

TC  
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
HEYKEL ANASANAT DALI  
Yüksek Lisans Tezi

**SANATTA DEMOKRATİKLEŞME KAVRAMI VE ÇAĞDAŞ HEYKEL  
ÜRETİM BİÇİMLERİNE YANSIMASI**

Hazırlayan  
Özlem BAYRAK BEGTAŞ

Danışman  
Dr. Öğretim Üyesi Gökçen ERGÜR

İzmir\2022

## YEMİN METNİ

“Yüksek Lisans tezi” olarak sunduğum “*Sanatta Demokratikleşme Kavramı ve Çağdaş Heykel Üretim Biçimlerine Yansıması*” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel, ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

....\ .... \.....

Özlem BAYRAK BEGTAŞ

**TUTANAK**

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün ..... / ..... / ..... tarih ve ..... sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği' nin ..... maddesine göre Heykel Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Özlem Bayrak Begtaş'ın Sanatta Demokratikleşme Kavramı Ve Çağdaş Heykel Üretim Biçimlerine Yansıması konulu tezi incelenmiş ve aday ..... / ..... / ..... tarihinde, saat ..... 'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

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

**BAŞKAN****ÜYE****ÜYE**

## ÖZET

“Sanatta Demokratikleşme Kavramı ve Çağdaş Heykel Üretim Biçimlerine Yansıması” adlı bu çalışmada, Batı toplumunda gelişen aydınlanma çağıının ve gelişen demokrasi kavramının, sanat ve sanatçının dönüşümü üzerindeki etkileri, modernizm dönemi sanat akımları ve çağdaş heykel sanatı örnekleri üzerinden incelenmiştir.

Çağdaş sanat tanımının devreye girdiği 20. yüzyıla kadar, endüstri devrimi sonrası gelişen modern sanat yaklaşımları, sanat ve sanatçı kavramının yanında izleyicinin konumunu da değişikliğe uğratmıştır. İncelemenin birinci bölümünde, bu değişim süreci, akımlar ve eğilimler çerçevesinde ele alınarak demokrasi kavramının içeriği ile ilişkilendirilmiş, sanat, sanatçı, izleyici tanımlarının geçirdiği dönüşüm, Batı sanatının öncü karakterleri göz önüne alınarak izlenmiştir.

19. yüzyıl sonunda başlayan bu hareketlilik 20. yüzyıl başlarında dünya üzerinde köklü değişimlerin sebebi olan I. ve II. Dünya savaşları sonrasında da devam etmiştir. Sanatın özerkliğinin ve sanatçının dehasının sorgulandığı avangard yaklaşımlar, izleyicinin pasif rolünü de sorgulamış, bu doğrultuda ortaya çıkan birçok akım aracılığıyla, sanatın üreticisi ve alıcısı arasındaki sınırlar azalarak, sanat ifade ve eylem olarak demokratik bir biçimde üretilmeye başlanmıştır.

İkinci bölümde, sosyal, politik, ekonomik oluşumların, sanat, sanatçı ve izleyicinin üstlendiği misyonda yarattığı dönüşüm, çağdaş heykel sanatındaki biçim ve ifade farklılıkları göz önüne alınarak izlenmiştir.

Sanatın belli bir zümreye hitap eden özerk bir alan olma halinden çıkması, sanat pratiklerinin dünya ve insan sorunlarına çözümler üretme misyonunu üstlenmesinin yolunu açmıştır. Sanat, doğa ve insan ilişkisinin gözlemlenmesi, sorunların tespiti ve çözüm araştırmalarını öneren mecra haline gelmiştir. Çözüm yollarının uygulanması ve üretilmesi bağlamında sanatçı figürünün yanına, sivil halk, bilim insanları, kurumlar gibi unsurlar eklenerek, kolektif çalışma platformları oluşturulmuş, sanat ve yaşam arasındaki sınırlar genişletilerek, sanatın nüfuz ettiği alanların çeşitliliği artmıştır.

**Anahtar kelimeler:** Çağdaş, Demokrasi, Demokratikleşme, Heykel, Kamu

## ABSTRACT

In this study named "Democratization in Art and Its Reflection on Contemporary Sculpture Production Forms" The effects of the age of enlightenment and the concept of developing democracy in the Western society on the transformation of art and the artist. it is examined through the art movements of the modernism period and examples of contemporary sculpture art.

Until the 20th century, when the definition of contemporary art came into play in the first part of the review, modern approaches to art that developed after the industrial revolution have changed the position of the viewer, as well as the concept of art and the artist. This process of change was considered within the framework of trends and was associated with the content of the concept of democracy, and the transformation undergone by the definitions of art, artist, audience was monitored by taking into account the leading characters of Western art.

This activity, which began at the end of the 19th century, continued after the First and Second World Wars, which were the cause of fundamental changes in the world at the beginning of the 20th century. Avant-garde approaches, in which the autonomy of art and the genius of the artist are questioned, have also questioned the passive role of the viewer, thanks to the many trends that have emerged in this direction, the boundaries between the producer and the buyer of art have been reduced and art has been decisively produced as expression and action in a democratic way.

The emergence of art from being an autonomous field that appeals to a certain group of people has paved the way for art practices to undertake the mission of creating solutions to world and human problems. Art has become a medium that proposes the observation of the relationship between nature and man, the identification of problems and the search for solutions. In the context of the implementation and production of solutions, elements such as civil society, scientists, institutions were added to the artist figure, collective working platforms were created, the boundaries of art and life have been expanded and the areas in which art has penetrated have been diversified.

**Keywords:** Contemporary, Democracy, Democratization, Sculpture, Public

## ÖNSÖZ

Sanatta demokratikleşme kavramının Batı sanatındaki gelişme sürecini araştırmak ve sürecin sonuçlarını çağdaş heykel sanatı örnekleriyle kategorize etmek, bu araştırmayı yapmanın gerekçesidir. Hak eşitliği ve özgürlükler kapsamında ele alınan Demokrasi kavramının sanat ve sanatçı bağlamında yarattığı değişim ve dönüşümlerin gelişen akımlar ve yaklaşımlar kapsamında ele alınarak kronolojik akış içerisinde izlenmesiyle, çağdaş heykel sanatındaki etkileri araştırılmış ve örneklerle sunulmuştur. Araştırma, üretim sürecimin yöntem ve kapsamını desteklemek biçiminde kişisel bir katkı sunmuştur.

Tez çalışmamın her aşamasında bilgi ve tecrübelerinden faydalandığım değerli tez danışmanım Sayın Dr. Öğr. Üyesi Gökçen Ergür'e, Lisans ve Yüksek Lisans eğitimim boyunca bana katkılarını sunmuş olan değerli, Heykel Ana Sanat Dalı hocalarıma, bu süreçte koşulsuz desteklerini benden esirgemeyen oğlum Toprak Begtaş ve eşim Kemal Begtaş'a, teşekkürlerimi sunarım.

Yolculuğumda ki tartışmasız katkısı için Bozo'ya...

## İÇİNDEKİLER

|                                                                        |           |
|------------------------------------------------------------------------|-----------|
| YEMİN METNİ .....                                                      | ii        |
| TUTANAK.....                                                           | iii       |
| ÖZET .....                                                             | iv        |
| ABSTACT.....                                                           | v         |
| ÖNSÖZ .....                                                            | v         |
| İÇİNDEKİLER.....                                                       | vii       |
| RESİMLER DİZİNİ.....                                                   | ix        |
| <b>GİRİŞ.....</b>                                                      | <b>1</b>  |
| <b>1. BÖLÜM.....</b>                                                   | <b>1</b>  |
| <b>SANAT VE SANATIN DEMOKRATİKLEŞMESİ.....</b>                         | <b>5</b>  |
| 1.1. Demokrasi Kavramının Ortaya Çıkışı ve Gelişmesi .....             | 6         |
| 1.2.Sanatın Gelişimi İçerisinde Demokrasi Kavramı.....                 | 9         |
| 1.2.1. Antik Dönem Estetik Anlayışı.....                               | 9         |
| 1.2.2. Ortaçağ Sanat Anlayışı.....                                     | 12        |
| 1.2.3. Rönesans Sanat Anlayışı .....                                   | 12        |
| 1.2.4. Akademiler, Salonlar, Sanat Zanaat Ayrımı.....                  | 13        |
| 1.2.5. Modernite Çağında Sanat: Demokrasi Fikrinin Yaygınlaşması ..... | 16        |
| 1.2.6. II. Dünya Savaşı Sonrası Durum .....                            | 35        |
| <b>2. BÖLÜM.....</b>                                                   | <b>2</b>  |
| <b>ÇAĞDAŞ HEYKEL ÜRETİM BİÇİMLERİNDE DEMOKRATİKLEŞME.....</b>          | <b>42</b> |
| 2.1. Çağdaş Sanat: Sanatın Projeye Dönüşümü.....                       | 43        |
| 2.1.2. Sanatın Dönüştürücü Gücü- Fluxus- Sanat Eserinin İşlevi .....   | 48        |
| 2.1.4. Heykel Olarak Beden-Performans .....                            | 50        |
| 2.1.5.Feminist Tavrı Olarak Heykel .....                               | 56        |
| 2.1.6. Yeryüzüne Heykeltıraş Gözüyle Bakmak - Arazi Sanatı.....        | 65        |
| 2.1.6.1. Yeryüzü Sorunlarıyla Yüzleşme - Eko Proje Olarak Heykel.....  | 73        |
| 2.1.6.2. Yeryüzü İyileştirme - Ecovention Hareketi .....               | 82        |

|                                                                            |            |
|----------------------------------------------------------------------------|------------|
| 2.1.6.3. Müdahale Alanı Olarak Yeryüzü – Çevre (Environmental) Sanatı..... | 91         |
| 2.1.7. Günümüzde Kamusal Alanda Heykel.....                                | 96         |
| 2.1.8. Heykelin Hatırlatma Gücü- Bellek- .....                             | 113        |
| <b>SONUÇ .....</b>                                                         | <b>120</b> |
| <b>KAYNAKÇA.....</b>                                                       | <b>124</b> |
| <b>ÖZGEÇMİŞ</b>                                                            |            |





## RESİMLER DİZİNİ

|                                                                                                                                                                        |    |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <b>Resim 1</b> Eugene Delacroix, 'La Liberte Guidant Le Peuple' Halka Yol Gösteren Özgürlük, 1830, Louvre, Paris, .....                                                | 17 |
| <b>Resim 2</b> Gustav Courbet, 'The Painter's Studio' Sanatçının Atölyesi, 1855, Tuval üzeri yağlı boya, 361 cm × 598 cm Musée d'Orsay, Paris.....                     | 19 |
| <b>Resim 3</b> Auguste Rodin, 'Monument a Balzac' Balzac Anıtı, Paris, 1891–1897, ....                                                                                 | 20 |
| <b>Resim 4</b> Claude Monet, 'İmpresion Sunrise' İzlenim-Gündoğumu, 1872, Musée Marmottan Monet, Paris,.....                                                           | 21 |
| <b>Resim 5</b> Pablo Picasso, 'Les Demoiselles d'Avignon' Avignonlu Kızlar, 1907, Museum Of Modern Art, New York.....                                                  | 23 |
| <b>Resim 6</b> Pablo Picasso, 'Bull's Head' Boğa Başı, 1942, Museum Of Modern Art, New York .....                                                                      | 24 |
| <b>Resim 7</b> Umberto Boccioni 'Unique Forms of Continuity in Space' Uzakda Benzersiz Süreklilik Biçimleri', 1913 Moma, Newyork .....                                 | 25 |
| <b>Resim 8</b> Kazmir Maleviç 'Siyah Kare' 1915, Rus Devlet Müzesi, St.Petersburg .....                                                                                | 26 |
| <b>Resim 9</b> Constantin Brancusi, 'Infinite Column' Sonsuz Sütun, 1937 .....                                                                                         | 27 |
| <b>Resim 10</b> Vladimir Tatlin, 'Tatlin's Tower', Tatlin Kulesi.....                                                                                                  | 28 |
| <b>Resim 11</b> Marcel Duchamp 'Bicycle Wheel' Bisiklet Tekerleği, 1913, The Israel Museum, Jerusalem .....                                                            | 31 |
| <b>Resim 12</b> Kurt Switters, 'Merzbau' Hannover 1933.....                                                                                                            | 32 |
| <b>Resim 13</b> Meret Oppenheim 'Object' Tüylü Kahvaltı, 1936, MOMA New York .....                                                                                     | 34 |
| <b>Resim 14</b> Alberto Giacometti, 'Dog (Le Chien)' Köpek, 1951 Guggenheim Museum, New York, .....                                                                    | 34 |
| <b>Resim 15</b> Jackson Pollock,(1912-1956), New York .....                                                                                                            | 36 |
| <b>Resim 16</b> Davit Smith, 'Cubi XIX' 1964, Tate Museum, Londra .....                                                                                                | 37 |
| <b>Resim 17</b> Donald Judd, 'Untitled' İsimsiz, 1980, Tate Museum, Londra.....                                                                                        | 45 |
| <b>Resim 18</b> Robert Morris, 'Untitled' İsimsiz, 1965, reconstructed 1971, Tate Museum, Londra .....                                                                 | 45 |
| <b>Resim 19</b> Nam June Paik, 'Nixon' 1965-2002, Tate Museum, Londra .....                                                                                            | 49 |
| <b>Resim 20</b> Eleanor Antin, 100 Boots In a Field-Bir Tarlada 100 Çizme serisinden, 51 fotoğraflı kartpostal seti, 1971 Museum of Modern Art in New York, 2012 ..... | 50 |

|                                                                                                                                                                                                                  |    |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <b>Resim 21</b> VALIE EXPORT, ‘Sosyoloji ve İnsan Davranışı Örnek Olayı’ Peter Weibe Hundigkeit'in portföyünden, 1968 .....                                                                                      | 51 |
| <b>Resim 22</b> Zhang Huan, ‘12 Square Meters’ 12 Metrekare, 1994, Pekin, 40 dakikalık performans .....                                                                                                          | 52 |
| <b>Resim 23</b> Zhang Huan, ‘To Raise the Water Level in a Fishpond (line man)’- Balık Havuzunda Su Seviyesini Yükseltmek İçin (hat adamı) 1997 .....                                                            | 53 |
| <b>Resim 24</b> Tania Bruguera, ‘Displacement’ Yerinden Olma, 1998-99, Küba, Küba toprağı, tutkal, ahşap, çivi ve tekstil ile davranış sanatı .....                                                              | 54 |
| <b>Resim 25</b> Olivier De Sagan, ‘Transfiguration’ Başkalaşım, 2014 .....                                                                                                                                       | 55 |
| <b>Resim 26</b> Michalengelo Pistoletto, ‘Walking Sculpture’ Yürüyen Heykel 1967, İtalya .....                                                                                                                   | 55 |
| <b>Resim 27</b> Judy Chicago, ‘The Dinner Party’ Akşam Yemeğı Partisi, 1974–79, Brooklyn Museum .....                                                                                                            | 58 |
| <b>Resim 28</b> Nancy Grossman, ‘Male Figure’ Erkek Figür, 1971, İsrail Müzesi, Kudüs, a) .....                                                                                                                  | 59 |
| <b>Resim 29</b> Louise Bourgeois, ‘Couple I’ Çift I, 1996, Tate, Londra, .....                                                                                                                                   | 60 |
| <b>Resim 30</b> Mierle Laderman Ukeles, ‘Touch Sanitation Performance (Handshake)’ 'Dokunma Sanitasyon Performansı (El Sıkışma) 1989, Currently on view in Nature’s Nation (through September 9), New York ..... | 61 |
| <b>Resim 31</b> Mierle Laderman Ukeles, ‘Ceremonial Arch IV’ Tören Kemerı IV, 1988/1993/1994/2016, Queens Müzesi, New York .....                                                                                 | 62 |
| <b>Resim 32</b> Kiki Smith, ‘Pyre Woman Kneeling’ Diz Çökmüş Pyre Kadını, 2002, Galleria Raffaella Cortese .....                                                                                                 | 63 |
| <b>Resim 33</b> Guerilla Girls, 1985, New York .....                                                                                                                                                             | 64 |
| <b>Resim 34</b> Helena Aylon, ‘The Earth Ambulance’ Toprak Ambulansı 1982-1992, Creative Time, 1992 .....                                                                                                        | 65 |
| <b>Resim 35</b> Robert Smithson, ‘Spiral Jetty’ Sarmal Dalgakıran, 1970, Utah, Great Salt Lake ABD .....                                                                                                         | 68 |
| <b>Resim 36</b> Nancy Hold, ‘Sun Tunnels’ Güneş Tünelleri, beton 1976, Utah .....                                                                                                                                | 69 |
| <b>Resim 37</b> Walter De Maria’ The Lightning Field’ Yıldırım Tarlası, 1977, çelik direk New Mexico .....                                                                                                       | 70 |
| <b>Resim 38</b> James Turrell, Roden Krateri, Arizona, 1977) .....                                                                                                                                               | 71 |

|                                                                                                                                                             |    |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <b>Resim 39</b> Christo and Jeanne-Claude, ‘Wrapped Trees’ Sarılmış Ağaçlar, İsviçre, 1998 .....                                                            | 71 |
| <b>Resim 40</b> Christo and Jeanne-Claude ‘The Floating Piers’ Yüzen İskeler, Iseo Gölü, İtalya,.....                                                       | 72 |
| <b>Resim 41</b> Alan Sofist, ‘Time Landscape’ Zaman Manzarası, 1978, Manhattan .....                                                                        | 75 |
| <b>Resim 42</b> Alan Sofist, ‘The Monument of the Lost Falcon’ Kayıp Şahin Anıtı, 2003, Wittgenstein Ormanı, Sauerland, Almanya) .....                      | 76 |
| <b>Resim 43</b> Nele Azevedo, ‘Minimal Monument’ Minimum Anıt, 2009, Berlin .....                                                                           | 77 |
| <b>Resim 44</b> Olafur Eliason, ‘Ice Watch’ Buz İzleme, 2014, Bankside, outside Tate Modern, Londra, 2018 .....                                             | 78 |
| <b>Resim 45</b> Meg Webster, ‘Solar Grow Room’ Güneş Yetiştirme Odası, 2016, Poula Cooper Gallery New York, .....                                           | 79 |
| <b>Resim 46</b> Helena Newton Harrison, ‘Greenhouse Britain’ Sera İngiltere, İngiltere, 2006-2009.....                                                      | 80 |
| <b>Resim 47</b> Eve Moher, ‘HighWaterLine’ Yüksek Su Hattı, 2007 New York .....                                                                             | 81 |
| <b>Resim 48</b> Betty Beaumont, ‘Ocean Landmark’ Okyanus Simgesi, 1978-1980, New York .....                                                                 | 83 |
| <b>Resim 49</b> Agnes Denes, ‘Wheatfield-A Confrontation’ Buğday Tarlası-Bir Yüzleşme, 1982, Manhattan, New York .....                                      | 85 |
| <b>Resim 50</b> Joseph Beuys, ‘7000 Oaks’ 7000 Meşe, 1982, Documenta 7, Kassel, Almanya .....                                                               | 86 |
| <b>Resim 51</b> Patricia Johanson, ‘The Fair Park Lagoon’ Fair Park Lagünü 1985, Dallas .                                                                   | 87 |
| <b>Resim 52</b> Mel Chin, ‘Revival Field’ Canlanma Alanı, 1991, Saint Paul Minnesota.....                                                                   | 87 |
| <b>Resim 53</b> Agnes Denes, ‘Tree Mountain – A Living Time Capsule’ Ağaç Dağı - Bir Yaşam Süresi Kapsülü, 1992-96, 11.000 Ağaç, 11.000 Kişi, 400 Yıl ..... | 88 |
| <b>Resim 54</b> Jacke Brookner, ‘The Gift Of Water’ Suyun Hediyesi, 2001, Grossenhain, Almanya .....                                                        | 89 |
| <b>Resim 55</b> Aviva Rahmani, ‘Blued Trees’ Mavi Ağaçlar, 2015, NewYork.....                                                                               | 90 |
| <b>Resim 56</b> Richard Long, ‘A Line Made by Walking’ Yürüyerek Yapılan Bir Çizgi, 1967, Tate, Londra .....                                                | 92 |
| <b>Resim 57</b> Davit Nash, ‘Ash Dome’ Kül Kubbesi, 1977, Galler .....                                                                                      | 93 |

|                                                                                                                                                       |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Resim 58</b> Davit Nash, ‘Wooden Boulder’ Ahşap Kaya, 1978, Galler .....                                                                           | 94  |
| <b>Resim 59</b> Nils Udo .....                                                                                                                        | 94  |
| <b>Resim 60</b> Andy Goldsworthy ‘Storm King Wall’ Fırtına Kral Duvarı, 1997-98, New York .....                                                       | 95  |
| <b>Resim 61</b> Christo Javacheff ve Jeanne-Claude Denat, ‘Wall of Oil Barrels-The Iron Curtain’ Petrol Varilleri Duvarı-Demir Perde,1962, Paris..... | 98  |
| <b>Resim 62</b> Dennis Oppenheim, ‘Dead Furrow’ Ölü Karık, 1967, Storm King Sanat Merkezi, New York .....                                             | 99  |
| <b>Resim 63</b> Richard Serra, ‘Terminal’, Documenta VI, 1977, Bochum, Germany .....                                                                  | 99  |
| <b>Resim 64</b> Mario Merz, ‘Igloo Di Pietra’ 1982, Kröller Müller Museum, Hollanda, ...                                                              | 100 |
| <b>Resim 65</b> Davit Hammons, ‘Higher Goals’ Daha Yüksek Hedefler, 1986, Brooklyn, 101                                                               |     |
| <b>Resim 66</b> Antony Caro, ‘The Tower of Discovery’ Keşif Kulesi, 1991, Londra (.....                                                               | 102 |
| <b>Resim 67</b> Joseph Kosuth, ‘Ex Libris, J.-F. Champollion, Rosetta Stone’ Rosetta Taşı 1991, Figeac, Fransa .....                                  | 102 |
| <b>Resim 68</b> Susanne Lacey, ‘Full Circle’ Tam Daire, Chikago, 1992-1993).....                                                                      | 103 |
| <b>Resim 69</b> Anthony Gormley, ‘Another Place’ Başka Bir Yer, 1997,Crosby Beach, Liverpool .....                                                    | 104 |
| <b>Resim 70</b> Mierle Laderman Ukeles, ‘Turnaround Surround- Galaxy’ Geri Dönüş Çevresi- Galaksi, kauçuk, polimer,Cambridge 1997- 2002.....          | 105 |
| <b>Resim 71</b> Krzysztof Wodiczko ‘Bunker Hill’ Sığınak Tepesi, Boston, 1998 .....                                                                   | 106 |
| <b>Resim 72</b> Do Ho Suh, ‘Public Figures’ Halk Figürleri, 1998 Metrotech Center Commons, Brooklyn, New York.....                                    | 107 |
| <b>Resim 73</b> Sol LeWitt, ‘Four Sided Pyramid’ Dört Taraflı Piramit, 1999, National Gallery of Art Sculpture Garden, Washington .....               | 108 |
| <b>Resim 74</b> Lawrence Weiner, ‘Manhole Cover’ Rögar Kapakları, 2000, New York ...                                                                  | 109 |
| <b>Resim 75</b> Anish Kapoor, ‘Cloud Gate’ Bulut Kapısı, 2004, Milenium Park, Chicago 110                                                             |     |
| <b>Resim 76</b> Jaume Plensa, ‘Crown Fountain’ Taç Çeşmesi, 2004, Milenium Park, Chicago .....                                                        | 111 |
| <b>Resim 77</b> Michael Heizer, ‘ Levitated Mass’ Havaya Kaldırılmış Kütle, Los Angeles County Sanat Müzesi 2012 .....                                | 112 |
| <b>Resim 78</b> Jenny Holzer, ‘YouVote’ Oy Veriyorsun, 2020, Wisconsin,ABD.....                                                                       | 113 |

|                                                                                                                                                                                                                                                                                          |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Resim 79 Ana Mendieta, 'Untitled (Guanaroca, First Woman)' İsimsiz Guanaroca( İlk Kadın) Brooklyn Museum, 1981/1994 .....                                                                                                                                                                | 114 |
| <b>Resim 80</b> Horst Hoheisel & Andreas Knitz, 'Aschrottbrunnen' 1987, Kassel, Almanya .....                                                                                                                                                                                            | 115 |
| <b>Resim 81</b> Rachel Whiteread, 'House' Ev, 1993, East London.....                                                                                                                                                                                                                     | 115 |
| <b>Resim 82</b> Rachel Whiteread, 'Holocaust Memorial' Soykırım Anıtı, 2000, Viyana, Beton .....                                                                                                                                                                                         | 116 |
| <b>Resim 83</b> Ai Weiwei, 'Template' Şablon, Documenta12, Kassel, 2007 Almanya (kaynak: <a href="https://i.pinimg.com/originals/4f/41/9a/4f419acb666e63ed1db9867943e35eeb.jpg">https://i.pinimg.com/originals/4f/41/9a/4f419acb666e63ed1db9867943e35eeb.jpg</a> erişim:13.02.2021)..... | 117 |
| <b>Resim 84</b> Christian Boltanski, 'Personnes' İnsanlar, 2010, Grand Palais, Paris .....                                                                                                                                                                                               | 118 |
| <b>Resim 85</b> Horst Hoheisel, 'Grauen Busse' Gri Otobüslerin Anıtı, 2014 replika, Köln                                                                                                                                                                                                 | 119 |

## GİRİŞ

Demokrasi kavramının sanatla kurduğu ortak ilişkinin, sanatçıyı konu ve eylem bağlamında özgürleştirmesi, seçimlerini kendi iradesiyle yapabilmesini mümkün kılması, izleyicinin bu ilişkideki pasif durumundan çıkartılarak katılımcı hale getirilmesi ve bu sürecin incelenmesi, çalışmanın izleğini oluşturmuştur.

Tarihsel süreçte dünya üzerinde gelişen sosyal, politik değişimler sanat ve sanatçı kavramının sürekli olarak tanım değişikliğine uğramasına yol açmıştır. Antik dönem sanat üretimi, idealist estetik ve maddeci estetik kavramları altında kategorileşmiştir. Ortaçağ'da sanat, insanı dünyevi işlerden uzaklaştırarak, tanrı ve öteki dünya inancıyla donatıp, kulluk bilincini sağlamlaştırmak için, tanrı hikayelerinin anlatımına dönüşmüştür. Kilise inancının süreç içinde sorgulanmaya başlanmasıyla sanat, hikaye anlatıcılığından uzaklaşarak dünya gerçekliklerini anlatmaya başlamıştır. İnsan ve dünyevi yaşam üzerine odaklanan Rönesans döneminde Antik çağ anlayışı sanatının yol göstericisi olmuş, insan doğasının ele alınıp incelenmesiyle sanat kusursuzluğu ve ideali betimleme yolunda ilerlemiştir. Kentsoyluların gelişen ticaret ağıyla zenginleşmesi, sanat üretiminin yeni koruyucularını belirlemiş, ilk örneklerini İtalya'da gördüğümüz sanattan zevk alan mesen<sup>1</sup> sınıfı ortaya çıkmıştır. Burjuva egemenliğinin artmasıyla, antik çağ sanat koruyuculuğu aristokrasinin elinden çıkıp zengin sınıfın eline geçmiştir. Bu süreçte sanat üretimi, himaye altında, birtakım kurallar ve ekoller çerçevesinde icra edilmiştir.

Akademik sanat çerçevesinde kurumlaşan sanat, keskin kurallara oturtulmuş, iktidar ve kilise tarafından desteklenmektedir. Aynı zamanda gelişen müzecilik anlayışı, koleksiyonların halka gösterilmesinin yolunu açarak bugünkü modern müze kavramını şekillendirmiştir. Sanat, müzeler, galeriler ve salonlar aracılığıyla her zümreden insanın beğenisine sunulmaya başlanmış, galerilerin devreye girmesiyle sanatı belli bir çerçeveye sokan kurumların etkisi azalarak, sanat eseri kısmen bağımsız yeni biçimine dönüşmüştür.

Özgür sanatçı modeli ve bu özgürlüğün sanat piyasası tarafından kabul edilebilirliği bağlamında, sanat tarihindeki ilk demokratikleşme hareketi olarak tanımlayabileceğimiz Romantizm, tarihsel süreçte bir dönüm noktası olarak kabul edilebilir ve modernizmin başlangıcı bu akımla tarihlendirilebilir. Gerçekçilik akımıyla birlikte burjuva değerlerinin dışında üretim yapan sanatçı, gerek sanatın konusu, gerekse hitap ettiği izleyici profili gerekse de sanat yapıtına ulaşılabilirlik bağlamında demokratik

---

<sup>1</sup> İs. Fr. Mecene Sanat ve bilim adamlarını koruyan kimse(Kaynak: Türkçe Sözlük 1,Türk Tarih Kurumu Basım Evi Ankara 1988

bir yaklaşım sergilemiş, bu gelişmelerle sanatın ve sanatçının özerkleşmesinin yolu açılmıştır.

Batıda Monarşinin yerini parlamenter demokratik sisteme bırakmasıyla, insan özgürlüklerinin hukuk temelinde koruma altına alınması, temel insan haklarının devreye girmesi, hak eşitliği talebi ve hak kazanma arayışı gibi, demokratik dönemde değişen yaşam biçimiyle, sanatın konusu, insan, doğa ve tanrısallık çerçevesinin dışına çıkarak, yeryüzünün gerçek problemlerini de görünür kılmaya başlamıştır. Modern çağa kadar sanatçı, mesenlerin, devletin, kilisenin, himayesinde iken, Endüstri Devrimi sonrası dönemde, bireysel sanatçı tavrı ve sanatçının seçimlerinde insiyatif kullanmaya başlaması, sanatçı dehasını ortaya çıkarmaktadır. Modern Sanatın akademizmden kopuşuyla, sanat tüketicisi ve sanatçı arasına koleksiyoncu, eleştirmen, galerici gibi birçok figür girmiştir.

Endüstri Çağının insanı mekanikleştirmesi ve bu doğrultuda oluşan çalışma rutiniyle özgürlüklerinin yok edilmesi, toplumu oluşturan bireylerin, tüketim kültürünün dayatıldığı kitle haline dönüştürülmesiyle sonuçlanmıştır. Sanat mecrasında da bunun görünür etkileri olmuştur. Sanat koruyuculuğu kapitalizmle birlikte sponsorluk biçiminde form değiştirmiştir.

Sanayi devrimi ile birlikte ortaya çıkan yeni sanat yaklaşımları, değişen ‘güzel’ anlayışı, özgürleşen sanatçı, sanatın kendi içinde özerkleşmesi gibi gelişmeler 19. yüzyıl sonrası Avrupa’ında sanat mecrasının şekillenmesinin unsurları olmuştur. Sanatın temsil biçiminin doğa betimlemelerinden uzaklaşarak soyutlama eğiliminde bulunması, sanatçıya fikir ve malzeme kapsamında geniş bir alan ve bakış açısı sunmuştur. 20. yüzyıl başlarında soyutlama eğilimiyle birlikte, kavramların ifadeleri bulunmaya çalışılmış, nesne, sanatın referansı ve süjesi olma konumundan çıkartılmıştır. Sanatın biçim ve içeriğindeki bu değişimler ‘sanat için sanat’ fikrinin hakim düşünce olmasını sağlamış, Sanat kendi disiplinleri içinde özerkleşme eğilimine girmiştir. Özerkleşme sanatın kamu ile ilişkisini sınırlayarak, tekrar sanat toplum ilişkisinin kurulması gerekliliğini doğurmuştur.

Dada, Fütürizm gibi öncü avangard yaklaşımlar, sanatçının sanat yapma edimi içindeki rolünü tartışmaya açmış, sanat nesnesinin yüceltilmesi eleştirilmiş, sanatın toplumsal yaşamının içine nüfuz etmesinin yöntemleri araştırılmıştır. Konstrüktivistler sanatı, tasarlanacak yaşam biçiminin şekillenmesi için araç olarak değerlendirmişlerdir. 1940larda Amerika’da şekillenen soyut dışavurumculuk akımında tuvalin performans alanı olarak kullanılmaya başlanmasıyla resim ve heykelde eylemin, sanat nesnesinin yerine geçmesinin örnekleri görülmüştür.

II. dünya savaşı sonrası oluşan kitle kültürünün tüm yaşam alanlarındaki etkisi, sanat üretimini de değişikliğe uğratmış, sanat şekillenen dünya düzeninde etkin rol almaya başlamıştır. Popüler kültür öğelerinin sanat mecrasına girişiyle estetik kavramı sıradanlaştırılarak, sanat nesneleri her yerde karşılaşılabileceğimiz imgeler durumuna gelmiştir.

İnsanın doğa üzerinde hakimiyet kurmaya çalıştığı aydınlanma dönemi, bir taraftan özgürlüklerin dönemi olmakla birlikte diğer taraftan özgürlükleri sınırlar içine alan ve insan merkeziliğin dünya ekolojisine telafisi zor tahribatlar oluşturduğu bir dönem olarak değerlendirilebilir. Bu dönemdeki gelişmelerin uzun vadede oluşturacağı sorunları öngören sanatçılar, galeri mekanının işlevini sorgulayarak, sanat üretimini farklı mecralarda gerçekleştirmenin yollarını aramışlardır. Birbirinin peşi sıra ortaya çıkan Fluxus, Arte- Povera, Arazi Sanatı, Performans Sanatı gibi yaklaşımlar, sanatı bir nesne aracılığı ile ifade etmenin ötesinde gündelik hayatın içerisine dahil ederek, sanat yapıtını eylem, süreç, performans gibi farklı formlara büründürmüşlerdir. Bu yaklaşımlarla izleyicinin pasif rolünü değiştirerek, sanat eyleminin katılımcısı olmaları yönünde hareket etmişlerdir.

60'lı yıllarda sanatçılar sanatı sokakta gelişen olaylardan ve dünyada gelişen olumsuzluklardan ayrı tutmamış, üretimlerini sorunlara işaret eden veya çözüm odaklı projeler olarak geliştirmişlerdir. Arazi sanatının altında biçimlenen birçok sanat tavrı dünya sorunlarına dikkat çekmek ve çözüm önerileri oluşturmak çerçevesinde gelişmiştir.

Sanatın ve sanatçının geçirdiği değişim, kamusal alanın sanat mecrası olarak kullanımı da etkilemiştir. Kamusal alan, kahramanlık hikayelerinin anlatıldığı heykellerin sergilendiği alan olmanın dışında, küresel sorunların irdelendiği, çözümlerin önerildiği, hak ve eşitlik arayışı eylemlerine ev sahipliği yapan ve anti anıtların sergilendiği platforma dönüşmüştür.

Bu gelişmelerle Sanat, toplum dinamikleri ve dünya üzerinde süregelen olaylardan bağımsız olmayan, sanatçı öznelğine olanak tanıyan, daha geniş kapsamlı bir mecra haline dönüşmüştür.

“Sanatta Demokratikleşme Kavramı ve Çağdaş Heykel Üretim Biçimlerine Yansıması” adlı bu çalışmanın birinci bölümünde, Endüstri Devrimi sonrasındaki modern dönemde, sanat tanımının değişimi, sanatçının dönüşümü, yapıt ve izleyici ilişkisi, öne çıkan tipik sanatçı örnekleriyle incelenmiştir. Demokrasi kavramının kısa tarihçesine bakılarak, demokratikleşme sürecinin sanat üretimi ve sanatçının dönüşümündeki rolü, Avrupa sanat tarihinin öncü karakterleri göz önüne alınarak, kronolojik olarak izlenmiş ve inceleme devam etmiştir.



Çalışmanın ikinci bölümünde, sanat ve sanatçının demokratikleşme süreçlerinin sonuçları izlenmiş, izleyicinin, yapıtı seçen, tasarlayan ve tamamlayan aktör haline gelmesi, kamusal alan çalışmaları, katılımcı sanat projeleri, performanslar gibi çağdaş sanat kapsamında değerlendirilen heykel örnekleri ele alınarak aktarılmıştır. Avrupa sanatında, plastik sanatlardaki biçimsel dönüşüm, Demokrasi kavramının sanatçının düşünme şeklini değiştirmesiyle ilintilidir. Düşünme ve ifade biçiminin geçirdiği değişim, kanıksanmış kabul edilmiş işler yerine, kamusal alan da yer alan örneklerle aktarılmaya çalışılmıştır. Bu değişimin süreç içerisinde izlenmesi ve saptanması için, Avrupa sanatında gelişen akımlar çerçevesinde üretilen kamusal alan işlerinin çözümlemesi ile Demokrasi kavramının sanat eylemi üzerindeki etkileri incelenmiştir. Sınıfların hak ve eşitlik talebi doğrultusunda kazanılan haklar genişledikçe, bireyin dönüşümü, dolayısıyla sanatçının dönüşümü kaçınılmazdır. Bu gelişmelerin Heykel sanatındaki dönüştürücü etkisi izlenerek örneklerle aktarılmıştır.

## **1. BÖLÜM**

### **SANAT VE SANATIN DEMOKRATİKLEŞMESİ**

## 1. BÖLÜM

### SANAT VE SANATIN DEMOKRATİKLEŞMESİ

#### 1.1. Demokrasi Kavramının Ortaya Çıkışı ve Gelişmesi

En basit tanımıyla, her vatandaşın eşit seçme ve seçilme hakkı ilkesine dayalı, siyasal denetimin halkın özgür iradesini kullanarak seçtiği temsilcilerde olduğu yönetim biçimi olarak tanımlanabilecek Demokrasi, modern dünyanın şekillenmesinde önemli bir etkidir. Demokrasi kelimesinin etimolojik kökü, Yunancada “kentte yaşayan halk” anlamına gelen “demos” ve yöneten iktidar anlamına gelen “kratos” kelimelerinin birleşmesinden meydana gelmiştir.

