayacaktır.

Mekanla girilen bu diyalogda sanatçılar, bir yandan içinde buldukları çevreyi görsel elemanlarla estetsize etmek, zenginleştirmek, yeni ilişkiler oluşturmak gibi etkinlikler içerisine girerken diğer taraftan kavramsal düzeyde kendi söylemleri için bir zemin oluşturmuşlardır. XX. yüzyılın ilk yarısında, hayatın tüm alanlarında yaşanan büyük değişimle birlikte heykel sanatında da köklü değişimler görülür. Heykelin uzamlarıyla boşluğun şekillendirilebileceğini savunan Konstrüktivistler; “bir kütle ve bir boşluk iki ayrı madde olmamaktadır, ikisi de somuttur ve ikisi de şekillendirilebilir.”

¹⁶⁰ Latince bir deyiş olan “statusquo” ile ilgilidir. Şu anda ve eskiden beri içinde bulunulan, değişmesi beklenmeyen ve istenmeyen, mevcut durum anlamındadır.

¹⁶¹ Krauss, 103.

¹⁶² Oscar Newman, *Defensible Spaces, People and Design in Violent City*, Architectural Press, London 1972, 66, 67.

görüşünü Konstrüktivist bildiri ile ortaya koymuşlardır. Özellikle bu bildiriyle “mekanın biçimlendirilebilirliği” anlayışı ortaya atılmış, heykelin merkezi bir kütlelilikten çıkarılarak, volümün plastik bir öge olarak heykelden çıkarılması gerektiği görüşü savunulmuştur.¹⁶³ Bu savla mekan sorununu köklü ve rasyonel bir açıdan ele alan konstrüktivistler heykel sanatında ana malzemenin mekanın kendisi olduğu ve heykel sanatının gerçekte bir mekan problemi olduğu görüşünü öne sürerler. Bu akımın öncülerinden Pevsner; “Mekan belirlendikten sonra, artık o geleneksel heykeldeki donukluktan, sağırlıktan, kaskatılıktan eser kalmıyor, kütle çözülüyor, her yandan düpedüz nefes almaya başlıyor.” ifadelerini kullanmıştır.¹⁶⁴

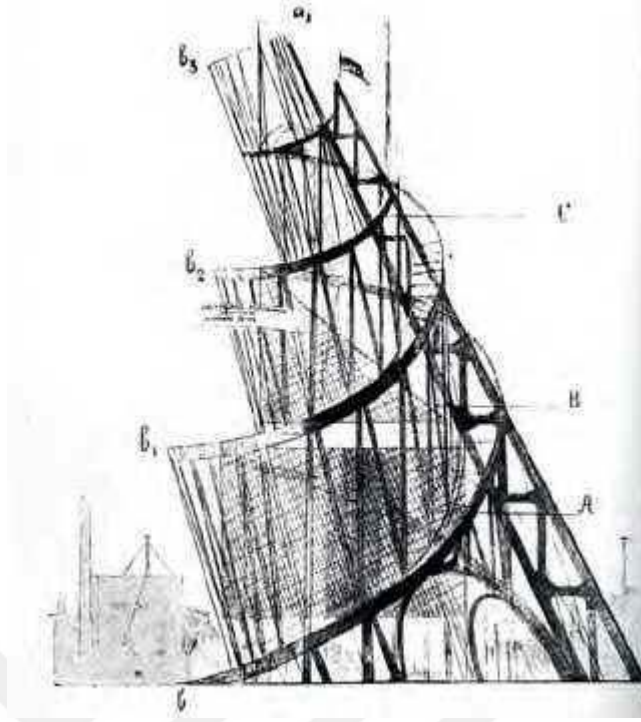
Heykellerinde mekansal etkiler araştıran bir başka konstrüktivist sanatçı Gabo mekan konusunda; “Bir konstrüktivist heykelde mekan, nesneyi çevreleyen evrensel mekanın bir parçası değildir. Nesnenin yapısal bir parçasıdır. Öyle ki bu mekan, başka herhangi bir katı malzeme kadar bir hacmi aktarma yetisine sahiptir.” düşüncesini ortaya koyar. Gabo, volüm değil yüzey araştırmaları ile heykellerini oluşturmuş, mekanı adeta yüzeyler arasında biçimlendirmiştir. Mekan ve plastik olanakları yönünden heykelin yeni şartlarını özümseyen Tatlin’ in plastik alandaki anlayışı heykeli alışılmış düzeninden çıkarıp yeni boyutlara ulaştırmayı amaçlamıştır.¹⁶⁵ Artık heykel sadece kilin yoğrulup biçimlendirilmesi ya da taş ahşap bir kitlenin yontularak belirli nesne ya da konuların betimlenmesi için değil, onun yerine boşlukta bir mekan içerisinde çeşitli plastik elemanların inşası yoluyla oluşturulmalıydı. Geleneksel malzemelerin terk edilerek, endüstri ürünü yeni malzemelerin kullanımı ile yeni bir heykel yaratmanın mümkün olabileceği görüşünü benimseyen Tatlin’e göre gerçek mekanda gerçek malzemelere ilgi duyulması adeta çağın getirdiği bir zorunluluktur. Böylece geleneksel kaideden kurtulan heykel, gerçek mekanda yer alan bir varlığa, saf anlamda bir var oluşa sahip olmakta, mekana açılmakta boşluğu içerisine dahil ederek mekanla kaynaşmaktadır. Üçüncü Enternasyonal için sipariş edilen anıt bir yerde, Tatlin’in bu düşüncelerini uyguladığı bir çalışma olmuştur.¹⁶⁶

¹⁶³ Gan, 193.

¹⁶⁴ Savaş, 171.

¹⁶⁵ Gan, 194.

¹⁶⁶ Krauss, 453.



Resim 4.1. Viladimir Tatlin, “Üçüncü Enternasyonal Anıtı” Monument to the Third International, 1919-20.

Kuşkusuz çağdaş heykelin gelişim sürecinde konstrüktivistler dışında çoğu modern heykel sanatçısı da mekansal çözümler olgusunun heykel plastiğinin en önemli elemanlarından birisi olduğunu kabul etmiş ve mekan, heykel ilişkisine kişisel bir araştırma yaparak çalışmışlardır.

XX. Yüzyılın önemli heykel sanatçısı olan Henry Moore’un ‘Uzlanmış Figür’lerinde böyle bir nedensellik ilişkisi kurmamız mümkündür. Moore’un uzanmış figüründe mekan figürün etrafında, içinde ve dışında dolaşarak adeta figürü kuşatır. Heykelin iç ve dış formu arasındaki ilişki, çevresinde hareket edildiğinde değişen ve yeni formlara dönüşen bir özellik kazanır. Bu da heykelin mekan içerisinde hareket ettiği ve duruşunu değiştirdiği hissini uyandırır. Moore’un heykelleriyle ilgili olarak sanat tarihçisi Lowry; “Moore’un uzanmış figürlerindeki mekan, sanatçının maddi malzemede gördüğü özellik ve şekil derecesinde somutluğa sinmiş bir güçtür. Moore nesneyi hem iç mekan hem de dış şekil yönünden açıkça görme kabiliyetindedir. ‘Nesnenin bu iki görüntüsü arasındaki görüntüyü yakalamak bizim için her zaman kolay değildir.’ İfadeleriyle düşüncelerini ortaya koymuştur.¹⁶⁷

¹⁶⁷ Turani, 268.

Kuşkusuz Lowry'nin bu düşüncesi, Moore'un heykellerine kattığı mekansal algının, heykelin formunu belirleyen içeriğe eklenmesine işaret eder. Moore'un uzanmış figürlerinde mekan, kütlenin etrafında dönülmekle hissedilen bir öge olmanın yanında, heykelin önünden arkasına kadar kütlenin içine işleyen plastik bir elemandır. Mekanla heykeli bir bütün olarak gören XX. yüzyılın bir başka önemli sanatçısı da Isamu Noguchi'dir. Heykeli, değişmeye zorunlu, doğayla, insan arasındaki, mekan, düşünce arasındaki, hareketle-zamanla-duygu arasındaki bir ilişki olarak gören, niteleyen Noguchi "Benim için bir heykelin özü bir alanın yorumlanmasıdır." demiştir. Noguchi için nasıl ki taşlar, dağlar, tepeler doğanın heykellerinden başka bir şey değilse, bir heykelin tek başına taşıdığı görünümünden çok önemli olan onun mekanıyla ilişkisidir önemli olan şey ¹⁶⁸ yine Noguchi'ye göre her hangi boş bir alanın bir anlamı yoktur, çünkü gözle görünen bir boyuttan, bir görecelikten yoksundur. Bu alana bir çizgi, bir renk, bir biçim katarak burada bir ölçü, bir görecelik oluşturabilir, bir anlam, bir değer verebilirsiniz. Bu nedenle heykel herhangi bir boş alanı gerçek bir alan yani anlamı olan bir alana çevirebilir. XX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, kendi mekanını yaratabilen, izleyicinin ve kendisinin devingenliğine bağlı olarak değişen, yeni mekan yaşantıları oluşturabilen heykel, gündelik yaşamın içine katılarak onunla yeni ilişkiler kurar.¹⁶⁹ Özellikle boyutların mimariye eşdeğer ölçüde büyümesiyle mekanı ve çevresini karakterize eden, fiziki çevresini zorlayan, aşan ve bu anlamda içinde bulunduğu mekana estetik ve düşünsel bir boyut kazandırmanın yanında kolektif yaşamı düzenlemeyi de amaçlayan bir anlayışın geliştiği söylenebilir.

¹⁶⁸ Zeynep Oral, "Çok Yönlü Heykel Ustası Noguchi", *Milliyet Sanat Dergisi*, Sayı: 175, 1992, 21.

¹⁶⁹ Oral, 22.



Resim 4.2. Isamu Noguchi, Constellation/Takımyıldızı, 1980-83.



Resim 4.3. “California Senaryo” Costa Mesa, CA South Coast Plaza ve Heykel Bahçe
Geliştirici: CJ Segerstrom ve Sons Sanatçı: Isamu Noguchi Resimleri: Jesse Reding Fleming.

Kentsel mekanlara sosyal müdahale diye adlandırabileceğimiz bu anlayış, 1969'da Paris Place du Chatelet'de düzenlenen "Escape Kolektif" sergisinde yeni çevre yaratan ürünler olarak kendisini gösterir. Sergide gerek mekanın kendine özgü nitelikleri belirlenip vurgulanarak, gerekse mekanın tümünü içeren gösterilerle ayrıntıları silip değiştirerek yeni çevreler yaratma, yeni araçlarla gerçekleştirilmeye çalışılmıştır. Işık, hareket ve renk ile mekanların kentsel açıdan olumsuz yönlerini değiştirerek salt Kentsel mekanlara uygulanan bu tür düzenlemeler geniş ölçüde çevreye varlığını koyan, onu kısmen de olsa biçimleyen, değiştiren ve etkileyen ya da yeni bir çevre yaratarak insanlarla yeni ilişkiler kurabilen ürünlerdir.¹⁷⁰ Mekan yaratma sorununa yönelik başka bir anlayış da çevresel sanat çabalarıdır. Bazı çevresel sanat ürünlerinde karşımıza çıkan mekan yaratma kaygısı kent sınırlarını aşır uçsuz bucaksız arazi parçalarında gerçekleşebilen bir ölçeğe dek uzanabilmektedir.

Örneğin, Land Art olarak bilinen arazi sanatı anlayışı içerisinde sanatçılar, geniş doğa parçaları üzerinde büyük çaplı değiştirmeler, müdahalelerle, doğal mekana yeni bir anlam ve kimlik kazandırma çabası içerisine girmişlerdir. Örneğin, Walter de Maria'nın California'daki Mojave çölünün bitimsiz zemini üstüne çizdiği yüzlerce metre uzunluğundaki birbirine paralel iki çizgi doğal mekanı tanımlama çabasının bir ürünüdür. Çölde çalışan sanatçının arazideki uygulamaları şüphesiz çevrenin belli bir değişikliğe uğradığı müdahalelerdir.¹⁷¹ Ancak doğa şartları nedeniyle kalıcı olmaktan uzak bu tür müdahalelerle sanatçı, doğanın içinde insanın ve bütün canlıların geçiciliğini, doğadaki değişimi de vurgulamak istemiştir. Sanatçılar, hayallerini kurdukları kenti sınırlı bir alanda da olsa gerçekleştirmişlerdir. insanı ve insanın bakış açısını, düşünce, duygu ve algılayış şeklini de değiştirmesine özen gösterir.

¹⁷⁰ Oral, 23.

¹⁷¹ Ögel, 122.



Resim 4.4. Walter De Maria, “Uzun Çizgiler” (Mile Long Drawing), Mojave ölu, Las Vegas, Nevada, USA, 1968.

Mekanla girdiği ilişki bakımından Marcus Aurelius heykeli ile başlayıp günümüze dek evrimleşerek gelen heykel sanatı bugün artık dar anlamı ile bir form problemi olmaktan çıkmış, mekanın kendisini tanımlayan ona yeni anlamlar katan, farklı kimlikler kazandıran bir yapıya bürünmüştür. Gerek kentsel bir çevre gerekse tarihsel bir yapı olarak mekanlar, sanatçıyı sürpriz bir karşılaşmaya, giderek hesaplaşmaya çağırان özellikler taşırlar.¹⁷² Bu özellikler aynı zamanda sanatçıların düşünsel etkinliklerini uygulayabilecekleri bir hammadde niteliğindedir.

Günümüz sanatçısı var olan bu hammaddeyi işlerken ortaya çıkan görüntünün salt estetik bir değer oluşturmasının ötesinde doğayı, çevreyi, giderek insanı ve insanın bakış açısını, düşünce, duygu ve algılayış şeklini de değiştirmesine özen gösterir.

¹⁷² Gan, 196.