Antik yunan döneminde dünya üzerindeki birçok millet krallık, tanrı krallık gibi tek adam yönetimiyle idare edilirken, Yunanistan kentlerinde özellikle Atina’da halkın kendini yönetme imkanı sağlanmıştı.( MÖ 5. ve 4. yüzyıl) Yunanistan’da filozoflar arasında Sokrates diğerlerinden farklı olarak toplum yönetiminin soylular tarafından değil bilgili ve ahlaklı kişiler tarafından yapılmasını savunuyordu. Demokrasinin ilk olarak kullanıldığı Yunanistan şehir devletlerinde teorik olarak halkın söz söyleme hakkı olmasına rağmen, kadınlar, köleler ve şehirde doğmayanların böyle bir hakkı yoktu.

Ortaçağda haklar belirli toplum sınıflarını (kilise, baronlar, tüccarlar) kapsamakta hak ve hürriyet tanımlamalarını içeren fermanlar bu zümre üzerinden düzenlenmekteydi. İngiltere’de imzalanan Magna Carta (1215) sözleşmesiyle, krallığın tüm hür kişilerinin hakları tanınmış, tanrı tarafından yetkilendirildiğine inanılan kralın yetkileri sınırlandırılarak, derebeylerin bazı haklar kazanmasının yolu açılmıştır; parlamento alınan kararlarda etkili olmaya başlamış, böylelikle kilise gücünü ve etkinliğini kaybetmeye başlamıştır.

16. yüzyılda başlatılarak tüm Avrupa’yı etkilemiş ve Katolik Kilisesi’ne karşı yapılmış dinsel bir hareket olan Reform hareketi, Avrupa’nın değişim ve dönüşümünde önemli bir etken olmuştur. Martin Luther, 31 Ekim 1517’de Wittenberg Kalesi Kilisesi’nin kapısına endüljans<sup>2</sup> sertifikalarına karşı fikirlerini içeren; 95 maddeden oluşan bildiriye asarak Protestan Reformu hareketini resmen başlatmıştır. Böylelikle dünyevi işlerin ve öteki dünya inancının birbirinden ayrılmasının yolu açılarak, sekülerizm (dünyacılık) anlayışının hakimiyeti devreye girmiştir.

<sup>2</sup> Fr indulgence 1. göz yumma, hoşgörme, 2. Katolik kilisesinde itiraf ve tövbe sonucu bazı günahların gözardı edilmesi ~ Lat indulgentia a.a. < Lat indulgēre göz yummak, sabır göstermek(Meydan-Larousse, 1969)

“Rönesans’ın entelektüel hareketi, hatta Reformasyonunki, bir vicdan özgürlüğünün temellerini açığa çıkarmışlardır. Rönesans ve hümanizma, insanın birey olarak saygınlığını, yüceliğini savunmakta, insanın zekasını, kişisel gücünü övmektedir” (Braudel, 2014, s. 368). Reformasyon hareketiyle (15. ve 16. yüzyıl) Monarklar (hükümdar) ve zenginler kilisenin hükümranlığına karşı koymuş ve Papanın yerini Monarklar almıştır. Her yerde ulusal kiliseler kurulmuş, halk kendi istekleri doğrultusunda kiliselerini yönetmek istemektedir. Reformasyon hareketinin sonucu dini otorite hemen hemen bugünkü biçimini almış ve laikliğe giden yol açılmıştır. Bu gelişmelerle, ticaretle zengin olmuş, toprağa bağlı güç anlayışını reddeden, burjuva sınıfı ortaya çıkmıştır. Soylu olmayan ve toprak sahibi olmayan bu sınıf için, para ve sermaye gücün temsilidir. Rönesans ve Reform hareketlerinin öncülü olduğu aydınlanma düşüncesi, din ve ideolojilerden kopuşu, akıl ve bilimi ön plana çıkaran hümanist düşünceyi temsil eder.

Demokrasilerde düşünce özgürlüğü, örgütlenme ve topluluklar oluşturma özgürlüğü başlıca unsurlardandır. Devletin, ahlaki ve dini inanış üzerinde hiçbir yargı ve yönlendirmesi olmaz ve seküler anlayış hakimdir. Bireysel özgürlük inşası vaat edilmekle birlikte, devlet yürürlüğe koyduğu yasalarla, topluma bir yaşam biçimi modelini benimsetir. Bireysel özgürlüklere saygı göstermek aynı zamanda toplumun çoğunluğunun kabul edeceği bir düzen kurmak hassas bir dengeleme gerektirir. Bireyler ortak karar alma noktasında temsilciler yoluyla var olur. “Özgürlükler gerçekte, muafiyetler, ayrıcalıklardır. Bir insan veya çıkar gurubu bunların arkasına sığınarak korunaklı hale gelmekte, sonra bu konumdan güç alarak, diğerlerinin üzerine yüklenmekte ve bunu çoğu zaman arsızca yapmaktadır” (Braudel, 2014, s. 358).

Demokratik yaklaşımlarda birey özgürlüğü ve özgürlük çeşitliliği koruma altındadır. Demokrasi bireylere ve topluluklara saygıyı gerektirir; akılcılığı, kültürel kimlikleri ve bireysel özgürlükleri bağdaştırır. Bireyi özgürleştirmesinin yanında tarihsel süreçte var olmasının yolunu açar, öznenin var olması için oluşturulmuş bir kuramdır. Toplumu oluşturan tüm unsurların çıkarları gözetilir ve bu çıkarlar doğrultusunda hukuk ve toplumsal istekler toplumsal dönüşümü biçimlendirir (Touraine, 2015, s. 21-25).

Bireylerin akıllarıyla kendi tarihlerini oluşturma gerekliliğini savunan aydınlanma düşüncesi, önceki toplumlardaki egemen düşünce olan Tanrı’nın yaratıcı ve kanun yapıcı olduğu ilkesinden kopuştur. Bu kopuşla doğa ve insan bilimleri ortaya çıkmıştır. Aydınlanma düşüncesinin ortaya koyduğu akıl kavramı, özgürleşmeyle sıkı bir biçimde bağlıdır. Bu özgürleşme, kapitalizmin tanımladığı sınırlar içerisindedir. Bireyler toplumu oluşturan öznelerdir. Toplumu mutlu edecek kurumlar ‘iyi kurumlar’dır. Bireylerin özgürlüklerini ve mutluluklarını güvence altına alacak olanlar da bu

kurumlardır. Bireyler arası ticarete piyasa temel noktadır. Ekonomi mülkiyetin korunmasını sağlamalıdır (Amin, 2016, s. 15-24).

17. ve 18. yüzyıllarda gelişen aydınlanma düşüncesi, toplumsal düzenlemelerin din merkezinden çıkarılıp bilimin ve aklın ışığında biçimlendirilmesini sağlamıştır. Ülkelerin liderlerini adil ve rekabetçi seçimler yoluyla seçmesi, hukukun üstünlüğü, temel sivil özgürlüklerin sağlanması gibi, demokratik kabul edilebilmenin temel unsurlarının uygulandığı demokratikleşme süreçlerinde ülkeler, yeni kurumların geliştirilmesi ve güvenin sağlanması adına bu süreçleri uzun vadede hayata geçirebilmişlerdir. Adorno'nun deyimiyle; "en geniş anlamda ilerlemeci bir düşünme olarak Aydınlanmanın öteden beri hedefi, insanları korkudan arındırmak ve efendi konumuna getirmek olmuştur"(Adorno, 2014, s. 19) .

Amerikan Bağımsızlık Bildirgesi (1776) ve Fransız İnsan ve Yurttaş Hakları Bildirisi (1789) ile birlikte Demokrasi kavramı 18. ve 19. yüzyıllarda yükselen değer haline gelmiştir. "Rönesans ve Reformasyondan Devrime kadar olan süre içinde yoğunlaşmış, henüz soyut ve teorik olan özgürlük kavramı İnsan ve Yurttaş Hakları Bildirgesi içinde formüle edilerek yeni bir güç kazanmıştır. Liberalizmle birlikte doktrin haline gelmiştir" (Braudel, 2014, s. 371). Demokratik-parlamentar dönemde birey, monarşi dönemdeki edilgen durumundan çıkmıştır. 1789 Fransız devriminde hazırlanan anayasayla halkın seçimiyle oluşturulacak parlamentonun Kralla birlikte yönetimde söz sahibi olması sağlanmıştır. Milyonlarca köylünün ve esnafın mülkiyetini güvence altına almayı öneren devrim, herkese açık piyasa önerisini getirmiştir. Büyük müteşebbislerin ve kentlerin dışlanmışları, kırsal kesimin mülksüz köylüleri, bu öneriye karşı tehdit oluşturmuşlardır (Amin, 2016, s. 21). "Fransız ve Amerikan devrimlerine gelinceye değin, tarihte çağımızın anladığı anlamda demokratik-parlamentar bir devlet yönetimi görmüyoruz"(Turani, 2017, s.19).

Oy verme ve seçilme hakkı gibi siyasi hakların genişletilmesi yoluyla, demokrasinin devletin her türlü kurumuna yayılmasının yolu açılmıştır. Üniversiteler, sivil toplum örgütleri, işçi toplulukları gibi kurumlarda demokrasi uygulanmaya çalışılmıştır. Temeli, halkın ayrımcılığa uğramadan, eşitliği ilkesine dayansa da demokrasilerde, kadınların yakın tarihe kadar oy verme hakkının olmaması, Amerika'nın güneyinde, iç savaşın ardından anayasal düzenlemeyle oy verme hakkı tanınmasına rağmen, 1960'lara kadar siyah vatandaşlarına oy hakkının tanınmaması gibi, bireyi kısıtlayıcı birçok unsurun olduğu görülmektedir.

20. yüzyılda I. Dünya savaşı sonrası imparatorlukların yıkılmasıyla ortaya çıkan birçok devlet demokratik sayılabilecek yöntemlerle yönetilirken, diğer taraftan büyük

buhran döneminde birçok ülkede diktatörlük rejimleri ortaya çıkmıştır. II. Dünya savaşı sonrası sömürgeciliğin son bulmasıyla birçok devlet bağımsızlığını ilan etmiş, özellikle Batı Avrupa’da demokratikleşme hareketi ivme kazanmıştır.

## **1.2.Sanatın Gelişimi İçerisinde Demokrasi Kavramı**

### **1.2.1. Antik Dönem Estetik Anlayışı**

Kırk bin yıl önce baş edemediği güçlere karşı savaşını, mağara resimlerinde doğayı taklit ederek kazanmaya çalışan insan ile başlayan sanat eylemi, o günden bu güne sürekli olarak biçim ve tanım değiştirmiş, tarihte olagelen toplumsal, siyasi, fiziki bütün gelişmelerin aynası olmuştur. Mağara duvarlarında sembollerin kullanılması, yani zihinde başka bir şeyi temsil edebilmesi, insanın sanat yapabilme ve diller geliştirebilme yeteneğinin olduğunun göstergesidir. Sanatsal etkinliği, insanın duygu ve düşüncelerini, yetenekleri, becerileri ve hayal gücü vasıtasıyla aktarmasını sağlayan bir eylemler bütünü olarak tanımlayabiliriz. “Sanat akıl tarafından belirlenen, amaçların, ereklere gerçekleştirilmesini, varlığa gelmesini sağlayan bir yapma-yaratma yetisidir. Sanatsal yapmada ise doğa ve sanat aracılığıyla, zihinde canlandırma, imgelem gibi edimler üzerinde durulur ve bunların gerçeklik alanına sokulmasının yolları araştırılır ve gösterilir” (Bozkurt, 2014, s. 117).

Yunanlıların dilinde *techne*, Romalıların dilinde *ars* kelimesi, günümüzde zanaat olarak ayrılmış olan alanları da içine alıyordu. Bu da şu demek oluyor ki sanat o dönemde insanın el becerisine ve maharetine dayanan bir üretimdi. Bu dönemde “sanatçı” ve “zanaatçı” kelimeleri birbirinden ayrı anlamlar ifade etmiyordu. Siparişi veren müşteri, işin biçimine ve ne tür malzemeyle yapılacağına karar veriyordu. Bu durumda sanatçı/zanaatçının üretimlerinde, işçilik ve yetkinliklerinin dışında fonksiyonları olmuyor, yaratıcılık özgünlük gibi faktörler devre dışı kalıyordu. Resim ve heykel gibi üretimler, bugün piyasada pazarlanan ticari bir mal gibiydi. Gündelik hayatta işlevleri olan bu metalleri üreten ve tedarik eden de sanatçılardı. “Güzel sanatlar anlayışının habercisi olarak anılan eski çağ pratiği, resim, destan ve trajedinin taklit sanatları (mimesis) olarak ele alınmasıdır” (Shiner, 2010, s. 46). Antik sanat felsefesinde güzel sanatlar, üç kategoriye ayrılmıştı. Görsel sanatlar, yazınsal sanatlar ve karışık müzik sanatları. Günümüzdeki güzel sanatlar anlayışı o dönemdeki güzel sanatlar anlayışı ile örtüşmese de bugünkü anlayışın biçimlenmesinde belirleyici olmuştur. “Yunan ya da Roma güzel sanatları diye sınıflandırdığımız şeylerin çoğu, Atina’daki Dionysos şenliklerinde yarışmacı trajedi gösterileri türünden, toplumsal, siyasal, dinsel ve pratik bağlamların parçaları olarak ortaya çıkıyordu” (Shiner, 2010, s. 51-52).

“Yunanlılardan başlayarak, görme, duyum ya da algılama ile ulaşılabilir olarak düşünülen gerçeği betimlemenin, sanatın temel eğilimi olduğu kabul edilmiştir” (Farago, 2017, s. 9).

“Platon’a göre sanat bir öykünme, bir taklittir” (Bozkurt, 2014, s. 105). Yeryüzünde bizim duyularımızla algıladığımız nesneler gerçek değil, ideaların kopyasıdır. Bu durumda Platona göre sanatçı taklidin taklidini yapmaktadır. Bunu hayata geçirirken de ölçü sanatını kullanmak, Platonun öncelik olarak belirlediği unsurdur. Platona göre sanat daha önceden idealar dünyasında kazanılmış bilgilerin hatırlanması yoluyla üretilir.

Platon güzel olanı ve güzelin özünü sorgular. Bu sorgulama idealist estetiğe göre yapılırsa, güzel kavramı maneviyata has bir kavram olarak biçimlenir, duyularla ilişkili değildir, güzel bilinç düzeyinde algılanır. Platon’a göre” İdea”, “Güzel”, “Bilgi”, “İyi, Doğru” aynı şeydir ve birbiriyle özdeşirler. Bu antik sanat felsefesinin de bakışıdır. Güzelliği üç evrede tanımlar Platon; beden güzelliği, ruhların güzelliği ve kendinde güzellik. “İdealistlere göre, güzel, ussal bir yolla ne ölçülebilirdi ne de yansıtılabilirdi. Çünkü onun özü anlatım gücünden ibarettir” (Ziss, 2016, s. 132). Platon’a göre; “Sanatçı, değerli ve toplum için yararlı bir kişidir. Buna göre sanatta üstün ve değerli bir etkinliktir. Çünkü bu etkinlik aracılığıyla ki bu topluma ve ulusa ün veren, onu mutlu kılan eserler meydana gelebilir”(Tunalı, 2011, s. 70-71).

Aristoteles’in sanat anlayışında taklit (mimesis) başlangıç, arınma (katarsis) son dur. Mimesis, sanatçı ve ortaya çıkan eserin iletişimi, katarsis ise ortaya çıkan yapıt ve onu izleyenin ilişkisi ve etkileşimidir. “Aristoteles’e göre sanat her zaman doğanın altında ya da üstündedir; tam da doğanın içinde sanatı hiçbir zaman göremeyiz. Sanatın kendine özgü niteliği, doğanın yapısını bozmak, doğayı doğallıktan çıkarmaktır” (Bozkurt, 2014, s. 123). Aristoteles’e göre duyular tarafından daha önce algılanmış, görülmüş, haberdar olunan bir nesne veya varlığı taklit ederek üretilmiş sanat eserinin, onu izleyen kişide hoşlanma duygusunu uyandırması şüphesizdir. Eğer taklidi yapılan obje, varlık daha önceden duyularla algılanmamışsa, izleyicinin beğenisine hitap etmesi zordur. Aristoteles’e göre güzeli algılama, haz alma, bilgi ile doğru orantılıdır. İzleyici bildiği bir görüntünün yapıta dönüşmüş halini gördüğünde zihninde bir paralellik kurarak haz alır. Ölçü, oran, düzen Aristoteles’in güzel anlayışında belirleyicidir. Güzeli belirleyen ölçünün referansı insandan alınır. Sanatçı doğayı, doğanın bilindik öğelerini taklit etmelidir. Güzel referans alınır, taklitte otomatik olarak güzel olacaktır. “Büyüklikte de bir sınır vardır, küçüklikte de. Güzelde ise normal büyüklük ve küçüklik söz konusudur” (Bozkurt, 2014, s. 121).

Güzellik anlayışı yunan düşüncesinde “*uyum*”(harmonia) kavramıyla ortaya çıkmıştır. Güzeli uyum ve oranla belirleyen düşünce biçimi, güzel örneği olarak da görünen gerçek dünyadaki görüngüleri imler. Nesnelerin dış görüntüleri güzel kavramının vücut bulmuş halidir. Doğa güzelliklerini tüm güzelliklerin kaynağı olarak gören mevcut görüşler, doğayı sanatın ilhamı olarak kullanır. Sanat güzelliği doğal güzelin ardından gelir, bu görüşlere göre birincil güzel doğadır. “Doğa biçimleri sanata daima model ve örnek olmuştur. Sanata düşen görev doğa biçimlerini tanımak, onlara eğilmek ve onlara öykünmektir, mimesis (taklit) onları sanat biçimi olarak yansıtmaktır”(Tunalı,1984, s. 311). “Platon’da sanatlar üstüne tartışmada merkezi bir yere sahip olan “güzellik” ve “erotik sevgi” Aristoteles’te öneminden çok şey yitirmiştir. Platon’un metafizik idealizmini yadsıyan Aristoteles, güzelliği, sanat yapıtının ya da doğa nesnesinin bir özelliği olarak ele alır” (Bozkurt, 2014, s. 119).

“Platon’da güzel, uyum ve ölçünün; Aristoteles’te güzel ise, düzen ve büyüklüğün bir birleşimidir. Güzel en yetkin en iyi görünümü içinde tasarlanan bir dünyanın yapısal düzenlemesidir” (Bozkurt, 2014, s. 123).

“İlk çağ estetiği genel olarak güzellik felsefesi ile sanat yapıtı ve genellikle sanatı içeren sanat felsefesinden meydana gelir” (Bozkurt, 2014, s. 104). Antik dönem felsefesinde güzel, iyi, gerçek ve erdem aynı değerlerdir. Bu dönemde sanatçı da alıcısına bu değerleri taşımakla sorumludur. “Eski dünyada modern düşünceleri andıran sanata ilişkin tek genel sınıflandırma geç Helenistik ve Roma dönemlerinde sanatın liberal ve bayağı (hizmetçi) sanatlar olarak ikiye bölünmesiydi. Bayağı sanatlar fiziksel emekle ve/veya ücret karşılığı yapılan sanatlarken, liberal ya da özgür sanatlar ise soylu ve eğitilmiş sınıflara uygun olan entelektüel sanatlardı” (Shiner, 2010, s. 48). İdealist estetik’e göre güzel; manevi yaşama özeldir, bilincin derinliklerindedir. Maddeci estetikte ise öznel öge önemlidir, güzellik anlayışındaki değişkenlikler dikkate alınır, güzel algısı duyularla ilintilidir. Değişen güzellik anlayışları, dönemsel farklılıklar dikkate alınır.

Helenistik dönemde(MÖ.4 yüzyıl) uygarlık sınırlarının genişlemesi, heykel sanatında biçimsel karşılığını kişiye özgünlük, portrelerde abartılı ve gerçekçi ifade betimlemeleri şeklinde göstermiştir. Bu dönemde sanatçı yaşanan toplumsal değişimlerin etkisini üretimine yansıtarak bireysel bakış açısından uzaklaşmıştır bu bağlamda toplum için sanat düşüncesinin hakim olduğu söylenebilir.

“Estetik düşünce tarihindeki güzel anlayışlarının tüm çeşitliliğine karşın, bütün bu anlayışlar, son çözümlemede iki eğilime, maddeci ve idealist eğilimlere bağlıdır” (Ziss, 2016, s. 131).



### 1.2.2. Ortaçağ Sanat Anlayışı

“Ortaçağ, İsa dininin tüm yaşama egemen olduğu, dünyaya yeni inanç kalıplarıyla birlikte yeni davranış kuralları getirdiği bir çağ oldu” (Timuçin A. , 2019, s. 409). Konusunu dinsel öğelerden alan Ortaçağ sanatında, doğa ve insan konusu ele alınmıyordu. “Din ve dinsel sanat, yüce tanrı sureti karşısında insanın bir hiç olduğunu önermeye çalışmıştır” (Kagan, 1993, s. 158). Basit şematik anlatım dili olan sanatta figürlerin ayırt edilebileceği simgeler kullanılıyordu. “Bu sanatçılar doğaya inandırıcı bir ölçüde benzeyen veya güzel şeyler yapmak için ortaya çıkmamışlardı; aynı inançta olan kardeşlerine kutsal öyküyü ve onun mesajlarını iletmeye çalışıyorlardı” (Gombrich, 2009, s. 165-166). Ortaçağ sanatçısı usta çırak ilişkisiyle eğitiliyor, deneyimleri artınca belirlenmiş kalıplara göre yeni sahneleri betimliyordu. “Sanatçının yaptığı tek şey, basmakalıp bir figür çizmek ve ona resmi işaretlerini vermektir – kral için bir taç ve asa, piskopos için piskopos şapkası ve piskopos asası- ve hatta bazen karışıklık olmasın diye altına ismini yazmaktır” (Gombrich, 2009, s. 196). Ortaçağ sanatı ve sanatçısı işlevseldi, sanat araç pozisyonundaydı. Erken ortaçağ döneminde sanatçının ismi bilinmiyorken romanesk ve gotik üslupların gelişmesiyle sanatçının ismi bilinmeye başladı. Kilisenin gücünü kötüye kullanması, kilise öğretisine olan inancı zedeledi. Üst sınıf mensupları, para ve iktidar sahipleri dinsel inançlarını yitirdi, bunun yanında halk ise kilise inancını sürdürdü. Kilise öğretisinin seçkin sınıf üzerinde etkisini yitirmesiyle, sanat İsa öğretisinin tasvirinden, antikitenin haz veren sanatına geri döndü. “Dinsel bilinçten kaynaklanan insanların ulaşabilecekleri en yüce duyguları yansıtmayı amaçlayan sanat etkinliğinin yerini, belirli bir kitleye en yüksek hazzı verme amacı taşıyan sanat etkinliği almıştı” (Tolstoy, 2017, s. 121). Dinsel unsurları betimleyen sanat eseri, artık şehirlerin seçkinlerini ve tacirlerini de konu olarak ele almaya başlamıştı.

### 1.2.3. Rönesans Sanat Anlayışı

“Rönesans’ın insancı eğilimleri her şeyden önce sanatta özellikle edebiyatta anlatımını buldu. Bir başka deyişle insancılık felsefi derinliğine sanatsal üretimler içinde kavuştu. (...) bu dönemin yaratıcı aydınları eski çağ yapıtları araştırmasından giderek yeniden insan değerlerine ve dünya değerlerine yöneldiler.(...)artık bireyselliğin öne çıktığı dönemler başlıyordu. Çoktandır değeri unutulmuş ya da görmezden gelinmiş bir dünyada insan başlıca değer olmaya doğru gidiyordu” (Timuçin A. , 2012, s. 73).

Bu dönemde antik çağ mitolojik öyküleri yeniden yorumlanmış, insanı temel alan hümanist anlayış yerleşmiştir. Ölçü, oran gibi düzenlemeler antik çağ buluntularından gözlemlenerek insan ölçülerine uyarlanmıştır. “Daha önceleri, kutsal öykünün başlıca figürlerinin betimlenme kalıplarını öğrenmek ve bunları yeni düzlemlere uyarlamak yeterli oluyordu. Şimdi ise sanatçının işine değişik bir beceri katılmıştı: Doğa’nın etüdü” (Gombrich, 2009, s. 220). Etkisini yitiren kilise, zenginleşen kent soylular, gelişen ticaret ağı, önceki döneme göre özgürlük sınırlarını genişletmiş, sanatın kuramsallaşarak kategorize edilmesinin yolunu açarak sanat koruyucularının (mesenler) ortaya çıkmasını sağlamıştır. Rönesans döneminde sanat, atölyelerde sanatçı-zanaatçılar tarafından üretilmekte ve bu atölyeler sanat koruyucuları tarafından desteklenmekteydi. “ressamlığın ve heykelticiliğin sıradan meslekler olmaktan çıkıp, diğerlerinden ayrı tutulan bir çağdı. Bu dönem aynı zamanda kiliselerdeki imgelere karşı savaş açılan, Avrupa’nın geniş bir bölümünde resimlerin ve heykellerin en geçerli olan işlevlerine son verilen ve sanatçıları kendilerine yeni bir pazar aramaya zorlayan reform çağıydı” (Gombrich, 2009, s. 475). Rönesans ve modern zamanların estetik öğretisi güzeli ölçü, uyum oran üzerinden değerlendiriyor, güzelin özü, görünen özelliklerde aranıyordu. Bu dönemde de işlevsellik çerçevesinde değerlendirilen sanat, akademilerin kurulmasıyla kategorize edilmeye başlamıştır.

#### **1.2.4. Akademiler, Salonlar, Sanat Zanaat Ayrımı**

“Modern sanat sistemi bir öz ya da yazgı değil, yalnızca bizim ürettiğimiz bir şeydir. Genel olarak anladığımız anlamıyla sanat, hemen hemen iki yüzyıllık tarihi olan bir Avrupa icadıdır. Bunun öncesinde, iki bin yıldan daha fazla ömür sürmüş daha geniş çerçeveli ve daha faydacı bir sanat sistemi vardı” (Shiner, 2010, s. 20).

Her dönem sanat ve sanat eseri belli çerçeveler içinde biçimlenmiş ve arz edilmiştir. Sanat eserinin çerçevesini belirleyen bir üst kurul mevcuttur. Bu merkez Ortaçağ ve Rönesans’ta din ve yönetici sınıfı idi. Akademiler bu merkezlerin sözcüsü durumundaydı, dolayısı ile kilise ve yönetici sınıfı sanatın çerçevesini oluşturan kurumlardı. Para ve gücün el değiştirmesiyle sanat üretiminin kıstasları, sanat piyasası, galeriler ve salonlar tarafından biçimlendirilmeye başlamıştır. Sanat eserlerinin müzelerde sergilenmek üzere seçilmesi, onların her birini özel bir arşivin parçaları pozisyonuna getirerek özerkliklerini ilan etmelerini sağlamıştır. Bu bağlamda sanat kavramı kendi alanını oluşturmuş ve özerkleşmenin ilk nüvelerini vermiştir. Bunun tam karşıtı bir durum olarak, aynı zamanda da kamusallaşarak halkın seyrine açılmış ve kamu malı durumuna gelmiştir, eseri görmek isteyen vatandaş müzelerde gidip sanat eserlerini izleyebilir ve kendinde uyandırdığı hisleri yaşayabilir. Bu bağlamda kamusalıktan

bahsedilebilir ama tam olarak izleyicinin özgürlüğünden bahsedilemez. Müze yapılarının tıpkı tapınaklar gibi ihtişamlı mimarileri, izleyiciyi biraz ezer ve arada bir mesafe oluşturur. Oysaki sokakta karşımıza çıkan bir sanat eseri izleyiciyi özgür bırakır, izleyici izlemek ve izlememek konusunda tercihini kullanır. Müze ve sokaktaki sanat eserinin, izleyici ile ilişkisi bağlamında farkları vardır. Bir müzede var olan eserleri görmeden geçmek adaba ters algılanır, oysaki sokaktaki bir eseri izlemek bireysel tercihle ilgilidir.

Günümüzde zanaat olarak kategorize edilmiş birçok alan, ortaçağda oldukça ilgi gören alanlardı. O dönemde şimdiki gibi güzel sanatlar ve zanaatlar arasında ayrım yoktu. Modern Güzel Sanatlar kategorisi ortaya çıkmadan, Giorgio Vasari'nin öncülük ettiği Floransalı bir grup ressam ve heykeltıraş tarafından 1562 yılında ilk sanat akademisi kurulmuş ve Avrupa da kurulacak akademiler için örnek oluşturmuştur. “sanatçı kavramı, dinsel imgelerin yorumlanmasına dahil bile edilmezken, aynı kavram Rönesans'ta Giorgio Vasari'ye sanatçıların yaşamı üzerine bir başyapıt yazdıracak kadar merkezi bir konuma oturmuştu”(Danto, 2014, s. 25). Roma'da 1583 yılında kurulan ikinci önemli sanat akademisi olan Roma Sanat Akademisi (1572) Papa tarafından desteklemiş ve ressam Federico Zuccaro tarafından yönetilmiştir. İtalya dışında ilk akademi Hollanda'da (1583) kurulmuş, sonrasında Fransa Paris'te Kraliyet Resim ve Heykel Akademisi (1648) kurulmuştur. “Fransız akademisinin kurulmasıyla birlikte Fransa'da resmin kültürel itibarı açık biçimde yükseliyordu” (Shiner, 2010, s. 106). Fransız Kraliyet Resim ve Heykel Akademisi, Kuzey Avrupa'nın diğer tüm Kraliyet akademileri için model olmuştur.

Bu sıralarda süregelen sergi, konser gibi etkinlikler sanat kamuoyunu genişletmekteydi. Sanata ulaşan kitle genişledikçe sanatın üretimine destek artıyordu. Sanat kamuoyunun belirleyici zümresini seçmek konusunda, dönemin yazarları fikir ayrılıkları yaşıyordu. Kamuoyu içinde halkı barındırmasına rağmen halk, kitleler, yığınlar olarak etiketleniyor, asıl kamuoyu olarak zengin, eğitilmiş zümre dikkate alınıyordu. Akademiler, eleştiri ortamları sanatın özerkleşmesinin zeminini hazırlıyordu. Orta sınıf ya da burjuva olarak adlandırılan zümre de kendi içinde hiyerarşik bir sıralama içinde değerlendiriliyordu. Kültürel etkinlikler aristokrasi ve halk için farklı biçimlerde organize olmaktadır. Önceki dönemlerde ortak bir kültür söz konusuysa bu dönemde popüler kültür halkın kullanımına sunulmaktaydı. Burjuva sınıfı yüksek kültürü tüketmekte halk bayağı sanatları tüketmekteydi. (Shiner, 2010, s. 139-142) Akademilerin ve salonların açılmasıyla bayağı beğeniye sahip zengin ve soylu sınıf ve halk, kurumlaşan güzel sanatlar mefhumunun dışında bırakılmış, burjuvalar güzel sanatların destekleyicisi pozisyonuna gelmiştir.

Avrupa sanat akademilerinin Neo- Klasik ve romantik yaklaşımları benimseyen tavırları "Akademik sanat" başlığı altında tanımlanmıştır. Güçlü desen temeli ve teknik yeterlilik gibi keskin kurallar belirlenmiş, din, aristokrasinin yaşamı, tarih, portre gibi konular ele alınmış ve bu konulu eserler, resim hiyerarşisinde en üst basamağında yer almıştır. Resmin konusunu ahlaki yönü besleyecek içerikler oluşturmuş ve biçimi bu kurallar belirlemiştir. Kilise ve iktidarlar tarafından desteklenen akademiler 19. yüzyıla kadar etkinliğini sürdürmüş ve Fransa, sanatın merkezi durumunda kalmıştır. İlk 1673 yılında açılan, 1725 yılından itibaren de Louvre’da açılan ‘Paris Salonu’nda akademi mezunu öğrencilerinin eserlerini sergileyen salonlar, 19. yüzyılın sonuna kadar dünyada sanat etkinliklerinin yönetildiği ve binlerce insanın ziyaretinin gerçekleştiği önemli sanat merkezleri olmuştur. Akademik sanat anlayışının dışında üretilen gündelik yaşam konulu, akademiye göre hiyerarşinin en alt tabakasında olan resimler, Bağımsızlar Salonu (Salon de Paris) tarafından reddedilmiş, bu durumun protesto edilmesinin sonucunda, Salonlar’ın demokratik şekilde yönetildiğini ispatlamak isteyen ‘III. Napolyon, Reddedilenler Salonu (Salon des Refuses) adı altında yeni bir salon açılmasını sağlamıştır.

İlk çağda felsefi tartışmaların yapıldığı, ortaçağda adak objelerinin toplandığı yerler, Rönesans ta araştırmaların genişlemesi ve koleksiyonculuğun ortaya çıkmasıyla müzecilik anlayışını doğurmuştur. 1750 yılında Lüksemburg Müzesinin açılmasıyla koleksiyonların halka gösterilmesi düşüncesi ortaya çıkmış, 1759 British Müzesi 1863 Oxford Üniversitesi ne bağışlanan koleksiyonların halka açılmasıyla, ilk modern müze kavramının temeli atılmıştır. Monarşi döneminin himayeciliği, yerini müzelere, salonlara ve galerilere bırakmıştır.

Galerilerin ortaya çıkmasıyla sanat himayesinde olduğu saray, kilise ve akademiye olan bağından kurtulmuş, sipariş üzerine iş üretmeyi bırakmış ve klasist akademizmin geleneklerine karşı çıkarak modernizmin pazarlandığı alanlar olmuşlardır. Sanat, atölye ortamından çıkmış, sanat eleştirileri ve tarihiyle etkileşime girerek, kamusal hayatın içine nüfuz etmeye başlamıştır. Galericiilerin sanatçılarla girdiği yakın ilişkiler ve sanatın galeriler aracılığıyla pazarlanır duruma gelmesi, sanatçı dehasının yüceltilmesinin yolunu açan unsurlardandır. “Galeriler, sanatın sergilenmesine öncelik vererek sanat eserlerini müzayede aracılığıyla tacirler arasında el değiştiren bir emtiası olmaktan çıkarmışlardır.(...) böylece müzayede salonlarını terk eden sanat, ‘antik’, ‘nadir’ birtakım nesnelerle aynı muameleyi görmekten kurtulmuş, galeri mekanında ‘modern’ suretine kavuşmuştur”(Artun,2015, s.153).

### 1.2.5. Modernite Çağında Sanat: Demokrasi Fikrinin Yaygınlaşması

Modern sanatı İzlenimcilik akımıyla tarihlendiren kimi görüşlerin yanında Romantizmin coşkulu, özgür ve bireysel tavrını modern sanatın öncülü olarak gören fikirlerde mevcuttur. Romantiklerin coşkun, devrimci yaklaşımı ve duyularıyla hissederek ürettikleri sanat, modern sanatın ilk nüvelerinin görüldüğü örnekler olarak tanımlanabilir. Sanatçının özgürleşmesi, kendi kurallarını oluşturarak bireysel tavrını belirlemesi, Romantizmi modernizmin başlangıcı olarak kabul edilebilir kılar.

Neoklasizmin ulusallığı ve insanlık onurunu öne çıkaran ölçülü, net çizgisinin aksine Romantizmin, coşkulu, hayal gücüne dayalı, özgür yaklaşımı toplumun değişimlerini konu edinmiştir. Sanayi devrimi, dönemin politik gelişmeleri, geleneksel değerleri değiştiriyor, sanatçı doğaya ilgisini çoğaltarak özgün yaklaşımlar ve zengin renk kullanımıyla eserler üretiyordu. Sanayileşmeye karşı olan romantikler, konularını ortaçağ öykülerinden, halk masallarından, doğaüstü olaylardan alıyordu. Akılcılığı ve mantığı terk edip, dışavurumcu bir tavır sergiliyorlardı. Sanatçı ilk defa duygularını sanatta ifadesine yansıtıyor ve bu durum kabul görüyordu. Akademinin boyunduruğu altında olan sanatta, ilk olarak romantiklerin kural dışılığıyla özerkliğin yolu açılmıştır. Sanatçı sanat yapmak için verilen şablonların dışına çıkarak özgürleşmiş, Romantizmle birlikte bağımsız sanatçı modeli ortaya çıkmıştır. Sanatçı artık zanaatkar tanımından sıyrılıp, hayal gücünü kullanan ‘deha’ tanımıyla anılmaya başlayacaktır. Demokratik parlamenter sistemin ilk sanat akımı olarak değerlendirilen Romantizmin en önemli isimlerinden Eugene Delacroix (1798-1863) dikkat çekici renk kullanımıyla canlı imgeler betimlemiştir(Resim 1) (Hodge, 2015, s. 56-59).

“Batı dünyasının her yerinde, ulusal ve kent sanat müzeleri uygarlaşmanın simgeleri olarak işlev görmeye başlamışlardır: Hem azametli binaların kendileri hem de koleksiyonlarıyla. Sanat müzeleri muhteşimlerini ‘kutsallaştırırlar’, (...) uygun bir biçimsel dekor içerisinde sergilenen sanat nesnesi yüksek sanat, toplumun en mağrur ideallerinin muhafazası haline gelir.” (Harris, 2013, s. 93)



**Resim 1** Eugene Delacroix, ‘La Liberté Guidant Le Peuple’ Halka Yol Gösteren Özgürlük, 1830, Louvre, Paris, tuval üzeri yağlı boya, 260 cm × 325 cm (kaynak: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/a/a7/Eug%C3%A8ne\\_Delacroix\\_-\\_La\\_libert%C3%A9\\_guidant\\_le\\_peuple.jpg/1280px-Eug%C3%A8ne\\_Delacroix\\_-\\_La\\_libert%C3%A9\\_guidant\\_le\\_peuple.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/a/a7/Eug%C3%A8ne_Delacroix_-_La_libert%C3%A9_guidant_le_peuple.jpg/1280px-Eug%C3%A8ne_Delacroix_-_La_libert%C3%A9_guidant_le_peuple.jpg) erişim:20.05.2021)

Güzel sanatlarda hayal gücü devreye girmiş, doğanın taklidi yerini, ilham ve yaratıcılıkla üretilen eserlere bırakmıştı. El becerisi ve teknik bilgi ile yapılabilen zanaat ise kullanım amaçlı işlevsel ürünler ortaya çıkaran alan haline gelmişti. “XVIII. yüzyılın sonuna gelindiğinde, ‘sanatçı’ ile ‘zanaatçı’ birbirinin zıttı haline gelmişti; artık sanatçı güzel sanat eserlerinin yaratıcısıyken, zanaatçı sadece faydalı ya da eğlenceli şeyler yapan birisiydi” (Shiner, 2010, s. 23).

İmmanuel Kant’ın (1724-1804), “Yargı Gücünün Eleştirisi” (Kritik der Urteilkraft, 1790) adlı yapıtı ‘akademik güzel’ tanımına son vermiş, 18. yüzyıl felsefi düşüncesini şekillendirmiştir. Güzel tanımı kalıplardan sıyrılarak bağımsızlaşmış, evrensel olarak güzel kabul edilen, beğenilere hitap eden şey güzeldir düşüncesi, geleneksel güzel kavramının yerini almıştır. 19. yüzyıl sanayi devrimi sanatta ifade biçimleri ve eleştirel yaklaşımlarda değişikliklere yol açmıştır. Kant Yargı Gücünün Eleştirisi’nde sanat ile bilgiyi ve sanat ile tekniği birbirinden ayırmıştır (Bozkurt, 2014, s. 141). Sanatı özerk bir alan, sanatçıyı da deha olarak tanımlamıştır. “Arnold Hauser, burjuvaziyle sanatçılar arasında “sanat için sanat” adıyla yapılan bu garip anlaşmayı, sanatçının altın kafese kapatılması” şeklinde yorumlamıştır (Yılmaz, 2013, s. 20). “Kant ‘Yargı Gücünün Eleştirisi’ nde (1790) sanatın “amaçsız bir amaçlılık” olması gibi paradoksal sanat kavramını dile getirmiş ve böylece sanatın temel çıkarsızlığını onaylamıştı” (Calinescu, 2013, s. 50).

Kant, bilim, sanat, estetik gibi her alanın kendi sınır ve kurallarını belirlemesini öneriyordu. Her alan birbirinden bağımsız olarak kendi eleştirel bakışını geliştirmeli, akıl ve algı ilişkisi çözümlenmeli, aklın sınırları keşfedilmeliydi. Sanatsal yaratıyı doğuştan

gelen bir yetenek olarak tanımlayan filozof, sanatı kendi başına var olan, bağımsız bir alan olarak görüyordu. Sanatçı kuralların izinde hareket eden birey değil, kuralları yeniden yaratan yenilikçi bir unsurdur. Aklın eleştirisini önemseyen Kant, Descartes'in temellerini attığı laik düşüncüyü ileri taşıyacaktı (Yılmaz, 2013, s. 17).

Toplum modelleri geliştirmek ve bu gelişmeleri yönlendirmede sanatı kullanmak isteyen siyasi kurumlar ve yine benzer talepleri olan piyasa ekonomisi ile çatışma halindedir. Bu çatışma durumu sanatçıları kışkırtarak özerkliği beslemiştir (Artun, 2011, s. 189). Disiplinler arası iletişimin kopması ve her alanın kendi içine dönmesi olarak yorumlanabilecek özerkleşme, sanatın yaşamdan kopuşunun göstergesidir.

“sanat piyasası, sanat ortamının özüyü ve devinimini büyümlü kentlerin zengin semtlerindeki galeriler yönlendiriyordu. Sanatsal ve estetik söylem, kar esasına göre dönen bu mekanizmanın üstünü örttüğünden, tarafların içi rahat sayılırdı. Öyle ya, modern kültür için herkes üstüne düşeni yapmalıydı. Bireysel, sınıfsal, kentsel, ulusal ve hatta evrensel varoluş için bu gerekiyordu. Galeri, basın ve kafeleriyle büyük kentler, bu varoluş içgüdüsünün en yoğun yaşandığı merkezlerdi. Zihin ve kol emekçilerini, sanayici ve tüccarları, resmî çevreleri bir arada tutuyor; herkesi, her şeyi birbiriyle acımasızca yarıştıırıyordu kent ortamı. Dünyevî olduğu kadar büyülmüdü. Modern sanat, işte bu kışkırtıcı ortamın, burjuvazinin yarattığı kent kültürünün ürünü olarak doğmuş, serpilmiştir” (Yılmaz, 2013, s. 24).

19. yüzyılın ortalarında Fransız ressam Gustav Courbet (1819-1877) resimlerin konusunu sıradan insanların hayatındaki gündelik ayrıntılardan oluşturarak Gerçekçilik (Realizm) akımının öncüsü olmuştur. “Romantizmi melankolik, akademizmi, tutucu, piyasayı da acımasız bulduğu için yeni bir yol arıyordu sanatçı. Courbet'nin aradığı şey ‘gerçeklik’ti -herkesin gözü önünde cereyan eden ama kimsenin görmek istemediği (ya da herkesin kendi açısından gördüğü) toplumsal gerçeklik” (Yılmaz, 2013, s. 32). Courbet, seçiciler kurulu tarafından reddedilen ‘Atölye’(Resim 2) çalışması sonrası, sergi binasının karşısına yaptığı barakada kırk adet resmini sergilemiştir. Bu eylem kişisel sergilerin öncüsü olarak tanımlamak yanlış olmaz. Modernitenin nesnel bakış açısının Gerçekçilik akımıyla örtüşmesi, akademik sanat anlayışının tersine, bağımsız tavırlı eserlerin ortaya çıkmasını sağlamış, sanatçıyı, kurallarla çerçevelenmiş estetik anlayışının ve sanatın konusunun değişiminin etkin figürü haline getirmiştir. Gerçekçilik akımıyla birlikte konusunu gündelik yaşamın ayrıntılarından alan sanatçı, halkın yaşamından kesitler göstererek kamu problemlerini görünür kılmış, eşitlik talebini, sanat yapıtının konusu bağlamında da gündeme getirmiştir. Mercek tuttuğu gündelik yaşam kesitleri izleyici profilini genişletmenin yolunu açarak, sanat yapıtına ulaşılabilirlik bağlamında demokratik bir yaklaşım sergilemiştir. “Gerçekçiler sanatı alışla gelmiş toplumsal

değerlerden özgürleştirmek ve toplumun insanların yaşamını nasıl biçimlendirdiğini sorgulamakla ilgiliydiler.(...) Gerçekçilik sanatı ve sanatçıyı burjuva değerlerinden bağımsız kılma yönünde kararlı bir çabaydı” (Little, 2013, s. 80).



**Resim 2** Gustav Courbet, 'The Painter's Studio' Sanatçının Atölyesi, 1855, Tuval üzeri yağlı boya, 361 cm × 598 cm Musée d'Orsay, Paris (kaynak:<https://www.arthipo.com/image/cache/catalog/artists-painters/g/gustave-courbet/gc55-gustave-courbet-LAtelier-du-peintre-1000x1000.jpg> erişim: 20.05.2021)

19. yüzyılda resim alanındaki bu gelişmelerin yanında heykel alanında da akademiye alternatif çalışmalar yapılmaktaydı. Kamusal alanda ulusal kimliği temsil eden şair, yazar, bilim insanı gibi figürlerin heykelleri görülmeye başlandı. Heykel sanatı, tarihi birlik duygusunu, ulusallığı destekleyen biri dil oluşturdu. Döneminde kabul görmeyen Rodin'in 'Balzac' (Resim 3) heykeli birçok tartışmaya yol açmış ve sipariş üzerine üretildiği halde yerine yerleştirilmemiştir (Lenoir, 2005, s. 79-80-83). Klasik kamusal heykellerinin özelliklerini barındırmayan Balzac heykelinde, Rodin toplumsal açıdan önemli bir figürü, sıradan ve doğal haliyle betimlemiş ve yüceltmemiştir. Heykeli geleneksel sergileme biçiminin dışında izleyiciyle buluşturan sanatçı, kamusal alan heykeli tarifinin dışına çıkarak bu anlamda bir ilki gerçekleştirmiştir. Aguste Rodin (1840-1917) heykelde geleneksel tavrın dışına çıkarak, idealleşmiş insan formunun dışında, adeta nefes alan heykeller yapmıştır. Heykellerinde kimi zaman bir noktaya odaklanan ve diğer alanları ham bırakan Rodin, referansını gündelik hayatın içinden ve doğadan almıştır. Rodin doğayı kopya etmez, modelini izleyerek devinimlerinin yarattığı hissi eserine yansıtır. Referansı aldığı nesneyi hiçbir şekilde yönlendirmeyen sanatçı fiziksel görünüm dışında, onun altındaki ruhu da ifade etmeye çalışır. Sanatçılığın sıradan insanların yapacağı bir şey olmadığını savunan Rodin, sanatçının, görüsünü yeteneğiyle birleşerek yaratabildiğini söyler.





**Resim 3** Auguste Rodin, ‘Monument a Balzac’ Balzac Anıtı, Paris, 1891–1897, Bronz, 2,82 m x 1,22 m x 1,04 m (kaynak: [https://live.staticflickr.com/1188/1384165995\\_aa8ed30ee7\\_b.jpg](https://live.staticflickr.com/1188/1384165995_aa8ed30ee7_b.jpg) erişim:15.06.2021)

Gündelik hayatın sıradan kesitlerini işleyen, belirgin fırça darbeleri ve ışığın etkisini kullanımıyla karakterize edilen İzlenimcilik(Empresyonizm) akımı, Paris merkezli bir grup sanatçının Salona alternatif olarak düzenlediği sergide ismini almıştır. Algı ve deneyim Sanat üretiminde hareket noktasıdır. Kişiye özgü tarz İzlenimcilik akımının önemli farklarından. İzlenimcilik, 1870'ler ve 1880'ler boyunca bağımsız sergileriyle öne çıkmıştır. Akım ismini, Claude Monet (1840-1926) eseri, ‘İzlenim-Gündoğumu’(Impression, Sunrise) (Resim 4) resminden alır. Eduard Manet (1832-1883), Paul Cezanne (1839-1906), Camille Pissaro (1830-1903), Alfred Sisley (1839-1899) gibi akımın temsilcilerinden olan sanatçılar, sık sık buluşuyor ve sanatın geleceği ile ilgili tartışmalarda bulunuyorlardı. Bilimsel gelişmeler, fotoğrafın icadı, renk teorileri endüstriyel gelişmeler, İzlenimcilerin sanatlarını etkileyen önemli unsurlardır.



**Resim 4** Claude Monet, ‘İmpresion Sunrise’ İzlenim-Gündoğumu, 1872, Musée Marmottan Monet, Paris, ölçüler: 48 cm x 63 cm kaynak: <https://impressionistarts.com/assets/claude-monet-impression-sunrise.jpg> erişim:12.06.20210)

Gelenek, modernist sanatçı için izlenmesi gereken yol olmaktan çıkmış, sanatçı geçicilik ve an kavramından beslenir hale gelmiştir. Geçmişin yönlendirmesini reddeden sanatçı, gerekli gördüğü takdirde geleneğin ölçütlerinden faydalanmaktadır. “Modernizmle birlikte bizatihi temsilin koşulları merkeze oturur; böylece sanatta bir anlamda kendi kendinin süjesi haline gelir”(Danto, 2014,s. 29). Yirminci yüzyılın başlarında akademik sanatın sorgulanması, gelenekten kopuş ve özgür sanatçı modeli, birçok akımın peş peşe ortaya çıkmasını sağlamış, bu dönemde Dışavurumculuk, Kübizm, Fütürizm, Dada gibi birçok ‘izm’ ortaya çıkmıştır. Arka arkaya ortaya çıkan akımlarda, hep ileriye yönelik hareket edilerek, sanat üretimine ilhamı tetikleyecek yeni kültürler araştırılmış; batı dışı uzak kültürler ve primitif sanat, sanatçıların yeni ilham kaynakları olmuştur. Sanatçılar, Afrika, Doğu, Amerika ve Okyanusya'nın ilkel kültürlerinin sanatsal biçimlerinden etkilenecek, özgürlüklerinin ifadesini bulmuşlardır. İlkelcilik, uygar insanın modern çağa uyumlanması için vazgeçmesi gerekenlerin ifadesi olarak görülebilir. İzlenimcilik sonrası gelişen akımlarda doğanın birebir temsili etkinliğini yitirerek, sanatçının iç dünyasını dışavurumu ve özgün tavrı belirginleşmiştir. Sanatın değişen dünyaya ayak uydurma dürtüsü, bugüne kadar süregelen kuralları dışlıyor, geleneksel malzemelerin dışında farklı malzemelerle yenilikçi formlar icra edilmeye başlanıyordu. Doğa ve insan unsurunun en gerçekçi ve kusursuz biçimde betimlenmesi, modern dönem sanatçıları için sınırlayıcı bir tavidir. Bu dönemde felsefe ve bilimde yapılan yeni keşifler, insanın iç dünyasına dönmesi ve kendini tanımasının yolunun açılması, sanatı öznelleştiriyor ve biricikleştiriyordu. Soyutlama eğilimi, forma yaklaşımda yenilikler, deneyler, malzemenin vurgulanması gibi yaklaşımlar, modern düşüncenin sanat üzerindeki görünür etkilerindendi.

Modernizm düşüncesinin temelini oluşturan zaman ve benlik, kalıcılığa karşı bir duruş oluşturmıştır. Tekrarlanmayan zaman temel ögedir. “Modern denen sanat, sanayileşmiş toplumun ve bu toplumda biçimlenen eleştirel bilincin (modernizmin) ortak ürünüdür” (Yılmaz, 2013, s. 19).

“Greenberg’e göre modernizm modern sanat incelemelerinin radikalleşmesidir ve dışa bağlı referansları ardında bırakarak sanata tam bir özerklik vermeye çalışan, hatta modern sanatı belirleyen fazlasıyla resimsel basit bir soyutlama, biçimsel soyutlama niteliğini kendisiyle birlikte taşır” (Cauquelin, 2016, s. 18). 20. yüzyıl başlarında ortaya çıkan modernizm endüstriyel yaşamın getirdikleri ve değerleriyle uyum arayışında olan toplum ve kültürdeki küresel hareketi temsil eder. Geleneksel ahlak ve din ilkelerinin, insan duyguları üzerindeki kontrol ve baskısı, modernistlerin geleneği reddetme sebepleridir. Sanatçılar modern dönemin belirleyici kavramları olan akıl ve bilimin yanına, duyuları, duyguları yani bireyselliklerini de koymuşlardır.

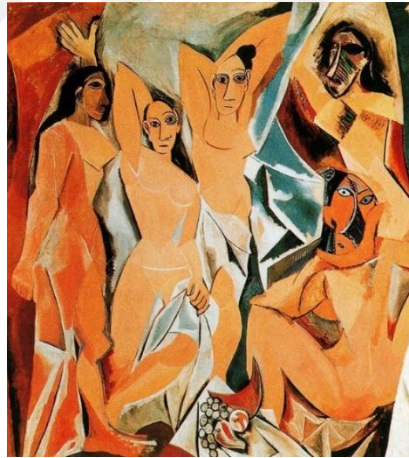
“Sanat, Aydınlanma’nın araçsal aklından dışlanan unsurların, duyuşal tikelliğin ve rasyonel amaçların güçlü bir biçimde olumlanmasıdır. Sanat, amaçların ve duyuşal tikelliğin pratikten koparılmış bilgisidir. Modern öncesi dönemin sanatı gerçekliği değiştirmeyi ümit ediyordu, oysa özerk sanat, sınıflı bir toplumda kafa emeği ile kol emeği arasındaki bölünmenin mükemmel örneğidir” (Adorno, 2011, s. 16).

20. yüzyılın başında ortaya çıkan Dışavurumculuk akımında sanatçılar, farklı bir etki yaratmak için, sanatsal teknikle ilgilenen Fransız izlenimcilerin aksine, duygularını sınırsız ve kendilerine özgü bir tavırla ifade etmiş, fiziksel gerçeklik yerine duyuşal deneyimi önemsemişlerdir. Dışavurumcuların bireysel ifade biçimi kendilerinin farkında olmalarıyla ilgilidir. Yaklaşan savaşın insanlar üzerinde yarattığı umutsuzluk ve karamsarlık, sanatçıların sanatı sığınacak bir liman olarak görmelerini sağlayarak, başkaldıran ifadelerinin yolu olmuştur. Renk, biçim ve espasın aykırı bir biçimde kullanımı, doğanın temsilinden uzak, yeni bir temsil biçimini ortaya çıkarmıştır. Almanya’da ortaya çıkan Dışavurumculuğun etkisi sanatın birçok dalını etkilemiş, hareketin klasik aşaması yaklaşık 1905’ten 1920’ye kadar sürerek, Avrupa’ya yayılmıştır.

“Sanat yoluyla bireyi toplumsallaştırmanın en etkin yollarını bulmak için toplumun duyduğu sürekli gereksinim, tarihin akışı içinde sürekli akıp gitmiş, sanatın en eski çağlarda oluşmuş işlevsel yapısının değişmeden kalmasına yol açmış; öte yanda, toplumun yaşam koşullarında durmadan yer alan değişimler, toplumun gereksinimleri, çıkarları ve idealleri, sanatsal etkinliğin daha eski çağlarda oluşmuş yapısını sürekli değişime uğratmıştır. Böylece her tarihsel çağda sanat, hem sanat olarak kalmış, hem de dönüşüme uğramıştır. Her seferinde yeni gereksinimleri karşılamaya yönelmiş, ama bunu

yaparken de önceden biriken sanatsal deneyimlerden yola çıkmıştır” (Kagan, 1993, s. 239).

Batı sanatının kurallara bağladığı görsel temsil, Pablo Picasso (1881-1973) ve Georges Braque'nin (1882-1963) öncülük ettiği Kübizm akımıyla sarsılır. Resmin üç boyutlu yanılsamasını yaratmak yerine, iki boyutluluğunu öne çıkarmış, nesnenin tüm boyutlarını aynı anda görmeyi sağlayarak nesnenin yapısını incelemeye almışlardır. Maurice Raynal'ın tanımıyla ‘görünen değil, tamamen hayal edilen bir dünyanın yeni bir tasarımının yaratılması’ söz konusudur. Picasso'nun ‘Avingnonlu Kızlar’(Resim 5) resmi Kübizmin başlangıcı olarak kabul edilir. “Kübizmi eski resimden ayıran şey, bir taklit sanatı olmamasıdır; o yaratıcılığa kadar yükselme eğilimi gösteren bir kavrayış sanatıdır” (Cabane, 1982, s. 10). Klasik görüntüden kopuş tamamlanmıştır. Analitik Kübizm ve Sentetik Kübizm olarak iki evrede gelişen akım, kullandığı kolaj, asamblaj teknikleri ile sanat ve yaşam arasında kurulacak bağın ilk habercisi olarak değerlendirilebilir. Heykelde de iki boyutlu resim çalışmalarında ki deneyimlerini kullanan Picasso, ‘Kadın Başı’ heykelinde tüm alanları bölerek, yüzeyde ışığı hareketli hale getirir. Heykel gelenekselin dışında yeni bir formla oluşur. ‘Boğa Başı’ (Resim 6) heykeli kolaj tekniğinin kullanıldığı heykellerinin bir örneğidir.



**Resim 5** Pablo Picasso, ‘Les Demoiselles d'Avignon’ Avingnonlu Kızlar, 1907, Museum Of Modern Art, New York (kaynak:<https://i.pinimg.com/originals/d1/b0/fd/d1b0fd70b0f22ed4c524c2cb31d549da.jpg> erişim:20.05.2021)



**Resim 6** Pablo Picasso, 'Bull's Head' Boğa Başı, 1942, Bronz, Museum Of Modern Art, New York, (kaynak: [https://eskayel.com/wp-content/uploads/2016/02/blog\\_picasso\\_bull\\_head.jpg](https://eskayel.com/wp-content/uploads/2016/02/blog_picasso_bull_head.jpg) erişim:20.05.2021)

“Devrimci yaklaşım 1905'te Paris'teki Grand Paris'te düzenlenen Güz Salonu sergisinde karşımıza çıkar. Sergideki salonlardan bir tanesinde maruz kaldığı sert muhalefet, Picasso'nun başyapıtını neden kamuya açık sergilerden uzak tuttuğunu açıklar. Sergilenen resimlerin konuları aslında herkese tanıdık gelen şeylerdi. Ama bunlar sıradan bir gözün gördükleri haliyle resmedilmişti. Dönemin eleştirmenlerinden biri bu salondaki eserleri “Donatello'nun etrafını saran vahşi hayvanlar (Fovlar) sözleriyle tanımlamıştır” (Danto, 2013, s. 22).

Sanatçının özgürleşmesi, sanat nesnesinin biçimindeki değişikliklerin yolunu açarak izleyiciyi de sanata erişme bağlamında özgürleştirmiştir. Sanat eseri geleneksel betimlemelerin dışına çıkıp halkın yaşamını gözler önüne sererek, her zümreden insanın gündelik yaşamdan kesitlerle karşılaşmasını sağlamıştır. Sanatçı gelenekselin kısıtlamalarından sıyrılarak kendi özgürlüğünü dolayısı ile izleyicinin özgürlüğünü sağlamaya başlamış, sanatın demokratikleşmesi süreci seyrini sürdürmektedir.

”Aklın eleme, çözümleme ve bilişim etkinliğinin ürünü olan bu yapıtlar 20. Yüzyılın başında doğanın dış görünümünü verme kaygısından kurtulmuş olan bir sanata ilk örneklerini veriyordu. Doğanın boyunduruğundan kurtulmuş olan sanat artık özerkliğine kavuşuyor ve doğanın yanında kendine yeten bir varlık niteliğini kazanmaya başlıyor” (İpşiroğlu & İpşiroğlu, 1991, s. 30).

Bu esnada İtalya'da şair Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) önderliğinde yeni bir akım olarak doğan Fütürizm, geçmişe dair tüm bağları koparmaktan ve bağımsız bir gelecek kurmaktan söz eder. Yeni bir başlangıç için tüm doğru bilinenlerin yıkılması gerekmektedir. Sanat kendi içinden çıkıp hayata karışmalı ve hayatın tüm unsurlarını içine almalıdır. Kurallar yeniden yazılmalı ve yeni bir toplum inşası tasarlanmalıdır. Bunu mümkün kılmak geçmişe dair tüm ilişkilerin koparılmasıyla gerçekleştirilebilir. Ezberleri

bozup, yeni bir görme biçimi oluşturulmalıdır. Alışılmış imajlar yerini alışılmamış yeni imajlara bırakır. Kalıcılık ve erkin simgesi her tür malzeme, geçiciliğin ve eşitlikçiliğin simgesi olanlarla yer değiştirmiştir. Teknoloji ve hıza güzellemler yapan akım resim ve heykelde hareketin algısını oluşturmaya çalışır. “İtalyan Fütürizminin geleneksel izleyicilik kipinden kopuşu, geniş bir sanat izlerkitlesine hitap eden sanatsal bir yöntem olarak performans kullanmaya başlaması ve giderek barizleşen siyasal hedeflerine ulaşmak için (hem sahnede hem sokaklarda) kışkırtıcı jestler kullanmasıyla ilgilidir” (Bishop, 2018, s. 51). Resimlerinde ve heykellerinde devinimi betimleyen sanatçılar, oluşturdukları formların titreşimini gösterir gibidir. Akımın en önemli temsilcilerinden olan Umberto Boccioni (1882-1916) antikite ve Rönesans sanatına karşı durmuş ve geleneksel malzemelerin sınırlılığını eleştirerek birçok farklı malzemeyi kullanmayı önermiştir. Yüceltilmiş sanatın simgesi olarak gördükleri, mermer ve bronz malzemeye alternatif olarak, cam, demir, kumaş, ağaç vb. birçok malzemeyle heykeller yapmışlardır. Geleneği reddeden, akademi kurallarını yok sayan sanatçılar, atölyelerden çıkmış ve dışa dönük kışkırtıcı eylemlere yönelmişlerdir. Yaklaşan dünya savaşını, geçmişin yıkılması ve yeni bir gelecek inşası için gerekli görmüş ve savaşı destekleyen bir tavır içinde olmuşlardır.



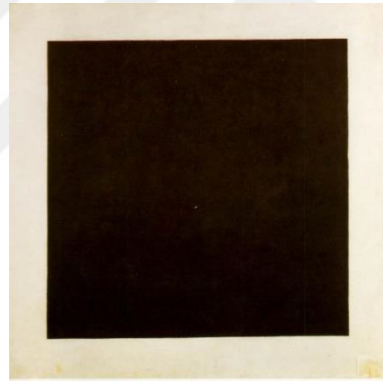
**Resim 7** Umberto Boccioni ‘Unique Forms of Continuity in Space’ Uzayda Benzersiz Süreklilik Biçimleri, 1913 Moma, Newyork, Bronz, 111,44 cm x 88,5 cm x 44 cm (kaynak: [https://fahrenheitmagazine.com/sites/default/files/content-inside/1330/umberto\\_boccioni\\_2.jpg](https://fahrenheitmagazine.com/sites/default/files/content-inside/1330/umberto_boccioni_2.jpg) erişim:12.10.2021)

“Kübitler natüralist sanatın saptanmış tek bakış noktasını bir kez kırdıktan sonra, devinimi sürekliliği içinde verme olanağı sanata açılmıştı. Fütüristler kendine özgü yeni bir biçim dili yaratmışlardı” (İpşiroğlu & İpşiroğlu, 1991, s. 40).

Referansını doğadan alan, doğa unsurlarını analiz eden bir form arayışıyla devam eden sanat eylemi, bir noktadan sonra temsilden uzaklaşarak idealist felsefeye

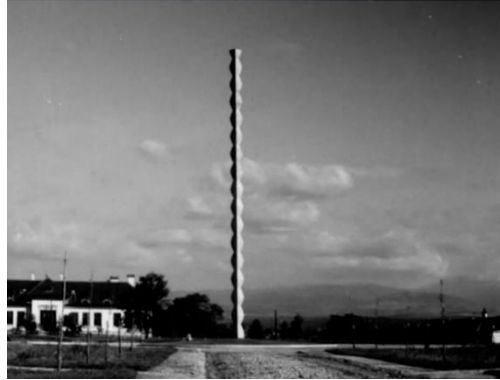


yaklaşmıştır. 19. yüzyıl sonu 20. yüzyıl başında başlayan soyutlama eğilimiyle sanatçının gerçek görüntülerin temsilinden kopuşu başlamış, görsel referanslar soyut sanatın ifadesi olmaktan çıkarak, formlar, renkler, dokular ve çizgi Soyut sanatın kullandığı araçlar haline gelmiştir. İmgenin indirgenmesi olan soyutlama, soyut sanatın, imgenin tasvirinde gerçeklikten ayrıldığını gösterir. Nesneler, dünya üzerindeki hacimlerinin silueti gibi betimlenmeye başlanacak, bir süre sonra imge kavramsal bir varlığa dönüşerek, nesne devreden çıkacaktır. Rus ressam Vassily Kandinsky (1866-1944) soyutlama eğiliminden farklı olarak, kavramsal soyut yaklaşımıyla, soyut ifadenin ilk temsilcisi olarak kabul edilmektedir. Nesnenin sanattaki yerini terk etmesi ve yerini hiçliğe bırakmasıyla, nesneler dünyasının yarattığı eşitsizliği ve onun temsili olan nesne temsillerini yıkmak ve yok etmek üzerine kurgulanan sanat fikri ortaya çıkıyor, Kazimir Maleviç'in (Resim 8) (1879-1935) 'Beyaz Üzerine Siyah Kare' resmi, her tür betimleme ve duygudan arındırılmış 'sıfır-biçim' olarak tanımını buluyordu. Böylelikle görünen dünyanın objektif temsili terk edilerek non-objektif temsil ortaya çıkıyordu.



**Resim 8** Kazimir Maleviç 'Siyah Kare' 1915, Rus Devlet Müzesi, St.Petersburg, 80x80 cm Yağlı boya, (kaynak: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/5/57/Malevich.black-square.jpg/800px-Malevich.black-square.jpg> erişim:20.05.2021)

Constantin Brancusi (1876-1957) heykellerinde saf biçime ulaşmak için malzemeyi ham haliyle bırakarak veya aşırı bir biçimde cilalayarak çok parlak bir hale getirir. Heykelde kaideyi de heykelin bütünleyici bir unsuru olarak kullanan Brancusi, referans aldığı temalar üzerinden saf biçime ulaşmaya çalışır.(Resim 9) Henry Moore 'un (1898-1986) soyut heykel anlayışı organik doğa formlarından referans alarak oluşmuştur. Doğanın nesnelere oluşturduğu etkisini gözlemleyen Moore gözlemleri ve betimlediği doğa unsurlarının sürecini heykel yapma pratiğinde kullanır. İnsan figürünü bu doğrultuda soyutlayarak heykel biçimini oluşturur. Heykel sanatında soyut biçim, doğanın temsillerinin soyutlanması ve sanatçıların öznel yaklaşımlarıyla oluşan anti-geleneksel formların ortaya çıkması ile kendini göstermiştir. Resim alanındaki non-figüratif yaklaşım henüz heykelde kendini göstermemiştir.



**Resim 9** Constantin Brancusi, ‘Infinite Column’ Sonsuz Sütun, 1937, pirinç kaplı demir döküm, 29,33 m. (kaynak:<https://static01.nyt.com/images/2018/08/03/arts/03brancusi/03brancusi-superJumbo-v2.jpg> erişim:20.05.2021)

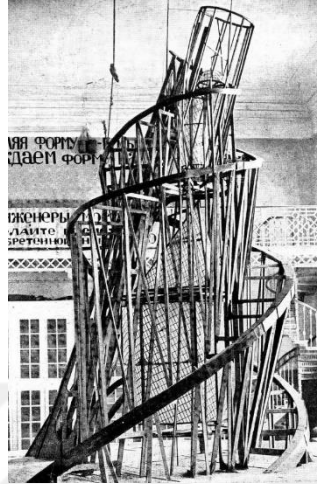
“Süprematizm sayesinde kendi saf, işlevsellikten uzak biçimini kazanan ve non-objektif duygunun üstünlüğünü taşımaya başlayan sanat, hakiki bir dünya düzeni, yeni bir yaşam felsefesi ortaya koymaktadır.(...) tuval yüzeyindeki plastik duygunun mekana taşınmasının yolunu açan Süprematizm yaratıcı sanatlar için yeni olanaklar doğurmuştur” (Antmen, 2013, s. 93-94). Sanat kendi disiplini içerisinde özerkleşmektedir.

“özerkleşme 19. yüzyıl sonu, 20. yüzyıl başında estetizm ve sembolizmle zirvesine ulaşır. Hayattan olabildiğince yalıtılması sonucu, sanatın içeriği kendi formuna dönüşür. Başka bir deyişle, içeriği biçimi olur. Bu süreç sanatın toplumsal örgütlenmesiyle birdir. Sanat formlarıyla olduğu kadar, kurumlarıyla da, artık toplumu ve hayatı değil, kendini temsil eder (...) Bürger’in kuramında avangard sanatın kurumsallaşmaya karşı bir saldırısıdır. Özerkleşmenin terk edilerek, yeniden hayata sindirilmesi mücadelesidir.” (Bürger, 2010, s. 21)

1920’li yıllarda Rusya da Konstrüktivizm, Almanya’da Bauhaus Okulu, tasarım olgusunu ön plana çıkararak sanatın toplumsal zeminde yayılmasını amaçlamışlardır. Sanatın işlevini biçiminden önde tutan Konstrüktivizmde, toplumun her türlü gereksinimini karşılamak için sanat araç olmalıdır. Yeniyi inşa etmek bu şekilde mümkündür. “Konstrüktivizm, toplumun bazı fiziksel ve entelektüel gereksinimlerinin sanatla giderilebileceği düşüncesidir. Topluma ve kolektif ruha yönelik yaşam alanlarının yaratılmasına katkıda bulunmak ve yeni bir toplumun tümüyle yeni bir görünüm kazanmasına çalışmak Konstrüktivistlerin öncelikli hedefidir” (Antmen, 2013, s. 104). Sanat yaşamın içinde var olarak seyredilecek bir obje konumundan çıkmalı ve yeni toplumun inşası misyonunu üstlenmelidir. Bu inşanın gereçleri olarak endüstrinin imkanlarını kullanan akım temsilcileri ortaya çıkardıkları yapıtlarını, vadettikleri yeni yaşam biçimlerinin fragmanı olarak adlandırırlar. Vladimir Tatlin’in ‘Tatlin



Kulesi’(Resim 10) cam, çelik, demir gibi endüstriyel malzemeyi birlikte kullanarak ve klasik anıt heykel ifadesinin dışında, yeni bir form önerisi ortaya koymuştur.



**Resim 10** Vladimir Tatlin, ‘Tatlin’s Tower’, Tatlin Kulesi (kaynak: <https://i.pinimg.com/736x/e2/ca/c9/e2cac962b1137dc064775cd0b246a864--art-and-architecture-monuments.jpg?w=640> erişim:28.12.2021)

Sanatçının yaratıcılığının yerine işlevsel tasarımı koyan, bireysel üretim yerine kolektif çalışmaya yönelen ve toplumun inşasında öncü olmak gerekliliğini savunan Konstrüktivizm etkinliğini 1920’li yılların başına kadar sürdürmüştür. Sanat için sanat düşüncesi ve sanatın özerkleşmesi, ilk olarak burada kırılmıştır. Sanatın yaşamın içinden koparılması ve faydacı bir tarafının olmamasını eleştiren Fütüristler, sonrasında Tarihsel avangard çerçevesinde değerlendirilecektir. “Gelecekçi ve İnşacılar sanatı siyasal ve toplumsal amaçlar için araç olarak kullanmaktan çekinmemişlerdir. Bu açıdan, diğer modern sanat akımlarından farklı olarak, Gelecekçilik ve İnşacılığın modernleşme (sanayileşme) düşüncesiyle tam bir uyum içinde oldukları görülmektedir” (Yılmaz, 2013, s. 26).

Bauhaus okulu modern toplumu şekillendirmek amacıyla gelenekselden uzak sanat ve zanaatı tekrar buluşturmak üzere bir model geliştirmiştir. Nesnelerde oluşturulacak düzenin insan düzenine form vereceği ilkesinden hareket eder. Teorik ve pratik eğitimin eşzamanlı olarak verildiği okulda, atölyeler yeni yaşam standardına uygun tasarımlar oluşturmak saikiyle yola çıkmıştır. Zanaatkârlar ve sanatçıların birlikte çalışarak yeni modeller üretmesine imkan sağlayan okul, yeniçağın taleplerini karşılayabilecek donanım ve teknik bilgiye sahip olan mezunlar vermektedir. Sanatçılar ve halk arasında çizilen sınırları kaldırmak düşüncesinde olan okul, her yaştan öğrenci kabulüyle sanatın yaşamın içine nüfuz etmesini olanaklı kılar. Yazılan manifestolar, bildiriler ve her bölgede açılan kurslar bu bağlamdaki eylemleridir. Toplumun

gereksinimlerine kolektif çalışma prensipleriyle çözümler ararlar. Müfredatında mühendislik, psikoloji, bilimleri gibi farklı disiplinlere de yer veren okul günümüze kadar birçok tasarım okuluna örnek teşkil etmiştir.

“Sanatın psikolojik ve formel gereksinimleri, mutlak otorite kavramına, değişmez ve tek bir hakikate olan inanca dayanarak hiyerarşik bir düzende kurulmuş toplumun dinsel, politik ve kültürel ihtiyaçlarının bir yansımasıdır. Toplumun benimsediği bu otorite ve hakikat kavramları, toplumsal düzen için vazgeçilmez olup değişik sanat türlerince kabul görürler” (Eco, 2001, s. 106).

Rönesans döneminde tohumları atılan insanı ele alma durumu, bireyselliğe dönüş ve insanı doğanın üstünde bir varlık olarak görme eğilimi, modernizm çağının belirgin bakış açılarından olmuş, insan merkezli düşünce ön plana çıkmıştır. Taklit, sanatçının kendini ve yaşadığı dünyayı keşfi için araç olmuş, sanatçının iç dünyası ve bireysel yaklaşımları, sanat üretimini biçimlendiren temel unsur haline gelmiştir. Sanatçı ‘deha’sını ortaya koyarak eser üretmeye başlamış, güzellik kavramının yerini biriciklik kavramı almıştır. “Sanatın özünün ‘cisimleşmiş anlam’ olduğunun açığa çıkmasıyla birlikte sanat ile zanaat karşıtlığının hakikatte ne olduğu da gözler önüne seriliyordu: cisimleşmiş anlam karşısında sırf fayda, deha karşısında sırf beceri” (Shiner, 2010, s. 37). Renk, nesneleri betimlemekten öte duyguların ifadesine hizmet eden araç olmuş, sanatçının duygulanımları ve çağın devinimleriyle şekillenmiş, geçmişin güzellik anlayışı değişmiştir. Tekrarı olmayan zaman ve anın betimlenmesi öncelikli duruma gelmiştir. Form soyutlaşmış, boyutlar, ışık, mekan, sergileme biçimleri değişmiştir. Sanatçı özgünleşmiş ve özgürleşmiştir.

Bu dönemde sanat artık hiçbir şeyin temsilcisi ya da herhangi bir şeyin destekleyicisi olmamış, din politika ve ahlaki değerleri destekleme bu dönemde ortadan kalkmıştır. Sanatçı bireysel olarak hareket edip özgür bir biçimde sanat üretimini yapar pozisyona gelmiştir. Artık sanat kimseyi ya da hiç bir şeyi yüceltmek zorunda kalmamış, amaç olarak sadece kendisini ilan etmiştir. “Bu sanat, insan aklının yaratıcılığını gösteren bir çalışma alanıdır” (Turani, 2014, s. 555).