Resim 4.5. Walter De Maria The-5-7-9-Series Variation-5-7-9-1992-1996-View-3.Courtesy-of-Gagosian-Gallery.Photo-by-Matteo-Piazza.

4.2. KENTSEL MEKANIN OLUŞUMU

Kentsel mekân, insan ilişkilerinin ve bu ilişkilerin gerektirdiği donatıların içinde yer aldığı, düşey-yatay elemanların sınırlandırdığı bir kavram olarak tanımlanmaktadır.¹⁷³ Kavramı, iç mekanların uzantısı olarak ortaya çıkan, insanların fiziksel ve psiko sosyal gereksinimlerini karşılayan ve içinde insanlar arası ilişkilerin bulunduğu yerler biçiminde tariflenmek de olasıdır.¹⁷⁴ Tanımlardan da anlaşılacağı üzere, kentsel mekan fiziksel olduğu kadar sosyal, kültürel ve psikolojik boyutları da olan bir kavramdır. Bu anlamda, kentsel mekan kavramına ilişkin tartışmalarda bu “çok boyutluluğun” kavranması, oluşan mekanların “niteliği” açısından önemlidir. Kentsel mekan kavramına ilişkin çok boyutluluğu (ve aynı zamanda göreceliliği) tarihsel süreç içerisinde mekan oluşumuna yön veren etmenler açısından da görmek olasıdır.

İki bin yıl önce Vitruvius’un, “faydalılık”, “sağlamlık” ve “zevklilik” kavramları üzerine kurguladığı “Mekanda Kalite” kavramı, Antik Yunan kentlerinde simetri de, Ortaçağ kentinde büyük ölçüde savunma kaygısının yön verdiği, dar ve organik yol

¹⁷³ Şeyma Öymen Gür, *Mekân Örgütlenmesi*, Gür Yayıncılık, Trabzon 1996, 75.

¹⁷⁴ Nilüfer Ergin, *Heykel ve Çevre İlişkisi*, (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi), Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul 1998, 20-26.

dokusunda, Rönesans ve Barok dönemlerinde ise Ortaçağ'ın aksine geniş yolların, vasıtaların ve meydanların yön verdiği bir estetik anlayış içerisinde aranmıştır.¹⁷⁵

Söz konusu dönemler içerisinde, kentler önemli ölçüde estetik değerler üzerine kurgulanırken, “Endüstri Devrimi” ile birlikte ortaya çıkan hızlı kentleşme olgusu “estetik ” “nitelik” kavramlarına ilişkin yeni arayış ve düşünceleri de beraberinde getirmiştir. Bu çerçevede, sanayileşme sürecinin ortaya çıkardığı hızlı kentleşme olgusunun getirdiği olumsuzluklara ve sağlıksız yaşama alanlarına çözüm üretme adına ortaya çıkan ve modern mimarinin de temelini oluşturan CIAM (Congrés Internationaux d'Architecture Moderne) hareketi ile bu harekete karşı öncülüğünde başlayan süreç, kentsel mekanda nitelik arayışlarına farklı boyutlar kazandırmıştır. Yine bu süreç içerisinde şekillenen, insan ögesini ve ölçeğini gözeten mekan arayışları üretilen mekanları güvenlik ve mahremiyet kavramları açısından sorgulayan çalışmalar ile bu sorgulama ışığında kamusal, yarı kamusal özel mekanlar arasındaki sürekliliği sağlamaya yönelik çabalar, ayrıca kentin simgesel değerlerini algılamaya ve ortaya çıkarmaya yönelik yaklaşımlar “kent mekanının” fiziksel olduğu kadar, sosyal, psikolojik ve görsel değerleri de içeren bir kavram olduğunu vurgulama adına önemli açılımlar sağlamıştır.¹⁷⁶

Farklı dönemlerde farklı anlamlar yüklenen ve temel amacı yaşanabilir kentsel mekanlar üretmek olan bu sürecin, kavramsal tanımlamalar ışığında bir “tasarım” sorunu olduğu açıkça görülmektedir. Bu çerçevede, üretilecek kentsel yapıyı çevrenin mimarisi, görsel ve estetik değerleri ile birlikte kütle-mekan-biçim ilişkileri tasarım sürecinin bileşenlerini oluşturmaktadır.¹⁷⁷

Ayrıca, görsel ve estetik değerlerle birlikte tasarımın denetlenmesine ilişkin kurumsal yapılanmanın da süreç açısından önem taşıması, tasarım sürecinin hangi kurumlar ve meslek alanlarınca kontrol edileceğini ve bu süreçte ne tür politikalar üretileceğini önemli hale getirmektedir.¹⁷⁸ Sürece bu veriler ışığında bakıldığında, Türkiye'deki mekan üretme anlayışı ile yabancı uygulama örnekleri arasında oluşan farklılığın algılanması kolaylaşmaktadır. Özellikle Batı Avrupa ve Amerika'da kentsel

¹⁷⁵ Günay ve Selman, 19-22.

¹⁷⁶ Günay ve Selman, 20.

¹⁷⁷ Günay ve Selman, 21.

¹⁷⁸ Günay ve Selman, 20.

yapılı çevrenin oluşumuna tasarım rehberleri ve tasarım kılavuzları ile yön verilirken Türkiye’de bu sürecin niceliksel denetim anlayışı içerisinde şekillendirilmesi sözü edilen farklılığın temel nedenini oluşturmaktadır.

Türkiye’deki süreç açısından vurgulanması gereken iki temel sorun gözlenmektedir. Bunlardan ilki, planların uygulanmasının, yaşanabilir kentsel mekanlar üretmek yerine parselasyon planı oluşturma amacına odaklanmasıdır. Kadastro parsellerinden kamusal kullanım alanları için düzenleme ortaklık payı alınması, kesintiden sonra kalan miktarın imar mevzuatının öngördüğü en alt sınırlarda imar parseline dönüştürülmesi biçiminde ortaya çıkan bu mekanik anlayış mekan oluşumunun önündeki en büyük engellerden biri olmaktadır. Buradaki temel açmaz, mülkiyetin düzenlenmesini kolaylaştırma adına kentsel mekanı tanımlayan boşlukların parsel çizgileri ile şekillenmesidir. Sürece ilişkin ikinci sorun ise kentsel yapılı çevrenin oluşumuna yön veren bir sürecin harita mühendislerinin müellifliğinde yasallaşmasıdır. Mekanın bir tasarım kurgusu olarak oluşumunu engellediği gibi süreç içerisinde belirleyici olması gereken kent planlama ve mimarlık alanlarının etkinliğini de ortadan kaldıran bu yapılanma disiplinler arası çatışmanın önemli nedenlerinden birini oluşturmaktadır.

4.3. MEKANDA KONUMLANDIRILAN HEYKELLERİN GÖRSEL VE PLASTİK DEĞERLERİNİN İNCELENMESİ

Kent, bizleri kırsal yaşam tarzından farklı ve yeni bir yaşam biçimine hazırlayan ve bizleri bu yeni yaşam biçimine zorlayan bir organizmadır. Kentleşme sorunu kentin çekiciliğinden değil, kırsal yaşantının iticiliğinden meydana gelmektedir. Kentlerdeki bu oluşumun sağlıksız ve boğucu havasından bizi kentin estetik köşeleri, anıt yapıları kurtarabilir. Kentsel mekanlarda yapılan düzenlemelerde sanatsal nitelikler göz önüne alınmalıdır. Buna dayanarak, estetik değerlerden yoksun olarak fiziksel çevreyi oluşturmak mümkün değildir. Açık alan heykellerinin kentsel mekanları görsel açıdan estetsize eden, daha yaşanılır kılabilen öğelerden önemli biri olduğunu söylemek yerinde olacaktır. Diğer yandan açık alanlara yerleştirilecek sanat yapıtları, toplumsal yaşamın biçimlenmesinde önemli bir konuma sahip olurken, aynı zamanda bireyi ve toplumu uyarmak ve tinsel yönden harekete geçirmek gibi bir işlevi de yerine getirirler.

Kentlerdeki açık alan heykelleri, insanların yaşamlarını görsel estetik açıdan olumlu etkileyerek, kamusal alanların anlamlandırılmasında aktif bir biçimde rol almaktadırlar.

Heykel artık kentte günlük yaşamın davranış ve işleyişine katılan bir plastik açık sistem olarak tanımlanmakta ve kent insanının yaşamına katılarak geleneksel anlamlarını daha ötelere taşımaktadır. Heykel sanatının yeni anıtsal boyutları ve amaçları, yunan sanatından günümüze kentsel meydan geleneğinin, kentlilerin ortak üretme sürecine girebildikleri dinamik kamusal alan anlamının yeniden var edilebilmesi noktasında tartışılmaktadır.¹⁷⁹ Heykel geleneği olmayan toplumlarda, bir gelenek yaratma ve çağdaş sanatı tüm kurum ve koşullarıyla yerleştirmek ancak, toplumsal gelişmeye paralel olarak o toplum insanının sanat birikimi ve sanat kültürünü oluşturmakla mümkündür. Heykelin mekana kazandırdığı nitelikleri irdelendiğinde, boşluğun canlanmasına, hareket kazanmasına olanak sağladığını görürüz. Yani, zaman içerisinde çoğalan sorunlarıyla boğuşan, beton yığını haline gelen kentlerin organik yapısına aktif bir şekilde nüfuz ederek, onun hayat bulmasını sağlar.¹⁸⁰ Kentsel mekanlarda yer alan sanat yapıtları, toplumun sorunlarını yansıtan, kültürel birikimlerin iletilmesini, kentin çevresi ile bütünleşmesini, kent ve çevre birlikteliğinin anlam kazanmasını sağlayan bütünsel bir yapıya sahiptir. Açık alan heykelleri, çağdaş bir çevre oluşumunda büyük rol üstlenen plastik elemanlardır.

Heykel bir konuya sahip olabilir, hatta bir olayı veya olguyu irdeleyebilir, ifade edebilir. Ancak, günümüzde çağdaş heykeltıraşlar alan heykellerinin konusundan öte, plastik etkileri, boşlukla ve mekanla olan ilişkisi üzerine yoğunlaşmaktadırlar. Heykelin yerleştirildiği mekanın çevresinde yaşayan insanlar psikolojik olarak pozitif yönde etkilenecektir. Estetik etkileri ise, kentte yaşayan insanlar üzerinde birleştirici, kaynaştırıcı etkiler yaratmaktadır. Heykel, birbirinden farklı kültüre sahip toplumlarda farklı etkiler oluşturmaktadır. Ancak, bu aşamada sanatçı, toplumu iyi tanıyan, çağa uyum sağlayabilen, yeniliklere açık bir anlayışa sahiptir.

Alan heykelleri görsel açıdan yerleştirileceği mekâna fiziksel ve psikolojik olarak uyum sağlamalıdır. Bu noktada heykelin alandaki boyutlarını (genişlik, yükseklik, hacim, renk, vs) düşünmek yerinde olacaktır. Alana göre küçük yerleştirilen heykel istenilen etkiyi, yani bütünlüğü sağlayamayacak ve mekanda kaybolacaktır. Diğer

¹⁷⁹ Günay ve Selman, s. 20.

¹⁸⁰ Eyüp G. İşbir, *Şehirleşme ve Meseleleri*, Ocak Yayınları, Ankara 1986, 17.

yandan yerleştirildiği mekana göre çok büyük ölçülere sahip heykellerde yine olumsuz etkiler bırakacaktır. Bu durum izleyicilerde (çevrede yaşayanlarda) rahatsızlık yaratan, bunaltıcı, can sıkıcı bir etki oluşturabilir. Her iki durumda da heykel, gerçek anlam ve amacını yitirir.¹⁸¹ Ancak doğru tasarlanmış ve mekana uyum sağlamış doğru oranlara sahip, çevre değerlerine uzak düşmeyen heykeller istenilen görsel ve psikolojik etkiyi sağlayacak ve çevreye gereken dinamizmi getirecektir. Bu nedenle, belli bir alana yönelik heykel tasarlanırken, görsel ve plastik etkileri kentin mimarisiyle, mekanı ile birlikte düşünülmelidir. Çevre ve mimari ile heykel arasında orantılı bir ilişki sağlamak yerinde olacaktır.

Bir resmi, bir heykeli yapan kişi de hangi bütünün parçası olduğunu, hangi çevreye oturduğunu, hangi toplum ve üretim biçiminin, nasıl bir tarih uzantısı ve parçası olduğunu bilmek istemektedir. Heykelle duvarın, duvarla sokağın, sokakla meydanın, meydanla kentin bütünleştiği devirler vardır. Alana yerleştirilen heykelin oluşturduğu form, çevreyle ilişki içerisine girerken uyum ve zıtlıklar da göz önüne alınmalı ve bunları oluştururken ışık ve boşluk gibi öğelere de yer verilmelidir. Günümüzde kamuya açık heykellerdeki değişiklik açıkça ortadadır. Alan heykellerinde XX. yüzyıl öncesine kadar belirli nesne ve konuları betimlerken, XX. yüzyılın ilk yarısında soyut ifadelerle gidilmiştir.¹⁸² Böylece, alan heykelleri büyük form kitlelerini kudret ve kuvvet kaynağı haline getirme yönünde bir görselliğe kavuşmuştur. Ayrıca bulunduğu yeri zenginleştirerek toplumun yaşam niteliklerine görsel ve yaşantısal katkıda bulunma işlevini üstlenmiştir.