Öncü birlik anlamında askeri bir terim olan avangard, sanatın kurumsallaşmasına ve hayattan kopuşuna karşı, sanatı tekrar hayatın içine sokma düşüncesidir. Toplum ve kültürel değerlere göre sıra dışıdır ve aykırıdır. Kültürel alanda kabul edilen normları zorlar, onlara göre sanat kurumu, yok edilmesi gereken kurumdur. Avangardı modernizmden ayıran, sanatın özerkleşmesi, kurumsallaşması noktasındadır. Sanatın kendi problemlerinin dışına çıkarak, toplum tabanına yayılma eğilimi, faydacı, düzenleyici, yol gösterici işlevini yeniden devreye sokmuştur. Sanat değişen dünya gerçekliklerinin gereksinimlerini tespit ederek bunları karşılayacak öneriler

oluşturmalıdır. Kurumlar sanatla hayat arasında bağları koparır, avangard buna karşı durur, karşı durduğu sanatın kendisi değildir.

I. Dünya savaşı imparatorlukların parçalanmasıyla pek çok ulus ekonomik ve siyasal bağımsızlığını kazandı ve demokratik-parlamentar sisteme geçildi. Savaş karşıtı Avrupalı sanatçılar, Zürih ve Amerika'ya kaçtılar. Onlara göre savaşın ve onun yıkımlarının izlerinin aşılması gerekiyordu. Bu sıralarda sanat ortamında başkaldırmaya hazırlanan yeni bir kuşak geliyordu. Zürih ve Amerika'da eş zamanlı olarak Dada akımı şekillenmekteydi. Dada ve Gerçeküstücü akımlar alışılmışın dışında yöntemlerle sanat üretiyor, gelenek ve geçmişe karşı bir duruş sergiliyorlardı. Bu bağlamda modernizm düşüncesiyle paralel bir yönelim sergiliyorlardı. Sanat'ın kalıplaşmış değerlerine karşı çıkıyor, sanatsal hiçbir biçim ve üslubun kuralları içine girmek istemiyorlardı. "Bürger'e göre avangardın amacı, sanat ile yaşam arasındaki bağlantıyı yeniden kurmak için özerk sanat kurumunu yıkmaktır" (Foster, 2017, s. 44). Sanatçı tavrı öncelikli olmakla birlikte, sanat üretimleri ikinci planda değerlendiriliyordu. Dada akımında dile getirilen düşüncelere göre, bir sanat yapıtı yaratmak değil, yaşama karşı tavır almak birinci plandaydı. 1915-20 yılları arasında Zürih ve New York'ta ortaya çıkan Dada hareketi, şair Hugo Ball'ın (1886-1927) Zürih'te Cabareit Voltaire'i (1916) kurmasıyla başlamıştır. Romen şair Tristan Tzara, (1896-1963) ressam ve mimar Marcel Janco (1895-1984) ve hem Fransız hem de Alman olan Jean (Hans) Arp'ın (1887-1966) desteğiyle açılan kabarede sergiler, danslar şiir okumaları gibi pek çok etkinlik bir arada yapılmıştır. Savaş karşıtı tutumları lokal suçlamalardan ziyade, kapitalist sistem eleştirisi boyutundadır. Savaşların tek suçlusunun Batı uygarlığının oluşturduğu kapitalist sistem olduğunu söyleyen Dadacılar birçok eylem ve gösteriyle eleştiri ve karşı tavırlarını ifade etmişlerdir. Muhafız kişiliklerini ortaya çıkarma ve eylemlerini kamusal alan çerçevesinde gerçekleştirmeleri, sanatı her zümrenin deneyimine açık, eşit biçimde paylaşılabılır duruma getirmiştir.

Çağdaş burjuva uygarlığında ortalama insan kendine dayatılan her türlü hareket ve biçimi "doğru form" olarak kabul eder. Siyaset ve ticari pazarlamalar subliminal mesajlarla insan bilinçaltına "doğru formu" dikta eder. Ortalama insan tüm bu dayatılanları farkında olmadan, gönüllü olarak kabul eder ve sorgulama yetisini kaybeder (Eco, 2001, s. 110).

"En seçkin avangart incelemecileri onun tarihsel olarak ortaya çıkışının, toplumsal olarak "yabancılaşmış" sanatçıların bütün bir burjuva değerler sistemini, onun bütün o cahil evrensellik iddialarıyla birlikte devirmek ihtiyacını hissettiği bir momentle bağlantılı olduğunu kabul eder gibidir" (Calinescu, 2013, s. 132).

Dada akımının temsilcilerinden Marcel Duchamp (1887-1968) yeniden işlev yüklediği gündelik hayat nesneleriyle yüceltilmiş sanat eserini sorgulamış, sanatın duyuşsal yanını yapıtlarından uzak tutarak retinal hazzı reddetmiştir. Ona göre sanatçının zihinsel etkinliği, yapıttan önemlidir. “Duchamp üretimin, üretkenliğin ve üreticilerin oluşturduğu efsunlu çemberden bizi kurtaran bir “işin reddini” düşünmeye ve icra etmeye teşvik eder” (Lazzaratto, 2017, s. 10). Duchamp’a göre; hiç bir ustalık ve bedensel bir çalışma gerektirmeyen hazır- nesne kavramı, sanatçıya ihtiyaç duymayan, sanatçının statüsünü alaşağı etmek isteyen bir başkaldırı aracıdır. Hazır-nesne sanatsal dehayı küçümser (Lazzaratto, 2017, s. 35). Hazır nesne kavramıyla Duchamp sanatın ne olduğu ve sanatçının kim olduğu sorusunu ortaya attı, sanatta temsil yerini sunuya bıraktı. Hazır nesnenin yapılan her kopyası aslıyla aynı etkiyi bırakması eserin aurası’nı devre dışı bırakır, her bir kopya aynı mesaja sahiptir. Bu esere herhangi bir yerde ulaşmak olasıdır bu bağlamda hazır- nesne sanat eseri olarak oldukça demokratiktir. Her zümreden alıcıya ulaşılabilirliği olanaklıdır.



**Resim 11** Marcel Duchamp ‘Bicycle Wheel’ Bisiklet Tekerleği, 1913, The Israel Museum, Jerusalem, 1,3 m x 64 cm x 42 cm (kaynak: [https://miro.medium.com/max/796/1\\*CE3Y0655M0n22lPRKdy4Jg.jpeg](https://miro.medium.com/max/796/1*CE3Y0655M0n22lPRKdy4Jg.jpeg) erişim:22.05.2021)

Arp sanatın yaşamda olduğu gibi mantığı olmadığını söylemiş, Hazır nesne ve rastlantısal kompozisyonlarla kolajlar oluşturmuştur. Eserlerini ‘insan bencilliğinin reddi’ diye tanımlar. Gelenekseli ve bireyselliği reddeder, saf gerçekliğe ulaşmayı hedefler. Dada ile ortak noktası, sanat kurumunun kurallarına karşı oluşudur. Eserlerinde doğadan referans alır (dal, kaya, kök vs. ). Soyutladığı formları ‘dünyasal formlar’ diye adlandırmıştır. Estetikten uzaklaşmış, ölçüyü zorunluluktan çıkarmıştır. Switters 1919’da Sturm galeride ‘Merzbau’ (Resim 12) adını verdiği sanat fikrini ilan etmiştir. Bu yapıtıyla

heykel mimari ilişkisini birçok farklı malzemeyi rastlantısal biçimde birleştirerek kurmuş, yaşamın parçalarını çalışmasının içine katarak sürekli değişen bir heykel formu ortaya çıkarmıştır. Bağımsız ve farklı objeleri birleştirerek yeni bir biçim dili oluşturur. Malzemeyi önemsemez, malzemeye verilen formla ilgilenir. Merz, kurduğu bireysel dünya ile savaşın ve teknolojinin, insan üzerindeki parçalayıcı etkisini yok etme arzusundadır. Kolajı kaosa düzen vermek olarak görür, buluntu malzemelerden oluşan yapı, hayatın sürekli değişimine gönderme niteliğindedir, hayat gibi, süreçlerin etkisiyle dönüşüme uğrar, değişir, farklılaşır. Merzbau sadece durağan bir resim ya da heykel değil, bütün ve sürekli bir akış içinde olan bir ortamdır.



**Resim 12** Kurt Schwitters, 'Merzbau' Hannover, 1933 (kaynak:[https://moma.org/wp/inside\\_out/wp-content/uploads/2012/07/merzbau2-643x896.jpg](https://moma.org/wp/inside_out/wp-content/uploads/2012/07/merzbau2-643x896.jpg) erişim:20.25.2021)

Günlük yaşamı sanatla birleştirmiş olan Dada, temel yaklaşım olarak fragman estetiğini kullanmıştır. Kolaj ve asamblaj tekniği, sanatçı dehasının devreden çıkararak, sanatı yetkinlik gerektirmeyen bir yaratı formuna dönüştürmüş, sanatçının tavrı biçimin yerine geçmiş, sanat kurumuna karşı duruş, bu yaklaşımlarla sağlanmıştır. Savaşın yıkımını, acısını ve sömürsünü eleştiren Dadacılar, sanat kurumunu da bu sistemi beslediği için eleştirmiş, değerli bir metaya dönüşen sanat eserini reddederek kolajlarla günlük yaşamın kesitlerini oluşturmuşlardır. I. Dünya savaşı sonrası ortaya çıkan, geleneksel olana odaklanan Dada hareketi, Tarihsel avangard (Fütürizm, Sürrealizm, Dada) olarak adlandırılmış, 2. Dünya savaşı sonrası kurumsal olana odaklanan dadacı tavır ise neo-avangard (Fluxus, Happening, Sitüasyonist Enternasyonal) olarak adlandırılmıştır. Tarihsel avangard, neo- avangard hareketine model olmuştur. Batı

sanatının temel modelini değiştiren Dada, geçmişe dair tüm izleri yok eder ve kültürü alaşağı eder; sanatı figüratif retinal hazdan kopararak kavramsal alana doğru ilerletir.

Dadanın ardından ortaya çıkan Gerçeküstücülük, Dadadan etkilenen kültürel bir harekettir. Gerçeküstücülük, Dadacılar gibi burjuva değer yargılarına saldırır. Akademik sanat eğitimine karşı gelir, bu bağlamda dadanın devamı olarak görülür. Dada hareketi yapıt üretmekten ziyade tavır oluşturmaktadır, Gerçeküstücülük ise edebiyat ve görsel sanatlarda eserler üretmişlerdir. 1924'te Andr Breton tarafından Sürrealizm Manifestosu ile Paris'te şekillenen Gerçeküstücülük akımında, “Kendisine gerçeküstücü diyen grup, tıpkı Dadacılar gibi burjuva sınıfının yaslandığı ve kışkırttığı maddiyatçılık, olguculuk, işlevsellik, akılcılık, ilerlemecilik ve bunların üzerindeki süsleyici örtüler gibi duran ahlak, estetik ve sanat gibi değerlerin tamamına karşıydı” (Yılmaz, 2013, s. 177). Freud'un psikanaliz kuramı, gerçeküstücü sanatçıları etkilemiş rüya ve hipnoz gibi yöntemleri kullanarak bilinç dışı zihin aktiviteleriyle üretim yapmışlardır. Akılın kontrolünü devre dışı bırakan Gerekstclere göre, sanat üretimi uyanık akılla yapılamazdı. Bu yöntemlerle çalışan sanatçılar birbiriyle bağlantısız unsurları aynı çerçevede buluşturuyordu. Gerçeküstücü akım zdevinimsel (otomatik) ve oneirizm (dşlk) olarak iki kolda gelişmekteydi. Tüm dünyaya yayılan hareket, edebiyat, film müzik görsel sanatlar gibi birçok sanat dalını etkiledi. İlk gerçeküstücü sergide Giorgio de Chirico'nun yanı sıra Max Ernst (1891-1976), Man Ray (1890-1976), Hans Arp, Andr Masson (1896-1987), Joan Miro (1893-1983), Picasso, Paul Klee (1879-1940) ve Pierre lloy'un (1880-1950) yapıtları vardı. Yves Tanguy (1900-1955), Ren Magritte (1898-1967), Salvador Dali (1904- 1989) ve Alberto Giacometti'nin gruba katılması bu sergiden sonradır (Yılmaz, 2013, s. 184). Gerçeküstücülüğün heykel sanatındaki temsilcilerinden Alberto Giacometti (1901-1966) heykellerini kırılğan bir malzeme olan alıyla yapmayı seçmiştir. Figürleri olabildiğince stilize ederek hassas silüetler halinde betimler(Resim 14). Meret Oppenheim (1913-1985), Tüylü Kahvaltı (Resim 13) işinde kullandığı hazır nesne ile kadının toplumsal yerini eleştiren feminist bir tavır sergilemiştir.



**Resim 13** Meret Oppenheim 'Object' Tüylü Kahvaltı, 1936, MOMA New York (kaynak: [https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/assets/www.moma.org/wp/moma\\_learning/wp-content/uploads/2012/06/Meret-Oppenheim.-Object-469x311.jpg](https://www.moma.org/learn/moma_learning/assets/www.moma.org/wp/moma_learning/wp-content/uploads/2012/06/Meret-Oppenheim.-Object-469x311.jpg) erişim:25.12.2021)



**Resim 14** Alberto Giacometti, 'Dog (Le Chien)' Köpek, 1951 Guggenheim Museum, New York, Bronz 44.2 × 96.8 × 15.7 cm (kaynak: [https://modernartdealers.com/wp-content/uploads/2018/01/alberto\\_giacometti\\_sculptures.jpg](https://modernartdealers.com/wp-content/uploads/2018/01/alberto_giacometti_sculptures.jpg) erişim:21.05.2021)

“Dadaizm ve Sürrealizm modern sanatın sonunu belirleyen iki akımdır. Sadece göreceli bir bilinçlilikle de olsa bu akımlar proleter devrimci hareketin son büyük atılımı ile çağdaştılar ve bu hareketin başarısızlığa uğraması, onları geçersizliğini ilan ettikleri aynı sanatsal alana hapsedmiş ve devinimsizliklerinin temel nedeni olmuştur. Dadaizm ve sürrealizm tarihsel olarak hem bir birlerine bağlı hem de birbirlerinin karşıtıdır. Bu karşıtlık -ki tarafların her biri bu karşıtlıkta en önemli ve en radikal payın kendisine ait olduğuna inanıyordu- her birinin tek yanlı olarak geliştirdiği eleştirilerin iç yetersizliğini ortaya çıkarır. Dadaizm, sanatı gerçekleştirmeden ortadan kaldırmak istedi; sürrealizm ise sanatı ortadan kaldırmadan gerçekleştirmek istedi. Daha sonra sitüasyonistler tarafından geliştirilen eleştirel tavır, sanatın ortadan kaldırılması ile sanatın gerçekleştirilmesinin, sanatın aşılmasının birbirinden ayrılmaz yönleri olduğunu göstermiştir” (Debord, 1996, s. 103).

Sanatın hayat dışında özerk bir kurum olmasını eleştiren avangardlar, sanatı tekrar hayatın içine sokmak için politik bir tavır tercih etmişlerdir. Toplumla işbirliği içinde sanat yeni bir form almalı ve kurumların insiyatifinden çıkmalıdır. Öteden beri sanat kavramını yönlendiren kurumlar isim değiştirmekle birlikte işlevsel açıdan fark



teşkil etmemektedir; sermaye el değiştirmiş, sanatı talep edenler değişmiştir. Sorunu tamda burada gören avangard yaklaşımlar, çözümü sanat nesnesinin bağlamını değiştirmekte bulur. Sanat kurumlarının pazarlayamayacağı imajlar üreterek kurumu alaşağı etmek düşüncesiyle ürettikleri gerek yapıtlar, gerekse eylemler sanatın aldığı yeni biçimin göstergeleridir. Sanatta yeni bir algı belirmekte, retinal hazzın reddiyle, aklın, zihnin etkinliği öne çıkarılmaktadır. Sanat nesnesinin aurası, biricikliği yıkılmaktadır. Sanatçının becerisi ve bedensel emek, devre dışı bırakılmış, Hazır-nesne zihindeki etkinliğin anlatı aracına dönüşmüştür. Sanat artık her yerde ulaşılabilir bir eylemler bütünü haline gelerek demokratikleşme eğilimini sürdürmektedir. Ne var ki sanat nesnesinin bağlamını değiştiren hazır-nesne kavramı da bir süre sonra eleştirilen sistemin içinde var olacak ve tüketilecektir. Başkaldırı, sonrasında boyun eğmeye dönüşür. Dada çalışmaları da, iddia ettikleri sanat hayatın kopukluğunun göstergesi olan galeri mekanlarının içinde sergilenerek eleştirdikleri sistemin içinde var olacaktır. Kurumlar sanatı pazarlamaya devam etmektedir. Sanatın hayatın içine tam olarak nüfuz edebilmesi için, kurumlarla bağın kopması gerekmektedir.

“Dadanın savaş sonrası sanatında en geniş etkiye sahip olduğu söylenebilir. 1950’erin ve 1960’ların pek çok Avrupalı ve Amerikalı sanatçıları için Dada performansları ve Duchamp’cı hazır yapım, görsel sanatın ne olabileceğine dair radikal bir meydan okumayı temsil etti. İronik bir şekilde, bunun sonucu olarak sanatın sınırlarını genişletmeyi bıraktılar” (Hopkins, 2004, s. 200). Avangard, modernizmin öğelerini kullanmakla birlikte onları manipüle ederek değiştirir, başka bir forma sokar. Modernlikten daha radikaldir, dogmatiktir, kendini dayatır ve kendini yok eder. “Avangard kültür, istisnai bir tarih bilincinin, yeni bir toplum eleştirisinin ve tarihsel eleştirinin temsidir” (Artun, Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi Estetik Modernizmin Tasfiyesi, 2015, s. 31).

#### **1.2.6. II. Dünya Savaşı Sonrası Durum**

Demokrasilerin kurulduğu yeni yönetimler, yeni toplum formunun özgür insan modelini biçimlendirmekte ve sanata da bu kurulum içerisinde rol biçmekteydi. Sanatçı bu durumda kurumların himayesini kabullenerek, bu himaye altında özgün üretimlerini yapmaktaydı. “İktidar kültüre dönüştürülüp günlük davranışlarımızın dokusuna yedirildikçe, iktidarın bir kenarda beklettiği baskı araçlarından mutlulukla bihaber kalırız; böylece emirlerine kendiliğinden boyun eğeceğimiz için iktidar bu araçları kullanma ihtiyacı duymaz” (Eagleton, 2019, s. 64). Özgürlüğü sınırlı olan sanatçı, belli çerçeveler içinde sanatını icra etmekte, karşılıklı bir anlaşma yapılmışçasına sanat alıcısını da



satıcısını da tatmin eder durumdaydı. Sanatçı yine kendi içsel hesaplaşmalarını sanatsal üretiminde gerçekleştirmekteydi.



**Resim 15** Jackson Pollock,(1912-1956), New York (kaynak: [https://images.artistrunwebsite.com/arwblog/bg\\_36201450747029.jpg?1450747031](https://images.artistrunwebsite.com/arwblog/bg_36201450747029.jpg?1450747031) erişim:20.12.2021)

1940’larda sanatın merkezi Paris’ten New York’a kaymıştır. Bu merkez değişiminin altında Avrupa’da yükselen totaliter rejimlerin sanatı propaganda unsuru olarak kullanması ve sanat yaratımını yok etmek istemeleri yatmaktadır. II. Dünya savaşının çıkmasıyla Avrupa’dan göç eden sanatçıların sayısı oldukça artmıştır. Büyük buhran sonrası ekonomisi düzelmeye başlayan Amerika’da, birçok galeri ve sanat okulu açılmış ve Amerika’nın sanat ortamı oluşmaya başlamıştır. Soyut Dışavurumculuk akımının gelişmesi büyük oranda Avrupa’dan göç eden sanatçıların etkisiyle olmuştur. II. Dünya savaşı sırasında şekillenen, 1940’lı ve 50’li yıllarda etkinliğini sürdüren Amerikan sanatı, sanatın özerk olduğu düşüncesinden hareket eder. Tuvale yükledikleri ‘performans alanı’ anlamıyla da, tuval üzerindeki biçimin resim değil eylem olduğunu ifade eder. Boyutları büyüyen ve yere serilen tuval üzerine, boyayı anlık jestlerle, damlatma, fırlatma gibi yöntemlerle dağıtan Jackson Pollock, bu akımın öncü isimlerindendir. ‘aksiyon resmi’ (Resim 15) diye isimlendirilen bu yeni tarzın bir diğer temsilcisi Franz Kline’dir. Akımın heykel sanatındaki temsilcilerinden Davit Smith endüstriyel malzemelerle ürettiği heykellerini, ilkel kabilelerin totemlerinden ilham alarak gerçekleştirmiştir. ‘Cubi’ (Resim 16) serisinde çelik geometrik formların üzerinde kaynak makinesi ve zımpara makinesi ile oluşturduğu yüzey efektiyle, soyut dışavurumcu resimlerin fırça darbeleri gibi bir etki yaratmaktadır.



**Resim 16** Davit Smith, ‘Cubi XIX’ 1964, Tate Museum, Londra, Paslanmaz çelik, 2864 × 1480 × 1016 mm (kaynak: [https://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T00/T00891\\_9.jpg](https://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T00/T00891_9.jpg) erişim:22.05.2021)

Endüstrinin geliştiği bu çağda insan daha çok çalışır ve boş zamanını kullanamaz duruma gelmiş, getirilmişti. Modernist sanat anlayışı da tam da buna hizmet ederek, bireyin tüm yönelimlerini kalıplar içerisine koyuyordu. “Sanayi iktidarı, dünya ve çevremizle olan ilişkimizi daha sevimli bir hale sokarak bize aslında birer köle olduğunuzu unutturmaya çalışıyor ki, bu da başka bir baskı biçimidir aslında” (Eco, 2001, s. 191). Bu noktada sanat nesnesi yerini durum’lara bırakıyor, bu biçimde tüm sanat kurumları ve ürettikleri yok sayılıyordu. Değişmesi gereken dünya, öncül avangard hareketlerin analizi ile oluşturulan yeni bir sanat biçimi önerisiyle düzeltilmeli, değiştirilmeliydi. Bu da sadece sanat yapmakla değil, politik bir tavır barındıran sanat yapmakla mümkündü. Dünya üzerinde kayıtsız kalınamayacak birçok dayatma, birçok sanatçı için sanatın bu denli bireysel olmasını olanaksız kılıyor ve sanatın tüm üretimlerinin anlamsızlaştığı bir evre ortaya çıkıyordu. Özgürlük tanımı tam olarak karşılığını bulmadıkça sanatta özgür olarak yapılamazdı. Marks’a göre insan üretimleri ve yaratımları vasıtasıyla kendini ifade edeceği dünyayı kurar. Bu kurulumu yabancılaştığında üretimini kendi amaçları için kullanamaz. Ortaya çıkan yaratımın amaçlarına hizmet etmeye başlar. Hareketleri eylemleri ve hissedişleri ürettiği şey tarafından yönlendirilir. Üreten birey bu yönetimin farkına varmaz ve kontrolü elinden geçirir. (Eco, 2001, s. 185)

Guy Debord ve Asger Jorn işbirliğiyle şekillenen hareket Sitüasyonist Enternasyonal (S.E.) 1956-1972 yılları arasında etkinliğini sürdürmüştür. Bürokratik ve teknokratik yönetimi hedef alan 1968 Fransız ayaklanmalarında etkin rolü olan S.E. eylemleriyle kurumsallaşmış sanata karşı durmuş, her türlü sanat üretimi ve sanatın özerkliğinin eleştirisini yapmışlardır. Sanatın sokakta ve sanatçının ön saflarda olmasını

savunan Sitüasyonistler sanat eseri üretmeye son vererek, bunun yerine yarattıkları ‘durum’ (sitüasyon) larla yaşamın bir anını inşa ederek sanat kurumunun kapsamına girmeyen bir ‘an’ oluşturarak, elit sanat anlayışının karşısına, sanat nesnesine sahip olmayan bir tavır koymuşlardır. “Sitüasyonizm için sanat 1968 de Paris’in ele geçirilmesidir, modern kent tasarımının dayattığı işlevsel, akılcı kent hayatının dağılarak, arzular hayaller peşinde yeniden örgütlenmesidir. Yani sanat siyasettir, şiirdir”(Artun, 2015, s. 99). Sistemin dayattığı günlük yaşam rutininin sınırlandırmalarına karşı özgürlük alanları oluşturacak oyunlar vasıtasıyla diyalogu geliştirerek, günlük yaşamdaki tahakkümü ve yabancılaşmayı kırıp, bireylerin yaratıcılıklarını kullanmalarına olanak sağlamışlardır. Gündelik hayatı hareket alanları olarak kullanmış, yaşam ve sanat arasındaki sınırlarını genişletmek üzere çalışmışlardır.

“20. yüzyılın getirdiği yeniliklerden birinin, 19. yüzyıl sanatsal özerklik anlayışına ve “kurum olarak sanat” kavramına karşı sanatın ve sanatçıların başkaldırısı olduğu herkesçe bilinir. Sanat kurumunun, temelde isyancılara ve onların eserlerine, yani karşı sanata galip gelmiş olduğu da bilinen bir gerçektir” (Artun, 2011, s. 190). Dünyayı değiştirmek gerekliliğine inanan Sitüasyonist Enternasyonal, avangard hareketlerin incelemesini ve çözümlemesini yaparak, sanat kurumunu analiz ederek şekillendirmiştir. Kültürel etkinliklerini gündelik hayatı yapılandırmak için gerçekleştirirler. Modernist sanat anlayışına ve akademinin kuralcı anlayışına saldırarak, yok etmek üzere çalışmışlardır. Kentlerin yaşamı kısıtlayıcı yapılanmasını, kendi sanatsal anlayışlarıyla, kolektif biçimde üretilen ‘durum’larla eleştirirler. S.E. üç grubun birleşmesi ile meydana gelmiştir; Letirist Enternasyonel, International, Movement for an Imaginist Bauhaus (Hayalperest bir Bauhaus için Uluslararası Hareket) ve Cobra. Sitüasyonist, durumların inşası için politik ve teorik düzeyde çalışır ve ortaya belirsizlikler çıkararak üretir (Bilginer , 2018). Böylelikle sanat, belli bir zümreye hitap eden elitist tavrından uzaklaştırılarak, tüm toplumsal olayların içine dahil edilmiş ve yaşamla arasındaki sınırların kaldırılması üzerine keskin bir tavır geliştirilmiştir.

II. Dünya savaşı sonrası gelişen kitle iletişim araçları kültürel ve sosyal değişimlere yol açmıştır. Adorno ve Horkheimer ‘kitle kültürü’ ifadesini kendiliğinden oluşan kültürü çağrıştırdığı için ‘kültür endüstrisi’ ifadesiyle değiştirmiştir. Bu zamana kadar süregelen yüksek ve aşağı kültür alanları kitle endüstrisinde birleştirilir. Bu endüstri müşterilerin (kitlelerin) tüketimine uygun ürünler üreterek, müşterilerine kendilerini özel hissettirir. Kitle kültürü kendi ölçütleriyle bir yaşam ve kültür biçimini dayatır ve bunu doğru yaşam olarak empoze eder. Dayatılan statükonun düzen kavramıdır ve kitle bunu sorgulamadan kabul eder. Bunun inşası kitle endüstrisi tarafından alttan alta gerçekleştirilmektedir. Dayatılan kültürel kodlarla bireyler özgürlük yanılsaması içinde

bilinçlerini devre dışı bırakır. Özgürlük yerini uyumlanmayla değiştirir. (Adorno, 2011, s. 109-121)

Endüstri çağının getirdiği birçok kolaylık ve yenilik yapılan icatlar gündelik yaşamı olduğu gibi sanat ortamını da etkilemiştir. “Sanayi devrimi, zanaattaki işbölümü ve dünya pazarına yönelik yoğun üretim ile birlikte meta, toplumsal yaşamı gerçekten işgal eden bir güç olarak fiilen ortaya çıktı. Hakim bilim dalı ve tahakkümün bilimi olarak ekonomi politik bu dönemde oluştu” (Debord, 1996, s. 27). Metanın işgal ettiği toplumsal yaşamda görülebilir olan, meta ile ilişkidir, bu işgal gösteri olarak tanımlanır. Gösteri reklam, propaganda, eğlence tüketimi gibi çeşitli yöntemlerle toplumsal bir model oluşturur. Üretim dışında kalan boş zamanı meşgul eder. Meta ve meta pazarlamalarına sürekli maruz kalan birey, ihtiyacını belirleyemez, kendine yabancılaşır. “ Nesneler maddi nitelikleriyle işe yaramaktan çok, anlam, sembol, kod, statü, imaj, arzu ve bir ilişki beklentisi üretir. Tüketim bu sayede kültürel bir hadise olur” (Artun, 2015, s. 51) Kişi dayatılan imajları ihtiyacı olarak kabullenir. “Görünen şey iyidir, iyi olan şey görünür” der, başka bir şey demez. İlkesel olarak talep ettiği tutum bu edilgen kabullenıştır ve ortaya çıkışına karşılık verenin olmaması ve görünüş üzerindeki tekeli ile aslında zaten bunu elde etmiştir” (Debord, 1996, s. 16). Akılcılığın, birey özgürlüğünün, demokrasinin olduğu bu dönemde insan aslında sınırların içine hapsedilmektedir. Gösteri, kendini tartışılmaz ve erişilmez devasa bir olumluluk olarak sunar. İzleyici etrafını kuşatan nesnelere istemsiz biçimde sürekli maruz kalarak yabancılaşır. Sürekli seyrederek kendi yaşamından çalar. Kendisine dayatılan imajları benimsedikçe, kendi gerçek arzularından uzaklaşır kendine yabancılaşır. İşte bu yüzden izleyici hiçbir yerde kendini evinde hissetmez, çünkü gösteri her yerdedir.

“yeniden-üretim tekniği, yeniden-üretilmiş olanı geleneğin alanından koparıp almaktadır. Bu yeniden-üretimi çoğaltarak, onun bir defaya özgü varlığının yerine, yine onun bu kez kitlesel varlığını geçirmektedir. Ve yeniden-üretilmiş olanın, alımlayıcıya bulunduğu konumda seslenmesine izin vermekle, üretilmiş olanı güncelleştirmektedir. Bu iki süreç, gelenek yoluyla aktarılmış olanın dev bir sarsıntı geçirmesine yol açmaktadır - bu gelenek sarsıntısı, şu andaki bunalımın öteki yüzünü ve insanlığın yenilenişini dile getirmektedir. Sözü edilen süreçler, günümüzdeki kitle devinimleriyle çok yakından bağlantılıdır” (Benjamin, 2002, s. 55).

Tarihsel süreçte özerkleşen sanat yaklaşımları ve bu özerkleşmeye karşı duran topluma açılan sanat kavramı, kendi içinde başkaldırıları gerçekleştirse de, tüketim toplumunun şekillenmesiyle ortak bir potada erimeye başlamıştır. Sanat alıcısının aynı seviyeye çekildiği, gösteri toplumunda metanın işgal ettiği yaşam alanları, sanat kavramının içeriğini değiştirmiştir. Alıcıya neyi talep edeceğinin şablonunu çizen kültür

endüstrisi, sanat kavramını kendi kanatları altına almıştır. Fabrikaların seri üretim bandı aynı nesnelerin milyonlarca kopyası her nasılsa ona sahip olanları özel hissettirmekte özgünlük tek tipliğin karşısında değerini yitirmektedir. Tüketim yeni yaşamın yükselen değeridir. Sanatta tüketim nesnesi olarak yeniden biçimlenmektedir. Modernizmin elitizmi bu noktada kitle kültürü ile yer değiştirmiştir.

Modernizm döneminin çağdaşa evrilmesiyle, modernizmin sanat destekçisi burjuva, çağdaş döneme geçişle küreselleşmiş yine sanatın destekçisi olmuştur. modernizmde gelişen özerkleşme, postmodern dönemde ortadan kalkmış ve disiplinler arası eylemler ortaya çıkmıştır. Sanat artık geçmişten gelen tüm yaklaşımların bir potada eridiği, deneyimlenen tüm yöntemlerin kullanıma açıldığı, çok disiplinli bir alan haline gelmiştir. Bu süreçte heykel sanatı da disiplinler arası geçirgenliği kullanmaya başlamış üretimler, sanat yapma pratiği bağlamında geniş bir yelpazeye yayılmıştır.

Sıradan tüketim nesnelerini kullanarak sanat pratiğini geliştiren Warhol, tasarımı, beceriyi, yeteneği devre dışı bırakmış, kitle kültürünün tüketim nesnelerini sanat üretiminin temel unsuru olarak kullanmıştır. Kitlenin aşına olduğu popüler kültür figürleri ve tüketim nesneleri Warhol'un sanat eyleminin başrol oyuncularıdır. Pop art sanatçısı göstereceği imgeyi seçer ve çoğaltarak birçok alana yayılmasının sağlar. Alıcı bu çoğaltılmış imgelerle her yerde karşılaşabilir.

“Deneyim pazarlaması pop sanatın başarısının sırrıdır. Toplumsal bir olgu olarak pop sanat, deneyim pazarlamasında, yani günlük deneyimlerin estetik deneyim olarak pazarlanmasında mükemmel bir noktaya ulaşmış, her iki deneyimi birleştirip çarpıştırmıştır. Amaç gündelik nesneleri estetik nesneler olarak göstermek, böylece onların sıradanlığını göz ardı etmemizi sağlamaktır. Bu sırada estetik sıradanlaştırılmaktadır” (Kuspit, 2018, s. 94-95).

“1950li yıllara gelindiğinde İngiltere’de genç sanatçıların ve eleştirmenlerin bulunduğu bağımsız bir grup, Çağdaş Sanatlar Enstitüsü’nde yapılan etkinliklere katılmıştır. Bu etkinliklerin amacı, deneysel çalışmaların yapıldığı yeni sergileme tekniklerine ve düşüncelere açık bir platform oluşturmaktır” (Antmen, 2013, s. 160). Aynı yıllarda Amerika’da soyut dışavurumculuk akımından uzaklaşarak farklı sanat yaklaşımları sergileyen genç sanatçılar da ortaya çıktı. Avangardın gelenekselliğini kullanarak gündelik kültürü kucaklayan akım, “Modernizmin beslediği varsayılan elit kültüre alternatif olan bir kültürü ifade eder” (Artun, Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi Estetik Modernizmin Tasfiyesi, 2015, s. 36).

“Aydınlanma, yani doğa üzerinde giderek artan bir biçimde teknik hakimiyet kurma, bir kitle aldatmacasına, bilincin zincire vurulmasının aracına dönüşüyor. Bu etki özerk, bağımsız bilinçli yargılarda bulunan ve kendi

kararlarını veren bireylerin ortaya çıkmasını engelliyor. Oysa bu bireyler yalnızca reşit kişilerde varlığını kavrayabilen ve kendini geliştirebilen demokratik toplumun bir önkoşuludurlar” (Adorno, Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi, 2011, s. 119).





**2.BÖLÜM**  
**ÇAĞDAŞ HEYKEL ÜRETİM BİÇİMLERİNDE**  
**DEMOKRATİKLEŞME**

## 2. BÖLÜM

### ÇAĞDAŞ HEYKEL ÜRETİM BİÇİMLERİNDE DEMOKRATİKLEŞME

#### 2.1. Çağdaş Sanat: Sanatın Projeye Dönüşümü

19. yüzyıl modernite düşüncesi (aydınlanma, sanayi devrimi) iki büyük savaşın sebebi olarak görülür. Modern çağda ortaya çıkan çevresel, ekonomik vd. birçok sorun, II. Dünya savaşının yıkımı ve vahşeti, kimi düşün insanların moderniteye karşı postmodernizm düşüncesini ortaya çıkarmalarına sebep olmuştur. “Postmodernlik totaliter sistemler yerine çoğulcu ve açık bir demokrasi düşüncesini savunur.” (Yıldız, 2005)

“Moderizm avangard duruşuyla, gizlemekten çok göstermeyi içeren araçla, bir sanat eserini kurmakta kullanılan gelenek ve aygıtlarla tanıştırmıştı. (...) Fakat postmodernizmde olaylar başka türlü işler. Araç kendisini düzeneği için ortaya koymayı sürdürür, ama bunu yaparken aynı zamanda başka her şeyin de düzenek olduğunu ve bundan kaçış olmadığını da belirtir” (Calinescu, 2013, s. 328-29).

Yılmaz, postmodern tanımını modern sanatın ilkelerini ihlal eden ve bu ilkelerin dışına taşan güncel akım ve eğilimleri kuşatan bir üst başlık olarak kullanır. Modern sanat, destekleyicisi olan ve gelişmesine olanak sağlayan, burjuvanın sanatıydı. Her ne kadar özerkleşme gerçekleşmiş olsa da burjuvaya hizmet ediyordu. Postmodern sanatta burjuva sanatıdır ama burjuvazi küreselleşmiştir ve sanatta küresel değerler için desteklenmektedir (Yılmaz, 2013, s. 29-30).

Birçok tarihçi, eleştirmen, ve küratör, çağdaş sanatın 1960- 1970 yıllarında doğduğu konusunda hemfikirdir. Savaş sonrasında yeni bir forma dönüşen Avrupa avangardı New York’ ta biçimlenir. Geleneksel resim ve heykelin üretim ve sergilenme anlamında farklı deneyimlere açılmasıyla, galerilerin dışına çıkılarak sanat yeni mecralara açılır. “Aynı sıralarda yüksek ya da güzel sanatı popüler kültür ya da kitle kültüründen veyahut gündelik hayatta bedenden, keza enformasyon ve yeni medyadan ayıran büyük modernist ayırım aşmıyor veya çözülüyordu”(Artun & Örgü, 2013, s. 28).

Özerkleşmiş sanat disiplinleri arasındaki sınırlar kalkıyor, sanatçılar belli bir tavrı benimseme fikrinden uzaklaşıyordu. Beceriden arındırılmış sanat, kavramsal sanatla duyuşal tatminden, fikir bağlamına çekilmekteydi.