4.4. BİR SANAT NESNESİ OLARAK MEKANIN KONUMU

Mekan, heykelin bütünleyici bir unsuru olarak görülebilir. Çünkü bu mekanda varlıklar birbirleri ile etkileşim içerisindedirler. İçerisinde çeşitli etkinliklerin, eylemlerin yer alabildiği mekanı, sanatçılar, özellikle açık alan uygulayıcıları ürünlerini tasarlarırken bütünlüğü sağlayan bir öge olarak projelerine dahil ederler. Böylece sanatçılar yaratımlarını mekânın katkısı ile gerçekleştirme olanağı bulurlar. Dolayısıyla mekân tarih içerisinde sanatçılar tarafından farklı biçimde yorumlanmış ve farklı bir

¹⁸¹ Ruşen Keleş, *Kent Bilim İlkeleri*, Sevinç Matbaası, Ankara 1976, 8.

¹⁸² İşbir, 20.

dilde ele alınmıştır. Her çağın, her dönemin kendine özgü bir mekan anlayışı, onu biçimlendiren bir yaşam biçimi politik, etik, estetik, inanç, ilke ve ideleri vardır.¹⁸³

Günümüzde kentlerin ve kentlerde yaşanan mekanların çağdaş ve estetik görünümlere kavuşmasını amaçlayan sanatçılar, mekanı boş bir alan olmaktan çıkarıp onu anlamlı kılmış, sanatın içerisine dahil ederek farklı bir işlevsellik kazandırmışlardır. Mekan, sanat nesnesi olarak sanatın etkinliğine dahil olduğundan bu yana farklı ifadelerle bürünebilmiştir. Bunda sanatçıların görüşünün, üslubunun yanı sıra çevresinin, sosyal, kültürel ve fiziksel konumunun etkileri vardır. Her dönemin sanat anlayışı ve alandaki gelişimler sanatçıların mekanı farklı açılardan ele almalarına etken olmuştur. Rönesans'tan önceki dönemlerde heykel açısından mekanın sanat etkinliğine dahil edildiğine pek rastlayamayız. Rönesans'la birlikte heykel, bağımsız bir alana, mekana çıkarak tek başına sanat yapıtı olduğunu göstermekle birlikte, mekanında sanata etkin bir biçimde katılımını sağlamıştır. Mekan, fiziki konumuyla, içerisinde barındırdığı yapılarıyla sanatçılara eylemlerinde çeşitli olanaklar sunmuş, dekor olmaktan öte, aktif olarak ürünün gerçekleşmesine katkıda bulunmuştur.

Mekan, bazı dönemlerde sanat etkinliklerinin doğrudan ögesi konumuna da gelmiştir. Bu duruma özellikle 1960-70'li yıllarda, alternatif akımlarda (Avangard Sanat) rastlayabiliriz.¹⁸⁴ Sanatçılar projelerini gerçekleştirme uğruna kimi zaman uzunca kıyıları kumaş ile kaplamış, kimi zaman ise, mekandaki toprağı şekillendirerek mekanı sanat eyleminin baş materyali haline getirmiştir.

¹⁸³ Aydınli, 77.

¹⁸⁴ Aydınli, 49.



Resim 4.6. Christo and Jeanne-Claude, “Çevrelenmiş Adalar” (Surrounded Islands), Biscayne Körfezi, Greater Miami, Florida, 1980-83.

Mekan, açık alan uygulamalarında sanatçılar ve çevre düzenleyicileri için daima vazgeçilmez, ürünün oluşmasında somut katkıları olan bir unsurdur. Günümüzde kent planlamasında sanatçılar mekanı bu anlamda önemli bir konuma oturtmaktadırlar. Bazen sözcüklerin sözlük anlamlarını aşan, kullanım alanınca belirlenen anlamları vardır. Günümüz sanat ortamında sıkça kullanılmaya başlanan enstalasyonun (yerleştirmenin) sözlük anlamı içinde sanatla doğrudan ilintili bir tanımı yoktur.¹⁸⁵ Bir yere koyma, bir yeri tertip, tanzim, tesis etmek, tesisatını kurmak hatta memuriyete atamak gibi anlamları vardır, ama mekanla bağıntılı sanat yerine kullanılan enstalasyonun sanatsal anlamı, sözlükte bulunmaz. Örneğin, ‘Avangart’ terimi sözlükte tümüyle askeri bir tanım olarak vardır, ancak modernizemle birlikte avangarda öncü tanımının sözlüklerde de geçen ikincil anlamı doğrudan sanatla ilintilidir ve tanım, bu anlamıyla geçerlik kazanmış, kullanım alanında bu anlamıyla üstünlük kurmuştur.

¹⁸⁵ Ahu Antmen, “Yerleştirme: Heykelin Dönüşümü mü?”, *Sanat Dünyamız*, Sayı: 82, İstanbul YTCY, 2002, 209.

Dünyada 1950-1960'ların sonuna doğru, ülkemizde de 1980'ler sonunda enstalasyon bazen yabancı dildeki, bazen de Türkçe kullanımıyla 'yerleştirme' olarak sanat alanında görülmeye başlanmıştır. Her yeni terim gibi enstalasyon yerleştirme de 'sergi' karşılığı olarak yanlış biçimde de kullanılmıştır. 'Enstalasyon Sergisi', 'Yerleştirmeler Sergisi' gibi. Daha geniş boyutlu düşünüldüğünde, doğrudan mekana göndermede bulunan enstalasyon sözcüğünün; mekan kurgulama olarak anlamlandırılmasıyla, içinde yer alan 'o yer için', 'o yere ait', 'oraya özel' gibi anlamlara gelen site - spesifik tanımının da yerli yerine oturmuştur. Hatta mekan kurgulaması ve oraya özel tanımlar daha boyutlu, daha yaşama dair, sosyal, siyasal bir tanıma da çağrıştırmaktadır.¹⁸⁶ Eğer sanatta bir nesneye yaşam alanı hazırlamak için, nesnenin içinde yer alacağı alanın dikkate alınması gerekiyorsa, mekan kurgulamasının hedefi bir yaşam alanı oluşturmaya yöneliyor demektir.

'Yaşam alanı' kavramı; Nazi Almanya'sında, başka ülkelerin topraklarını işgal etmek üzere Dünya Savaşı'nın Almanlara göre yegane bahanesi olmuştur. Bir ulusun kendi yaşam alanını, diğerinin yok olması pahasına elde etme girişimi, çoğunlukla vahim sonuçlar vermiştir, ama insanlar, canlılar mekan olmaksızın yaşamlarını sürdürememektedirler; onların var olma koşulları ancak yaşayabilecekleri bir mekanın oluşturulmasına bağlıdır. Bu mekan, bir toprak parçasından bir çatı altına kadar boyutlarını büyütebilir, küçültebilir. Sanatsal bir yapının mekanının büyüklüğü ya da küçüklüğü değeriyle orantılı değildir. Bu boyut, Ayasofya Müzesi duvarındaki mozaikte avuç içi kadar büyük bir mekanda sunulan bir yapı maketi olabildiği gibi, Christo'nun sarıp sarmaladığı bir müze binası da olabilir.

¹⁸⁶ Antmen, "Yerleştirme: Heykelin Dönüşümü mü?", 210.



Resim 4.7. Christo and Jeanne-Claude, “Sarmalanmış Reichstag” (Wrapped Reichstag), Berlin, Almanya, 1971-95.

Mekan sorunu sanatın öteden beri en önemli sorunlarından biri, hatta en önemlisi olmuştur. Geniş boyutlu düşüncecek olursak, mekanın, hatta bununla bağlantılı, 'oraya özel'in bile öteden beri sanatçıların kafalarında var olduğunu ileri sürebiliriz. Örneğin; 'o yer için' talebini ısrarla ileri sürmek genç Michelangelo'nun da sorunu olmuştur. 'Davud' adlı heykelini yaptığında, heykelin yerleştirileceği açık alanda iklim koşullarından etkileneceği varsayılarak heykelin içeri konulmasını ileri sürenlere Michelangelo kızgınlıkla “Davud, kara, yağmura, çamura, fırtınaya dayanacak kadar genç bir erkektir” diye direktmiştir. Heykel başta istenen yere konmuş, ancak daha sonra bir müzeye kaldırılarak yerini bir kopyasına terk etmiştir.¹⁸⁷

Heykelin ve alanın birlikte aynı anlamları iletmeleri gerekmektedir. Aynı nedensel ilişkileri taşımak zorunlulukları vardır. İşte Tutankhamon'un¹⁸⁸ mezar odası önünde bulunmuş olan bir kadın heykelinin bu ilişkileri taşıyanlar arasında az rastlanır cinsten olduğunu görürüz. Arkeologlar piramidin her köşesini didiklemişlerdir, ancak asıl

¹⁸⁷ Şenyapılı, 112.

¹⁸⁸ Boğazda büyüğü güçleri vardır. Bu büyüğü güçleriyle hastalıkları iyileştirme ve kötü niyetli insanlara ölüm verme gücüne sahiptir Doğumlara ve akrep tarafından sokulan insanlara yardım etme gibi görevleri de vardır. Ayrıca iç organ koruyucularından biri olan Qebehsenufi de korur. Kafasında akrep bulunan güzel bir kadın olarak tasvir edilir.

zenginliğe ulaşamadıkları konusunda kuşkuları vardır. Mezar soyguncularını şaşırtmak için yapılan odalar ünlü firavunun mezar odası olacak denli zengin gelmemiştir onlara. Ancak çözemedikleri bir şey daha vardır: Sanki biri tarafından yüzü duvara döndürülerek sonradan konulmuş gibi görünen, ayakta, kolları iki yana açık tam boy bir kadın heykelinin bu duvarın önünde ne işi olduğudur. Oysa bu heykel ‘o yer için’ son derece anlamlıdır.¹⁸⁹ Duruşu, kollarının açılışı, konumlanmasıyla bir yeri korur gibidir. Heykelin koruduğu duvar yıkıldığında Tutankhamon'un gizli mezar odasının, yine gizli girişini koruduğu anlaşılır.

Mekanın sanat nesnesini içeren değil, kendisinin sanat nesnesi haline dönüştürülmesine ise 1960'lara yaklaşırken girişildi. Yves Klein'in Paris'te bir galeriyi sanat nesnesi olarak kullandığı ‘Boş’ çalışması bulunmakta ve bu çalışmaya yanıt olarak aynı galeride Arman'ın ‘Dolu’ adlı mekan kurgulamalarını, Christo'nun bir müze binasını sarıp sarmalamasını bugünün enstalasyonlarının ilkleri saymamız gerekir.¹⁹⁰ Mekanın sanat nesnesini içeren değil, kendisinin sanat nesnesi haline dönüştürülmesine ise 1960'lara yaklaşırken anlaşıldı.



Resim 4.8. Yves Klein, “Geçmiş Hatırlatan Boşluklar” (Voids, a Retrospective), Pompidou Kültür Merkezi, Paris, Fransa, 1958.

Mekanın niteliklerini kullanarak irdeleyen ve izleyiciyi şaşkına çeviren enstalasyon çalışmaları olan sanatçılardan biri de Esther Stocher'dir. Dünya genelinde birçok

¹⁸⁹ Tanyeli, 947-950.

¹⁹⁰ Benjamin, 51.

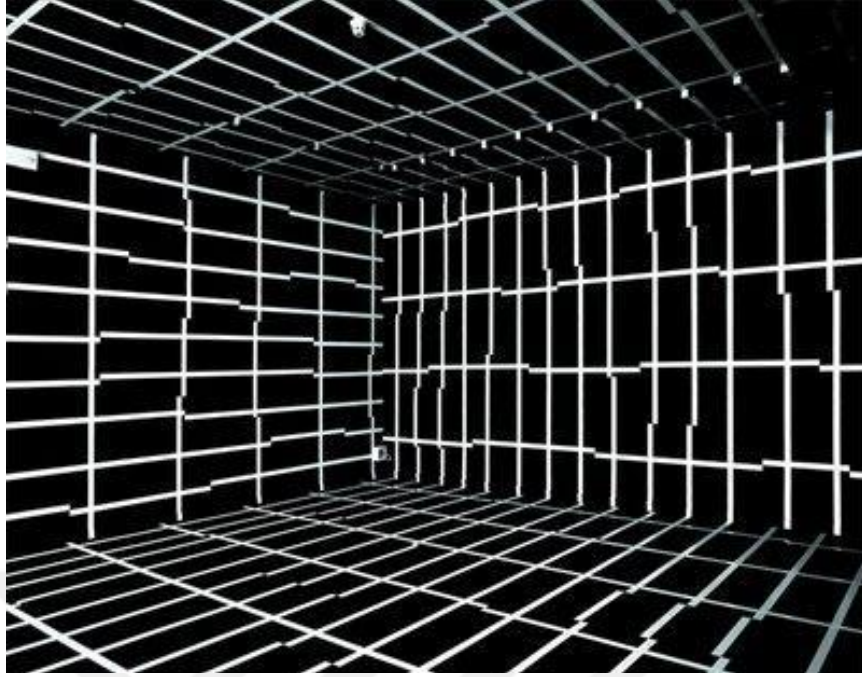
galeride kabul görmüş çalışmalarında kullandığı malzemelerin sıradanlığına rağmen, ulaştığı boyut oldukça etkileyicidir. İtalyan sanatçı Esther Stocker odaların içine çeşitli şekillerde yerleştirdiği çizgilere farklı açılardan bakarak, etkileyici perspektifler ortaya çıkardı.



Resim 4.9. Esther Stocker, Taxispalais Galerisi, Innsbruck, Avusturya, 2006.



Resim 4.10. M.Merz, "Giap'ın İglo'su", 1968.



Resim 4.11. Esther Stocker, Contemporaneo Galerisi, Mestre, Venedik, İtalya, 2008.

BEŞİNCİ BÖLÜM**ENSTALASYON ÇALIŞAN TÜRK SANATÇILAR****5.1. XXI. YÜZYIL SANATINDA ENSTALASYONLAR**

Resim 5.1. December (Aralık) 23, 2013.

Konuşulan, yazılıp, çizilen sanat biçimlerinden farklı bir yerde duran enstalasyon (yerleştirme sanatı),¹⁹¹ Peki enstalasyonları neden seviyoruz? İlk olarak enstalasyonlar izleyicilerine çoklu duyuşal deneyimler sunar. Ayrıca mekana özgüdür; yani belirli bir zaman ve mekan için özel olarak üretilmiş bir sanat parçasıdır. Son olarak, orijinal ve beklenmedik şeyler üretmek üzere farklı malzemeleri bir araya getirecek kadar yaratıcıdır. Aşağıda 2013 yılında dünyanın çeşitli yerlerinde gerçekleştirilmiş en etkileyici enstalasyon örnekleri verilmektedir.

¹⁹¹ Hal Foster, *Tasarım ve Suç*, (Çev.: Elçin Gen), İletişim Yayınları, İstanbul 2004, 45.



Resim 5.2. Şemsiye Gölgelemler, Portekiz Agueda (Sextafeira Produções).2013

Temmuz ayında Portekiz'in Agueda şehri, sokaklarına asılmış bu rengarenk şemsiyelerle canlandı. Etkinliği gerçekleştiren firma Sextafeira Produções'in amacı geleneksel bir alışveriş caddesini görsel bir zenginlikle bütünleştirmektir.¹⁹² Etkinlik, fotoğrafçı Patricia Almeida'nın çektiği fotoğraflarla tüm dünyaya yayıldı; çeşitli şehirlerde benzerleri yapılmıştır.

¹⁹² Artun, A.; Dostoğlu, 121.



Resim 5.3. From The Knees Of My Nose To The Belly Of My Toes, Burun,Diz ,Ayak, (Alex Chinneck).2013

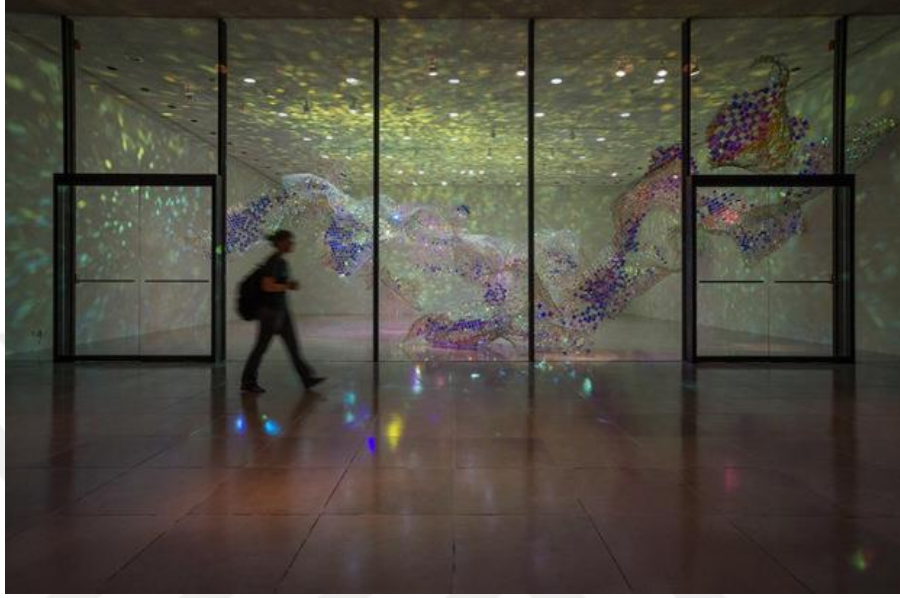
“From the Knees of My Nose to the Belly of My Toes” (Burnumun dizinden ayak parmağımın göbeğine) İngiliz tasarımcı Alex Chinneck, tarafından gerçekleştirilen gerçeküstü bir gösteridir. Chinneck, İngiltere, Margate’deki bir binayı sanki ön cephesi kayıyormuş gibi gösterilmektedir. Chinneck’in hazırlığı bir yılı bulan bu enstalasyonu, terk edilmiş 4 binanın ön cephesinin değiştirilmesiyle oluşmuştur.¹⁹³



Resim 5.4. The Fallen, Şehitler (Andy Moss & Jamie Wardley).2013

¹⁹³ Akay, *Tekil Düşünce*, 65.

İngiliz sanatçılar Andy Moss ve Jamie Wardley, bu etkileyici görsel gösteriyi Fransa'nın Arromanche sahilinde sergilenmiştir. "The Fallen" (şehitler) başlıklı gösteri, 21 Eylül Barış Günü anısına yapılmıştır. Barışın yokluğunda neler olacağını hatırlatmak üzere yapılan bir çalışmadır.



Resim 5.5. Unwoven Light, Dokunmamış Şışık (Soo Sunny Park).2013

Houston'daki Rice Üniversitesi Sanat Galerisi'nde ziyaretçiler ışık, gölge ve renk parıltılarıyla dolu bir dünyayla tanıştı. Sanatçı Soo Sunny Park bu gezinen heykeline "unwoven light" (dokunmamış ışık) adını vermiştir.¹⁹⁴ Ziyaretçiler mekanda dolaşırken, belli bir açıdan veya günün değişik saatlerinde bakıldığında ışığın ne kadar doğal veya yapay olabileceğini görmektedir.

¹⁹⁴ Foster, 45.



Resim 5.6. Sirens of the Lambs, Mezba (Banksy).2013

New York sokaklarında gerçekleştirilen ve Banksy'nin "Better Out Than In" sergisinin 11. çalışması olan enstalasyonda bir dağıtım kamyonu, mezbahaya dönüşmektedir.



Resim 5.7. Home Within Home Within, Ev içinde ev (Do Ho Suh).

Koreli sanatçı Do Ho Suh kamusal alan ile nasıl etkileşime geçtiğimizi araştırmakta. "Ev içinde ev"de, sanatçının 2013 yılın'da yaptığı sergilerdeki en sürükleyici eserleri bir araya getirmektedir. Sanatçı modellerinde kullandığı ince

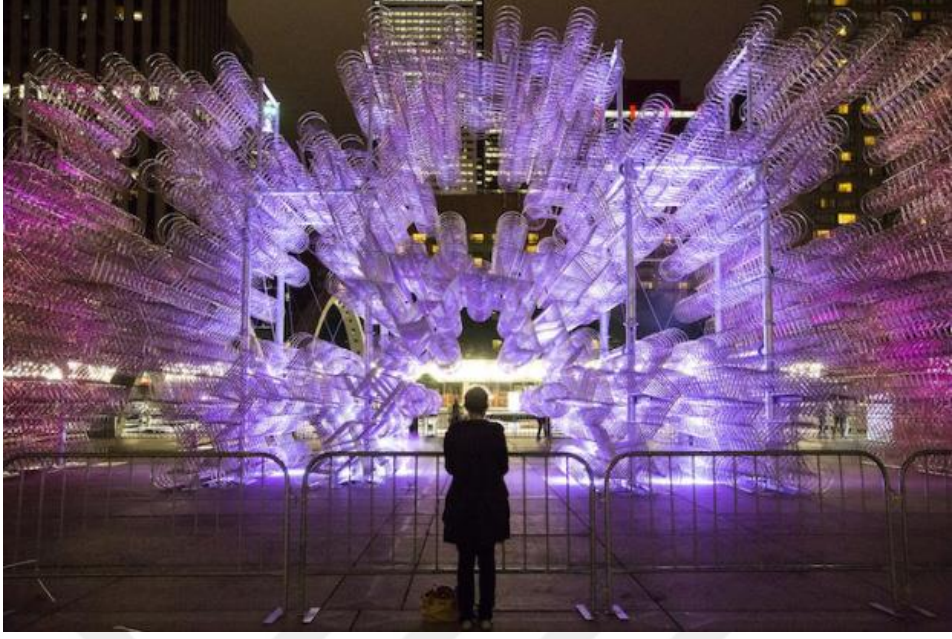
malzemelerle mekânın hem fiziksel hem de metaforik tezahürlerinin nasıl genişlebileceğini araştırmaktadır.



Resim 5.8. In Orbit, Yörüngede (Tomas Saraceno)2013

Seul'deki Modern ve Çağdaş Sanatlar Ulusal Müzesi'nde sergilenen çalışmada, sanatçının daha önce yaşadığı 2 ev 1:1 ölçekte iç içe yer alıyor. Sanatçının çocukluğunu geçirdiği geleneksel Kore evi, ABD'ye geldiğinde oturduğu ilk apartman dairesi ile çevreleniyor. Arjantinli sanatçı Tomas Saraceno'nun bugüne kadarki en büyük ve en etkileyici çalışmasıdır.¹⁹⁵ In Orbit, Almanya, Düsseldorf'daki K21 Standehaus müzesinin orta alanının 25 metre üzerinde, asılı duran büyük bir kafes yapısıdır. Ziyaretçiler 3 kademeli bu çelik yapıya tırmanabilmektedir.

¹⁹⁵ Akay, *Tekil Düşünce*, 112.



Resim 5.9. Forever Bicycles (Ai Weiwei).2013

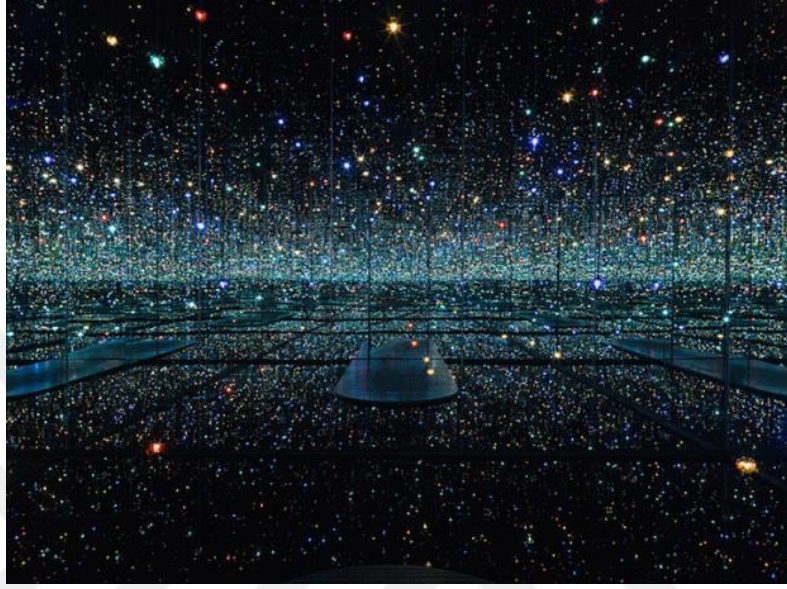
Çinli sanatçı ve aktivist Ai Weiwei Toronto’da Forever Bicycles enstalasyon serisinin yeni bir versiyonunu gerçekleştirmiştir. Bu enstalasyonda 3144 bisiklet Toronto’nun Nathan Phillips meydanında 100 ft genişliğinde, 30 ft yüksekliğinde bir alana yayılmıştır.¹⁹⁶



Resim 5.10. Rain Room, Yağmur (Random International).2013

¹⁹⁶ Akay, *Tekil Düşünce*, 76.

Random International yapmış olduğu yağmur çalışması, yağmurun yağması mekan içerisinde. mekanın içinden sıvılaşım olmadan güvenle yürümek mümkündür. Mekanda yürürken su sesi, nem insani uzayda hissettirmektedir.



Resim 5.11. Infinity Mirrored Room, Binlerce Yıl Uzaklıkta ki Ruhlar (The Souls of Millions of Light Years Away) (Yayoi Kusama).2013

Infinity Mirrored Room – The Souls of Millions of Light Years Away, yüzlerce renkli LED ışıkların farklı yüksekliklerde asılması ve bunların yere yansmasıyla sonsuzluk hissi uyandırmaktadır. Küp biçimli, ayna panelli oda bu etkiyi artırmaktadır.¹⁹⁷

5.2. ENSTALASYON ÇALIŞAN TÜRK SANATÇILAR

5.2.1. Şakir Gökçebağ

Sanatçı,1954 yılında sınavla, önceki adı Gönen Köy Enstitüsü olan, Gönen İlk Öğretmen Okulu'na girdi. Resim ve müzik derslerinde, diğer derslerine oranla çok daha başarılı olduğundan 1957 yılında İstanbul'daki Çapa Öğretmen Okulu Resim Semineri'ne katıldı. Üç yıl bu okulda, resim öğretmenleri Malik Aksel ve İlhami Demirci'den temel resim bilgilerini öğrendi. 1961 yılında okulu bitirdikten

¹⁹⁷ Foster, 153.

sonra, Denizli'nin Şirin köyüne İlkokul öğretmeni olarak atandı. 1963 'te Gazi Eğitim Enstitüsü Resim Bölümü'ne girdi.¹⁹⁸ 1966 yılında mezun oldu. Akşehir ilk öğretmen okuluna resim öğretmeni olarak atandı. 1970 yılında bir öğretim yılı İzmir'de kolejde resim öğretmenliği yaptı.

1972'de TRT'ye kameraman olarak girdi. 1990 yılında Orta Doğu Teknik Üniversitesi'ne öğretim görevlisi olarak giren sanatçı, sanatı ile ilgili kendi ifadesiyle, "Anadolu Düşlerinin Ressamı" olarak anılmak ve anımsanmak elbette çok hoş bir duygu. Anadolu'yu düşünerek resim yapmaya başlamam 1965 1966 yılında, Gazi Eğitim Resim Bölümü'nü bitirdikten sonra resim öğretmeni olarak atandığım Akşehir İlk Öğretmen Okulunda çalıştığım yıllara rastlar. Buradaki atölye-odamdaki pencerenin önünden, sonbahar mevsiminin sonlarına doğru, dizi dizi geçen 'Pancar Arabaları' beni çok etkilemişti. Arabaları çeken beygirler, koşumları, süsleri, arabanın taşıdığı yüke uygun yapısı, arabayı kullanan kişinin başını öne eğmiş düşünceli duruşunu, giderken tekerleklerden çıkan tıngırtılı sesleri ve uzayıp giden Anadolu yollarında kâh bir buğday tarlasının, kah bir elma bahçesinin kenarından geçerken hissettiklerimi düşünerek çalışmalarına yansıttığı görüntülerdir. Bu gözlemlerin ilk örnekleri olarak yapmış olduğum "Pancar Arabaları" konulu birçok gravür tarzı çalışmam, Varlık Dergisi'nde yayınlandı" ifadelerini kullanmıştır.¹⁹⁹

¹⁹⁸ Ali Artun, Haldun Dostoğlu, *Türkiye'de Çağdaş Sanat*, Galeri Nev, İstanbul 1999, 76.