“Çağdaş sanatsa, tüm bunların aksine, geçmişin sanatına karşı bir dava gütmüyor; geçmiş kendisinden kapılarak özgürleşmesi gereken bir şey olarak görmüyor, hatta geçmişin sanatının genel anlamda modern sanattan farklı olduğu gibi bir anlayış taşıyor. Geçmişin sanatının bugünün sanatçısı ona nasıl bir



fayda biçmek istiyorsa o şekilde kullanıma açık olması, çağdaş sanatı tanımlayan öğelerin gereği. Sanatçının kullanımına açık olmayansa, o sanatın üretildiği ruh.” (Danto, 2014, s. 27)

1960'ların sonunda, bu dönemin heykeli, sanatın nasıl sergilenmesi gerektiği konusundaki geleneksel fikirleri değiştirdi. 1960'lı yıllarda dışavurumcu tavrından uzaklaşan bazı sanatçıların çalışmalarıyla ortaya çıkan Minimalizm akımında, sanat taklit kavramından uzaklaşarak kendi gerçekliğine sahip olur. Gerçekliğin temsili ve duyguların dışavurumu üretim süreçlerine dahil etmeyen minimalist sanatçılar, el işçiliğini devreden çıkarıp malzemeyi olduğu haliyle kullanarak ne resim ne de heykel olarak nitelendirilen ‘spesifik nesne’ tanımını ortaya koymuşlardır. Minimalizm de eserler “açık seçik biçimlerle, yalın kendi kendini açıklayabilen, düzlemler oluştururlar” (Lynton, 2015, s. 314). Sanat nesnesinin yüceltilmesine karşı duruşu ile kavramsal sanatla da ilişkilendirilen Minimalist sanatta Frank Stella Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Sol LeWitt, Agnes Martin ve Robert Morris önemli isimlerdendir. “Minimalist işler, idealist olmaktan çok algının değişebilirliği aracılığıyla belli bir mekana ve zaman ait hacmin yalın tasarımını çok katmanlı hale getirir” (Foster, 2017, s. 72). Nesnenin yarattığı estetik, yeni bir algılama biçimidir. İzleyici mekan, ışık, nesne ilişkisini daha derinden duyumsar. Böylelikle izleyicinin galeri mekanında ki kısıtlayıcı pozisyonu kırılarak aktif hale getirilmiş, hareket alanını genişletmiş, katılımın seyri değişmiştir. İzleyici karşısında durduğu sanat nesnesine tek bir odaktan bakmaktan ziyade, nesne ve mekan ilişkisini kurarak daha kapsamlı bir izleme yaklaşımı içindedir. Öncesinde avangard yaklaşımlarda görülen bu durum galeri mekanı bağlamında Minimalizm akımıyla gerçekleştirilir.

“Minimalizmle birlikte heykel artık bir kaide üzerinde duran ya da saf sanat olarak görülen çalışma olmaktan çıkıp nesnelerin arasına yerleşir ve ortama özgü tanımlanır. Bu dönüşümde biçimci sanatın güvenli ve egemen mekan anlayışını reddeden izleyici, buraya ve şimdiye yönelir.(...) izleyici belirli bir alana yapılmış müdahalenin algısal sonuçlarını keşfetmeye yönlendirilir” (Foster, 2017, s. 69).

1960'lı yıllarda New York'ta çalışan Donald Judd, her ne kadar duru renkler, keskin kenarlı formlar ve seri imalat malzeme kullanımı gibi, zamanının diğer sanatçılarıyla ortak yöntemlere sahip olsa da, işlerini ‘karmaşık düşüncelerin yalın bir dışavurumu’ şeklinde tanımlar. 1960'lı yılların başında, ‘spesifik nesneler’ diye adlandırdığı, kendi başına ayakta durabilen yapılar geliştirdi ve gelecek 30 yıl boyunca gündemini meşgul edecek olan formlara raflar, kutular ve diziler’e ilişkin temel bir söz dağarcığı oluşturdu. Pleksiglas, metal levha ve kontrplak gibi endüstriyel malzemeleri kullanarak, zanaatkarlık ve sanatsal dışavurum geleneğine sırt çevirdi. 1960'lı yılların ortalarından itibaren işleri, atölye ve fabrikalarda imalatçılar tarafından üretildi.



**Resim 17** Donald Judd, 'Untitled' İsimli, 1980, Tate, (Kaynak: [https://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T03/T03087\\_9.jpg](https://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T03/T03087_9.jpg) Erişim: 02.03.20219)

Judd'ın, yapının hacmi ve fiziksel varlığı ile etrafındaki alana odaklanılmasını teşvik eden işleri, özellikle nesne, izleyici ve çevresi arasındaki ilişkiye dikkat çeker. Uzamsal koşulların algılanışı ve yarattığı farkındalık ile bu koşulların bedenine nesneye göre aldığı konum gereğince tanımlanışı, işlerinin temel özelliğini oluşturur; ayrıca, algı psikolojisi ile benzerlikleri söz konusudur. Sanatçı, herhangi bir göndermede bulunmaz ve yalnızca, belirli bir mekândaki birtakım formların ne şekilde gözlemlendiğini araştırır. Judd, 'Untitled' (İsimli)(Resim 17) adlı işinde, heykelsi alanı “boş” alan üzerinden ifade etmenin açık bir yolunu sunar. Sanatçı, “her şeyi” arzu etmek yerine, kutularının “mümkün olduğunca az şey” yapmalarını ister. (Salt, 2021)



**Resim 18** Robert Morris, 'Untitled' İsimli, 1965, reconstructed, Tate Müzesi, Londra, 1971 (kaynak: [https://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T01/T01532\\_10.jpg](https://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T01/T01532_10.jpg) (erişim:20.12.2021))

Morris'in 1960'ların ortalarındaki Minimalist heykelleri, geometrik formlardan oluşur. 'Untilted'(Resim 18) heykelleri kişinin kendi yansımasını göreceği ve kendinin farkında olacağı metaforik olarak güçlü bir etkisi olan ayna yüzeylerinden oluşturulmuş küpler biçimindedir. İzleyici dört küpün etrafında dolaşırken, onların aynalı yüzeyleri galeri ve izleyici arasında karmaşık ve değişken etkileşimler üretir. Böylelikle kişi hem izleyici hem de heykelin kendisi olarak konumlandırılır, aynı anda birden çok role bürünür.

Çağdaş dönemde bazı işler her yeni kurulumda görünüşünü değiştirdi ya da her sergilendiklerinde heykellerin yeniden yapılması gerekti. Heykel, galeriyle, mimariyle ilişki kurdu veya galeri duvarlarının dışındaki alana çıktı. Bu dönemde sanatçılar, çeşitli endüstriyel ve organik materyalleri kullanmaya başladı. Bu materyaller genellikle elastiki, yerçekimi, elektrik, manyetizma gibi etkilerle değişkenlik gösterebilen malzemelerdi. Ortaya çıkarılan nesne dış etkenler ve malzemenin özellikleri açısından, sürekli değişken bir form sunmaktaydı.

Çalışmalar bireysel ve kolektif olarak gerçekleştirilmeye başlandı. Geliştirilen sanat projeleri sanatçı yönetiminde, izleyici veya gönüllülerin katılımını olanaklı kılarak, hayata geçirilen kolektif çalışma, izleyiciyi dinamik ve aktif duruma getirerek sanat yapma biçiminde farklı bir yol geliştirdi. Kolektif oluşum içinde, kendini ifade edecek alana sahip olan izleyici, eylemsiz izleyici konumundan, izleyici-katılımcı pozisyonuna geçerek, sanat ediminin içerisinde yerini alarak katkısını üretime dahil etti. İzleyicinin sanatla ilişkisi yeniden yapılandırılıyordu.

“Çağdaş sanatın asıl değeri, ortak dili yöneten olasılık yasalarını kasten ihlal etmesindedir. Önceden varsayılan ilkeleri ihlal etmek için uğraştığı anda ortak anlatıma egemen olan olasılık ilkelerini krize sokarak bu ilkelerden kopmayı hedeflemektedir” (Eco, 2001, s. 126).

Çağdaş sanatta, geleneksel heykel biçimindeki kopuş; fikir, kavram, kolektif çalışma, çözüm odaklı projeleri ön plana çıkarır; Geleneksel heykelin referans aldığı figür kavramı, yerini düşünceler, projeler ve tartışma platformlarına bırakır. Modernizmin geniş malzeme skalası, disiplinler arası geçirgenlik, izleyicinin pasif izleyici durumundan izleyici- katılımcı konumuna geçmesi, sanatçının sanat yapma biçimini, çözümleme, üretime katılım sağlama ve zihinsel ve bedensel olarak aktif olma şeklinde değiştirmiştir.

Endüstrinin gelişmesiyle ortaya çıkan yeni yerleşim modeli olan kentlerde, toprakla bağı kopan insan, gelişen teknoloji ve endüstrinin etkisiyle, ruhsal olarak değişime uğramış, içten içe bir huzursuzluk yaşamaktadır. Çağın gelişimi pek çok alanda ilerleme sağlamış ve olumlu sonuçlar doğurmuş olmakla birlikte, pek çok çelişkiyi de

beraberinde getirmiştir. İşçilerin fabrikalara, fabrikaların da şehirlere yığılmasıyla kentler genişleyerek kırsal alanları yutmuş, bu gelişmeler ve nüfus artışıyla birlikte, 20. yüzyılın kitle kültürünü şekillendirmiştir. Üretici ve tüketici kategorisi ayrılmış, seçkinler ve geniş kitle kültürü ortaya çıkmıştır. ‘kitle kültürü’ sanatta yeni akımların ortaya çıkmasında etken rol oynamıştır. Kitleyi oluşturan her sınıftan zümre birbirleriyle zıtlık oluştursalar da karşılıklı alışveriş içindedirler. Bireysellik, özgürlük sınırlarının çizilmesi, her bireyin kendi başına yarattığı dünya, bireyin sanatla ilişkisini de biçimlendirmiş sanat gündelik yaşamın içinde her an karşılaşılabılır, içine dahil olunabilir duruma gelmiştir.

Geleneksel sanatın sınırlarını aşarak, sanat nesnesinin yüceltilmesini, nesneyi fetiş olarak görmeyi reddeden, sanat yapıtı olarak nesnenin yerine kavram ve anlamı koyan kavramsal sanat, efemera, performanslar, oluşumlar, gösteri sanatı, süreç sanatı video sanatı gibi biçimler almıştır. Sanatçının işlevi, izleyicinin rolü ve sanatın ne olduğu gibi sorular soran Kavramsalcular, sanatın sınırlarını esneterek, sanatın herkese ulaşabilmesi ve herkesin yapabileceği bir eylem olması düşüncesini içinde barındırır. Sanatın, her iki figürünü de eşit mesafede konumlandırması kavramsal sanatın demokrasi kavramıyla ilişkisinin göstergesidir. Sanat eserini maddi bir karşılıktan ziyade, süreç olarak yorumlayan kavramsalcular için anlam ve kavram izleyicinin alımlaması gerektirir. İzleyici yapıtı oluşturan fikirle bağlantı kurmalıdır. Kavramsal sanat için nesne anlama ulaşmak için bir araçtır. İlk dönem kavramsal sanatçıları sanatın düşündürmesi üzerine yoğunlaşmış, düşüncenin ortaya konacak metadan değerli olduğunu ileri sürmüşlerdir. 1960'ların ortalarından 1970'lerin ortalarına kadar, standart sanat fikirlerini tamamen reddeden eserler ve yazılar üretmişlerdir. Estetik güzellik kaygısı ortadan kaldırılıp, sanatçının fikri öncelikli sanat konusu haline gelmiştir.

Kavramlar ne şekilde ifadeye dökülürse dökülsün, temel her zaman sanatçının düşüncesi olmuştur. Ortaya çıkan yapıtlar, eseri oluşturan kavramın sorgulanması ve izleyicinin zihnini sorgulamaya yönelten araçlardır. Kavramsal sanatta sanat yapıtı, görsel olarak algıladığımız metalar değil, metalar aracılığıyla bize ulaşmaya çalışan anlamlardır.

Sanatın demokratikleşme sürecinde öncelikle sanatçı özgürleşmiştir, duyguların ve duyuların yönelimiyle yapılan sanat, öncül avangard yaklaşımlarla alternatif üretimlerin arayışına girmiş, kavramsal sanatla birlikte dil, sanat fikrini yaymanın yollarından biri haline gelmiştir. Nesne önceliğini yitirerek fikir öncelik kazanmıştır. Artık sanatçı tasarımını izleyiciye geçirmek üzere dizayn eder, sanat eseri olarak fikir, birçok yolla yayılarak alımlayıcısına ulaşmaktadır.

### 2.1.2. Sanatın Dönüştürücü Gücü- Fluxus-Sanat Eserinin İşlevi

“John Cage’in, “ sanatın bir işlevi olmalı. Sanat hayatımıza, etrafımızda olan bitene yönelik, bakış açımızı değiştirebilmeli” şeklindeki sözleri sanatta olduğu kadar hayatta da- ve belki de esas olarak hayatta- bir değişimi ifade eden Fluxus ideallerinin bir özeti gibidir” (Antmen, 2013, s. 204).

Litvanya'lı sanat tarihçisi George Maciunas, 1961'de Fluxus'un doğumunu ilan etti. Nihai bir son anlayışı olmadan sanatsal bir yolculuğa çıkma fikrini takiben, sanattaki belirsizliği, şans ve sonsuzluk kavramlarını araştırdı. 1960'lar ve 1970'ler boyunca sanatçılar, besteciler, tasarımcılar ve şairlerden oluşan disiplinler arası bir tavır olan Fluxus, sanat nesnesinin işlevsizliğine itiraz eder. Sanatı hayatla kaynaştırmak için konserler, performanslar gibi formları kullanır. 60'lı yılların radikal ve deneysel tavrı olarak nitelendirilen Fluxus izleyici ve sanatçı arasındaki sınırları kaldırır. Sanatı bir süreç ve değişim için öneriler bütünü olarak değerlendirirken, kolektif çalışmanın toplumsal değişimin itici gücü olacağını ifade eder. Sanat için kullanılan malzeme ve insan kaynaklarının tüketimini durdurup, faydalı olacak bir yöne yönleltmek isteyen Fluxus, sosyal faydacılığı önemser. Amacı sanatın sonunu getirmek ve sanatı faydacı eylemlere devşirmektir. Bu hedef için sanatın öğelerini kullanır.

Güçlü bir şekilde "anti-art" olan grup, Al Hansen, Jackson Mac Low, Dick Higgins, Nam June Paik gibi isimlerden oluşuyordu. Fluxus, sürekli hareket halinde, akışla ilgilenen herkesin yararlanabileceği açık fikirli eylemler olarak tanımlanabilir. Hayatın sanat, sanatın hayat olduğunu, sanat eylemini herkesin yapabileceğini ve yapmaları gerektiğini kanıtlamayı amaçlayan performanslarla gündelik akış içinde var olurlar. Kavramsal sanat ve Minimalizm gibi, diğer birçok hareketi birleştiren, performans ve video gibi ilerici ifade biçimlerini kullanan, sanatçıyı bitmiş bir ürüne sahip olmaktan ziyade yaratma sürecine odaklanmaya teşvik eden bir hareket olan Fluxus, Maciunas tarafından 1963'te yazılan manifesto ile tanımlanıyor. Sanat hayat birlikteliğini sağlamak adına disiplinler arası geçirgenliği devreye sokan Fluxus sanatçı tipolojisini çok kapsamlı çalışma pratiğine yönelterek, sanatı yapma biçimini disiplinler arası platforma taşımış, paylaşımcı üretimin yolunu açmıştır.

1960'ların Amerika'sında, televizyon yayıncılığı sansür kurallarıyla denetime girmiş ve izleyiciye aktarılacak bilgiler kontrol altına alınmıştı. Başkan Nixon'un medya üzerinde güçlü denetimi Vietnam savaşının verileri halktan gizliyor ve bu biçimde savaş desteğinin artması programlanıyordu.



**Resim 19** Nam June Paik, 'Nixon' 1965-2002, Tate (kaynak: [https://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T14/T14339\\_9.jpg](https://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T14/T14339_9.jpg) erişim: 03.03.2021)

Paik, televizyon endüstrisinin bilgileri manüple ederek, kamu algısını yönetmesini sorguladığı 'Nixon'(Resim 19) işinde, yaptığı müdahalelerle normal yayın görüntülerini bozar ve soyut formlara yeniden yapılandırır. Bu biçimde ekranda dalgalanmalar, yatay ve dikey çizgiler, gibi deformasyonlar olur. Çalışmaya eklenen ses, dış etkilerle değişkenlik gösterir. Sanatçı bu tasarlanmış deformasyonu, yeni nesil kolaj tekniğinin habercisi olarak ifade eder. Televizyona yansıtılan standart televizyon görüntülerinden uzak formu bozulmuş görüntüler, medyanın algı yönetimindeki gücünün ifadesi olarak kullanılır.

Bireyi doğrudan ilgilendiren toplumsal konuların ifadesi sanat yoluyla yapılmış, izleyiciyi hayatın içinde süregelen ve kendisini direkt veya dolaylı yoldan etkileyen politik olaylardan haberdar edilmiştir.



**Resim 20** Eleanor Antin, ‘100 Boots In a Field’ Bir Tarlada 100 Çizme serisinden, 51 fotoğraflı kartpostal seti, 1971 Museum of Modern Art in New York City in 2012 (kaynak: [https://sfmoma-media-dev.s3.us-west-1.amazonaws.com/www-media/2018/08/25205112/83.116.4\\_01\\_b02-Large-TIFF\\_4000-pixels-long.jpg](https://sfmoma-media-dev.s3.us-west-1.amazonaws.com/www-media/2018/08/25205112/83.116.4_01_b02-Large-TIFF_4000-pixels-long.jpg) Erişim: 24.07.2021)

Eleanor Antin'in 100 Çizmesi (Resim 20) Amerikada çeşitli bölgelerde sergilenen siyah lastik çizmelerin tasvir edildiği bir kartpostal serisidir. Farklı biçimlerde kurguladığı kartpostalları 1971-73 yılları arasında içinde sanatçıların, küratörlerin, dansçıların, eleştirmenlerin ve yazarların bulunduğu yaklaşık 1000 kişiye postaladı. 1950'lerin sonlarında Fluxus hareketiyle başlayan ve 1960'ların sonlarında yükselişe geçen tüm “posta sanatı” gibi posta hizmetini kullanmak, sanat dünyasının, sanat piyasası ekonomisinin ve sanat nesnelerinin dağıtımına bir eleştiri olarak okunur.

#### 2.1.4. Heykel Olarak Beden-Performans

Performans sanatı, genellikle sanatçı tarafından, bazen de katılımcılarla birlikte sunulan "canlı" bir sanat sunusudur. Performans sanatının ilk görüldüğü yerler Fütürist çalışmalar ve Dada kabareleridir. Geleneksel sanat formlarının aksine, sanatçı bedenini sanatını icra etmek için nesneleştirir. Bedenin sınırları zorlanır, beden her türlü deneye açık bir araç haline gelmiştir. Sanatçı birey, inisiyatifi kullanarak kendi vücudu üzerindeki sınırlarını belirler. Bedenin yapabilecekleriyle dünya algısını, ve dünya üzerindeki yerini sorgular, bedenini bunun aracı olarak kullanır. Vücut sanatı diye de adlandırılan performans sanatı, dönemin siyasi ortamına da eleştiri getirmiş izleyicisini bilinçlendirmek adına performanslarını gerçekleştirmişlerdir. Sanat nesnesinin yüceltilmesi eleştirilir, doğaçlama veya planlı olarak yapılan performans belli bir zaman aralığında icra edilir. Performansın içeriği kişisel deneyim paylaşımı veya sosyal mesaj biçiminde olabilir. Sanat nesnesi ikinci plandadır yaratım süreci ve biçimi önceliklidir. Galeri mekanları veya sokak sergileme alanlarıdır, mekan sınırlamaları yoktur. 60'larda ve 70'lerde etkinliği süren akım birçok ülkeye yayılım göstermiştir.

Sanat nesnesi kavramı performans sanatında değişmiş, sanatçı bedenini metalaştırarak fikirlerini aktaracağı mecra konumuna getirmiştir. Kişinin kendi bedeni üzerindeki tahakkümlere başkaldırısı niteliğindeki bu tavır, sanat dünyasının cinsiyetçi, ırkçı yaklaşımlarına da eleştiri getirmiş sanatın sınırlar içerisine hapsedilen tanımını değiştiren etkin sanat pratiklerinden birisi olmuştur.



**Resim 21** Valie Export, ‘Sosyoloji ve İnsan Davranışı Örnek Olayı’ Peter Weibe Hundigkeit'in portföyünden, 1968 (kaynak: <https://translate.google.com/website?sl=de&tl=tr&ajax=1&prev=search&u=http://foundation.general.at/typo3temp/pics/c0952ac17e.jpg> erişim:24.25.2021)

“Sosyoloji ve İnsan Davranışı Örnek Olayı” (Resim 21) hayvanları insana benzetme geleneğini tersine çevirerek eyleme dönüştürmüş, hayvanların köleleştiği ve gücün erkek hegemonyasında olduğundan hareketle, roller değiştirilerek toplumsal bir eleştiri yapılmıştır. Kadının çok yakın tarihlere kadar süregelen ve hatta birçok coğrafyada hala çözümlenmemiş olan toplum içerisindeki pasif ve baskı altındaki konumu, bu performansta tam tersi durum yaratılarak göz önüne getirilmiş, standart toplumsal yaşayışın ve anlayışın tersine, erki temsil eden erkeğin konumuna kadının yerleştirilmesiyle kadının normatif toplumsal imgesinin yıkılması amaçlanmıştır. Sanat burada, tüm alanlarda eşitliğin ve bireysel özgürlüklerin sağlanması adına bir araç olarak kullanılmış, verilmek istenilen mesajı toplumun her bireyine ulaştırmaya çalışmıştır. Var olan sosyal düzenin eleştirisi olarak okunabilecek bu çalışma, yeni bir geleneksel düzenin inşasının gerekliliğinin de altını çizer.





**Resim 22** Zhang Huan, '12 Square Meters' 12 Metrekare, 1994, Pekin, 40 dakikalık performans (kaynak: <https://www.aaa-a.org/wp-content/uploads/2019/05/unnamed-2.jpg> erişim: 13.02.2021)

Zhan Huan geçmiş ve bugün, doğu ve batı sanat formlarının sınırlarını genişletmek üzere bir sanat pratiği oluşturmuştur. Kurduğu vakıfla Çin'in yoksul bölgelerinde okullar açmış, eğitim, Budizm, kültür sanat organizasyonlarına sponsor olmuştur. Performans çalışmalarında gönüllülerle kolektif çalışmalar gerçekleştiren sanatçı Çin toplumunun kültürel kodlarını kullanarak hafıza, tarih, geçmiş diziniyle yeni önermelerde bulunur.

Pekin'deki bir köyde hijyen koşulları iyi olmayan umumi bir tuvalette gerçekleştirdiği performansında (Resim 22) vücuduna sürdüğü bal ve yağ karışımıyla etraftaki sinekleri ve böcekleri üstüne çeken Huan, 40 dakikalık oturma performansında, üzerine gelen sineklerin verdiği rahatsızlık hissine rağmen, durum karşısında tepkisiz kalarak, adeta bir Budist ibadet gerçekleştirmektedir. Bu performansı ile Pekin'in yoksul bir mahallesindeki yoksulluğun bir yönünü ele alan Huan durumları daha kötü koşullarda yeniden canlandırarak mazoşist bir yaklaşımla performansı arındırıcı bir sağaltım seansı olarak kullanır. "Performans sanatı yapma kararım doğrudan kişisel deneyimimle ilgili. Hayatımda hep sıkıntılar yaşadım. Ve bu sorunlar genellikle fiziksel çatışmalarla sonuçlandı. Sık sık kendimi koşullarımla çatışma içinde buldum ve etrafımdaki dünyanın varlığıma tahammülsüz göründüğünü hissettim. Bu sık vücut teması, toplumu tanımanın ve toplumun beni tanımasının tek doğrudan yolunun beden olduğu gerçeğini anlamamı sağladı." (lkw0002, 2021)



**Resim 23** Zhang Huan, 'To Raise the Water Level in a Fishpond (line man)'- Balık Havuzunda Su Seviyesini Yükseltmek İçin (hat adamı) 1997 (kaynak: <https://iif.micr.io/dteBj/full/1200,0/default.jpg> erişim:13.02.2021)

'Balık Havuzunda Su Seviyesini Yükseltmek İçin' (Resim 23), sanatçının, Pekin Parkı'ndaki sığ bir gölette, kırsal gündelik işçi grubu ile gerçekleştirdiği performanstır. Zhang Huan Pekin'e çalışmak için gelen, inşaat işçileri, balıkçılar ve işçilerden oluşan ve alt kültürü temsil eden 40 kadar göçmenle, bu performansı sergilemiştir. Göçmenler sanatçı ile birlikte göle girerek gölün ortasında bir sıra oluşturarak gölü ikiye bölmektedir. Sonrasında performansın yapılacağı bölgeye gelindiğinde hepsi serbest yürüyüşe geçerek gölün su seviyesini yükseltmek için harekete geçer ve hareketi durdurdular. Çin geleneğinde hayatın kaynağını sembolize eden suyun, bu performansla yükseltilmesi hedeflenmektedir. Toplu hareketin suyun yükselmesine etkisi, imgesel olarak bireyselliğin hiçbir şey değiştiremeyeceği ve toplumsal dayanışmanın hedeflenen isteklerin gerçekleşmesi bağlamında ne derece önemli olduğunun ifadesi gibidir. Bu çalışmanın içerdiği mesajın demokrasi kavramıyla ilişkili olması gibi, yapılan eylemde aynı şekilde demokrasi kavramıyla ilişkilidir. Performansı gerçekleştiren katılımcıların demografik yapısı bunun en belirgin göstergesidir.



**Resim 24** Tania Bruguera, 'Displacement' Yerinden Olma, 1998-99, Küba, Küba toprağı, tutkal, ahşap, çivi ve tekstil ile davranış sanatı, (kaynak: [https://sculpturemagazine.art/wp-content/uploads/2019/06/bruguera\\_1-586x1024.jpg](https://sculpturemagazine.art/wp-content/uploads/2019/06/bruguera_1-586x1024.jpg) erişim: 05.01.2021)

Tania Bruguera, 80'li yılların ortalarından beri, sanatın toplumsal rolünü yeniden tanımlamak üzere bir dizi çalışma gerçekleştirdi. Sanat eylemini video, yerleştirme, çizim gibi birçok araçla ifade eden sanatçı bedenini, "politik alan" ifadesiyle, temel araç olarak kullandı. Geçmişe ait ritüellerden izler taşıyan 'Yerinden Olma', performansı Küba da vaat edilen ve tutulmayan sözlere karşı yapılan bir eylemdir. Kamusal alanda gerçekleştirdiği performans, halkın katılımını olanaklı kılmıştır.

2000'li yıllardan itibaren Havana'daki evinde "davranış sanatı çalışma merkezi" adı altında bir proje geliştiren sanatçı, burada sergiler, konferanslar, atölyeler düzenleyerek uluslararası odaklı, bilim ve sanatla ilgili birçok alana ilgisi olan kişilere, hayatın her kesimine açık olan bir okul kurdu. Bunu yapmaktaki amacı Küba sanatına yeni yaklaşımlar getirmek için sorular sormak ve cevaplarını aramaktır.

Sosyal olarak bağlı, katılımcı ve faydalı sanat pratikleri genellikle 1960'ların ve 70'lerin sanatsal stratejilerine dayanır: örneğin yerleştirme sanatı, performans ve kavramsal sanat, odaklarını her zaman onları temsil etmek yerine durumları (gerçekliği) üretmeye odaklanmıştır. Süreçleri ve toplumsal ilişkileri vurgularlar ve yazarlık ve bireycilik kavramlarını sorgularlar, böylece kapitalist sistemin mantığının bir eleştirisini uygularlar. Katılım ve müdahale fikirleri halkın anlayışını radikalleştirdi ve gönüllü ve gönülsüz katılım arasındaki çok aşamalı (ve genellikle yanlış anlaşılan) farklılıkları yeniden tanımladı. (The Theatre Times, 2021)

Sanatı bir başarı unsuru veya anlaşılması imkânsız ve birçok insan için korkutucu durumundan çıkarmak isteyen Bruguera, sanatı hayatın içinde bir oyun oynarcasına icra eder, bu şekilde insanların ön yargılarından uzak ve özgür bir bakış açısıyla sanatı anlayabileceğini ifade eder.



**Resim 25** Olivier De Sagan, 'Transfigürasyon' Başkalaşım, 2014 (kaynak: <https://i.pinimg.com/originals/16/93/ec/1693ec344a7b38cce5f1d0fd6491252c.jpg> erişim:21.12.2021)

1998'den beri 25 farklı ülkede 300'den fazla kez yapılan "Transfiguration" performansları serisinde sanatçı, birbirini takip eden kil katmanlarını kullanarak yüzünü ve bedenini yeniden inşa ederek başka bir görünüme bürünüyor. Üzerini kapladığı kil ile sanat eserine dönüştürdüğü bedeni ve yok edilmiş kimliği ile modern dünyanın tahakkümü altında ezilen bireyin çaresizliğine işaret ederek, bireyin özüne yaptığı yolculuğun yansımaları yaratıyor. Bedeniyle yaptığı performansla yaşamın öz değerlerini ortaya çıkarmaya çalışan sanatçı, sıradanlık ve kabullenilmiş rutinelere meydan okuyarak, ilkel ritüellere öykünürcesine, modern dünyanın yarattığı sınırlardan kaçış önerileri sunuyor.



**Resim 26** Michelangelo Pistoletto, 'Walking Sculpture' Yürüyen Heykel 1967, İtalya (kaynak: <https://wsimag.com/decordova-sculpture-park-and-museum/artworks/66375> erişim:30.11.2020)

Arte povera akımının temsilcilerinden olan 'Michelangelo Pistoletto', Performansın ana odak noktası, sanatçının bireysel olarak algılanması değil, sanat dünyasındaki insanlar ile sokakta karşılaşabileceğiniz, ortak ve günlük yaşamın

parçası olan insanlar arasındaki kaynaşma ve katılımdır.’ sözleriyle Walking Sculpture (Resim 26) performansının temel ilkelerinden birini dile getirmiştir. Arte povera (Yoksul Sanat) terimi 1967’de İtalyan sanat eleştirmeni ve küratör Germano Celant tarafından isimlendirilen geleneksel sanat uygulamaları ve malzemelerinin dışına çıkarak farklı uygulama ve malzeme seçimleriyle sanat yapmak anlamına geliyordu. İtalya’nın zengin kültürel geleneğinin karşısına, toprak, dallar, atık malzemeler, bitkiler, gibi malzemelerle yaptıkları sanatı koyan akım, farklı malzeme kullanımı ve sürecin izlenebilirliği ile sanatın sınırlarını genişletmiştir. Sanatı bir öğrenme ve keşif aracı olarak kullanan Yoksul Sanat, sanatın metalaşmasına, alınıp satılır olmasına ve çağdaş galeri sisteminin değerlerine meydan okumayı ve bozmayı amaçlamıştır. ‘Walking Sculpture’ Performansı ilk olarak 1967 yılında İtalya’nın Torino kentinde gerçekleşmiş ve farklı tarihlerde tekrar edilmiştir. Sanatçının atölyesinde hazırlanmış olan küre, İtalya’nın gündemini oluşturan haber içerikli günlük gazetelerden oluşturulmuş, o sıralardaki haberlerin dolaşım biçimine de göndermede bulunmaktadır. Galeride sergilenmek yerine, sokakta sergilenerek halkın katılımına açılmıştır. Pistoletto İzleyiciyi eylemin içine katarak sanatçı ve izleyici arasında ki mesafeyi kaldırmış, esere herkesin ulaşmasını ve herkesin sanat üretimi içinde olmasını sağlayarak demokratik bir yaklaşım sergilemiştir.

### 2.1.5.Feminist Tavır Olarak Heykel

“17. Ve 18. yüzyıllar boyunca –öncesinde ve sonrasında- kadının eş ve anne olarak evine ait olduğu varsayımı neredeyse evrenseldi. 18. yüzyılın ortasından itibaren özellikle 19. yüzyılın başında tarihsel dönüşümler, özelliklede sanayi devrimi, kadını özel alanda tecrit ederek, iş yeri ile ev mekanını birbirinden ayırdı. Makinalaşmış fabrikalar ve ev ekonomisinin çöküşü ile birlikte işin kamusal dünyası evin özel dünyasından daha önce hiç olmadığı kadar birbirinden ayrıldı. Bu gibi eğilimler akılcılığı kamusal alanla, akıl-dışılığı ve ahlakı özel alanla ve kadınla özdeşleştiren aydınlanma düşüncesini desteklemiştir.” (Donovan, 2001, s. 19)

Erkeği kamusal alanda kadını özel alanda konumlandıran düşünce, kadını evlilik sonrası erkeğin koruması altına alınması gereken bir varlık olarak tanımlamış, kadına aile içi ve bireysel hiçbir kararda söz hakkı verilmemiştir. Kadının kamudan soyutlanması, karar alma hakkının olmayışı, birçok meslek grubu içine dahil olamaması, yaşamın her alanında ikinci planda ve edilgen durumda bırakılması 19. yüzyılda kadın hakları hareketinin tetikleyicisi olan belirgin sebeplerdir.

Kadınların iş edinme, çocuk bakımı, oy verme hakkı, toplumsal konum gibi birçok konudaki eşitlik talebi ve toplumsal değişim isteği feminist düşüncenin temel çıkış noktalarıdır. Demokrasi düşüncesinin temel fikirlerinden olan, her insanın eşit şartlarda

doğduğu ve eşit haklara sahip olduğu düşüncesinden yola çıkan feminist hareket, politik, sosyolojik, ahlaki her alanda eşitlik ilkesini savunur. Ataerkil geleneklerin hüküm sürdüğü, temel hakların erkeklere verildiği dönem, insan haklarının erkek hakları üzerinden düzenlenmesi durumu, bu düzenlemenin kadınları da içine alarak düzenlenmesi gerekliliği doğurmuş, feminist hareketle bu dile getirilmiştir. 19. yüzyılın sonlarında Amerika ve Avustralya’da başlayan kadın hakları hareketi birçok ülkeyi etkilemiş ve hak eşitlikleri doğrultusunda kararlar alınmıştır.

18. yüzyılda Yaşamın tüm alanlarında olduğu gibi sanat ortamında da kadınlar eşit olmayan şartlarda var oluyor ve yapabilecekleri sanat üretimi sınırlandırılıyordu. Kadın sanatçıların çiçek resimleri ya da portre gibi daha alt katmanda kategorize edilmiş sanatları yapması kabul edilebilirken, hayal gücü gerektiren modern sanat kategorisindeki üretimleri yapabilecekleri kabul edilmiyordu. Birçok düşünür kadınların hayal gücünden yoksun, idraki zayıf ve sanatı yapmak için gerekli dehadan yoksun olduklarını düşünüyordu.

“Zanaatın kadınsılaşması meselesi, sanatçı ve zanaatçı bölünmesinin toplumsal cinsiyet önyargılarıyla ne kadar ilişkili olduğunu gösteriyor. (...) deha ile yeteneğin henüz yakın anlamlara işaret ettiği zamanlarda kadınların ve zanaatçıların belli bir faaliyet konusunda deha sahibi oldukları söylenebiliyordu. (...) Kadınlara yakışan üretim alanının dikiş nakış işleri olduğunu söylemekle, Rönesans’la birlikte başlamış olan nakışçılık ve öteki işleme sanatlarının itibarsızlaştırılması ve kadınsılaşmasının iyice ilerlediğini de yansıtıyordu” (Shiner, 2010, s. 172).

“nitekim bu düşünüşe göre erkekler kamusal alan için yaratılmışlardı ve büyük doğal yetenekleri olan kadınlar bile geleneksel kadın rollerinin dışına çıkamazlardı. Güzel sanatlar gibi ‘erkek’ işleriyle uğraşan kadınlar ya toplumsal düzeni tehdit eden bir şüpheli olarak görülüyor yahut da yalnızca ‘aslında’ kadın bedenine girmiş erkek ruhlar olduklarından dolayı kabul ediliyorlardı” (Shiner, 2010, s. 174).

Tarih boyunca kadınlar birçok alanda dışlandığı gibi, sanat alanında da dışlanmaktaydı. 1960’lı ve 1970’li yıllarda artan feminist söylemler, kadının sanat içerisindeki yerini sorgulamış ve birçok eylem ve performans bu doğrultuda yapılmıştır. Kadının özel alandan çıkıp, kamusal alana eşit şartlarda girme mücadelesinde sanat, sorular soran, soruna odaklanan ve farkındalık yaratan bir alan olmuştur.

Sanat yapma eylemini bu gibi alt metinlerle oluşturan sanatçılardan biri olan Judy Chicago ‘Akşam Yemeği Partisi’ (Resim 27) yerleştirmesini kadınlara atfedilen geleneksel zanaatlarla biçimlendirmiştir. Eşkenar üçgen formda düzenlenmiş yerleştirme, her kenarında 13 masanın konumlandığı 39 masadan oluşmaktadır. Masanın yerleştiği



zemin tarihe adını yazdırmış 999 kadının adının işlendiği beyaz çiniden oluşur. Masa üzerinde kadın cinsel organını temsil eden seramik tabaklar, tarih içerisindeki önemli kadın figürlerin temsilidir. Bu seramiklerin yapımı için sanatı 400 gönüllü ile çalışmış ve işi beş yılda bitirmiştir.



**Resim 27** Judy Chicago, 'The Dinner Party' Akşam Yemeği Partisi, 1974–79, Brooklyn Museum (kaynak: <https://www.artdex.com/blog/wp-content/uploads/2016/05/The-Dinner-Party-by-Judy-Chicago-image-courtesy-of-Things-Magazine-600x411.png> erişim:17.12.2020)

The Dinner Party'de biçimlenmiş her detay, sembolik açıdan çok şey ifade eder. Masa ve zemindeki çinilerin formu, kadınlık sembolü olan üçgen biçimindedir. Ve adı geçen kadınların hikayesiyle ilgili sembollerle süslenmişlerdir. Masada ki detayların üretilmesinde özellikle seramik, nakış gibi zanaat kapsamında ele alınan yöntemler kullanılmış olup, erkek egemen sanatın ifadesi olan resim, heykel gibi üretim yöntemleri kullanılmamıştır. Çalışma aynı zamanda Son Akşam Yemeği hikayesine gönderme yapmakta ve kadının böyle büyük yemek organizasyonlarındaki yerini sorgulamaktadır. Bu tür bir yemek organizasyonunda aşçı, hizmetçi gibi pozisyonda olan kadını artık masada onur konluğu olarak görmeyi talep etmektedir. Eşkenar üçgen tercihi ise sanatçının eşitlik talebinin sembolü olarak okunur. Sergilendiği dönemde birçok eleştirinin de odağı olan çalışma, feminist akımın önemli eserlerinden biri olarak sanat tarihinde yerini almıştır.