¹⁹⁹ Ali Akay, *Sanatın Sosyolojik Gözü*, Bağlam Yay., İstanbul 1999, 54.



Resim 5.12. Şakir Gökçebağ 'Trans Katmanlar 4' Tuvalet Kağıdı, 1996.



Resim 5.13. Şakir Gökçebağ, Trans Katmanlar; Shoes, Ayakkabılar, 2011.

Sanatçı Trans Katmanlar adlı çalışmasında, zemin üzerinde kesik ayakkabı malzemesini kullanarak, özgün bir enstalasyon çalışması ortaya koymuştur. Hazır

malzeme ve zemin üzerinde oluşturulan kompozisyonla, alanda farklı bir bakış açısı geliştirmiştir.



Resim 5.14. ilhamı Şakir Gökçebağ, Şemsiye 2012.

5.2.2. Füsün Onur

Füsün Onur (1938, İstanbul) 1956 yılında Üsküdar Amerikan Kız Lisesi'nden mezun olan Füsün Onur, 1956-60 yılları arasında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi, Heykel Bölümü'nde Ali Hadi Bara Atölyesi'nde eğitim görür. 1962 yılında Fulbright bursuyla Amerika'ya gitmiştir ve Washington D.C.'deki Amerikan Üniversitesi'nde lisansüstü eğitimine başlamıştır. 1963 yılında Maryland Enstitüsü'ne kabul edilir ve 1967 yılına dek Maryland Enstitüsü'nde yüksek lisans eğitimi görür. Türkiye'ye döndükten sonra kurumlardan bağımsız çalışmayı tercih eden Füsün Onur, çalışmalarını Kuzguncuk'ta ki atölyesinde sürdürmektedir.



Resim 5.15. Füsun Onur Fısıltı, 2010 Sanatçının İzniyle: Necmi Sönmez

Onur'un erken dönemlerinde üzerinde çalıştığı soyut geometrik desenlerin, form, zaman ve uzantı arasındaki ilişki üzerinden ele aldığı heykellerin ve gündelik nesnelere kullandığı yerleştirmelerin ARTER'in dört katına yayıldığı seri bir sıra takip etmektense Onur'un yapıtları arasındaki sezgisel ağların izini sürdürmektedir.



Resim 5.16. Füsun Onur, 'Orientte Buluşalım' 1995, Yerleştirme görüntüsü; 'Aynadan İçeri', Arter.

5.2.3. Hüseyin Çağlayan

Sanatçı, Hüseyin Çağlayan (d.12 Ağustos 1970, Lefkoşa), Kıbrıs Türkü ve Britanya’da yaşayan bir moda tasarımcısıdır. Yaşadığı o yıllarda, İngiliz Tasarımcı ödülünü iki kez (1999 ve 2000’de) kazanmış ve 2006’da Britanya İmparatorluğu Nişanı ile ödüllendirilmiştir. 1970 yılında Kıbrıs adasında Lefkoşa’da doğdu. 1982’de ailece İngiltere’ye göç etti. 1993’te Londra’da bulunan ‘Central St. Martins College of Art and Design’den mezun oldu.²⁰⁰ 2005’te 51. Uluslararası Venedik Bienalinde tasarımını gerçekleştirdiği Türkiye pavyonunda, yönetmenliğini yaptığı ve başrolünde Tilda Swinton’ın oynadığı bir filmi (Absent Presence - Olmayan Var olma) de gösterilmiştir. 17 Haziran 2006’da İngiliz Şövalyelik Nişanı ile ödüllendirilmiştir. Barack Obama’nın eşi Michelle Obama’nın 2009 İngiltere ziyareti sırasındaki kıyafeti, Çağlayan’ın İlkbahar, Yaz 2009 Hız isimli koleksiyonundan, yeşil baskılı ipek bluzun ve Lady Gaga’nın çok sevdiği balonlu elbisesinin de tasarımcısıdır. 2013 Audi Moda Festivali’ni takiben “Moda Vizyoneri” ödülüyle onurlandırılmış olup; 2012-2013 döneminde, Mavi Jeans için 20 parçalık özel bir koleksiyon hazırlamıştır.²⁰¹ Tasarımlarında genetik, teknoloji, yer değiştirme, göçmenlik ve kültürel kimlik gibi çeşitli düşünceleri işleyen Hüseyin Çağlayan, moda eleştirmenleri tarafından tasarımları tutarlı ama kareografisi ile her zaman olay olmuştur.

²⁰⁰ Artun, ve Dostoğlu, 97.

²⁰¹ Claudon Francis, *Romantizm Sanat Ansiklopedisi*, (Çev.: Özdemir İnce), Remzi Kitabevi, İstanbul 1988, 342.



Resim 5.17. Hüseyin Çağlayan Çalışma: Üzgünüm Leyla Londra'daki Lisson Galeri'de 2011 ses, Beden ve Mekan



Resim 5.18. Hüseyin Çağlayan 15 Temmuz 2010 Çalışma “Göç” Defile Işık, Görsel, İnsan

5.2.4. Genco Gülan

Genco Gülan (d. 13 Ocak 1969, İstanbul), disiplinler aşırı kavramsal çağdaş sanat yapıtlarının tümünü ‘fikir sanatı’ olarak tarif eden bir sanatçı ve teorisyendir. Çalışmaları; toplumsal ve kültürel olayların arasındaki ilişkiyi, kesişimi, yeni medya sanatı, performans sanatı, resim, heykel ve enstalasyon yöntemlerini kullanarak açığa çıkarır. Sanatçının yapıtları halen farklı ülkede, altıdan fazla sanat müzesinin daimi koleksiyonlarında sergilenmektedir.²⁰²

Çok yönlü çalışan Gülan’ın sanatsal temeli farklı kavram, biçim, mecra ve yönelimlerin toplamının yoğrulmasından oluşmaktadır.²⁰³ Bu noktada yeni medya ve elektronik sanat farklı bir sanatsal iz oluşturmasında önemli rol oynamaktadır. Çoğunlukla ürettiği disiplinler ve medyalar arası, karşılıklı etkileşimli yapıtlar, heterojen ve çoğulcu bir estetik ile bizlerin parçalanmış gerçekliğimizi araştırır. Gülan, hiçbir döneminde baskın bir stil ya da mecra kullanmamaktadır. Resim, heykel, yerleştirme, video, dijital ve internet sanatı yapıtlarını beraberce üretir. Sanatın temeliyle uğraşır; yeni ara²⁰⁴ yüzler ve etkileşimleri araştırmayı, klasik galeri mekanı, sanatçıları ve ilişkilerine tercih etmektedir.²⁰⁵



Resim 5.19. Genco Gülan, “İki Başlı Nemesis”, İstanbul Modern Koleksiyonu.2011

²⁰² Marcus Graf, *Genco Golan: Kavramsal Renkler*, (Çev.: Ali Akay), GP Yayınları, İstanbul 2008, 95.

²⁰³ Graf, 98.

²⁰⁴ Karaaslan, 54.

²⁰⁵ McEvelley, T. Yves Klein, *Space Age of Messenger: Artforum 20*, No.5. Ocak, 1982. s. 38-51.



Resim 5.20. Genco Gülan “Kim Var” Metal 2010.



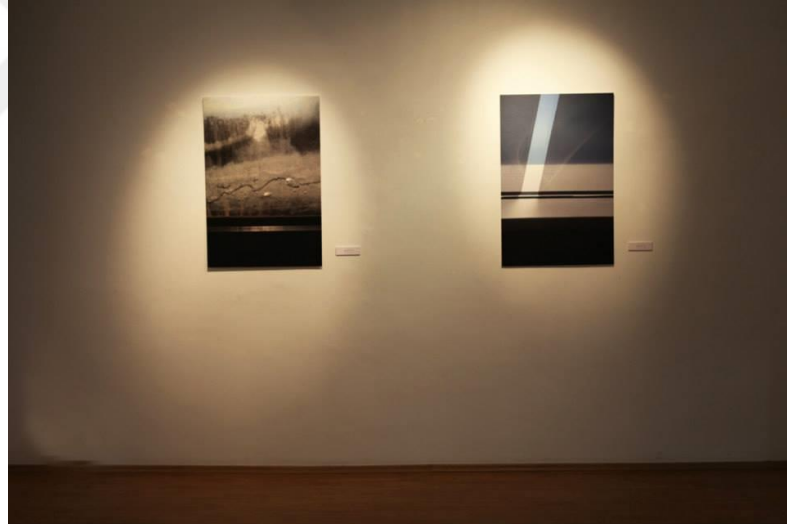
Resim 5.21. Genco Gülan’ın “Seni Seviyorum” Konulu Fotoğraf ve Video Sergisi, Ankara, 2009

5.2.5. Işık ve Gölge Oyunları ve Osman Demiri

Tüm parçalar, “sanatçının içsel arayışını” ve “tasarıyı” çağrıştırır. Bu oluşumda Schopenhauer’un “dünyanın yarısı içtense yarısı da dıştandır”, sözünü akla getiriyor. Bu çalışmalar ayrıca Osman Demiri’nin ‘kavram içi hesaplaşması olarak da görülebilir. Bu “ışık gölge oyunları” içindeki detay çalışmaları o ruhsal yapısının birer yansıması ve aynı zamanda da istemidir. Özellikle karelediği bir obje yoktur. Demiri, sesini duyduğu her ışığa, her gölgeye, her açığa gider ve fotoğraflar. Bu onun içsel yolculuğu

meditasyonu ve ibadeti gibidir.²⁰⁶ Zaten her bir fotoğraf ile de bunu izleyiciye anlatmak ister, kendi aradığı, bulduğu ruhsal bir öğretiyi paylaşır.

Açıkçası müze ziyaretçisinin müze izleyicisine dönüşmesi bir süreçtir, çocukluktan yetişkinliğe uzanan bir süreç. Bu da müzelerin her tür demografik değerlendirmesiyle farklı kesimleri hedeflemesi, oluşturması ve onlara yönelik etkinlikler planlamasıyla gerçekleştirilen iletişim yöntemleri, önce deneme yanılma yöntemleri daha sonra müzenin bir eğitim kurumu olarak, farklı eğitim teorilerini kuşanmayı benimsemesi ve nihayet dijital destek ile topluma ulaşmasıyla gelişti. Ancak en önemli unsur müzenin kendisinin bir bilinçlendirme bilgilendirme ortamı olduğunu kabul etmesiyle başlar. Halkla ilişkiler, reklam ya da sosyal sorumluk adına sponsorluk müzeyi dikkatlere getirmek için sürecin bir parçası olsa da, müzenin insanı rahatlatan, hatta eğlendiren informal bir eğitim kurumu olduğunu kendisinin kabul etmesi bu sürecin parçaları oluşturur.²⁰⁷



Resim 5.22. Osman Demiri Işık ve Gölge UPS D Sanat Galerisi 2011.

Müze ziyaretçilerinin artan farklılıklarını dikkate alarak onlarla nasıl bir iletişim kurulması gerektiğini bir örnek ve tartışmalarla sorgulamak toplantının temel yönleriyle bu sorunlara kolay çözümler bulmak mümkün mü? Kesin ve doğru olan nedir? İzleyiciyi gruplamak kolay mı? Farklı ziyaretçi için program mekan uygun mu? Dijital teknolojiden ne kadar yararlanabiliriz? İmge ses ve sözcüklerden oluşan iletişim

²⁰⁶ Yardımcı, 65.

²⁰⁷ Yardımcı, 70.

ortamında müzelerin çok daha da yakınlaşmasına katkıda bulunuyor mu? Artık konu tek tek izleyici ve nesne değil, onların arasında ki birlikteliktir, bu ikisini birbirinden ayırmaya kalkmak olası bir paradoksu ortaya çıkarmaktadır.

5.2.6. Burhan Doğançay

Burhan Doğançay, 11 Eylül 1929 tarihinde İstanbul'da doğmuştur. İlk sanat eğitimini, ressam babası Adil Doğançay ve diğer bir ressam Arif Kaptan'dan almıştır. 1950 yılında Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi'nden mezun olduktan sonra; 1950 ile 1955 yılları arasında Fransa'daki Académie de la Grande Chaumière'de sanat kurslarına katılmış ve 1953 yılında Paris Üniversitesi'nde iktisat konusunda doktora yapmıştır. Bu dönemde, resim çalışmalarına devam etmiş ve eserlerini birkaç karma sergide sunmuştur. Daha sonra; 1970'li yıllarda fotoğrafçılığa başlamış ve dünya çapındaki bütün şehir duvarlarını çekmeye girişmiştir. Kasım 2009'da, yaptığı tablolardan Mavi Senfoni, Yıldız Holding yöneticisi Murat Ülker tarafından 2,2 milyon TL'ye alınmıştır.²⁰⁸ Genellikle bulunduğu şehrin az gelişmiş bölgelerinin duvarlarının fotoğraflarını çeken sanatçı, bu bölgede yaşayan insanların söyleyecek çok şeyleri olduğunu vurguluyor. Bu duvarlarda arzular, kızgınlıklar, endişeler, erotik simgeler, korkular ve hayal kırıklıkları çizim ya da graffiti yoluyla duvarlara tasvir edilmiş; Şehrin anatomisi olmuştur bu duvarlar aslında.



Resim 5.23. Burhan Doğançay “Kent Duvarlarının Yarım Yüzyılı” 2004.

²⁰⁸ Foster, 45.

ALTINCI BÖLÜM

SANAT'DA DENEMELER

6.1. YAŞAMIN BASAMAKLARI

Bu çalışma hazır malzeme ve alçı döküm objelerinden oluşmakta, basamaklar ve bebek figürleri beraber ele alınarak kullanılmıştır. Çalışmanın yapılış amacı, hayatı anlatmak için ele alınmıştır, hayata geliş ve var oluş basamaklara gönderme yapılır. Sanatçı genellikle yaşamın bir parçasıdır, ikisi birbirinden ayrılmaz bir bütün olmuştur, aynı zamanda yaşamla insan da bir bütün olmuştur ve çalışmanın içeriğini oluşturmaktadır. Günümüzü çağdaş sanatı anlayışıyla ele alınarak yapılmıştır, çalışmanın sanatsal ve düşünsel boyutunu vurgulamak gerekirse, hayat insanın var oluşuyla başlar ve insanın yaşam ve gerçekçilik arasındaki ilişkisi ele alınır, burada yaşam ve ölüm yansıtılması istenmiştir.

Kompozisyon düzeninde ki bu yaklaşımla, uzay ve zamandan farklı olarak, insanlar üzerinde olumlu ya da olumsuz düşünceler oluşturmak istenmiştir. İnsanların yapıt üzerine görüşleri, sanata, sanatçıya ve sanat yapıtına bakışını belirleyen temel olgu, insanoğlunun sahip olduğu sosyo psikolojik değer sistemini meydana getirmektedir. Sanat yapıtları üzerinde konuşulduğunda, düşünüldüğünde duyumsandığında, tükenme yerine çoğalan, insan olmanın en güzel yansımalarından birisini oluşturmuştur. Yansımada, sanat eserinin verdiği, estetik kaygının kütleli doğası çalışmada ayrı ayrı okunması gereken olgular arasında yer almaktadır.



Resim 6.1. “Yaşamın Basamakları” Gözde Emiraoglu (Hazır Malzemeler)75x25x100, Kayseri, 2011.

6.2. İZLER

Enstalasyon oluşmasında çalışmanın ana tema insan ve ayak izlenim ve dokunuşlarını vurgulamaktır, insanın var oluşunu bir mekan boşluğunda istenmiştir. İnsanın kendi varlığını bir mekanda izlerle belli etmesi istenmiştir. İnsan izleri, mekan ve yarattığı doluluk burada biçimlere kattığını görselliği yansıtılmaktadır. Hissettirmek, düşündürmek, istenmiştir. Burada var oluşa gönderme yapılarak, insanın tanısı anahtar rol oynamaktadır. Çalışma da düzen kaygısı birim tekrarı kullanılarak verilmek istenmiştir.

Kompozisyonun un insan belleğine ve hayal dünyasına düşünsel ve imgesel olarak nasıl etki ettiği önemi koyulmaktadır. Mekan düzenlemesi olarak yapılan bu çalışmayla aynı biçimliliği bir kompozisyonun içerisinde ele alınmasıyla bağı, grafik, resim, heykel gibi farklı disiplinlerde göndermede bulunmaktadır.



Resim 6.2. “İzler” Gözde Emiraoglu (Maket Karton), Beyaz Kağıt, Fotokopi, 25x20x27, Erzurum, 2015.

6.3. RÖNTGEN

Röntgen adlı enstalasyon çalışmasında malzeme olarak maket kartonu ve röntgen filmleri birlikte kullanılmıştır. burada gerçek boyuttan küçültülmüş röntgen filmleri kullanılmıştır. Çalışma insanın içyapısını röntgen düzenlemesiyle meydana getirilmiştir. Bir sanatçının gözünden gerçeklikle ele alınmıştır.

Enstalasyon insana ait olan ve gerçek filmle şeffaflığıyla ele almıştır. İnsanın anatomik yapıya sahip olmasının ve kemik yapısının gerçekliği olarak ayakta durmaktadır. Alıcı etkilenmektedir, bu düzenlemeyle insanın kendi var oluş gerçekliğine röntgen çalışmasının buluşuyla da göndermede bulunulmak istenmiştir Wim Delvoe' yin bu çalışmayla ilgili birçok çalışması, yer almaktadır.



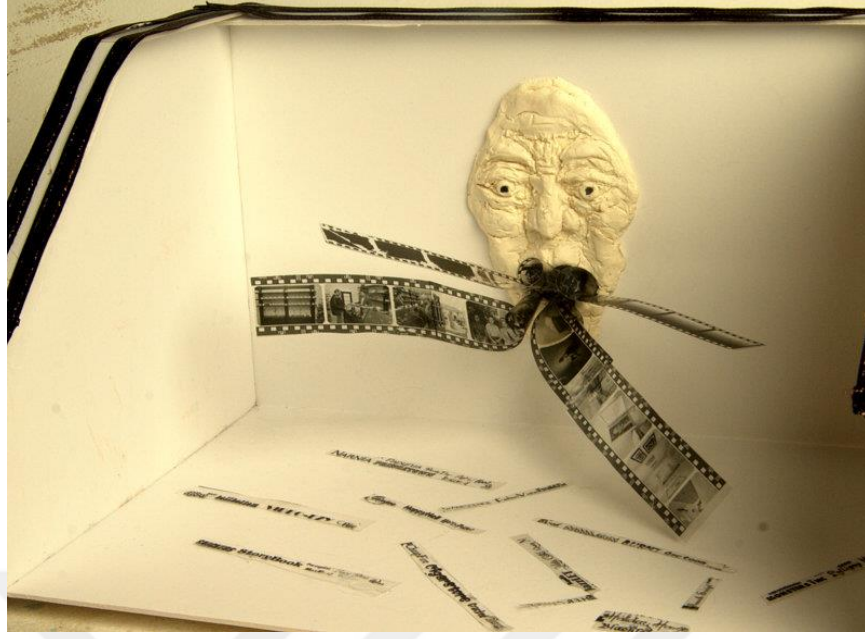
Resim 6.3. “Röntgen”, Gözde Emiraoglu (Maket), Beyaz Kağıt, Röntgen,25x20x27 Erzurum, 2015

6.4. HAYAT

“Hayat” enstalasyon çalışması maket kartonu ve film şeridi bandı kullanılarak yapılmıştır. Gerçek mekana uygulanacak boyuttan küçültülerek ele alınmıştır. Çalışmada film şeritlerinin yanında da oyun hamuru kullanılmış ve mekanın yeniden kavram boyutunda gösterilmek istenmiştir. Zeminde, yazılar bulunmaktadır.

Enstalasyonun konusu insan hayatını bir insan figürünü ağzından dinlercesine sembolik olarak film şeridindeki karelerden oluşan film sahnesini görülür, makette figürün yüz ifadesinden yaşlı ve biraz da yıpranmış bir insan olduğu görülmekte ve işte burada da hayatın içindeki bir bireyin ne denli yıprattığı izlenmektedir.

“Hayat” konusunu birden çok elemanla ele alınır ve bir mekandan sınırlandırılmaz. Hazır malzeme film şeridiyle birlikte ele alımıyla kullanılmıştır.

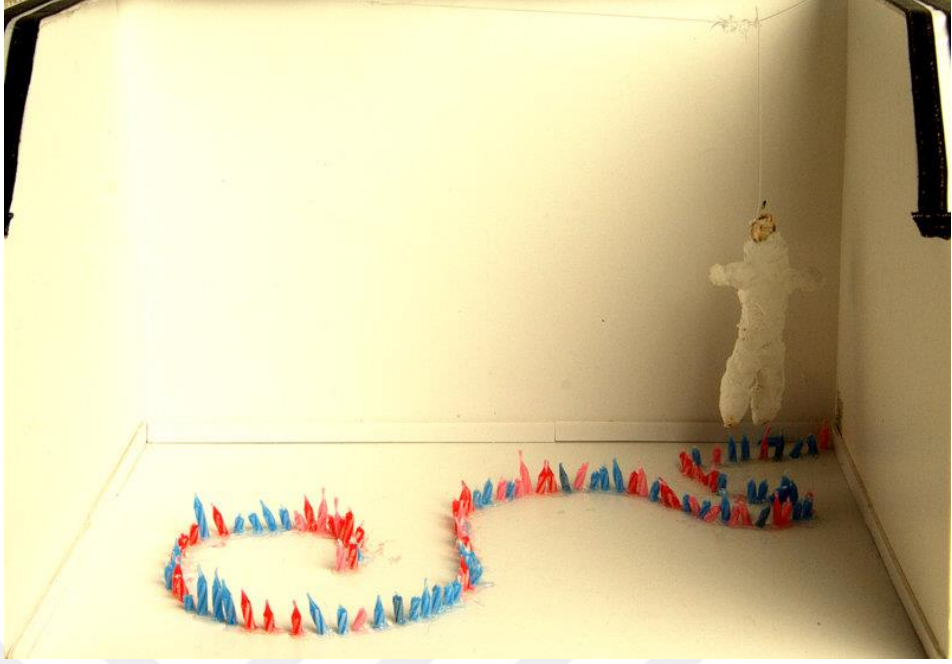


Resim 6.4. ‘‘Hayat’’Gözde Emiraoglu (maket),Film Şeritleri, Beyaz Kağıt, Hamur 25x20x27 Erzurum, 2015.

6.5. SALLANAN ADAM

Bu enstalasyon çalışması kağıttan yapılmış ve gerçek mekana uygulanacak boyutta küçültülerek ele alınmıştır (1/10) ölçekte. Sargı bezi ve mumlar bu mekan içerisinde buluna bilecek elemanlarla kullanılmıştır. Bu çalışmanın ana temasının, insanın yaşam ve ölüm arasında ki verilerle oluşturulmuştur bunlar çalışmayı vurgulamak için ele alınmıştır.

İnsanoğlu var olduğu her dönemde her zaman ölümden korkmuşlar ve yaşamla ölüm arasındaki kısa mesafenin ayrımında çoğu zaman farkına varmışlardır. Bu düzenle insan var oluşuyla yok oluş arasındaki gerçekliğe sınırlandırma, mekan içerisindeki objelerin ele alımı, kompozisyon içerisinde hareketli bir yargıyla var olmuştur.

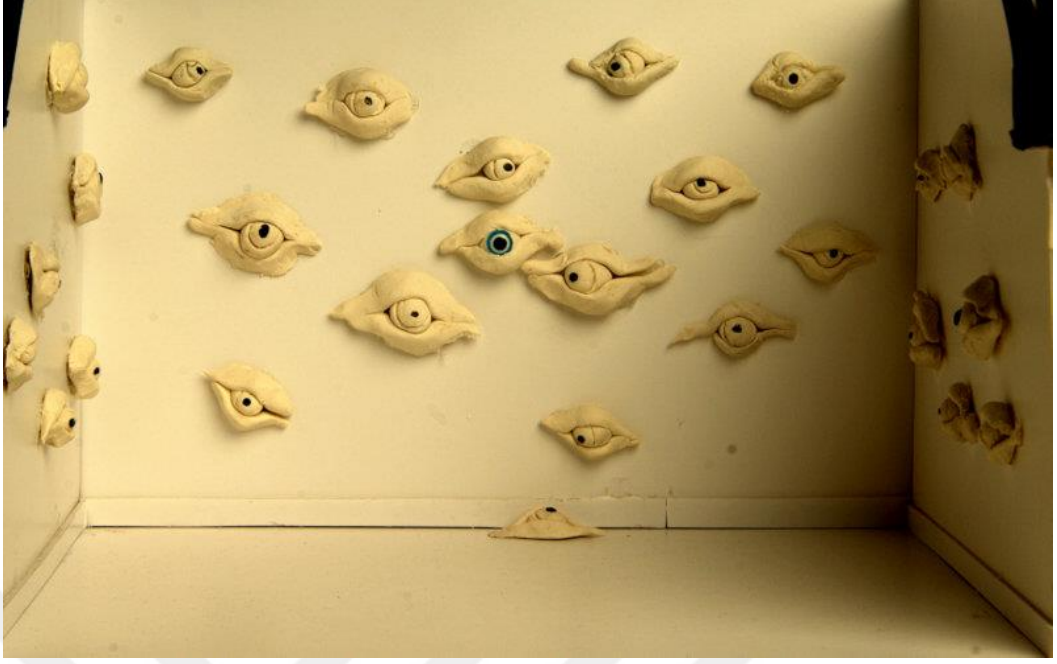


Resim 6.5. “ Sallanan Adam” Gözde Emiraoglu (maket),Mum, Alçı, Beyaz Kağıt 25x20x27 Erzurum, 2015.

6.6. GÖZLER

“Gözler” isimli enstalasyon çalışması maket kartonuyla, beyaz kağıt, hamurla yapılmıştır, normal bir mekanın (1/10) boyutuna göre küçültülmüştür. Çalışmada birden çok göz figürü kompoze edilerek kullanılmıştır ve gözler tek bir yöne değil birden çok yönü izlemektedirler, buda hissetmek ve duyumsamak gibi duyguları açığa çıkartır.

İnsan, hayvan veya diğer varlıklar gözleri görmese bile görme ve hissetme duyusuna sahiptir, görme duyusu aslında diğer tüm duyuların içerisinde vardır, ancak görme hepsinden daha önemlidir. Bir sahnede veya bir mekanda, bütün gözlerin bir insanın üzerinde olması onu aslında çok rahatsız eder, peki ya göremediğimiz birinin seni görebildiği duygusu bu daha da çok rahatsız edicidir. Bazı durumlarda bu durum vicdan duygusunu ön plana bile çıkartabilmektedir. Bu çalışmanın vurgusu, görmek, bakmak ve hissedilmekle ilgili, insanın içgüdüsüne bağlı olan duyguları açığa çıkartmaya çalışmaktadır.