Erkek figürünün sanattaki tasviri, kadınları tasvir eden eserlerden çok daha az yaygındır. Sanat dünyasına hâkim olan heteroseksüel bakış açısı, kadınları güzel imajlar olarak betimlenmesini sağlamıştır. Çıplaklık unsuru kadın bedeniyle gösterilmiş, çıplak erkek figürleri ise yok denecek azdır. “Kadın olarak doğmak, erkeklerin mülkiyetinde olan, özel, çevrelenmiş bir yerde doğmak demektir” (Berger, 2011, s. 46).



**Resim 28** Nancy Grossman, 'Male Figure' Erkek Figür, 1971, İsrail Müzesi, Kudüs, ahşap, deri ve metal, (kaynak: [https://i1.wp.com/www.melissahuang.com/wp-content/uploads/2013/08/grossman\\_untitledmalefiguresculpture1.jpg?resize=442%2C650&ssl=1](https://i1.wp.com/www.melissahuang.com/wp-content/uploads/2013/08/grossman_untitledmalefiguresculpture1.jpg?resize=442%2C650&ssl=1) erişim:24.12.20209)

Nancy Grossman 1968'de siyasi kargaşanın olduğu dönemlerde buluntu ahşapları yontarak form verdiği büst ve torsoları oluşturmuştur. Büstlerin cinsiyeti belirsiz olmakla birlikte sanatçı kimi zaman büstlerin oto portre olduğunu ifade etmiştir. Büstleri siyah deri ile kaplayan, gözlerini kapatan ve ağızlarını tel, ayakkabı bağı gibi materyallerle diken, fermuar, koşum takımı gibi aksesuarları simgesel olarak kullanmış olan sanatçı, cinsellik, kölelik, sansür gibi konulara dikkat çekmiştir. Bu biçimde kadınlara atfedilen sanat biçimini reddetmiş ve standart fikirlere meydan okuyarak eleştirel biçim dilini oluşturmuştur.





**Resim 29** Louise Bourgeois, 'Couple I' Çift I, 1996, Tate, Londra, (kaynak: [https://theartsdesk.com/sites/default/files/styles/mast\\_image\\_landscape/public/mastimages/Couple\\_.jpg?itok=ALqEAHD](https://theartsdesk.com/sites/default/files/styles/mast_image_landscape/public/mastimages/Couple_.jpg?itok=ALqEAHD) erişim:07.12.2020)

1996'da Londra'daki St Pancras Kilisesi'nin çan kulesinde sergilenen 'The Visible and the Invisible' (Görünür ve Görünmez) sergisinin bir parçası olan Couple I (Resim 29), sanatçının kadın erkek ilişkisinin doğasını irdelediği serinin bir parçasıdır. Geleneksel heykel malzemelerinin dışında malzemelerle (reçine, lateks ve kumaş gibi) çalışmalarını gerçekleştiren Bourgeois, Couple I heykelinde birbirini kucaklayan kadın ve erkeği betimlemiştir. Eril figürün çizgili bir kumaşla, dişil figürün ise naylon çorapla temsili görülmektedir. Eril figür kucaklaşmada hakim durumda konumlandırılmıştır. Dişil figürün aşağı sarkan bacakları hareket edebilecek gibi görünmesine rağmen kısıtlı bir hareket alanı vardır. Eril figür, dişil figürü korumaya almışçasına kucaklamıştır; diğer taraftan acı vermekte ve kısıtlamaktadır. Kucaklaşma heykelinin askıyla tavana asılmış olması aslında her iki figüründe tutsaklık yaşadığının ifadesi olarak okunabilir. Çalışmalarıyla kadın sanatçıların annelik ve cinsel rollerinin sanat üretimlerinin önüne geçmesi sorununu irdelemiştir.

Bu sıralarda Mierle Laderman Ukales'in sanatsal üretimle ev içi sorumlulukları bir araya getirme girişimleri bulunmaktaydı. Touch Sanitation Performance'ı (Resim 30) bu anlamda önemli bir örnek olarak karşımıza çıkar. Ukales'in New York City Sanitasyon Departmanındaki (DSNY) ilk performansı, 8500 Sanitasyon çalışanını çalıştıkları alanda ziyaret ederek ve her bir kişiyle birebir görüşüp tokalaşarak gerçekleştirdiği 'Touch Sanitation Performance' (1979-1980) çalışmasıyla değersizleştirilen emek sektörünün

önemine dikkat çeken, çektiği videolar ile işçilerin hikayelerini belgeleyerek, işleyişin detaylarını göz önüne seren sanatçı, toplumda atıkların boyutunun ne denli geniş olduğuna dair farkındalık yaratıyor.

Mierle Laderman Ukeles, New York Şehri Sanitasyon Departmanı'nın resmi çalışanı olarak, kariyeri boyunca bakımla ilgili çok sayıda performans ve enstalasyon yaratmıştır. Temizlik işçileri ile görüşmelerini belgeleyerek büyük çaplı çevre koruma çalışmaları da üstlenmiştir.



**Resim 30** Mierle Laderman Ukeles, 'Touch Sanitation Performance (Handshake)' 'Dokunma Sanitasyon Performansı (El Sıkışma)' 1989, Currently on view in Nature's Nation (through September 9), New York (kaynak:<https://crystalbridges.org/wp-content/uploads/2019/08/ukeles4.jpg> erişim:22.12.2020)

Ukeles'in çalışmaları, günlük yaşamın işleyişi ile ilgilidir. Toplumdaki rolleri gözden kaçanların, özellikle de işçi sınıfı ve kadınların toplumsal misyonunu sorgulayan ve bu zümreyi destekleyen çalışmalar yapmıştır. Çalışmalarıyla kadınların günlük bakım işlerinin sanat yapacakları vakti kısıtlaması ve bu alandaki erkek hegemonyasına dikkat çeker. 1969'da Ukeles, Manifesto for Maintenance Art 1969'u yazmıştır. Burada, bakım olarak isimlendirdiği kadının gündelik yaşam ve aile içinde üstlendiği görevleri, kişinin zamanını alan ve zor bir iş olarak değerlendirmiş, toplumun erkek liderliğindeki gelişme ve kadın liderliğindeki bakım konusundaki rol dağılımını işleriyle izleyicinin algısına açmıştır. Ukeles, Manifestosunda, bu oturmuş sistemin değişmesine dair yeni bir sistem geliştirmeyi önererek sanat ve yaşam arasındaki sınırı yok etmek ister ve yaşam rutinini sanat fikri olarak biçimlendirir.

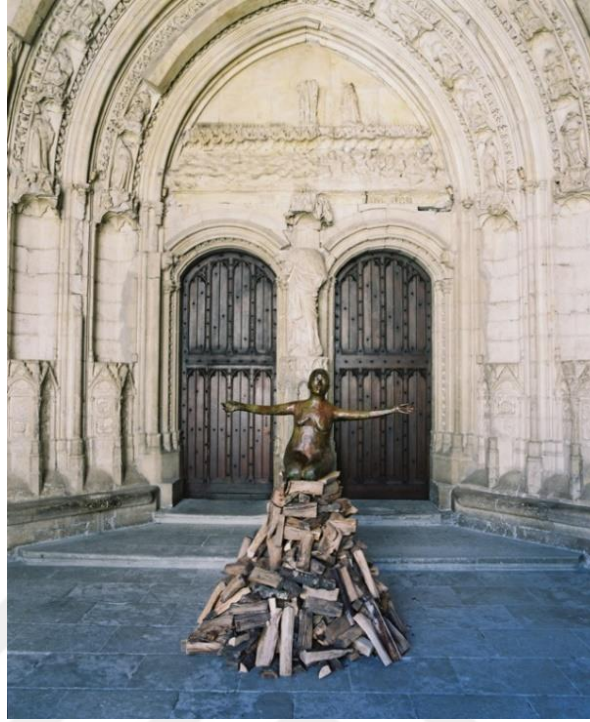
Mierle Laderman Ukeles'in çalışması toplumdaki çoğu zaman yeterince değer görmeyen emekçileri araştırır ve bu tezat, onun sanatını önemli kılar. Touch Sanitasyon, Ukeles'in sekiz binden fazla şehir temizlik işçisiyle bir araya gelip el sıkıştığı bir yıl süren bir projedir. Bu karşılaşmaları fotoğraf ve metinlerle belgeleyen sanatçı, her çalışana "New York'u canlı tuttuğu için" teşekkür etmiş ve bu jestle hayati önem taşıyan ve ihmal

edilen bir grup emekçiye dikkat çekerek, sanat dünyasını kentsel ekoloji ile buluşturmuştur.



**Resim 31** Mierle Laderman Ukeles, ‘Ceremonial Arch IV’ Tören Kemerı IV, 1988/1993/1994/2016, Queens Müzesi, NewYork (kaynak:<https://crystalbridges.org/wp-content/uploads/2019/08/ukeles5.jpg> erişim: 22.12.2020)

Tören Kemerı IV (Resim 31), yerel ve federal kurumlardan bağışlanan malzemelerden yapılmış bir anıt heykeldir. Heykelin üstünde on kentsel organizasyondan bağışlanan yaklaşık 5.000 adet eldiven vardır. Sergide arka planda duvarda görünen saat baskıları işçilerin proje dahilinde gerçekleştirdikleri bir saatlik ‘bakım sanatı’ çalışmalarını ifade eden grafiktir. İhtişamlı törenlerin geçit yeri olan Tak simgesel olarak erkin temsili olarak düşünülebilir. Sanatçı burada simgesel anlamı değiştirerek, asıl görünmesi gerekenlerin, toplumsal düzeni sağlayan ve göz önünde olmayan gizli kahramanların olduğunu söylemektedir. Zaman ve emeğin metaforik anlatımıyla, toplumsal katmanların birbiriyle sıkı ilişkisini ifade eder. Bu ilişkinin herhangi bir noktada kopması ile oluşacak dengesizliği de göstermeyi amaçlar.



**Resim 32** Kiki Smith, 'Pyre Woman Kneeling' Diz Çökmüş Pyre Kadını, 2002, Galleria Raffaella Cortese (kaynak: [https://64.media.tumblr.com/650a42f550081c22a1a5a5ed6e45c229/tumblr\\_nfef1mz9Ha1txgytzo1\\_1280.jpg](https://64.media.tumblr.com/650a42f550081c22a1a5a5ed6e45c229/tumblr_nfef1mz9Ha1txgytzo1_1280.jpg) erişim:15.06.2021)

Feminist bir sanatçı olarak Smith, dünya tarihinde her zaman görmezden gelinen kadınları savunur. 'Pyre Woman Kneeling'(Resim 32) bir odun yığınının üzerine yerleştirilen, ortaçağda yakılan cadıları simgeleyen bronz kadın figüründen oluşmuştur. Smith, bu sanat eserlerini, cadı avı sırasında Avrupa'da öldürülen tüm kadınları anmak amacıyla bir kamu projesi olarak inşa etmiştir. Onlar adına ve onlara gereken saygıyı göstermenin bir yolu olarak herhangi bir anıt inşa etmenin aksine bu yerleştirmeleriyle bellek üzerinde etkiler yaratmayı tercih eden sanatçı, cadı figürünü kadınların güçlenmesi ve özgürleşmesinin önemli bir sembolü haline getirerek, feminizmin toplumlar üzerindeki gerekliliğinin de altını çizmektedir.

Feminist eleştirmen Lucy Lippard, 1974'te tamamen kadınlardan oluşan bir serginin küratörlüğünü yaparak, erkek egemenliğindeki sanat piyasasını protesto etmiştir. 70'lerdeki bu kadın hareketi Gerilla Kızların (Resim 33), çıkışında etken olmuş, grev ve protestolar gibi eylem bazlı hareketlerin dışında posterler, reklam panoları düzenleme gibi alternatif ifade biçimleri de kullanmışlardır.





**Resim 33** Guerilla Girls, 1985, New York (kaynak: <https://nmwa.org/wp-content/uploads/2020/01/Guerilla-Girls.jpg> erişim:29.12.2020)

1985 yılında New York'ta kurulan Guerilla Girls yedi kadın tarafından kurulmuştur. Modern Sanat Müzesinde, Güncel Resim ve Heykel Uluslararası Araştırması sergisinde 165 erkek sanatçının yanında 13 kadın sanatçı olması ve siyah sanatçıların olmaması durumuna tepki olarak ortaya çıkan Gerilla Kızlar hareketi bu protestoda çok ses getirememiş, bunun üzerine şehrin çeşitli yerlerinde poster yapıştırma eylemi gerçekleştirmişlerdir. Gerilla Kızlar bir süre sonra siyah sanatçılardan da destek almıştır. Irk ve cinsiyet ayrımcılığına dikkat çekmek ve bu problemi sanat camiası gündemine taşımak isteyen gurubun üyeleri, toplumsal meselelerin bireysellikten önemli olduğu fikriyle kimliklerini gizlemeyi tercih etmiş, eylemlerini goril maskeleri takarak ve ölen kadın sanatçıların ismini kullanarak yapmışlardır. 20. yüzyılda çağdaş sanat galerilerinde kuratör ve sanatçı olarak kadınların isminin yok denecek kadar az olması, cinsiyet ve ırk olarak ayrımcı bakışın baskın olduğu sanat dünyası, eleştirilerinin odak noktasıdır.

Helena Aylon soğuk savaş döneminde dünyayı tehdit eden nükleer silahlanma ve olası nükleer savaş tehdidine karşı sembolik bir kurtarma eylemi olarak ABD Stratejik Hava Komutanlığı üslerine yolculuğa çıktı. 'The Earth Ambulance'(Resim 34) çalışmasında, toplam on bir kadınla yola çıkan sanatçıya gittiği bölgelerde gönüllü kadınlar eklendi. Stratejik hava komutanlıklarındaki nükleer üslerden topladığı toprakları, üzerinde o bölgedeki kadınların korkularını ve rüyalarını yazdıkları yastık kılıflarına doldurdu. Toplanan topraklar ve kadınların mesajları 12 Haziran 1982'de Birleşmiş Milletler kitlesel silahsızlanma mitingine götürülerek sedyelerle Birleşmiş Milletlerin önüne yerleştirilmiş kutulara boşaltıldı. Ve kılıflar civardaki ağaçlara asılarak bir eylem gerçekleştirildi. Sonraki yıllarda proje Sovyetler Birliği ve Japonya'da da gerçekleştirildi.



**Resim 34** Helena Aylon, ‘The Earth Ambulance’ Toprak Ambulansı 1982-1992, 1992, araç, yastık kılıfı, toprak (kaynak: [https://directory.weadartists.org/wp-content/uploads/2012/08/6\\_EARTH-AMBULANCE-1992.jpg](https://directory.weadartists.org/wp-content/uploads/2012/08/6_EARTH-AMBULANCE-1992.jpg) erişim: 13.03.2021)

Olası savaşın kadınlar üzerindeki etkilerini göstermeyi amaçlayan sanatçı, gönüllülerle gerçekleştirdiği çalışma pratiğinde barışçıl bir uzlaşma önerisi getirmiş, her vatandaşın korkusuz ve güvenli bir biçimde yaşamasına dair taleplerini dile getirmiştir.

### 2.1.6. Yeryüzüne Heykeltıraş Gözüyle Bakmak - Arazi Sanatı

Sanat ve doğa ilişkisi tarihsel süreçte birçok biçimde ortaya çıkmıştır. Öncesinde sanatın ilham kaynağı olan doğa, değişen dünya düzeni ve sanat tanımıyla, sanatın içinde biçimlendirildiği alan haline gelmiştir. Endüstri çağı ile birlikte dönüşen yeryüzü alanları hızla tahrip olmakta, bu durum sanatçıları farklı sanat pratiklerine yönlendirmektedir.

1960'ların sonlarında, aralarında Robert Smithson, Michael Heizer, Dennis Oppenheim, Walter De Maria'nın da bulunduğu bir grup sanatçı, toprağın kendisini sanat nesnesinin referansı olarak değil, direkt müdahale edilecek araç ve sanat alanı olarak ele aldılar. Sanatı galerilerin ve müzelerin ticari metası konumundan çıkarma çabası içinde, uçsuz bucaksız alanlar, çöller, ormanlar gibi, dış ortamlarda çeşitli müdahalelerle çalışmalar gerçekleştirdiler. Çalışma prensibi olarak birbirlerinden farklı yöntemler kullanan sanatçılar, kimi zaman doğadaki unsurları minimal müdahaleyle yeniden düzenlerken, kimi zamanda endüstrinin tüm olanaklarını kullanarak projeler ürettiler. O güne kadar sanat eserine referans olan doğa unsurları sanat eserinin konusu olmaktan çıkarak, direkt uygulama alanı durumuna gelmiştir. Arazi, sanat pratiğinin gelişmesine

yeni yaklaşımlar getiren odak haline gelmiştir. Bir yandan bu çalışma alanı plastik sanatlar içinde devam ederken, zaman içindeki gelişmeler bazı sanatçıların aktivist yanını ortaya çıkarıp, çevre sorunları ile ilgili açık alanlarda proje üretmeye yönelmesine zemin oluşturmuştur. Bu dönemde ipuçlarını veren iklim krizi ve bunun sonucunda ortaya çıkan çevresel sorunlar, sanatçıların doğa tahribatına karşı izleyiciyi uyarıcı bir görev edinmesinde etken rol oynamıştır. Dönemin sosyo-kültürel dinamikleri, sosyal ve politik platform da ki değişimler, sanatçıyı yeni bir bakış açısı oluşturmaya doğru yönlendirmiş bu yönelimle arazi, sanatçının icrasını gerçekleştirdiği araç haline dönüşmüştür. Modernite döneminin birincil itkisi özgürlük kavramı ile beslenen insan merkezli bakış, doğadan kopuşu sağlamış, doğa insanın tüm ihtiyaçlarını karşılayan sınırsız bir kaynak olarak algılanmaya başlanmıştır. Endüstriyel gelişmelerin tahribatı göz ardı edilerek doğa yıkıma sürüklenmektedir.

“60'lardan 80'lere uzanan süreçte etkin olan arazi sanatı o dönemde ABD'de yaşanan gelişmelerden ayrı tutulamaz. Sosyal değişim talepleri, sivil toplum hareketlerinin ırk, cinsiyet, kültür bağlamında yaşanan hak arayışlarının örgütlendiği bir dönemde sokakta olup bitenin dinamiklerinden beslenen çok sayıda sanatçı statükonun simgesi olarak görülen müze ve galerilerin elitist tavrına tepki duymuş alternatif mekan arayışlarına yönelmişlerdir” (Antmen, 2013, s. 251).

Sanatçıların geleneksel galeri mekanlarına yönelik tepkisinin yanı sıra tam da bu dönemde gelişmeye başlayan çevreci hareketin olduğunu söylemek yerinde olur. 20. yüzyılın ikinci yarısında olumsuz etkileri daha çok hissedilmeye başlanan endüstriyel gelişmelerin ve teknolojik hızın tehlikeli boyutlarını düşünmeye çağıran arazi sanatı, doğayı görünür kılan, doğaya dair bilinç uyandırmayı amaçlayan, doğa insan ilişkisini yeniden biçimlendirmeyi öneren bir yaklaşımdır. Çevre hareketinin başlaması ile paralel olarak gelişen sanattaki çevre odaklı yaklaşımlarda, bilim insanları projelerin tasarım-uygulama aşamasında ve oluşabilecek sorunların tespitinde önemli bir yer teşkil etmektedir. En genel kategori olan arazi sanatı, araziye geçici de olsa harekete geçiren her türlü çalışmayı kapsar. Arazi sanatı pratiği, biçimsel veya eylemsel ayrımları olan, Environmental Art, Ekolojik Art, Ecovention Hareketi gibi dallara ayrılmakta olup temelde çevre tahribatının yol açtığı sorunlara odaklanarak çözüm üretmek ve var olan sorunlara dikkat çekerek bilinç uyandırmak düşüncesiyle hareket eder. Sanatın alınıp satılabilen bir meta olmasını reddeden Arazi Sanatı sanatçıları, projelerini bu düşünce üzerinden şekillendirmekte ve işleyişlerini bu biçimde sürdürmektedir.

Toprak, kütük, su, dal, buz, gibi doğada var olan materyaller arazi sanatının kullandığı araçlardır. Ormanlar, dağlar, göller, denizler gibi yeryüzünde var olan tüm doğal oluşumlar ve insan müdahalesiyle deformasyona uğramış alanlar (atıl maden

ocakları gibi), arazi sanatının müdahale ettiği alanlar olarak kullanılır. Bu müdahaleler endüstriyel müdahalelerin aksine iyileştirici özellikte veyahut var olan doğal dengeyi bozmayacak özelliktedir. Malzeme ve alanda sınırı ortadan kaldıran Arazi Sanatı endüstrileşmenin getirdiği olumsuz doğa tahribatına ve insan merkezli modernist anlayışa tepki olarak sanat eyleminin içeriğini belirlemiştir.

“20. yüzyılın ikinci yarısında olumsuz etkileri daha çok hissedilmeye başlanan endüstriyel gelişmelerin ve teknolojik hızın tehlikeli boyutlarını düşünmeye çağıran Arazi Sanatı, doğayı görünür kılan, doğaya dair bilinç uyandırmayı amaçlayan, teknoloji karşısında doğayı kutsayan bir yaklaşımın ürünüdür.” (Antmen, 2013, s. 251)

Uygulandığı alan arazi sanatının biçimlenmesinde önemli rol oynar. Süreç, arazi sanatı eserleri için birincil unsur olmuştur. Birçok Land Art çalışması kalıcılığı olmayan geçici çalışmalardır. Bunun yanı sıra kalıcılığı olan çalışmalar da yapılmakta fakat bu eserlerin coğrafi şartlar doğrultusunda değişim göstermesi ve ulaşılabilirliğinin zorluğu, eserlerin fotoğraf ve video ile kayıt olarak izleyiciye ulaşması yöntemini doğurur. Herhangi bir sergileme alanına uygulanmayan çalışmalar, sanat eserlerinin sergilendiği müze ve galeri mekanlarına uyumsuz biçimde olup uzun vadede müzecilik kavramının dönüşümünde etkili olacaktır.

Land Art sanatının önemli temsilcileri olarak, Robert Rauschenberg, James Turrell, Michael Heizer, Christo-Jeanne Claude, Valter De Maria gibi büyük ölçekli projeler üreten sanatçılar, Andy Goldsworthy, Nils Udo, Richard Long, David Nash, Alan Sonnet gibi doğanın içerisinde doğanın verdikleriyle proje üreten sanatçılar, Agnes Denes, Mel Chin, Aviva Rahmani, Daniel Burko, Mierle Laderman Ukeles, gibi çözüm odaklı projelere yönelen sanatçılar sayılabilir.

Sanatın sınırlarını ortadan kaldırarak sanat anlayışına yeni bir biçim getiren Arazi sanatı, resim, heykel, mimari, endüstri, bilim gibi birçok disiplini içerisinde barındırarak, disiplinler arası çalışma prensibiyle çalışır. Projeler işlerinin uzmanı kişilerin koordine biçimde çalışmasıyla gerçekleşir.

Büyük Projelerin finansını fonlar ve vakıflarla işbirliği yaparak karşılayan sanatçılar, sürece teslim olan işlerin fotoğraf ve videolarını çekerek ve bunların sergilenmesini sağlayarak projelerini finanse ederler. Büyük ölçekli projeler kurumların izinlerine ve desteklerine tabi olduğundan sanatçılar gerekli kurumlarla iletişimde bulunmakta, kimi eserlerin korunma ve kullanım hakları vakıflar tarafından yürütülmektedir. Bürokratik ilişkiler büyük ölçekli projelerin işleyişinde kaçınılmaz bir durum olarak ortaya çıkmaktadır.



Güçlenen çoğulcu demokrasi ve bunun sonucunda elde edilen özgürlük, insan merkezli bakış açısının sonucudur. Çevre ile ilişkisi kopmuş insan, çevreye zarar vermekte, kendi yararını ön plana alarak ikiyüzlü bir ahlak anlayışı geliştirmektedir. Ekolojik dengeyi hiçe sayıp tüm varlıkları hizmetine sunulmuş olarak görmeyi normalleştirmiştir. İnsan faydacılığı üzerine biçimlene dünya düzeni, doğa üzerinde her türlü eylemi yapmayı meşru kılar. Bu zihniyetle şekillenen her şey, ekolojik dengenin bozulmasına yol açar. Faydacılık, uzun vadede geri dönülmez tahribata yol açmaktadır.

Bu bağlamda sorunları gören, çözüm üretmek veyahut soruna dikkat çekmek isteyen sanatçılar, çoğunlukla kolektif çalışma prensibiyle, izleyiciyi, gerek katılımcı gerekse sürdürülebilirliği sağlayan unsur olarak konumlandırmış, bu biçimde kuvvetli bir eylem birliği oluşturmuşlardır.



**Resim 35** Robert Smithson, 'Spiral Jetty' Sarmal Dalgakıran, 1970, Utah, Great Salt Lake ABD, siyah bazalt kayası, tuz kristalleri, toprak, su (kaynak:[https://artlogic-res.cloudinary.com/w\\_2400,h\\_1800,c\\_limit,f\\_auto,fl\\_lossy,q\\_auto/ws-mariangoodman/usr/artists/images/311/spiral-jetty-1970-1.jpg](https://artlogic-res.cloudinary.com/w_2400,h_1800,c_limit,f_auto,fl_lossy,q_auto/ws-mariangoodman/usr/artists/images/311/spiral-jetty-1970-1.jpg) erişim: 06.02.2021)

1970 yılında Robert Smithson tarafından yaratılan sanat eseri(Resim 35), spiral biçiminde oluşturularak Büyük Tuz Gölü'nün (Great Salt Lake) Rozel Point yarımadasından dışarı çıkacak biçimde konumlandırılmıştır. 480 m. uzunluğunda ve 4.80 m. genişliğindedir. Spiralin dönüş yönü saat yönünün tersinedir. Spiralin yapımında altı bin tondan fazla siyah bazalt kayası ve toprak kullanılmıştır. 1999 yılında sanat eseri, Smithson'un eşi, sanatçı Nancy Holt ve mülkleri tarafından New York'taki Dia Sanat Vakfı'na bağışlanmıştır. Sanatçı eseri gölün su seviyesinin düşük olduğu bir dönemde yaratmıştır. İklim şartlarına göre görünür olacak olan spiral, Dia vakfının belirttiğine göre 2002 yılındaki kuraklıktan sonra gölün çekilmesiyle birlikte sürekli görünür hale gelmiştir. Doğanın etkilerine maruz kalarak süreç içerisinde var edildiği alanın iklim şartlarına göre etkilenmekte ve bu etkilere göre eser yeni biçim almaktadır. Sanatçı çok

ileri dönemlere bir işaret bırakmak arzusuyla hareket etmiş ve bu eylemini tamamen seçtiği alanın jeolojik altyapısını kullanarak oluşturmuştur. Böylelikle eserin bulunduğu alan, kendi doğasından uzaklaştırılmamış ve sürecinin doğal bir şekilde ilerlemesi engellenmemiştir. Eser yapısı itibarı ile belli dönemlerde izlenebilir ve hatta deneyimlenebilir durumda inşa edilmiştir. İklim şartlarının Spiral üzerindeki etkisi izleyiciye görsel bir şölen sunmakta ve her mevsimde eser farklı bir görüntüye bürünmektedir. Spirali ziyaret eden izleyicilerin belli kurallara uymak zorundadır. Bu kurallar çevre bilincinin en basit kurallarını izleyiciye hatırlatır.



**Resim 36** Nancy Hold, ‘Sun Tunnels’ Güneş Tünelleri, beton 1976, Utah (kaynak:[https://miro.medium.com/max/2732/1\\*AjxxgVijMC3lDIfwkc-RBg.jpeg](https://miro.medium.com/max/2732/1*AjxxgVijMC3lDIfwkc-RBg.jpeg) erişim:24:05.2021)

Sanatçı Nancy Holt, Utah'ın Güneş Tünellerini (Resim 36) inşa ettiğinde, onları Utah çölünde ücra bir vadiye yerleştirdi. Tüneller, yaz ve kış boyunca gün batımlarında, güneşin beton tünellerin merkezine geleceği şekilde konumlandırıldı. Issız bir bölgeye yerleştirilmiş olmasına rağmen, erişilebilir ve kolaylıkla ziyaret edilebilir bir konumdur. Müze kurumlarının sanatı elitleştirme misyonunun aksine, sanat yaşamın içinde, tamda karşımızdadır.

Çalışma, toplam 26 m uzunluğa sahip çapraz biçimde yerleştirilmiş dört büyük beton tünelden oluşmaktadır. Alanı ziyaret eden biri, çöl manzarasının aksine tünelleri hemen görecektir. Bir ila bir buçuk mil uzakta görülebilen işe yaklaşırken, izleyicinin mekan algısı sorgulanır, tüneller manzaralarının bir ürünü olarak görüşü değiştirir. Her gün tanık olduğumuz bir doğa olayına dikkat çekilerek var olduğumuz dünyanın mucizevi ve masalsı özellikleri gözler önüne serilir. Kamusal alanın dışında, oldukça ıssız bir bölgede olan çalışma, izleyiciyle rastlantısal bir biçimde karşılaşmaya hazırdır.



**Resim 37** Walter De Maria ‘The Lightning Field’ Yıldırım Tarlası, 1977, çelik direk New Mexico (kaynak: <https://pbs.twimg.com/media/Exi1MjgXMAAHdYU.jpg> erişim:21.12.2021)

Yıldırım Tarlası 1 km karelik bir alan üzerinde ızgara üzerine yerleştirilmiş 400 çelik direkten oluşturulmuştur. Direklerin yerleştirildiği topraklar, modern toplumda toprağın önemine dikkat çeker. Fırtınalı ve yağışlı havalarda paratoner etkisi göstererek yıldırımları üzerine çeken direklerin oluşturduğu görsel şölen heykelsi bir görünüm oluşturur, izleyiciyi doğa ile ilişki kurmaya ve evren ile olan ilişkisini sorgulamaya iter. Gökyüzünün tuval, yıldırımların fırça darbesi olduğu yerleştirme ziyaretçilere değişen zaman ve mekan algıları üzerinden meditatif bir deneyim yaşatır. Yıldırım Tarlası, modern araçları kullanan romantik bir doğa görünüşüdür. Yıldırım Tarlasını izlemek isteyen izleyiciler Dia Art Foundation’a taleplerini telefonla veya e-postayla iletirler ve kurulumu izlemeye altı kişilik gruplar halinde giderler.

Amerikalı sanatçı James Turrell, gökyüzü sanatı icra ettiği alan olarak kullanır. Mekanlar ve ışık onun oluşturmak istediği algı oyunlarının araçlarıdır. Turrell, 1977'de sönmüş bir yanardağ olan Roden Kraterini (Resim 38) satın aldı. Kraterin içine izleme odaları tüneller gibi yapılar inşa etmiştir. Bu yapılar gün ışığının girişini yönlendirerek manzaralar oluşturmak üzere tasarlandı. Bu görüntüleme alanları, gündüz gün ışığının etkileriyle birçok farklı görsel oluşturmakta, geceleri de aynı şekilde yıldızların izlenmesini sağlamaktadır. Halen sürmekte olan proje bittiğinde yirmi bir görüntüleme alanına sahip olacaktır.



**Resim 38** James Turrell, ‘Roden Krateri’, Arizona, 1977 (kaynak: <https://dmdlnu87i51n1.cloudfront.net/v1/uk/cjqwysu3c09e20146xlp7s2uw/0x0:960x640/960x960/roden.jpg> erişim:03.01.2021)

Arazi sanatının mimarisinin sınırındaki en cesur anıtsal projelerden biri olan Roden Krateri çalışmasında James Turrell, Arizona Eyalet Üniversitesi, ile ortak çalışma yürütmektedir. Üniversite bu çalışmayı eğitim programlarına entegre etmeyi düşünmekte ve çalışma için fon ayırmayı taahhüt etmektedir. Krater ziyarete kapalıdır fakat sanat dünyasının figürleri özel izinle gezebilmektedir. Arazi sanatının birçok örneğinde gördüğümüz esere ulaşılabilirlik bağlamındaki demokratik ve eşit yaklaşımı bu çalışmada görmüyoruz.



**Resim 39** Christo and Jeanne-Claude, ‘Wrapped Trees’ Sarılmış Ağaçlar, İsviçre, 1998 (kaynak: <https://susanneminder.ch/wp-content/uploads/christo-jeanne-claude-wrappedtrees-susanneminder-by-petergartmann%E2%80%939312.jpg> erişim:24.12.2021)

Beyeler Vakfı çevresindeki parkta ve bitişik çayırdaki ve ayrıca Almanya sınırında, Basel'in kuzeydoğusundaki Berower Park'ın deresi boyunca yer alan, yüksekliği iki metre ile 25 metre arasında değişen 178 ağaç, Kasım 1998 Cuma gününden



itibaren, 55.000 metre kare dokuma polyester kumaş ve 23 kilometre iple sarılmıştır. 22 Kasım'da paketleme tamamlanmıştır. Ambalajlar bir ay ağaçlar üzerinde kaldıktan sonra çıkartılıp geri dönüştürülmüştür. Her zaman yaptıkları gibi, Christo ve Jeanne-Claude orijinal eserlerin müzelere, özel koleksiyonculara ve galerilere satışı yoluyla projenin masraflarını kendileri karşılamış ve hiçbir sponsorluk kabul etmemişlerdir. Bağımsız sanatçı modelinin güçlü örneklerinden olan sanatçılar işin sürecinde, bahçıvan ve işçilerden oluşan sekiz ekiple çalışmışlardır. ‘Sarılmış Ağaçlar’ (Resim 39) çalışması, Almanya ve İsviçre ile ortak biçimde yürütülmüş Uzun yıllar ağaçları sarmak için uğraşan sanatçılar 32 yıllık bürokratik bir çabanın sonucu projelerini hayata geçirebilmişlerdir.



**Resim 40** Christo and Jeanne-Claude ‘The Floating Piers’ Yüzen İskeleler, Iseo Gölü, İtalya, 2014-16 (kaynak: [https://media.hero-magazine.com/wp-content/uploads/2020/05/12131309/HERO\\_CHRISTO\\_AND\\_JEANNE\\_CLAUDE\\_5.jpg](https://media.hero-magazine.com/wp-content/uploads/2020/05/12131309/HERO_CHRISTO_AND_JEANNE_CLAUDE_5.jpg) erişim:24.12.2021)

‘Yüzen İskeleler’ (Resim 40), Iseo Gölü boyunca yaklaşık 3.5 km boyunca uzanan, anakaradaki Sulzano köyünü Monte Isola adasına ve oradan San Paolo adasındaki kullanılmayan bir manastırının çevresine bağlayan bir dizi yürüyüş yoluydu. Yürüyüş yolları, 200.000 adet polietilen küpten yapılmış, parlak sarı kumaşla kaplanmış yüzer bir dubadan oluşuyordu. İskelelerin karayla birleştiği yerde kumaş malzeme, kasabalarının sokaklarına sızarak devam etti. Üzerinde yolculuk yapan ziyaretçilerine farklı bir deneyim yaşatan Yüzen İskeleler Christo'nun sanatın erişilebilirliğine dair olan demokratik inancını simgeliyor. Tüm projeleri gibi bu projeleri de halka açık ücretsiz bir projedir.

### 2.1.6.1. Yeryüzü Sorunlarıyla Yüzleşme - Eko Proje Olarak Heykel

Bioekoloji, biyonomik veya çevresel biyoloji olarak da adlandırılan ekoloji, organizmalar ve çevreleri arasındaki ilişkileri inceler. Ekoloji kelimesi Yunancada “ev” “yaşanacak yer” anlamına gelen ‘oikos’ kelimesinden gelir. Alman zoolog Ernst Haeckel tarafından icad edilmiştir. Kendisini doğanın efendisi pozisyonunda konumlandıran doğayı ve unsurlarını kendi türünün tüm ihtiyaçlarını karşılayacak bir kaynak olarak gören modern insan, doğal dengenin hızlı bir şekilde bozulmasına yol açmış ve uzun vadeli problemleri göz ardı etmiştir. Teknolojinin gelişmesi, sanayi faaliyetlerinin artması, insan türünün faydası yönünde şekillenen yenedünya düzeni var olan tüm yaşam alanlarını ve gezegeni tehdit etmekte ve ekosistemlerin yapılarını, geri dönüşümü zor bir biçimde değiştirmektedir. İnsan ilişkilerindeki en acil sorunlardan bazıları - artan popülasyonlar, gıda kıtlıkları, küresel ısınma dahil çevre kirliliği, bitki ve hayvan türlerinin neslinin tükenmesi ve buna eşlik eden tüm sosyolojik ve politik sorunlar - büyük ölçüde ekolojiktir. (Smith, 2021)

“Çevrecilik, 1960'larda Rachel Carson'ın Sessiz Bahar adlı kitabının yayınlanmasıyla popüler bir taban siyasal hareketi olarak ortaya çıktı. Halihazırda koruma çabalarına dahil olanlara, modern endüstriyel teknolojinin zararlı çevresel etkilerinden endişe duyan birçok kişi katıldı. Hareketin daha uzun menzilli, eski unsurları arasında Thoreau ve Muir gibi yazarlar ve aktivistler yer alırken, yeni ana akım farkındalık Gifford Pinchot gibi insanların bilge koruma felsefesine daha yakındı”. (Enviroment and Ecology, 2021)

Ceritli, çevreci hareketin ortaya çıkışını üç aşamada değerlendirir: “Birinci aşamayı bilimsel çevrecilik hareketi oluşturmaktadır. Bu dönemin en önemli ismi Ernst Heackle'dır. Biyolog olan Heackle 1876 yılında Ekoloji bilimini kurmuştur. Ekoloji bilimiyle birlikte doğal denge ve onun uzantısı olan doğal varlıkların korunması gereği de insanlığın gündeminde önemli bir yer tutmaya başlamıştır. İkinci aşamada çevreci hareketin 68 olaylarıyla birlikte toplumsal bir hareket olarak ortaya çıkışı yer almaktadır. Son aşamada ise 1979'larda başlayarak siyasal bir oluşuma dönüşen ve yeşiller hareketinin başını çektiği çevreci hareket bulunmaktadır.” (Ceritli, 2001)

Ekolojik sanat, biyosfer içindeki ekosistemlerin korunmasına, iyileştirilmesine ve canlandırılmasına odaklı sanat yaklaşımıdır. Uygulama alanı yeryüzündeki insan müdahalesine uğramış ve doğal nitelikleri deformasyona uğramış alanlardır. Ekolojik sanat hareketinin içinde yer alan sanatçılar işin uygulama aşamasında birçok mesleki alanla ilişki içerisinde olup, kolektif çalışma ve ortak akıl yöntemiyle üretim yapar. Sanatçının rolü, fikri ortaya çıkarıp izleği yönetmek ve biçimlendirmektir. Müdahale alanları yeryüzü arazileri, kamusal alanlar olduğundan, yönetimlerle birebir ilişki

halindedirler. Bireysel sanatçı modelinden farklı olarak, siyasal ve yerel yönetimlerle ilişki halindedirler.

Ekoloji tanımı gereği birçok alanı kapsamına alır. Ekosistemin tüm bireyleri, toplulukları, türlerin kapladığı kütle gibi birçok unsur ekosistemin parçalarıdır. Birbirleriyle kurdukları ilişki dengelerinin değişmesi ile tüm ekosistemde bozulmalar meydana gelmektedir. Ekolojistler, organizmaların canlı ve cansız doğayla ilişkilerini incelemekle birlikte ekosistemlerin normal dışı çalışması sonucu oluşabilecek sorunları da tespit etmekte ve incelemektedir; Dış etkenlerle oluşan ekosistem değişikliklerinin yol açacağı problemlerin öngörüsüyle, yerel yönetimlerin ve politikacıların sorunlar hakkında bilgilendirilmesi ve çözüm önerileri sunulması açısından önemli bir misyon üstlenmektedirler. Aydınlanma çağıının hümanist bakış açısı, insanı doğanın en üst basamağında gören antroposen<sup>3</sup> bakış, Sanayi devrimi sonrasında modern dünyanın gereklilikleri ve uygulamalarının yaşadığımız dünya üzerinde yarattığı olumsuzluklar uzun vadede yaşanacak bir dünyanın kalamayacağının işaretlerini vermektedir. Ekosistemde oluşan sorunların yaşam formları üzerindeki etkisi, değişen sanat tanımı ve sanatçı konumu doğrultusunda kuşkusuz ki Eco-Art sanatçılarının sanat üretimini doğrudan etkilemektedir. Çevre hareketinin başlaması ile paralel olarak gelişen sanattaki çevre odaklı yaklaşımlarda, bilim insanları projelerin tasarım ve uygulama aşamasında önemli bir yer teşkil etmektedir. Bu noktada sanatçı, izleyicinin pasif rolünü değiştirerek, izleyici sanatçı ayrımını inceltmekte ve de doğal ortamların somut iyileştirmeleri için aktif bir rol oynamaktadır.

---

<sup>3</sup> Antroposen, atmosferik, jeolojik, hidrolojik, biyosferik ve diğer dünya sistemi süreçlerinin artık insanlar tarafından değiştirildiğine dair küresel kanıtlara dayanarak, Dünya'nın en son jeolojik zaman dönemini insan kaynaklı veya antropojen olarak tanımlar.

Antroposen, yaklaşık 10.000 yıl önce (yaklaşık MÖ 8000) son buzul döneminin sonu ile başlayan mevcut çağ olan Holosen'den sonra veya içinde yeni bir dönem olarak ayırt edilir.

<https://www.anthropocene.info/>



**Resim 41** Alan Sofist, 'Time Landscape' Zaman Manzarası, 1978, Manhattan (kaynak: <http://photos1.blogger.com/blogger/136/3132/1600/sonfitalan-viewofthetimelandscape-1978.jpg> erişim:07.02.2021)

Projelerinde seçtiği bölgenin bozulmuş ekolojisini canlandırmayı hedefleyen Alan Sofist, ilk kez 1969'da kentsel ormanlara duyulan ihtiyacı dile getirerek, sömürge öncesi vahşi doğanın yeniden canlandırılması olan 'Time Landscape'i (Resim 41) oluşturdu. Meşe, ceviz, ardıç, akağaç gibi ağaçları yeniden alana dikerek, zamanın manzarasını biçimlendirdi ve yeni bir ekolojik düzen gerçekleştirdi. Alan Sonfist, Manhattan Adası'nın bir kısmını Avrupalılar ortaya çıkmadan önceki haline getirerek, o zaman dilimine ve o zamanki görünümüne döndürüp, insanları tüm bunları gözlemlene şansına ulaştırıyor. Sofist, bölgenin doğal tarihini araştırmak ve şehrin ayrıntılarını çözmek için yıllarca çalışmış, 1978'de o ve ekibi, Greenwich Village, LaGuardia Place'deki boş bir arsayı geri alarak, insan müdahalesi olmadan nasıl görüldüğüne dair yerli bitkiler kayalar ve ağaçlardan oluşan bir peyzaj oluşturmuştur.

Sonfist'in manzaralarında, geniş zaman dilimlerini küçük alanlara sıkıştırır. Bu projeler, genellikle insanın müdahalesinden önce var olan çevrenin yeniden yaratımıdır. Manhattan şehir merkezindeki Time Landscape ile bir zamanlar New York City'nin tamamını kaplayan türden bir ormanı yeniden yetiştirmiş, aydınlanma çağının mabetleri olarak nitelenebilecek gökdelenler ve beton yapıların işgal ettiği alanları seçerek eski ve yeni arasındaki tezatı görünür kılmıştır. Tarihi manzaraların sanatçı tarafından yeniden kurulumuyla, bölgenin bilinmeyen natürel geçmişine dolayısı ile tarihe tanıklık etme şansı yaratılmış ve Time Landscape anıtsal bir biçimde şehir manzarasındaki yerini almıştır.





**Resim 42** Alan Sofist, ‘The Monument of the Lost Falcon’ Kayıp Şahin Anıtı, 2003, Wittgenstein Ormanı, Sauerland, Almanya (44x28 m.) (kaynak: [https://www.alansonfist.com/uploads/landscapes\\_lost\\_falcon/002.jpg](https://www.alansonfist.com/uploads/landscapes_lost_falcon/002.jpg) erişim:12.12.2020)

Alan sofist insan müdahalelerinin etkilerini ve sonuçlarını görünür kılmak amacıyla Wittgenstein Ormanında nesli tükenmiş olan şahin türünün havadan görünür biçimde silüetini oluşturarak ‘Kayıp Şahin Anıtı’nı (Resim 42) yapmıştır. Bir metre yüksekliğindeki toprak hat üzerine ekilmiş karaçam fidanlarıyla oluşan şahin silüeti, aynı zamanda yine popülasyonu azalmış veya tamamen yok olan 350 tür bitkiyi de içinde barındırır. Şahin silüetinin etrafında iki metre genişliğinde, tellerle çevrelenmiş moloz bir yol dönmektedir. Sanatçı bu tel çitlerle, alanı insan ve hayvan müdahalelerine karşı sembolik olarak korumaya almış gibi görünmektedir. Şahin silüeti sadece kuşbakışı olarak görülebilir. Silüeti oluşturan ağaçların ekili olduğu toprak yükselti, çevredeki Kelt sur kalıntılarına gönderme niteliğindedir. Tarihin katmanları arasında bağ kurmaya çalıştığını söyleyen Sofist işinin niteliği ile de bunun altını çizer. İnsanlığın doğa üzerinde oluşturduğu tahribatı görünür kılmak, sanatçının sanat pratiğinde öncelikli hareket noktası olarak bu eserinde ortaya çıkar.



**Resim 43** Nele Azevedo, 'Minimal Monument' Minimum Anıt, 2009, Berlin (kaynak: <https://artpeople.net/wp-content/uploads/2016/11/Nele-Azevedo-Minimal-Monument-artpeople-1.jpg> erişim:18.12.2020)

Brezilyalı sanatçı Nele Azevedo, Küresel Isınma konusunda farkındalık yaratmak için buzdan yaptığı 1000 adet insan figürünü Berlin meydanında merdivenlere yerleştirdi. Buzullardaki erimelere dikkat çekmek için gerçekleştirdiği geçici yerleştirmelerini dünyanın birçok şehrinde tekrarlayan sanatçı, yerleştirmelerini yapacağı bölgedeki gönüllülerle kolektif çalışarak süreci birlikte yürütür. Anlık sanat eyleminde tüm katılımcılarla iletişim halindedir. Çok kısa bir süre sonra erimeye başlayan buzdan heykeller, iklim krizinin sonuçlarının ön gösterimi gibidir. Anıt kavramının eleştirisi gibi de okunabilecek proje kahraman figürü yerine halkı, kalıcı ve dayanıklı malzeme yerine geçici olan buzı koymuş ve geleneksel anıtların aksine kamuyla aynı seviyede ve etkileşime açık biçimde tasarlamıştır. Olası bir küresel kriz durumunda tüm insanların aynı tehditle karşılaşacağı, her bir bireyin tahribatta etkin olduğu ve aynı zamanda iyileştirmede de etkin olabileceği fikriyle, çözümün ortak akıl yürütme ve kolektif bilinçle oluşturulabileceği bu çalışmanın alt metni olarak okunabilir.





**Resim 45** Meg Webster, ‘Solar Grow Room’ Güneş Yetiştirme Odası,2016, Poula Cooper Gallery New York, çim,çiçek ve diğer bitki örtüsüne sahip dört ağaç dikici, şebekeden bağımsız güneş enerjili elektrik sistemi, yetiştirme ışıkları, Mylar kaplı duvarlar, boyutlar değişken (kaynak:<https://www.artnews.com/wp-content/uploads/2016/06/img-meg-webster-lookout133400908640.jpg> erişim:25.04.2021)

Meg Webster, doğal ortamdaki hassas dengelere dikkat çekmek için organik malzemeler kullanan New York merkezli bir sanatçıdır. Galerilere kurduğu bahçelerde doğal yaşamı geliştirebilmek için tasarımlar yapar. Duvarları ışığı yansıtan metal kaplama ile kaplanmış bir odada, dört adet yükseltilmiş bitki ve yosun yatağından oluşan ‘Güneş Yetiştirme Odası’ (Resim 45) tavan armatürlerinden pembe ışıkla aydınlatılıyor. Doğanın insanlıktan bağımsız var olmadığı düşüncesini çalışmalarıyla ileten Webster, kültürel geçmişteki çevre sanatı örneklerine gönderme yaparak, bu tür tarihi mihenk taşlarının çağdaş çevresel krize tepkinin parçası olarak yeniden canlandırılması gerektiğini öne sürüyor. Webster teknolojik geliştirmelerle, yapay koşullar oluşturarak çevreci yörüngesini genişletiyor ve insanın doğadaki yerini, sanat ve yaşamdaki sürdürülebilir uygulamalar ile sorguluyor. Çalışmalarını kendi kendini idame ettiren ve sürdürülebilir bir sistem biçiminde şekillendiren Webster’ın ‘Güneş Yetiştirme Odası’ teknolojiyi doğallaştırıp doğayı teknolojikleştirerek, gelecek zamanların çözümü olabilecek öneriler sunuyor.





**Resim 46** Helena Newton Harrison, 'Greenhouse Britain' Sera İngiltere, İngiltere, 2006-2009 (kaynak:[https://feldmangallery.com/assets/exhibition\\_images/Helen-Newton-Harrison/2009/Harrisons-South-Gallery-Installation-view-3-2009.jpg](https://feldmangallery.com/assets/exhibition_images/Helen-Newton-Harrison/2009/Harrisons-South-Gallery-Installation-view-3-2009.jpg) erişim:01.06.2021)

1960'ların sonlarından beri sanatsal üretimlerini birlikte sürdüren Helen Mayer Harrison ve Newton Harrison çifti Eko-sanat hareketinin öncülerindendir. Çalışmaları genellikle biyologlar, ekolojistler, şehir planlamacıları ve yerel vatandaşlarla işbirliği içerir. Harrison'ların çalışmalarında ekolojik kaygılar belirleyici bir unsur olmuş ve bu doğrultuda kentsel yenileme, havza restorasyonları, tarım gibi birçok konuda proje üretmişlerdir. Daha önce keşfedilmemiş konular etrafında diyalog oluşturup genişleterek biyoçeşitliliği ve topluluk gelişimini destekleyen fikirleri ve çözümleri ortaya çıkarmak için işbirlikçi diyaloglar başlatarak birçok proje ve büyük ölçekli kurumlar oluşturmuşlardır. Sergiler büyük ölçüde haritalardan, görsel-işitsel çizimlerden ve yazılı ifadelerden oluşur. Birçok farklı disiplinle oluşturdukları çözüm odaklı fikirleri sanatsal bağlamda kategorize ederek belgelerle izleyiciye sunarlar. Web sitelerinde belirtildiği gibi, çalışmaları “çevrede karşıt inançların veya çelişkili metaforların sonucu olan bir anormallik algıladıklarında başlar” (The Harrison Studio, 2021).

“Greenhouse Britain” (Resim 46) 2006-2009 yılları arasında oluşturulan beş sergiden oluşur. Çevre sanatçısı ve aktivist David Haley'in daveti üzerine Harrisonlar, yükselen deniz seviyelerinin İngiltere üzerindeki etkilerini incelemiş ve popülasyonları kararlı, sürdürülebilir yollarla daha yüksek yerlere taşımının fizibilitesini araştırmıştır. Proje için gerekli fon yerel hükümet ve özel kaynaklardan sağlanmıştır. Ada şeklindeki beyaz bir platform üzerinde, su ve karayı sembolize eden mavi ve yeşil renk, tavan projektörleriyle aydınlatılmış bir düzenden oluşur. Aydınlatmalar ile yapılan biçimlendirmede su taşkınlarının kıyı şeridini azaltması birkaç dakikalık süreçte gösterilir. Bir ses kaydı, tahmin edilen olgunun nedenlerini ve sonuçlarını tanımlar.

İkinci bileşen, On the Upward Movement of People: A New Pennine Village , (İnsanların Yukarıya Hareketi Üzerine: Yeni Bir Pennine Köyü) Britanya'nın Pennine Sıradağları üzerinde yer alan 9.000 kişilik, 42 mil karelik bir köy için fotoğraflar ve metinler aracılığıyla bir plan hazırlayarak, hava, yol, su havzası haritalarıyla, zorunlu göç halinde gidilecek bölgenin düzensiz sınırlarını göstermektedir; Harrisonlar bölgeye gidip sağlıklı karbon döngüsü için gerekli olan, bitki florasının oluşturulması için öneriler sunmuştur. Böylelikle öngörülen iklim krizi ve krizin insan yaşamı üzerindeki olası olumsuz etkilerini minimum düzeye indirmeyi amaçlayan yeni yaşam pratikleri önermektedirler. (Lebowitz, 2009)



**Resim 47** Eve Moher, 'HighWaterLine' Yüksek Su Hattı, 2007 New York (kaynak: <https://images.squarespace-cdn.com/content/v1/5d156dd541549600011251a6/1620247841601-A3EFUQSGYSDJAFYIHYV7/image-asset.jpeg?format=1000w> erişim: 29.11.2021)

HighWaterLine, iklim değişikliğinin etkilerine dair anında görsel ve yerel bir anlayış yaratan New York şehri sahilindeki orijinal kamusal sanat eseri idi. Deniz seviyesinden 10 fit yüksekteki çizgiyi mavi bir tebeşir çizgisi çizerek ve parklara ışıklı işaretler yerleştirerek belirleyen sanatçı, iklim değişikliğinin sonucu olan, daha güçlü ve daha sık meydana gelen fırtınaların neden olduğu selin boyutuna işaret ediyor. Bu çalışmayı yaparken yaklaşık 110 km'lik bir kıyı şeridini kat eden sanatçı, çalışma esnasında halk ile iletişime geçerek, iklim değişikliklerinin olası etkileri ve sonuçları hakkında sohbetler gerçekleştirme şansı buldu. Sanatını zamanımızın acil sorunlarını ele almak ve daha geniş bir kitleye ulaştırmak için kamusal alana taşıyan Moher, küresel bir sorun olan iklim değişikliğine eylem ve diyaloglar oluşturma biçiminde dikkat çekmiştir. Projenin gerçekleştirilme sürecinde sanatçının sokaktaki insanlarla girdiği diyalog, olası iklim krizinin lokal bölge üzerinde oluşturacağı etkiyi görünür hale getirerek, yerel halkın bilgi sahibi olma ve bilinçlenme sürecine doğrudan katkı sunmaktadır.

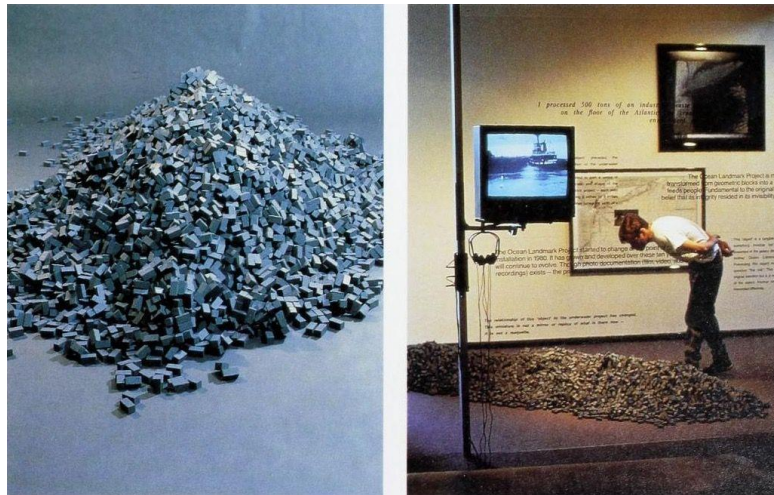
### 2.1.6.2. Yeryüzü İyileştirme - Ecovention Hareketi

Ecovention, 1999'da Amy Lipton ve Sue Spaid tarafından çevresel bozulmaya ekolojik bir sanat müdahalesine atıfta bulunmak için icat edilen bir terimdi. Ecoventions söz konusu olduğunda, sanatçılar bu tür durumlarda henüz test edilmemiş yeni teknikler kullanır veya icat eder. Toplulukları ve uzmanları yerel deneylerini desteklemeye ikna etmeleri gerekir. Bu sanat hareketi, endüstriyel gelişmelerin biçimlendirdiği kentleri, yine bu gelişmelerin sonucu zarar görmüş doğa parçalarını, pratiklerini gerçekleştirdiği alanlar olarak kullanır. Sanat pratiklerinin projelendirilmesi aşamasında sanatçılar, mimari, zooloji, botanik, mühendislik gibi birçok farklı disiplin ile ortak bir çalışma içine girer. Kolektif çalışma sonucu, seçilen alan restore edilerek, sağlıklı bir duruma getirilir. Restorasyon sonucu oluşan ve rehabilite edilmiş müdahale alanı, ortak bir bilinçle oluşturulmuş, çözüm hedefli sanat hareketinin ürünü olarak biçimlenmiştir. Bu eylemde sanatçının misyonu, iyileştirmeyi sağlayacak projenin tasarısı ve icadı, bu projeyi gerçekleştirmek için gerekli ilişkiler ağını kurmak, bilim insanlarıyla buluşu hayata geçirecek yöntemleri tartışmak, uygulama sonrası sürdürülebilirliği toplum tabanına yayarak, (sergi, yazılı ve görsel yayın, medya, vs.) farkındalığı geliştirmek olarak özetlenebilir. Bu anlamda sonuçlanmış her proje, ekolojik dengenin sağlanmasına yönelik umutları arttırmak için bir koz olarak kullanılabilir. Bu tür aktivist hareketler, sanatçı tipolojisinin algılanması, kitlesine uzak sanatçı imajının kırılması, sanatçının yapıcı ve dönüştürücü yönünü ortaya çıkarması bakımından önemli bir işleve sahiptir. Helen ve Newton Harrison'a göre "her sanatçının rolü; araştırmak, değeri keşfetmek, keşfe değer vermek, değer niteliklerini keşfetmek, bu değerleri öne çıkarmak, özeleştiriyi yapmak ve tüm bunların sonunda, iyileştirici çözümler üretmektir" (Ecovention, 2020).

Endüstriyel çağın kaçınılmaz sonuçlarından biri olan çevre tahribatı, Ecovention hareketinin çözümüne odaklandığı sorunların başında gelir. Yeryüzüne uygulanan doğal olmayan müdahaleler sonucu oluşan olumsuzluklar sanatçıları yapıcı ve dönüştürücü projeler üretmeleri yönünde harekete geçirmiştir. Bu bağlamda oluşan yeni sanatçı modeli dönüştürülebilirlik, sürdürülebilirlik, rehabilitasyon gibi kavramları sanat yapma biçimlerinin temel ilkesi haline getirmiş ve izleyici konumunda bırakılmış sanat tüketicisine aktif bir rol yükleyerek, kolektifi hayata geçirmişlerdir. Bu harekette odak noktası, sanatın belirli bir ekosistemin gelişimine mikro ölçekte dahi olsa, nasıl katkıda bulunabileceğini keşfetmektir. Sanatçıların birçok bilim ve meslek kollarıyla ortaklaşa ürettiği ve gerçekleştirdiği projelerin bir diğer uygulayıcısı da vatandaşdır. Uygulamaya konan çalışmaların koruyucusu olan ve devamlılığını sağlamak üzere projede rolü olan vatandaş, sanatçılar öncülüğünde oluşturulan çalışmanın içine bu biçimde dahil edilir. Sonuç olarak yaşadığımız dünya üzerindeki sorunlara duyarlı hale gelmiş, getirilmiş

topumdaki bireyerin katılımıyla iyileştirilebilir bir dünyanın var olabileceği bilinci oluşur. Sanatçılar, alışılmadık fikir veya alternatif planlarla oluşan sanat eseriyle, beklenmedik şekillerde durumlara müdahale eder ve bunu yaparken de toplumun dokusuna girerek eylemci çalışmalar yaratır. Aktivizmin öncelikli olduğu sanat eyleminin, aynı zamanda politik olduğunu söylemek yanlış olmaz, çünkü bu sanat önyargıları kırarak başka bir bakışı, başka bir işleyişi önerir.

Ecovention, bugüne kadar sanatçı tarafından başlatılan her ekolojik projenin kesin bir özetini sunmak yerine, bu alana bir kapı açmayı ve aktif katılımcıların çoğunu tanıtmayı, tarihi çalışmalara odaklanmak yerine, yeni tamamlanmış veya yıl içinde meyve verecek çok sayıda eko-buluşu ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır. Tıpkı bu hareketin daha önce gelenlerden faydalandığı gibi, diğer kurumların da Ecovention'a giden araştırmayı geliştirecekleri umulmaktadır. Açıklayıcı kolaylık için, ekolojiler beş kategoriye ayrılmıştır: 1) ekolojik sorunları duyurmak için aktivizm / ekolojik sorunları izleme, 2) yeniden değer verme / bozkırlarla yaşama, 3) biyolojik çeşitlilik / türleri barındırma / türlerin tükenmesini inceleme, 4) kentsel altyapı / çevresel adalet ve 5) ıslah ve restorasyon estetiği. Eko-buluşlar yaratan sanatçılar, çevresel adaleti savunan aktivistlerdir. Örneğin, Patricia Johanson'un projeleri modern şehirler için altyapı işlevi görür, sanatçı yaratıcı iyileştirme programları kullanır. besleyici, yaşamı sürdüren habitatları "Biyçeşitlilik" bölümünde yer alır, çalışmaları özel uzmanlık için bir mihenk taşı görevi görür. (Ecovention, 2020)



**Resim 48** Betty Beaumont, 'Ocean Landmark' Okyanus Simgesi, 1978-1980, New York (kaynak: <https://i.pinimg.com/originals/79/d2/34/79d234ce21389ef941b3488f662dfd7b.jpg> erişim:25.01.2021)

Altmışların sonunda, doğal alanları, özellikle de ağır üretim ve endüstrilerden zarar görmüş olanları restore etmeye çalışan yeni bir sanat formu ortaya çıktı. Islah sanatı olarak adlandırılan bu projeler, insan eliyle tüketilmiş mekanların estetiğiyle



ilgilenmiyor, onları yeniden canlandırmak için çözümler üretmeye çalışıyordu. Sanatçılar mühendisler, çevre uzmanları, bilim insanları ve peyzaj mimarları ile birlikte çalışmalar yaparak projeleri uygulamaya sokuyordu. Ocean Landmark (Resim48) projesi, ilk büyük ölçekli ıslah projelerinden biriydi.

Ocean Landmark, New York Limanı'ndan 65 km uzaklıkta, Atlantik okyanusunun tabanında, 500 ton işlenmiş kömür atığının sıkıştırılıp blok haline getirilmesiyle oluşturulmuş 17.000 kül bloğundan oluşan bir su altı çalışmasıdır. Süreç içinde tabanda ki dönüştürülmüş kömür atığı ile oluşturulan yapay resif<sup>4</sup> bölgenin ekosistemini dönüştürmüş, balık popülasyonunu arttırarak alanın yenilenmesini sağlamıştır. Beaumont, Ohio'daki bir hidroelektrik santralinden işlenmiş kömür atığını kül bloklarına çevirmek için bilim insanlarından oluşan bir ekiple çalışmıştır. Pennsylvania'daki bir beton fabrikasında dökülen bloklar Atlantik Okyanusu'ndaki kıta sahanlığına, New York Limanı'na açıklarına mavna ile taşınarak deniz tabanına boşaltılmış ve büyük bir höyük oluşturulmuştur. Yıllar içerisinde, sert bloklar resif oluşturarak, balıklarla dolu zengin bir ekosisteme dönüşmüş, proje Ulusal Oşinografi ve Atmosfer İdaresi tarafından 'balık cenneti' olarak listelenmiştir.

Beaumont, çalışmasını görülebilir olması adına çeşitli yöntemler kullanır. Bu yöntemlerden biri, su altı resifinin küçültülmüş maketini ilk haliyle galeri mekanına yığarak, multimedya desteğiyle çalışmasını izlenebilir kılmaktır. Ocean Landmark, sürdürülebilirliği vurgulayan bir çalışmadır. Bu çalışma enerji üretiminde oluşan atık malzemeyi, atıl atık pozisyonundan çıkarıp olabilecek en faydalı biçimde dönüştürebilmeyi planlayarak oluşturulmuştur.

Sanatçı bu çalışmasıyla endüstriyel atıkların geri dönüştürülmesiyle ilgili çözümleri üretmek üzere disiplinler arası çalışma modelleri önermiştir. Kara Sanatının arazi görünümelerini yeniden biçimlendirme yaklaşımını izleyen Beaumont, anıtsal büyüklükte yapıtlar yapmak yerine sosyal farkındalık yaratan çevresel süreçler kurar. Uzun vadeli projeleri sürekli olarak izlenebilir ve dönüşüm geçirir.

---

<sup>4</sup> Yapay resifler, yaşamı barındırmak için özelliksiz tabanlar üzerine inşa edilmiş insan yapımı yapılardır. Özelliksiz bir dipte, yosun ve omurgasızların yapılabileceği sert yüzeyler yoktur. Fikir, bu resiflerin bu yüzeyleri sağlayabilmesi ve dolayısıyla daha büyük bir ekosistemin başlangıç yapı taşları olabilmesidir. <https://explorationsin.wixsite.com/oceanspace/copie-de-template-artists-1-marco-d>



**Resim 49** Agnes Denes, 'Wheatfield-A Confrontation' Buğday Tarlası-Bir Yüzleşme, 1982, Manhattan, New York (kaynak: <https://news.artnet.com/app/news-upload/2020/01/agnes-denes-1024x690.jpg> erişim:09.12.2020)

Manhattan'daki Dünya Ticaret Merkezinin inşasından sonra oluşan çöp sahasına dikilen iki dönümlük bir buğday tarlası olan çalışma(Resim 49), seçilen konum ve ekimi yapılan ürün açısından izleyiciye keskin mesajlar vermiştir. Ekolojik kaygılar, sosyal eşitsizlik, açlık sorunu gibi dünya nüfusunu ilgilendiren önemli konulara bu proje aracılığıyla eleştirel bir yaklaşım getiren Agnes Denes, öncelikle sahayı molozlardan temizleyerek ekime uygun hale getirir ve sonrasında gönüllülerle birlikte ekim işlemini gerçekleştirir. Beslenmenin temel taşlarından biri olan buğday, dünya üzerindeki açlık sorununa gönderme yapmak için seçilen ekindir. Buğday tarlasının hemen bitişiğinde olan Dünya Ticaret Merkezi ve arkadaki şehir panoraması tezat bir görüntü oluşturmakta ve insan müdahalesinin doğa üzerindeki etkisini net bir şekilde ortaya koymaktadır. Üç ay boyunca hayatta kalan buğday tarlası, temel ihtiyaçlarımız ve dayatılan ihtiyaçlar ikilemine cevap verir niteliktedir.

Çalışmayı oluştururken Kamu Sanat fonunun desteğini alan Denes iki asistan ve gönüllülerle çalışmayı yürütmüştür. Tarlanın hayatta kaldığı süre boyunca bakım, sulama gibi işlemler düzenli olarak yapılmıştır. Hasat sonrası elde edilen ürünlerin bir bölümü New York atlı polislerinin atları için kullanılmış, diğer kısmı ise, 1987 ile 1990 yılları arasında Minnesota Sanat Müzesi tarafından düzenlenen Dünya Açlığın Sonu İçin Uluslararası Sanat Gösterisi başlıklı bir sergiyle, dünya çapında yirmi sekiz şehirde israf, kötü yönetim, açlık ve ekoloji sorunlarına dikkat çekmek üzere sergilenmiştir.



**Resim 50** Joseph Beuys, '7000 Oaks' 7000 Meşe, 1982, Documenta 7, Kassel, Almanya (kaynak: <https://allartisqueuseful.files.wordpress.com/2012/10/joseph1.jpg> erişim:06.02.2021)

Beuys, 1982'de Documenta 7 için Kassel kentinde her biri bir bazalt taşı ile birlikte 7000 meşe ağacını dikmek üzere bir proje geliştirdi. 7000 taş, Fridericianum Müzesi'nin önündeki çimenlere yığıldı. Kentin doğal atmosferini genişletmek üzere oluşturulan proje beş yılda tamamlandı ve dünyanın birçok şehrinde de uygulamaya konuldu.

Sosyal heykel yaşadığımız dünyayı nasıl biçimlendirdiğimiz ve şekillendirdiğimizdir. (Antmen, 2013, s. 207) diyen Beuys'un 7000 Meşe projesi(Resim 50), ekolojik iyileştirme yönü ve toplumda oluşturacağı çevreyle ilgili farkındalıkla 'sosyal heykel' tanımına bir örnektir. "özgürlüğü hissedilen özgürlük durumunda olan ve bütün diğer koşulları ve geleceğin sosyal düzeninin total sanat yapısını yaratmayı öğrenen her insan bir sanatçıdır" (Antmen, 2013, s. 211)

Meşe ağacının uzun bir süre içinde gelişmesi durumu sembolik olarak yenilenmeye ve değişimin süreç içerisinde olacağına işaret eder. Bu gelişimi anıtlılaştırmak ve değişimi görünür kılmak adına her bir meşe ağacının yanına dikilen bazalt taşları, eylemi süresiz bir biçimde görünür kılarak değişim ve iyileştirmenin etkilerine tanıklık etmemizi sağlar. Bu tanıklık, değişimin olanaklı olduğunu bize estetik bir biçimde hatırlatır. Meşe ağacı ve bazalt taşları kent panoramasında anıtsal bir birliktelik oluşturarak değişimi gözlemleme şansını sürekli kılar. Kassel'i 7000 meşe ile yeniden ağaçlandırma planı olan uluslararası sanat sergisi "Documenta 7" de hayata geçirilen Meşe ağaçları, yaşamın kırılğanlığını ve doğa ile insanlar arasındaki karşılıklı fayda ilişkisini sembolize eder ve kent içinde değişimin ve iyileşmenin anıtı olarak yerini alır.



**Resim 51** Patricia Johanson, ‘The Fair Park Lagoon’ Fair Park Lagünü 1985, Dallas (kaynak: <https://i.pinimg.com/736x/37/81/09/378109b93b1369655076990a5ed3121d.jpg> erişim:07.02.2021)

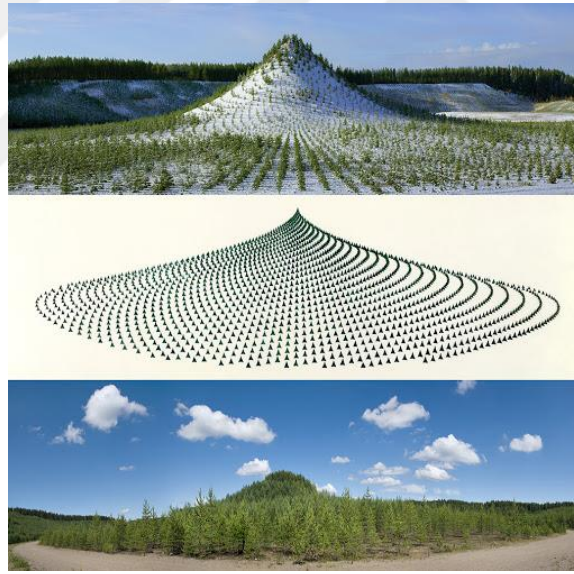
Patricia Johanson sanat pratiğinde, doğal ekosistemleri canlandırarak şehir hayatının içine entegre eder. Çalışma prensibi, kentin ekolojik dönüşümünü sağlamak üzere yaşam alanlarını restore etmektir. İnsanlar ve habitat için bütüncül projeler geliştirir. Patricia Johanson imzalı ‘Fair Park Lagoon’ (Resim 51), eski Dallas müze kompleksinin önündeki Leonhardt Lagünü’nü çevreleyen iki anıtsal heykeli de içinde barındıran yürüyüş yolları ve köprülerden oluşur. 1980’lerin başlarında, Dallas Sanat Müzesi’nin müdürü olan Harry Parker, Johanson’dan kirlilik ve doğal ekosisteminin kaybıyla boğuşan lagünü restore etmesini istedi. Johanson, yerli bitki ve hayvan türlerini lagüne yerleştirmek ve istilacı türleri lagünden temizlemek için hem Güzel Sanatlar Müzesi hem de Doğa Tarihi Müzesi ile birlikte çalıştı. Lagünün kıyı şeridinde bölgenin bitki varlığını betimleyen iki büyük heykel yaptı. Aynı zamanda halk için yürüyüş yolları ve köprüler inşa etti. Proje, lagünün ekosistemini yeniden canlandırdı



**Resim 52** Mel Chin, ‘Revival Field’ Canlanma Alanı, 1991, Saint Paul Minnesota (kaynak: <https://art21.org/wp-content/uploads/2016/10/chin-inst-001.2011.jpg> erişim:07.02.2021)



Saint Paul Minnesota'da gerçekleştirilen 'Revival Field- Canlanma Alanı' (Resim 52), ağır metallerle kirletilmiş olan alanın temizlenmesi üzerine oluşturulmuş bir sanat projesidir. Sanatçı bu çalışmasını kavramsal olarak, ahşap veya taş yontarken geleneksel bir yöntem olan redüksiyon sürecini içeren bir heykel olarak tasavvur ediyor. Yontuda kullanılan indirgeme sürecini hiperakümülatör<sup>5</sup> bitkilerin toprağı rehabilite etmesi ile ilişkilendiren sanatçı, bitki hasadı sonrası ortaya çıkacak en yalın halin, görünmez bir estetik oluşturacağını söylüyor. (Art 21, 2021) Hasat sonrası, bitkilerin yakılarak küllerinden ayrıştırılarak geri dönüştürülmüş metaller, projenin ekonomik kaynağını oluşturarak, sürdürülebilirliğini garanti altına alıyor. Projeyi kendi yaşamından sonrada işler halde tutmanın tüm gerekliliklerini düşünerek hareket eden sanatçı çalışmada, tahribata uğramış doğa parçasını öz haline dönüştürme çabasındadır. Bu alanın bilim ve sanat ortaklığıyla iyileştirilmesini, yenilenebilir süreç içerisine girmesini sağlayarak, sürdürülebilir ekoloji kapsamında düşünülmüş, klasik sanat eseri imgesinden farklı bir biçimde eserini ortaya koyar.