Resim 6.6. “Gözler” Gözde Emiraoglu(maket), beyaz kağıt, oyun hamuru,25x20x27 Erzurum, 2015.

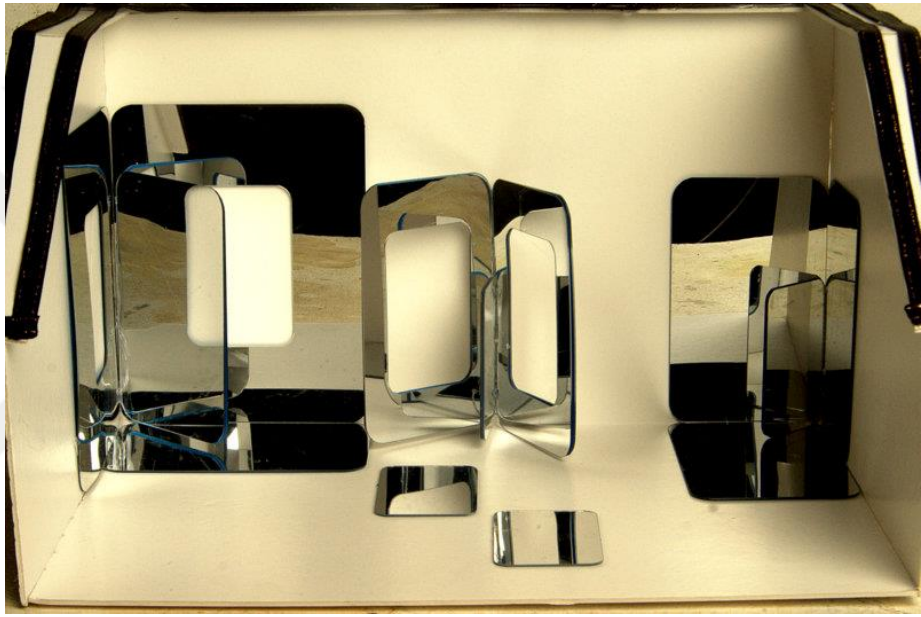
6.7. AYNALAR

Bu düşünce maket kartonu ve hazır malzeme, aynalar pencerelerinden yapılmış ve gerçek mekana uygulanacak boyutta küçültülerek ortaya koyulmuştur, (1/10) ölçeğinde küçültülmüştür. İnsanın başlangıçta yer, zaman, mekanda yapılarak bir gerçekliğe ulaştığı yerdir. Aynalar yansıması, insanlar kendine nasıl bakıyorsa aslında o şekilde görmektedirler.

Aynalar mekandan var olan varlıkların ve yaşayanların bir diğer gerçekliğini birilerine gösterir. Aynalarla ilgili birçok çalışma ve kurgu kurulmuştur, mesela Eski çağlarda Mısırlılar, Yunanlılar ve Romalıların aynayı kullandığı yapılan kazılarda meydana çıkmıştır, ancak o zamanlar bronz aynalar kullanırlarmış. Şimdiki kullandığımız aynalara yakın ayna kullanımı XIV. yüzyılında Venediklilerin camı işlemeyle başlamıştır. 1835 yılında ise Alman bir kimyager şimdilerde kullandığımız aynayı meydana getirmiştir.

Aynalar insanoğlunun hikayelerimizde her zaman yer alır. Aynalar çocukluğumuzda bizlere anlatılan hikayeler cadıların geleceği görmek için kullandıkları araçlar olmuştur. Eskiden bazı şamanların kullandığı aynaların büyü olduğu

düşünülmüştür. Eski Türk kültüründe de toprağa defnedilen ölümlerin üzerine ters ayna koyulmaktadır. Aynayla ilgili sanatçılar tarafından birçok çalışmada yapılmıştır, örneğin Misha Kuball, Aish Kapoor gibi birçok sanatçı mekan düzenlemesi yapmıştır. Bu çalışmayı ortaya koyarken aynanın yansımaları ele alınmış, iki ayna karşılıklı koyulduğu zaman sonsuz bir görüntü oluşmakta, bu durumdan faydalandı. Sonsuzlukla ucu bucağı olmayan görüntüden faydalanılmıştır. İnsan üzerinde sonsuzluk ve bitimi bilinmeyen görüntü, korku ve kaygı oluşturmuştur ve burada hayattan ne görüyorsak, neyi hissediyorsak onu yaşatmaktadır.



Resim 6.7. “Aynalar” Gözde Emiraoglu (Maket), Beyaz Kağıt, Ayna, 25x20x27 Erzurum, 2015

SONUÇ

Sanat yapıtlarını algılamak izleyicinin kişisel birikimi ile ilgilidir. Güncel sanat çalışmalarının izleyiciler açısından algılanması, çoğu zaman, diğer çalışmalara göre daha güçtür, bunun farklı sebepleri vardır. İzleyici ucu açık olan bir mekanda, kendi anılarıyla ve hayal gücüyle renkli sütunlar arasında enstalasyona dahil olarak gezinmektedir. Sanatçılar geleneksel yöntemlerden yola çıkarak geliştirdikleri deneysel yöntemleri baskı resmin oluşum ve uygulama bölümlerinin yanında sunum ve sergileme yöntemlerinde de kullanırlar, izleyici ve baskıları arasında hiçbir engel yoktur. Bu yaklaşım izleyiciyi esere dokunmaya ve hissetmeye teşvik etmektedir. Çağdaş baskı resim içinde deneysel yöntem ve teknikler 1960 sonrası dönemden günümüze kadar kullanılmaktadır.

Resmin mekanla ilişkisi Rönesans'a dek çizildiği veya asıldığı duvarla sınırlıdır. Rönesans'tan itibaren, perspektifin de katkısıyla, sanatçı, resmin içinde de mekan yaratmıştır. Gerek resimdeki yanılısamaya dayalı mekan yaratımı, gerekse de resmin bir çerçeveye (tuvale) yerleştirilerek farklı mekanlarda sergilenebilirliğiyle içinde yer aldığı mekanla ilişkisinin farklılaşması, resim, mekan ilişkisini süreklilik arz eden bir değişime sokmuştur.

Söz konusu değişim özellikle perspektif olgusuyla, insanın dünya ve evren algısında da yeni bakış açılarına sahip olmasında etkin bir rol oynamıştır. Bu süreçte mekan insan açısından sadece "barınılacak bir yer" olmaktan çıkar ve çok katmanlı bir soruna dönüşür. Resmin yer aldığı mekanla, resimdeki yanılısamaya dayalı izleyicinin "görme" ve "farkındalık" pratiğinde değişime yol açar. Görüntünün izleyicide oluşturduğu "imge" de bu süreçte değişir.

Rönesans resminin "kapalı kompozisyon"unda imge bir bütünlük içerir. Barok resimdeyse "açık kompozisyon" söz konusudur, daha çok ışık ve renkle yaratılan mekanın izleyicide oluşturduğu imge zihinsellik içerir. Egemen ideolojiye koşut bir akılcılık ve sağduyunun hakim olduğu Neo-klasik resimde "idealizasyon" öne çıkar ve bu yaklaşım resimde mekanın araçlaşmasını beraberinde getirir. Neoklasik akımın akılcılığına tepkiyle duyguyu öne çıkaran Romantik dönem resmindeyse mekan bu duygusallıkla yaratılır.

Resmin arka planını oluşturan mekan, doğa başattır ve figür giderek silikleşir. Birçok plastik sanatlar tarihçisi Modernizm'i Empresyonizm başlatmaktadır. Empresyonist resimde dönemin egemen düşünce akımı olan Pozitivizm'in de etkisiyle "akıl", sanat anlayışı içinde güçlü biçimde etkin olur. Buna bağlı olarak da yeni bir algı ortaya çıkar. Mekan hem duygu hem de akılla biçimlenmeye başlar. Kübizm yalnızca resim sanatında yeni açılımlar ve resim mekan ilişkisini farklı bir boyuta taşımakla kalmaz, insanın görme pratiğinde de radikal dönüşümler yaratır. Bu dönem resminin de etkisiyle "çoklu görme" gündeme gelir. Sürrealizm gerçekte düş arasındaki sınıra müdahale ederek "hakikat" algısının ve duygusunun da yeniden ele alınmasını zorunlu kılar. Bunu daha çok resim mekan ilişkisi üzerinden gerçekleştirir. Fizik gerçek önemli ölçüde ötelenir ve mekan, alılmayıcının zihinsel ve bilinçaltı edimiyle oluşturduğu imgede somutlanır.

Avangart akımlar sonrası sanata, yeni akımlar kadar, bu akımların tipik temsilcisi konumundaki kimi sanatçılar da damgalarını vururlar. Yani bu süreçten itibaren sanat tarihi, biraz da tek tek sanatçıların oluşturduğu bir metne de dönüşür. Resim mekan ilişkisini problem edinen sanatçılardan Lissitzki, iki boyutlu resimle, üç boyutlu rölyefi bir araya getirip mimariyle (mekanla) birleştirerek yeni bir adım atar.

Plastik sanatlar tarihinin en devrimci sanatçılarından biri olan Duchamp da yapıtın yer aldığı mekanı yapıtla bütünleştirerek "yapıtın kendisi" gibi sunar. Yapıt ve yapıtın meselesi mekanla doğrudan ilişki içindedir ve "bütün" bu parçaların toplamından oluşur.

Duchamp yapıtı ve uzamın izleyiciye kadrajdan (kapı deliğinden) bakılan bir görüntü gibi sunar. Böylece izleyici mekanın dışında tutulur. Bir "dış göz" olarak izler yapıtı. Duchamp'ın mekansal açıdan dışarıda bıraktığı izleyici Enstalasyon'la "içeri girer". Paik'in işleri buna iyi bir örnek oluşturur. Bu işlerde görüntü süreç içinde mekanı bütünüyle kaplar.

KAYNAKÇA

- Akay, Ali, *Kıvrımlar*, Bağlam Yay., (1.basım), İstanbul 1996.
- Akay, Ali, *Sanatın Sosyolojik Gözü*, Bağlam Yay., İstanbul 1999.
- Akay, Ali, *Tekil Düşünce*, Bağlam Yayınları, İstanbul 2005.
- Akay, Ali - Zeytinoğlu, Emre, *Kavramın Sınırlarında*, Bağlam Yay., (I. baskı), İstanbul 1998.
- AkbalSüalp Z. Tül, *Zaman Mekan Kuram ve Sinema*, Bağlam Yayınları, İstanbul 2004.
- Alpkaya, Gökçen ve Alpkaya, Faruk, *20.Yüzyıl Dünya ve Türkiye Tarihi*, Tarih Vakfı Yay., İstanbul 2004.
- Antmen, Ahu, "Yerleştirme: Heykelin Dönüşümü mü?", *Sanat Dünyamız*, Sayı: 82, İstanbul YTCY, 2002, 209.
- Antmen, Ahu, *20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık, İstanbul 2008, 90.
- Apa, Melih, "Üzerinde Konuşulan, Okunan ve Görülen Bir Heykel", *Sanat Dünyamız*, I Sayı: 82, YKY, İstanbul 2002, 133-137.
- Artun, Ali, Haldun Dostoğlu, *Türkiye'de Çağdaş Sanat*, Galeri Nev, İstanbul 1999.
- Atakan, Nancy, *Arayışlar, Resimde ve Heykelde Alternatif Akımlar*, YKY, İstanbul 1998.
- Atalayer, Faruk, *Temel Sanat Öğeleri*, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, Eskişehir 1994.
- Aydınlı, Semra, "Epistemolojik Açından Mekanın Yorumu", *Mimarlık ve Felsefe*, Yapı Yayın, İstanbul 2004, 42-49.
- Bachelard, Gaston, *Mekanın Poetikası*, (Çev.: Aykut Derman), Kesit Yayınları, İstanbul 2011, 56.
- Badio, Alan, "Çağdaş Sanat Üzerine On Beş Tez, Makale", *Sanat Dünyamız*, Sayı: 91, 2004, 15-16.
- Başarı, Olgün, "Rodin'i Anlamak", *Artist*, İstanbul Ekim 2006,

- Batur, Enis, *İmgeleri Kim Dinler*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2004.
- Bazin, Andre, *Sinema Nedir?* (Türkçesi: İbrahim Şener), İzdüşüm Yayınları, İstanbul 2000.
- Bellek ve Ölçek Sergi Katalogu*, İstanbul Modern, İstanbul 2006.
- Beykal, Canan, "Büyük Cam Üzerine Yazı", *Sanat Dünyamız*, sayı:75, YKYayınları, İstanbul 2000, 131-142.
- Blanchot, Maurice, *Yazınsal Uzam*, (Türkçesi: Sündüz Öztürk Kasar), YKYayınları, İstanbul 1993.
- Bonitzer, Pascal, *Kör Alan ve Dekadrajlar*, (Çev.: İzzet Yaşar), Metis Yayınları, İstanbul 2006.
- Bourriaud, Nicolas, *İlişkisel Estetik*, (Çev.: Saadet Özen), Bağlam Yayınları, İstanbul 2005.
- Buren, Daniel, "Kente Yerleşmek", *Sanat Dünyamız*, Sayı: 78, İstanbul Yapı Kredi Yayınları, 2000, 147.
- Caprow, Alan, "Assemblages, Environments and Happening'den", *Sanat Dünyamız*, Sayı: 67, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1998, 81-85.
- Claudon, Francis, *Romantizm Sanat Ansiklopedisi*, (Türkçesi: Özdemir İnce), Remzi Kitabevi, İstanbul 1988.
- D'souza Aruna, -McDonough, Tom, *Sculpture in the Space of Architecture*, Art in America 88(2), 2000, 90.
- De Düve, Thierry, "Ex Situ", *Sanat Dünyamız*, Sayı: 82, YKY, İstanbul 2002, 111-121.
- Debord, Guy, *Gösteri Toplumu ve Yorumlar*, (Çev.: A.Ekmekçi-O.Taşkent), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2006, 20.
- Deleuze, Guattari F., *Felsefe Nedir?*, (Türkçesi: Tutan Dgaz), YKYayınları, (İkinci Baskı), İstanbul 1993.
- Deleuze, Gilles, *Proust ve Göstergeler*, (Türkçesi: Ayşe Maral), Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2004.

- Dixon, J. Morris, *Urban Spaces*, Visual Reference Publications, New York 1999.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yem Yayınevi, İstanbul, Cilt 1-2-3, 1997.
- El, Semra, *Çevresel Sanat*, İTÜ Müh. Mim. Fak. Yay. (1.baskı), İstanbul 1997.
- Ellul, Jacques, *Sözün Düşüşü*, (Türkçesi: Hüsamettin Arslan), Paradigma Yayınları, İstanbul 1998.
- Emrali, Refa, *İç Mekânda Mekân Problemleriyle Birlikte Yeni Plastik Arayışlar*, (Sanatta Yeterlik Tezi), Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 1994.
- Ergin, Nilüfer, *Heykel ve Çevre İlişkisi*, (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi), Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul 1998, 20-26.
- Ergüvenç, Yılmaz. *Kent Meydanları*, www.kenthaber.com Köşe Yazısı, Ocak, 2007.
- Foster, Hal, *Tasarım ve Suç*, (Çev.: Elçin Gen), İletişim Yayınları, İstanbul 2004, 45.
- Foucault, Michel, *Kelimeler ve Şeyler*, (Türkçesi: M. Ali Kılıçbay), imge Kitabevi, Ankara 1994.
- Francis, Claudon, *Romantizm Sanat Ansiklopedisi*, (Çev.: Özdemir İnce), Remzi Kitabevi, İstanbul 1988, 342.
- Gablik, Suzi, "Kaygı Nesneleri: Kültürel Muhalefet Tarzları", *Sanat Dünyamız*, Sayı:75, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2000, 201-205.
- Gagnebin, Murielle, *Psikanalitik Bir Estetik İçin*, (Çev.: Simla Ongan), YKY, İstanbul 2011, 178.
- Gan, Aleksei, "Konstrüktivizm, 1922", *Modernizmin Serüveni*, (Derleyen: Enis Batur), YKY, İstanbul 2003, 226.
- Gençaydın, Zafer, *Sanat Üstüne*, TMMOB Yay., İstanbul 1992, 65.
- Gezer, Hüseyin, *50 Yılın Türk Resim ve Heykeli*, İş Bankası Yayınları, İstanbul 1973, 3.
- Giacometti, Alberto, *Yazılar*, (Çev.: Aykut Derman), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2005, 117.

- Gombrich, E.H., *Sanatın Öyküsü* (Çev.: Erol Erduran, Ömer Erduran), Remzi Kitapevi, İstanbul 1995, 122-129.
- Gören, Ahmet Kamil, "Türk Resim Sanatına Yön Veren Kuşağın Batıdaki Eğitimi: '1914 Kuşağı' Sanatçıları Paris'te", *Antik&Dekor*, Sayı:36, İstanbul Eylül 1996, 62.
- Görmez, Kemâl, *Şehir ve İnsan*, M.E.B. Yay., İstanbul 1991.
- Graf, Marcus, *Genco Golan: Kavramsal Renkler*, (Çev.: Ali Akay), GP Yayınları, İstanbul 2008, 95.
- Günay, B., Selman. M., "Kentsel Görüntü ve Kentsel Estetik Örnek Kent: Ankara", *Kent, Planlama, Politika, Sanat*, ODTÜ Mimarlık Fakültesi Yayını, Ankara 1994, 19-22.
- Günay, Baykan, *Kentsel Tasarım Kültürü ve Yaratıcılığın Sınırları ve Planlama*, TMMOB Şehir Plancıları Odası Yayınları, Sayı: 2, 1997, 54-61.
- Gür, Şeyma Öymen, *Mekân Örgütlenmesi*, Gür Yayıncılık, Trabzon 1996, 75.
- Harvey, David, *Postmodernliğin Durumu*, Çev. Sungur Savran, Metis Yayınları, İstanbul 2003, 121.
- Heinich, Nathalie, "Güncel Sanatın Üçlü Oyunu", *Sanat Dünyamız*, Sayı:75, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2000, 191-7.
- Huntürk, Özi, *Heykel ve Sanat Kuramları*, Kitabevi Yay., İstanbul 2011.
- İsyankar Yüzyıl Yirminci Yüzyıl'ın Başkaldırı Sözlüğü*, Sel Yay., (I .baskı), İstanbul 2004.
- İşbir, Eyüp G., *Şehirleşme ve Meseleleri*, Ocak Yayınları, Ankara 1986, 17.
- Kahraman, Hasan Bülent, *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri*, Agora Kitaplığı, İstanbul 2005, 76.
- Kan, Ayla, *Cumhuriyet'in Renkleri, Biçimleri*, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul 1999.

- Karaaslan, Suat, *Kentsel Doku İçinde Yer Alan Açık Alanlarda Heykel Tasarımları*, (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi), Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 1993, 41.
- Kedik, A. Sibel, "Heykelin Teslimiyeti ve Mekânla İlişkisi Açısından Değişen Özne-Nesne İlişkisi Bağlamında Minimal Heykele Bir Bakış", *Türkiye'de Sanat (Plastik Sanatlar Dergisi)*, Sayı 29, 1997, 51.
- Kedik, A., "Kamusal Alan, Kent ve Heykel İlişkisi", *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Ocak 2011, 11(1), 229-240.
- Keleş, Ruşen, *Kent Bilim İlkeleri*, Sos. Bil. Der.Yay., Sevinç Matbaası, Ankara 1976.
- Kılıçbay, Mehmet Ali, *Şehirler ve Kentler*, İmge Kitabevi, Ankara 2000.
- Kortan, Enis, "Heykel mi Mimari mi?", *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*, 1(5), 1982, 16.
- Krauss, Rosalind, "Mekâna Yayılan Heykel", *Sanat Dünyamız*, Sayı: 82, YKY, İstanbul 2002, 103-110.
- Krauss, Rosalind, "Sculpture in the Expanded Field", *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press, London 1985, 276-290.
- Lynton, Norbert, *Modern Sanatın Öyküsü*, Çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul 2004, 158.
- Malevich, Kasimir, "Süprematist Manifesto", (Çev.: Sevinç Yavuz), *20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar*, (Der: Ulrich Conrads, Şevki Vanlı), Mimarlık Vakfı Yayınları, İstanbul 1991, 74. 126.
- McEvelley, T. Yves Klein, *Space Age of Messenger: Artforum 20*, No.5. Ocak, 1982. s. 38-51.
- Nalkaya, Saim, "Çevresel Tasarımda Simgesellik", *Yapı Dergisi*, 233, 2001, 42.
- Newman, Oscar, *Defensible Spaces, People and Design in Violent City*, Architectural Press, London 1972, 66, 67.
- Oral, Zeynep, "Çok Yönlü Heykel Ustası Noguchi", *Milliyet Sanat Dergisi*, Sayı: 175, 1992, 21.

- Ögel, Semra, *Çevresel Sanat, Çağımızda Çevre Yaratma, Etkileme ve Yorumlama*, İ.T.Ü. Mühendislik - Mimarlık Fakültesi Yayınları, İstanbul 1977.
- Özer, Bülent, *Yorumlar, Kültür Sanat Mimarlık*, YEM Yayınları, İstanbul 1993.
- Paker, Özlem, "11 Eylül Sonrası Bir Sanat Kenti", *Sanat Dünyamız*, Sayı: 82, YKY, İstanbul 2002.
- Porter, Tom, *The Architect's Eye, E & Fn Spon*, London 1997, 39-42.
- Punin, Nicolai, "Anıtlar", *Modernizmin Serüveni*, (Çev.: Mehmet Rıfat), YKY, İstanbul 2003, 200.
- Rapoport, Amos, *Human Aspects of Urban Form, Toward A Man-Environment Approach to Urban Form and Design*, Pergamon Press Ltd., Oxford 1977, 74-77.
- Rogers, L. Richard, *Heykelsi Düşünme-1*, (Çev.: Adem Genç), Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Yazıları 4, 2002, 73, 79.
- Sartre, Jean-Paul, "Calder'in Mobilleri", *Sanat Dünyamız*, Sayı:75, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2000, 9-10.
- Savaş, Remzi, "Modern Heykel ve Teknoloji", *Çağdaş Teknoloji ve Sanat*, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları 8, Ankara 1988, 169-173.
- Savaş, Remzi, *Modelaj*, Yaygın Yüksek Öğretim Kurumu (Yaykur), Ankara 1977.
- Senie, F. Harriet, *Contemporary Public Sculpture*, Oxford University Press, New York 1992, 63.
- Serra, Richard, *Weight and Measure 1992*, Richter Verlag, Düsseldorf 1992.
- Şenova, Başak, "Ron Mueck", *Art-İst Güncel Sanat Seçkisi*, Sayı: 5, İstanbul 2002, 88-94.
- Şenyapılı, Önder, *Otuz Bin Yıl Öncesinden Günümüze Heykel*, Metu Pres, Ankara 2003, 67.
- Şenyapılı, Önder, *Otuz Bin Yıl Öncesinden Günümüze Heykel*, ODTÜ (Geliştirme Vakfı Yay. ve İletişim A.Ş., (1 .baskı), Ankara 2003.

- Tansuğ, Sezer, *Çağdaş Türk Sanatı*, İstanbul Remzi Kitabevi, 2005, 102.
- Tanyeli, Uğur, "Heykel ve Mekan", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yen Yayınları, İstanbul 1997, II, 122.
- Tanyeli, Uğur, "Kent: Hazır-Yapıt", *Sanat Dünyamız Dergisi (Söyleşi)*, Kış, Sayı: 78, İstanbul 2000, 121-122.
- Tatar, Tane, "Şehirleşmenin Siyasi Katılıma Etkisi ve Malatya Örneği", *Türk Sosyoloji Dergisi*, Genç Sosyologları Derneği Yay. Sayı:3, İstanbul 1997, 8-9.
- Tevfik, Güran, *Sanayi İnkılâbı*, Türk Tarih Kurumu Basımı, Ankara 1998.
- Topçuoğlu, Nazif, "Bir Gösteri Sanatı Olarak Fotoğrafçılıkta Yönetmenselel Tavrın Özerine Notlar", *Sanat Dünyamız*, Sayı: 67, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1998, 165-175.
- Turani, Adnan, *Dünya Sanat Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1992, 43.
- Ural, Murat, *Kuzgun Acar: Bir Heykeltıraş, Bir Öncü*, Milli Reasürans Sanat Galerisi Kataloğu, İstanbul 1997, 82.
- Ünlü, Tolga, "Kentsel Mekânda Değişimin Yönetilmesi", *ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi*, Sayı: 2, 2006, 63-92.
- Weiermair, Peter, "Çağdaş Sanatta Kan Özerine Düşünceler", *Cogito*, Sayı: 37, YKY, İstanbul 2003.
- Wirth, Louis, *On Cities and Social Life*, Chicago 1969.
- Yaman, Y. Zeynep, "Cumhuriyetin İdeolojik Anlatımı Olarak Anıt ve Heykel", *Sanat Dünyamız Dergisi*, Kış, Sayı: 82, İstanbul 2002, 157.
- Yardımcı, Sibel, *Küreselleşen İstanbul'da Bienal*, iletişim Yay., İstanbul 2005, 65.
- Yavuz, Seda, "Yapı-Bozumsal Sanal Hareketleri, Fluxus ve Joseph Beuys", *Sanat Dünyamız*, Sayı: 93, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2004, 133-137.
- Yeşilkaya, G. Neşe, "Osmanlıda ve Cumhuriyette Anıt Heykeller ve Kentsel Mekân", *Sanat Dünyamız Dergisi*, Kış, Sayı: 82, İstanbul 2002, 149 - 152.

Yılmaz, Ercan, *Heykel Sanatına Göstergebilimsel Bir Yaklaşım*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Eskişehir Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir 2002.

Yılmaz, Mehmet, *Heykel Sanatı*, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara 2006, 45.

Yılmaz, Mehmet, *Modernizeden Postmodernizme Sanat*, Ütopya Yayınevi, (1 baskı), Ankara 2006.



ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Gözde Emiraoglu
Doğum Yeri ve Tarihi	Avanos/Nevşehir 17.01.1988
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Erciyes Üniversitesini anasanat dalını 2008-2012 yılları arasında tamamladı.
Y. Lisans Öğrenimi	2014-2015 yılları arasında, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsüne bağlı olarak, Heykel Ana Sanat Dalında tamamladı.
Bildiği Yabancı Diller	ingilizce
Bilimsel Faaliyetleri	<p>Erciyes Üniversitesi şenlik, büst yarışması 2011 Kayseri</p> <p>Erciyes Üniversitesi şenlik fotoğraf yarışması 2011 Kayseri</p> <p>Atatürk Üniversitesi Veremsavaş ödül heykelciği 2013 Erzurum</p> <ul style="list-style-type: none"> • Akademi ada Uluslararası Sanat Etkinliği, Yakın Doğu Üniversitesi, Kıbrıs 2013 • Bahar Şenlikleri Metal Heykel Workshop Çalışması, Atatürk Üniversitesi, Erzurum 2013.
İş Deneyimi	
Stajlar	Kayseri pedagojik formasyon resim öğretmenliği stajı 2012
Projeler	
Çalıştığı Kurumlar	Güray seramik Avanos Biz carpet Avanos
İletişim	
E-Posta Adresi	gozde_50_emiraoglu@hotmail.com
Tarih	