**Resim 53** Agnes Denes, 'Tree Mountain – A Living Time Capsule' Ağaç Dağı - Bir Yaşam Süresi Kapsülü, 1992-96, 11.000 Ağaç, 11.000 Kişi, 400 Yıl, (420 x 270 x 28 m) Ylojarvi, Finlandiya (kaynak: <http://www.agnesdenesstudio.com/img/works4/works4-2.jpg> erişim:12.12.2020)

Çevreci Agnes Denes'in hafriyat ve arazi ıslahı projesi olan 'Tree Mountain – A Living Time Capsule' (Ağaç Dağı - Bir Yaşam Süresi Kapsülü) (Resim 53), Finlandiya,

<sup>5</sup> Hiperakümülatör bir bitki çok yüksek konsantrasyonlarda ağır metal içeren topraklarda yaşayabilen ve bu ağır metalleri kökleri yolu ile alarak diğer dokularında biriktirebilen bitkilerdir. Söz konusu miktar bu denli yüksek ağır metal içeren topraklarda yaşamaya adapte olamamış birçok benzer tür için toksiktir. Hiperakümülatör olmayan türlerle kıyaslandığında hiperakümülatör bitkilere ait kökler topraktan ağır metalleri çok yüksek bir oranda alır, gövdeye daha yüksek bir hızda iletir ve gövde ve yapraklarda yüksek miktarlarda depolarlar. Özbek (2015)

Ylojarvi yakınlarındaki Pinzio çakıl çukurlarında 420 metre uzunluğunda, 270 metre genişliğinde, 38 metre yüksekliğinde ve eliptik biçimli devasa boyutta insan yapımı bir dağdır. Bu bölgeye dünyanın her yerinden on bir bin kişi tarafından, on bir bin ağaç dikilmiştir. Birleşmiş Milletler Çevre Programı ve Finlandiya Çevre Bakanlığı tarafından desteklenen Tree Mountain, dört yüzyıl boyunca korunacak ve sonunda bakir bir orman oluşturacak şekilde tasarlanan bir arazidir. Ağaçlar, sanatçı tarafından tasarlanan ananas, ayçiçeği biçimlerinden türetilen karmaşık bir matematiksel desende dikilmiştir. Tree Mountain, uluslararası kapsamda, süresi benzersiz ve insan egosuna adanmamış, ancak anlamlı bir mirasa sahip, gelecek nesillere fayda sağlamaya yönelik dünyanın en büyük anıtıdır. Ağaçları dikenler, onları ağaçların koruyucusu olarak kabul eden sertifikalar almışlardır. Sertifika, gelecekte yirmi veya daha fazla nesil için geçerli olan miras olarak sürdürülebilir bir belgedir ve insanlık tarihindeki geleceği içeren, yenilikçi ve bu türden ilk belgedir. Ağaç Dağı, insanlığın gezegendeki ekolojik, sosyal ve kültürel yaşamın gelecekteki refahına olan bağlılığını onaylayarak insan aklını doğanın ihtişamıyla birleştirmek için tasarlanmıştır.



**Resim 54** Jacke Brookner, 'The Gift Of Water' Suyun Hediyesi, 2001, Grossenhain, Almanya (kaynak: <https://i.pinimg.com/originals/11/60/0d/11600d4301a19c8125217c9e2997a49b.png> erişim:08.02.2021)

Biyokültürler<sup>6</sup> ve "canlı heykeller" yapan Brookner, atık su ve sulak alanların iyileştirilmesi için projeler gerçekleştirerek bu konuda farkındalık yaratmaktadır. Kirlenmiş suları ve yağmur sularını filtreleyen doğal, bitki ve taş gibi heykel düzenekleri kurup kamusal alanda konumlandırır. 'Suyun Hediyesi' (Resim 54) halka açık bir yüzme

<sup>6</sup> Biyokültür, insan davranışını etkileyen biyolojik ve kültürel faktörlerin birleşimidir.

[1]<https://bioculture.au.dk/research/biocultural-theory/> Biyokültür, tıp bilimleri, sosyal bilimler, peyzaj ekolojisi, kültürel antropoloji, biyoteknoloji, engellilik çalışmaları, beşeri bilimler ve ekonomik ve küresel çevre ile sınırlı bir çalışma alanıdır. Bu çizgiler boyunca, biyosfer - insandan etkilendiği haliyle dünya - doğal olanın insana ve biyokültürlere adaptasyonu, insanın yeni teknolojilere ve aşağıdakilerle karakterize edilen bilme yollarına uyum sağlaması olarak görülebilir. <https://handwiki.org/wiki/Social:Bioculture>

havuzunun parçasıdır. Havuzun kenarına yerleştirilmiş, üzeri doğal yosunlarla kaplı iki büyük beton el figüründen oluşur. Su ellerin ayasına dolduğunda üzerindeki yosunu nemlendirir ve havalanacağı bir sisin içine pompalanır, yosun sudaki organizmalarla beslenerek suyu toksinlerden arındırır ve su temizlenmiş bir biçimde havuza döner.

Canlı heykeller, bitki heykel bütünlüğünde biçimsel bir estetikle birlikte kirli suyu temizleyerek, ekolojiyi canlandırmayı hedeflemekte, insan ve doğa ilişkisinin yapıcı ve iyileştirici yollarını arayarak, doğal kaynakları korumak ve eski haline getirmek için halkta bilinç uyandırmayı amaçlamaktadır.



**Resim 55** Aviva Rahmani, 'Blued Trees' Mavi Ağaçlar, 2015, NewYork (kaynak: <https://i0.wp.com/hyperallergic.com/wp-content/uploads/2018/04/aviva-rahmani-blue-trees-4.jpg?resize=720%2C545&quality=100&ssl=1> erişim: 10.01.2021)

New York'ta doğalgaz boru hattı geçirilmesi planlanan ormanlık arazinin korunabilmesi adına bir proje başlatan Rahmani, telif alma yoluyla bu hattı kurtarmayı amaçlamış ve Kanadalı sanatçı ve eko aktivist Peter von Tiesenhausen'in kendi arazisini petrol sondajından kurtarmak için sanat eserleriyle donatarak telif yasasıyla korumasından feyz alarak fikri yaratmıştır. Gönüllüler ve avukatlarıyla birlikte yürütülen bu süreçte korunması planlanan bölgedeki ağaçlar, Rahmani'nin diğer işlerinde de kullandığı toksik olmayan boya karışımlarıyla işaretlenmekte ve bu işaretleme sanatçının 'yunan korosu' diye adlandırdığı bir notasyon üzerinden biçimlenmektedir. Böylelikle notasyonu genişleterek koruma alanının sınırlarının genişletilmesinin de önü açılmaktadır. Ağır makinelerin, sanat eserinin müzikal ve mekansal bir çizgi şeklinde tasarlanan yapısını bozmadan koridoru geçemeyeceğini bilen sanatçı, böylelikle yarattığı müzik koridorunu dolayısı ile ormanlık araziye koruma altına alma taahhüdünde bulunuyor. Rahmani'ye göre; mavi temiz gökyüzünün ve saf suyun rengidir. Fosil yakıtları kullanmaya devam edersek, ikisine de sahip olmayacağımızı ve hayatı ölümle

değiştirmiş olacağımızı söyleyen sanatçı için, mavinin sembolizmi temiz su ve yaşam iddiasıdır.

### **2.1.6.3. Müdahale Alanı Olarak Yeryüzü – Çevre (Environmental) Sanatı**

Çevre sanatının paleolitik çağda mağara resimlerinde doğal çevrenin resmedilmesi ile başladığı söylenebilir. Modern sanatta manzara resimleri ve temsillerini bu kategoride tanımlamak yanlış olmaz. Sanatçılar çevre ile girdikleri etkileşim sonrası yaptıkları resimleriyle değişen dünya koşullarının iklime etkilerine dikkat çekiyorlar. Çevre sanatının hareket olarak büyümesi 60'lı yılların sonu 70'li yılların başı olarak tarihlendirilebilir, doğal çevreye uyumsuz heykel uygulamalarının eleştirisi de bu hareketin başlamasına etken olmuştur.

İklim değişiklikleri ve sonuçlarının sosyolojik etkileri ile ilgili Çevre sanat hareketinde sanatçılar, çalışmalarını, doğanın içindeki materyalleri kullanarak veya onları referans alarak gerçekleştirirler. Ekolojik olumsuzluklar ele aldıkları ve dikkat çekmek istedikleri konular olmakla birlikte, öncelikleri doğa ile olan ilişkileridir. Bu ilişkilerini doğadan temin ettikleri malzemelerle forma dönüştüren sanatçılar, ortaya çıkardıkları biçimleri, doğa ile uyumlayarak, sürece teslim ederler. İlham aldıkları, öykündükleri doğanın temsillerini, -önceleri stüdyosunu doğaya taşıyan ressamın çevresel faktörlerden etkilenip resmetmesi gibi- mevsim, alanın habitatu gibi etkilerle üretirler ve bu üretimler, yine aynı biçimde var edildikleri alanın içinde sürecine devam ederek, doğum, yaşam, ölüm döngüsünü gerçekleştirirler. Kimi çevre sanatçıları ise dikkat çekmek istedikleri sorun üzerine istatistiksel çalışmalar yaparak ve var olan soruna dikkat çekerek, toplumu sorundan haberdar etmek üzerine çalışır.

Sanatçılar bu süreçleri belgeleme yoluyla kalıcı hale getirir. Doğaya ayak izi bırakmamak ve doğanın verdikleriyle heykelsi formları oluşturmak, bu formlarla insan ve doğa ilişkisinin en öz halini yansıtarak bireyde sorgulama ve farkındalık yaratmak çevre sanatı eğiliminin önceliklerindendir.





**Resim 56** Richard Long, 'A Line Made by Walking' Yürüyerek Yapılan Bir Çizgi, 1967, Tate, Londra (kaynak: [https://www.tate.org.uk/art/images/work/P/P07/P07149\\_10.jpg](https://www.tate.org.uk/art/images/work/P/P07/P07149_10.jpg) erişim: 21.05.2021)

İşlerini hayatın basit bir metaforu olarak tanımlayan Long, yeryüzünde bıraktığı izi, topladığı materyalleri ve deneyimlerini doğanın üzerindeki etkisinin işaretleri olarak tanımlar. Performansında insan faktörünün doğa ile ilişkisini birebir deneyimleyerek ulaştığı sonuçlara fotoğraflama, haritalama ve metinlerle ifade etme gibi yollarla tanıklık etmemizi sağlar. Çalışma biçimi, özerk sanat anlayışının kalıcılık ve biricikliğine karşı bir duruş olarak tanımlanabilir. Yeryüzüne minimum düzeyde iz bırakılmıştır ve bu iz doğanın içerisinde uyumlu bir biçimde var olur. Fotoğraflar, uzun yolculuklarda yürüyüşün mola yeri haline geldiği zaman ve yolculuğun bu bölümünün bir sanat eseri olarak tanımlanabilir hale geldiği anı temsil eder. Yürüyüş rastgele bir biçimde yapılmakla birlikte, ritüel havasında gerçekleşir. Long'un, deneyimsel ayrıntıları kullanmasıyla, izleyiciyi yaratıcı bir devinime teşvik ederek tanıkların kendi sanatını yapabilmesine olanak sağlar.

Richard Long, 1967'deki ilk çalışması 'Yürüyerek Yapılan Bir Çizgi' (Resim 56) çalışmasından beri, Britanya'da kavramsal sanatın öncülerindendir. Yürüme aracılığıyla zaman, mekan ve mesafe sanatının yeni konuları haline geldi. Görünüşte basit ve sıradan bir eylemin sanat olarak anlaşılması, Long'un sanat kariyeri için bir dönüm noktasıydı. Long'un fotoğrafında insan figürü görünmese de 'Yürüyerek Yapılan Bir Çizgi' fiziksel varlığın ve bedensel eylemin izlerini sunar. Fiziksel biçimi çok az olan ya da kısa ömürlü olan sanatı üreten amaç, tüketim toplumunun materyalist değerlerinin eleştirisi ve sanat piyasasına karşı duruşun ifadesi olarak karşımıza çıkar. Bu çalışma pratiği, insanın doğa ile kopan ilişkisinin yeniden canlandırılması önerisi olarak okunabilir. Bu ilişkinin oldukça kolay yöntemlerle yeniden kurulabilmesinin yolu

kişinin kendisi ile yüzleşmesinin yollarını keşfetmekten geçer. Sanatçı çalışmasında en basit insan eylemlerinden biri olan yürümeyi, sanatının kilit ifade yolu olarak seçmiştir. Bu yolculuk doğa ile organik ilişki kurmanın en basit ve sürdürülebilir yolu olarak düşünülebilir.



**Resim 57** Davit Nash, ‘Ash Dome’ Kül Kubbesi, 1977, Galler (kaynak: <https://apollo.imgix.net/content/uploads/2019/07/David-Nash-Ash-Dome-1977-.jpg?auto=compress,format&w=900&h=600> erişim:02.01.2021)

Kül Kubbesi(Resim 57) dışbudak ağaçlarının daire biçiminde konumlandırılarak dikilmesiyle gerçekleştirilen bir yaşayan heykeldir. Nash, bu işi yaptığı dönemde var olan nükleer savaş olasılığı, ülkesindeki yüksek işsizlik oranı, ekonomik darboğaz ve problemler karşısında ülkenin ürettiği kısa vadeli çözümler karşısında, 21. yüzyıla ulaşacak bir ekim çalışmasıyla bir inanç eylemi gerçekleştirdiğini söylemiştir. Gallerin kuzeybatısında bir ormanın içinde yeri kimse tarafından bilinmeyen bir bölgede ekim işini gerçekleştiren Nash 22 dışbudak ağacından oluşan Kül Kubbesini oluşturdu. Ağaçlara müdahale edip her bir ağacın sağa doğru eğik biçimde büyümesini sağlayarak yeni bir form verdiği ağaçlar, hem kendi gelişimlerini doğal olarak sürdürmekte hem de müdahalenin etkisini göz önüne koymaktadır.

Nash, çalışmalarını her zaman doğal olarak düşen ağaçlardan ve kullanılmayan yapılardan topladığı kerestelerden yapmıştır, sanat pratiğinin temellinde işlerin süreçle biçimlenmesi ve var olduğu atmosfere uyum sağlaması yatmaktadır. Sanatçı bu heykeli ‘gelmekte olan heykel’ olarak adlandırır.

Kül kubbesi çalışması için Dışbudak ağaçlarını dikeceği alanda temizlik yaparak işe başlayıp fidanları dikkatlice toprağa diken Nash birkaç girişim sonunda sonuca ulaşmış ve ekilen fidanlar belli bir boyuta gelene kadar korumasını gerçekleştirmiştir. Büyüme esnasında filizlenen budakları sistematik bir biçimde budayarak doğa ve insan işbirliğiyle heykel formu ortaya çıkaran sanatçı, heykel yapmaya bakışının, materyal

üzerinde daha fazlasını yapmaya olanak varken müdahaleyi en kaba halinde bırakmak olduğunu söyler ve doğa ile kurduğu sessiz diyalogu eserleriyle görünür kılmaya çalışır.



**Resim 58** Davit Nash, 'Wooden Boulder' Ahşap Kaya, 1978, Galler (kaynak:<https://www.christies.com/media-library/images/features/articles/2016/06/25/wooden-boulder/main-david-nash-boulder-collage.jpg> erişim: 06.02.2021)

'Ahşap Kaya' (Resim 58), Nash'in 'devam eden bir heykel' dediği şeydir. Nash'e göre ahşap her zaman ya gelir ya da gider - yani büyür ya da kurucu unsurlarına geri dönmeye başlar. Ahşap Kaya heykeli Nash'in 200 yıllık bir meşe ağacının gövdesinden oyduğu yaklaşık yarım tonluk bir parçadır. Sanatçı malzeme üzerindeki ustalığından ziyade malzemenin kendisini yönlendirmesinin yollarını arar. Bu heykeli sabit bir noktada sergilemekten kaçınmıştır ve onu Dwyrdd Nehri'ne bırakmıştır. Heykel ondan bağımsız bir yolculuğa çıkar. Sanatçı heykeliyle tekrar karşılaşma olasılığını sürecin bir parçası olarak düşünmektedir.



**Resim 59** Nils Udo (kaynak:<http://www.fubiz.net/wp-content/uploads/2016/07/nilsudo-1.jpg> erişim:12.12.2020)



Nils Udo çalışmalarını, manzaranın içinde o çevrenin materyallerini kullanarak oluşturur. Onun çalışmaları birçok çevre sanatçısının ki gibi beklenmedik yerlerde karşımıza çıkar. Bu karşılaşma izleyiciye doğa ile olan ilişkisini sorgulaması için verilen bir fırsat gibidir. Modern çağda doğa ile ilişkisi kesilmiş olan insan, doğaya ve kendine yabancılaşmıştır. Çevre sanatında tercih edilen minimal müdahale, natürel malzeme seçimi ve işlerin süreç içinde doğal döngüye dönmesi, modern dünyanın olumsuzluklarını ve insandan alıp götürdüklerini hatırlatma niteliğindedir. Doğal dünyanın rahatlığına işaret eden, doğa ile ilişkimizi düzenlediğimizde benliğimizdeki doğaya aidiyet hissini güçlendiren ve kendimizle yüzleşmemizi sağlayan yuva metaforu (Resim 59) Nils Udo'nun eserlerinin çoğunda görülen birincil formdur.



**Resim 60** Andy Goldsworthy ‘Storm King Wall’ Fırtına Kral Duvarı, 1997-98, New York (kaynak: [https://stormking.org/wp-content/uploads/2015/05/GoldsworthyA\\_Wall\\_2013\\_01\\_03.1-1024x683.jpg](https://stormking.org/wp-content/uploads/2015/05/GoldsworthyA_Wall_2013_01_03.1-1024x683.jpg) erişim:22.06.2021)

Storm King Sanat Merkezi, New York'un Hudson Vadisi'nde bulunan 500 dönümlük bir açık hava müzesidir. 1960 yılından bu yana, bulunduğu bölgenin ve çevresindeki doğal alanların korunmasını misyon edinmiş bir kurumdur.

Müze komisyonu ile birlikte yapılması kararlaştırılan duvar, sanatçının çalışma pratiğinin önemli örneklerinden biridir. Proje başlangıçta tasarlandığının dışına çıkarak daha uzun bir duvar halini almış, göletin karşı tarafından devam ederek güzergahını uzatmıştır. Yaklaşık 700 metre uzunluğundaki duvar, Storm King sanat müzesinin arazisini çevrelemiştir. ‘Fırtına Kral Duvarı’(Resim 60) çalışmasında İngiliz taş ustalarıyla çalışan Goldsworthy, ustalarla birlikte taşları boy ve şekillerine göre kategorize ederek, sağlam biçimde inşa etmiş ve bu inşa sürecinde taşları birbirine yapıştırarak herhangi bir ara malzeme kullanmamıştır. Goldsworthy, İngiliz kırsalının taş duvarlarını “manzaranın yaşayan bir parçası” olarak adlandırıyor. Gerçekten de taş

duvarlar, bulundukları yerin hem bugüne hem de tarihine bağlanır. (Storm King Art Center, 2021)

Antik çağlardan günümüze kadar inşa edilen duvarların fiziksel fonksiyonları dışında metaforik anlamları da vardır. Savunma, kişisel alanları ayırma, milletler, ülkeler arası sınırlar oluşturma gibi amaçlar yüklenen duvarlar, kimi zamanda korunaklı bir alan oluşturmak için kullanılmış; Milletler bağlamında da farklı çağrışımları olan duvarlar Çin seddinin savunma amacı, Berlin duvarının ayrıştırıcı amacı gibi farklı amaçlara hizmet etmiştir. Goldsworthy geleneksel kamusal heykel tanımının aksine, kent mimarisinin kilit noktalarından biri olan duvar olgusunu, sanat pratiğinin içerisinde farklı bir biçimde yeniden anlamlandırarak yerleştirmiştir.

### **2.1.7. Günümüzde Kamusal Alanda Heykel**

Bu başlığın altında yukarıda anlatılan kronolojik akışın dışında demokrasi kavramının kalbi durumundaki kamusal alan ve kamusal alanda heykel olgusu üzerinde sanat ve demokrasi ilişkisine değinilecektir. Giriş te bu konuya dikkat çekmenin nedeni kamusal alan ve demokrasinin sıkı ilişkisidir.

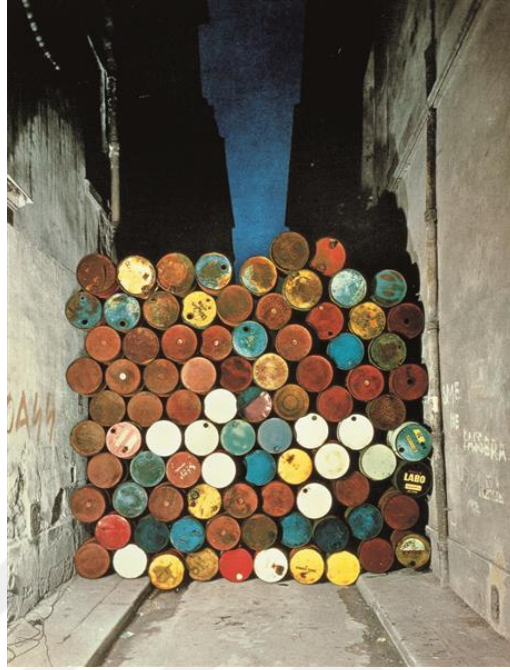
“Siyasal kamu alanı, en azından iki ayrı sürecin buluştuğu bir kavşaktır- bir tarafta meşru iktidarın iletişimsel yoldan oluşumu, diğer taraftan medya iktidarının sistemin emir kipleri karşısında kitlesel sadakat, rağbet ve itaat üretmeye dönük manipülatif kullanımı” (Habermas, 2018, s. 50-51).

Yirminci yüzyılda Avrupa ve Amerika'daki birçok değişim kamusal alan heykelinin ideolojik ve biçimsel olarak değişime uğramasını sağlamıştır. Saklı gerçekleri ortaya çıkarmak amacıyla, devlet otoritesini onaylayan geleneksel anıt yapısını bozan anti-anıt biçimi, kendisini besleyen kültürün değerlerini ortaya çıkaran bir biçim dili oluşturur. Ulus idealini, zaferleri kutlayan, güçlü politik figürlerin temsili olan kamusal alan heykeli, erkin temsili pozisyonundan çıkarak, kavramsal ifadelerin olduğu, kamunun yaşamından kesitleri betimleyen anıt pozisyonuna gelir. “Dış mekanlarda gösterilen sanat heykeldi ve anıtsal heykel ya da mimari dekorasyon formundaydı; her iki durumda da rolü resmi kültürle ilişkisini olumlama yönündeydi” (Bishop, 2018, s. 53).

Çağdaş dönem kamusal alan sanat eserleri topluluk temelli üretilen projelerdir. Vakıflar, sponsorlar, bireyler veyahut iş dünyası tarafından fonlanır. Öncesinde devlet büyükleri ve önemli kişilerin betimlendiği, bronz, mermer gibi malzemelerle yapılan realistik heykeller yerini büyük oranda soyut formu heykellere bırakmış, kamusal alan heykelinin tarihsel süreçteki milli duyguları yüceltici görevi önceliğini yitirmiştir. Ulusal bütünlüğü pekiştirme adına güç, erk ve devlet yönetimlerinin temsili olan figürler, doğa

etütlerinden oluşan peyzajı destekleyici heykeller, yerini bireylerin vakit geçirebilecekleri ve etkileşim halinde olacakları ortak alanlar oluşturan kamusal alan heykellerine bırakmıştır. Bireye yukarıdan bakan heykel formu geleneksel çizgilerden uzaklaşarak farklı biçimlerde betimlenerek kamu ile etkileşiminin niteliği değişmiştir. Kamusal alan heykeli, coşkun kutlamaların merkezi durumundan, günün her vakti izleyicisiyle ilişki kuran heykellerin varlığıyla ortak alan misyonunu güçlendirmiştir. Richard Serra'nın 'Terminal' (Resim 63) ve Christo ve Jeanne-Claude'un 'Wall of Oil Barrels' (Resim 61) heykellerinde gördüğümüz gibi, kimi örneklerde kamusal alan heykeli, bulunduğu bölgede akışı engelleyen, olumsuz durumlar yaratan örnekler olarak karşımıza çıkar. Birçok kamusal alan heykelinin inşası sırasında ya da proje aşamasında kamudan olumlu yanıtlar olduğu kadar olumsuz yanıtlarda gelmektedir. Sanatçılar heykeli yapacakları bölge insanlarına öneri getirme seçeneği sunarak, inşa edecekleri heykelin formlarını bu doğrultuda oluşturabilirler.

Güncel dönem kamusal alan heykeli izleyici ile iletişim halindedir, kaideyi statüko simgesi olarak kullanmaz. Genellikle büyük ölçekli olmakla birlikte büyük boyutlu yapıların yaratacağı yücelik hissinin aksine, eşitlik duygusunu güçlendirir. İzleyici heykelle yakın temastadır, izleyiciyi tahakküm altına almaz, onda bir baskı oluşturmaz. Birçok yerde kamusal alan heykelinin yerleştirilmesi, kamunun katılımını olanaklı kılar, gerek heykelin biçimi, gerekse yerine yerleştirilmesi ve konusu, yarışma oylama gibi demokratik yöntemlerle seçilir. Heykeller izleyicinin kendi yaşadığı deneyim ve belleği üzerinden ilişki kurma olanağı sunar. Böylelikle izleyici pasif izleyici konumundan aktif katılımcı pozisyonuna geçer. Heykeli görür, dokunur, heykelle etkileşime girer, heykelle deneyim yaşar. Bu noktada statü, etnik kimlik, cinsiyet önemini yitirir. Sadece ortak alanda deneyimlenen anlar var olur. İzleyici heykele sadece gözlemci olarak bakmaz, heykel kimi zaman aynası, kimi zaman ekranı, kimi zaman da üzerine çıkacağı gözetleme kulesi olur. Dokunur his eder ve yönünü kendisinin tayin edeceği bir sanat yolculuğuna çıkar. Sanatçı, izleyici- katılımcıya, gerek eylemsel gerekse karar verme mekanizmasında birçok deneyim olanağı sunar.



**Resim 61** Christo Javacheff ve Jeanne-Claude Denat, ‘Wall of Oil Barrels-The Iron Curtain’ Petrol Varilleri Duvarı-Demir Perde,1962, Paris (kaynak: <https://uploads8.wikiart.org/00246/images/christo-and-jeanne-claude/wall-of-oil-barrels-the-iron-curtain-paris-1962.jpg!Large.jpg> erişim: 12.02.2021)

27 Haziran 1962 gecesi, Paris’in Latin mahallesinde bir sokakta seksen dokuz petrol varilini sokağı kapatacak ve akışı aksatacak biçimde dizilmesiyle oluşan Jeanne-Claude ve Christo’nun çalışması(Resim 61), batının petrol bağımlılığına gönderme olarak okunur. Bu eylemle sokağın sekiz saat boyunca araç ve yaya trafiğine kapanmasını sağlayan sanatçılar, petrol, ekonomi, siyaset ve çevre ilişkisini irdeleyen bu eylemle politik bir alt metnini oluşturarak 68 öğrenci olaylarında kurulan barikatların ön hazırlığını yapmış gibidir. Kamusal alanda geçici bir yerleştirme olan bu çalışma kullanılan materyal ve işin yerleştirilmesi bağlamında gündelik yaşamın akışına kısa bir ket vurarak endüstri çağının olumsuz ilerleyişine dikkat çekmektedir. Rastgele bir biçimde heykelle karşılaşan izleyicide anlık sorgulama ihtimali doğurarak bilinç uyandırmayı amaçlar.

Oppenheim'in Storm King Sanat Merkezinde’ki görme eylemi veya saf izleme üzerine odaklanan serinin bir parçası olan ‘ Ölü Karık’(Resim 62), sürülen bir tarlada oluşan küçük hendeklerin temsili ve bir tür mastaba yapısını andıran bir yapıdır. Organik gri pigmentle kaplanmış ahşap platform, turkuaz renkte, eşit şekilde düzenlenmiş PVC borularla temsil edilen hendekler, ekinin ekildiği toprak yükseltilerini, yanındaki boşluklarsa sulama kanallarını temsil eder.





**Resim 62** Dennis Oppenheim, 'Dead Furrow' Ölü Karık, 1967, Storm King Sanat Merkezi, New York (kaynak: <https://www.artnews.com/wp-content/uploads/2016/07/img-oppenheim-6105615618431.jpg?w=1000> erişim:10.01.2021)

Heykelin ortasındaki merdivenlerle yukarıya davet edilen izleyici, heykelin üst kısmına ulaştığında bambaşka bir perspektifle karşılaşarak geniş bir doğa panoramasıyla baş başa kalır Heykel gözetleme kulesi işleviyle geleneksel kamusal alan heykeli sınırlarının dışına çıkan Ölü Karık heykeli izleyiciyi pasif izleyici konumundan, aktif katılımcı- izleyici konumuna çeker.



**Resim 63** Richard Serra, 'Terminal', Documenta VI, 1977, Bochum, Germany (kaynak: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ef/Terminal by Richard Serra 2.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ef/Terminal_by_Richard_Serra_2.jpg) erişim:03.01.2021)

Richard Serra'nın anıtsal heykellerinde kullanılan malzemenin ağırlığı tam zıttı olan hafiflik hissiyle uyumlanır. Bir taraftan hantal ve kaba olan ham malzemenin ağırlığı,

diğer taraftan, izleyicinin bakışına bağlı olarak gelişen hafiflik duygusu. Heykelde algı sürekli değişmekle birlikte izleyicinin yüklediği anlam da değişmektedir. Sanatçının heykellerini konumlandırırken akışta bir tikanıklık yaratmak istediği görülüyor, bu tikanıklık heykelle direkt ilişki haline geçen izleyicide tam tersi bir durum yaratarak, farklı vizyon ve izleme biçimleri oluşturarak seyirciyi özgürleştiriyor.

Heykelin içine 20 dakikalık gezme olanağı sağlayan sanatçı burada bambaşka bir görünümle izleyiciyi karşılar. İşlevsiz olduğu izlenimini veren hantal, paslı görümlü dört köşeli levha içeriden bakıldığında gökyüzüne açılan muazzam bir pencereye dönüşür. Kamunun her türlü kullanımına açık olan heykel; kah pencere, kah boyanacak bir tuval, kah ta vatandaşın tuvaleti olarak işlev görür. Bu heykel de birçok çağdaş dönem kamusal alan heykeli gibi vatandaşın buluşma noktası olarak kabul görmüş aynı zamanda malzemenin simgesel algısını da kırmıştır.



**Resim 64** Mario Merz, 'Igloo Di Pietra' 1982, Kröller Müller Museum, Hollanda, kumtaşı, metal (kaynak: [https://krollermuller.nl/media/cache/collection\\_item\\_detail\\_small/media/collectionitempage/tmsImage/igloo-di-pietra-mario-merz-48826-copyright-kroller-muller-museum.jpg](https://krollermuller.nl/media/cache/collection_item_detail_small/media/collectionitempage/tmsImage/igloo-di-pietra-mario-merz-48826-copyright-kroller-muller-museum.jpg) erişim: 05.03.2021)

Mario Merz, iglo çalışmalarında geçmiş kültürleri yeniden canlandırmaktadır. Endüstri toplumu öncesi insanın korunma ve barınma alanlarını Eskimoların iglo yapılarıyla temsil eder. Geçmişle kurulan bu bağ insanın dünya üzerindeki varoluşunun sorgulanması için bir simgedir. Merz'in kullandığı İglo metaforu, doğayla uyumlu insanı ve bu uyumun insanlara sağladığı eşitliği temsil ediyor. İnsanın kozası olarak nitelendirebileceğimiz barınak yapısı burada en yalın haliyle biçimlendirilerek insanın en temel ihtiyaçlarını tekrar gözden geçirmesini sağlıyor. Doğanın ve insan yaşamının dönüşüm süreçlerini araştıran sanatçı bu biçimde izleyiciyi varoluşuna dair bir sorgulama sürecinin içine sokuyor.



**Resim 65** Davit Hammons, 'Higher Goals' Daha Yüksek Hedefler, 1986, Brooklyn, telefon direği, gazoz kapakları basketbol potası (kaynak: <https://www.artnews.com/wp-content/uploads/2015/02/0215fthammonsslider.jpg> erişim:05.03.2021)

'Daha Yüksek Hedefler'(Resim 65), üzerleri şişe kapaklarıyla kaplanmış beş adet telefon direğinden oluşur. Direklerin tepesine basketbol potası takılmıştır. Direklerin yüzeyini kaplayan şişe kapakları Amerikan popüler kültüründe oldukça geniş yer kaplayan basketbol sporunun yıldızı olmak isteyen binlerce sporcunun temsilidir. Eğitim alamayan siyah çocukların basketbolu hedef olarak görmesini ve bu hedefin yüksek hedef olarak algılanmasını eleştiren sanatçı, bu zümreye biçilen rolün ve bunun paralelinde gelişen rekabetin eleştirisini yapar. Binlerce gazoz kapağının telefon direğinin yüzeyine mücevher gibi işlenmesi, basketbol sporunun zengin ve ihtişamlı dünyasını betimler. İzleyiciyi hayallerini sınırlamamaları yönünde düşündürmek isteyen sanatçı heykelinin boyutlarını da bu fikri desteklercesine normların dışında kullanmıştır. Hammons yerleştirmeyi "bir anti-basketbol heykeli olarak ifade eder.

'Keşif Kulesi' (Resim 66), Caro'nun 1991'de Tate Galerisi'ndeki çalışmalarının bir sergisi için yaptığı, mimari ve geometriyi birleştirerek, plan ve maketlerle çalıştığı bir heykeldir. Heykelin formu, keşif yapma isteğini doğururken aynı zamanda konumlandığı alanın etrafını da gözetleme isteği doğurur ve buna olanak verir. Caro, bu heykelin 'halkın etkileşime girmesi ve sadece estetik değil, aynı zamanda vücut diliyle de ilgisi olan bir şey' olduğunu belirtmiştir. Heykeli yaparken mimari bir öge çağrışımından uzak durmaya çalışan sanatçı, eseri kaide kullanmayarak doğrudan zemine yerleştirmiştir. Heykeli izleyiciyle aynı seviyeye alarak, izleyicinin heykelle diyalogunu geliştirir.





**Resim 66** Antony Caro, 'The Tower of Discovery' Keşif Kulesi, 1991, Londra (kaynak: <https://i.pinimg.com/originals/47/0c/2a/470c2ac6e97dc693988ac1afc08a4c28.jpg> erişim: 02.12.2020)

Caro, çelik, bronz, gümüş, kurşun gibi endüstriyel malzemeleri yeniden işleyerek bu malzemelerin sanat bağlamında ki çağrışımını değiştirmiş ve farklı bir algıya sokmuştur. Heykele konulacak sınırın, heykelin form almasında bir engel olarak gören sanatçı form ve malzemeyi bu doğrultuda işleyerek biçim dilini oluşturmuştur.



**Resim 67** Joseph Kosuth, 'Ex Libris, J.-F. Champollion, Rosetta Stone' Rosetta Taşı 1991, Figeac, Fransa (kaynak: <https://www.interviewmagazine.com/wp-content/uploads/2018/12/12.jpg> erişim:04.01.2021)

Fransa'nın Figeac şehrinde, Fransız kültür bakanlığının desteğiyle yapılan Ex Libris- Rosetta Stone (Resim 67), Fransız Mısırbilimci Jean-Francois Champollion'un çözdüğü Rosetta Taşının Josseph Kosuth tarafından yeniden yorumlanmış halidir. Taş,

üç dilde yazılmıştır. Bu diller: Demotik, Hiyeroglif ve Antik Yunancadır. Bir kısmı kırılmış olan taşın üzerinde 14 satır hiyeroglif yazı, 32 satır Demotik yazı, 53 satır da Antik Yunan yazısı bulunmaktadır. Champilon müzesinin girişine yakın bir alana yayılan, yaklaşık yüz metrekarelik siyah granit taşına işlenmiş Rosetta Taşı hiyeroglifi, üzerinde yürünebilecek biçimde basamaklı bir yüzey olarak tasarlanmıştır. Mısır kültürüne dair önemli bilgileri içeren Rosetta Taşının çözülmesiyle Antik Mısır bilimi ortaya çıkmıştır.

Kosuth yapının açıklayıcı temsilden yararlandığı gibi, temsile bir anlam yüklemiştir. Başka bir kültürün kodları bu yapıtta yer almaktadır. Dünyanın başka bir yerindeki kültürün bilgileri bu biçimde kamunun önüne serilmiş, sanat, bilim, kültürel kodlar, birbirine geçişli hale gelmiştir. İzleyici sanat eserinin hem üstünde, hem yanında olabilir, eserin misyonu yönelimlere göre değişkenlik göstererek katılıma olanaklı bir hal alır. İzleyici yönlendirilmekten ve tek bir bakış açısıyla eseri izlemekten uzaklaşmıştır.



**Resim 68** Susanne Lacey, 'Full Circle' Tam Daire, Chicago, 1992-1993 (kaynak: <https://images.squarespace-cdn.com/content/v1/52aa861ce4b04dd8c25987fb/1391664364656-WG7X4HQCIB3BS45VYPHS/fc01pinney.jpg> erişim:28.11.2021)

'Tam Daire' (Resim 68), şehirdeki kamusal yaşamı aktif olarak şekillendiren Chicago'nun geçmişinden ve günümüzden kadınları onurlandıran 100 taş anıttan oluşan bir yerleştirmedir. Sanatçı Oklahoma'da kadınlara ait bir kaya ocağından temin ettiği 100 adet yarım tonluk kireçtaşı kayalara, seçtiği kadın figürlerin isimlerini ve katkılarını taşıyan bronz plakalar yapıştırmıştır. Chicago'da kadın örgütlenmesinin tarihsel süreçteki toplumsal ve politik etkilerini görünür kılan yerleştirme, kadınlara dair kamusal anıtların olmadığı bir şehirde, kadınların onurlandırılmasının nişanesi olarak yerini almıştır. Bu proje sırasında, Chicago, Illinois'in kamusal sanat koleksiyonunda bir kadın hakkında veya bir kadın tarafından yapılmış önemli bir çalışma yoktu. Full Circle, kamusal alanda kadın varlığını görünür kılarak bu duruma eleştirel bir yaklaşım getirmiştir.



**Resim 69** Anthony Gormley, 'Another Place' Başka Bir Yer, 1997, Crosby Beach, Liverpool (kaynak: [https://www.antonygormley.com/uploads/images/no\\_stavanger\\_anotherplace\\_1998\\_001.jpg](https://www.antonygormley.com/uploads/images/no_stavanger_anotherplace_1998_001.jpg) erişim:11.02.20219)

'Başka Bir Yer'(Resim 69) çalışması, gelgit hattı boyunca 50 ila 250 metre aralıklı olarak ve yaklaşık iki kilometrelik bir alana yerleştirilen yüz figürden oluşur. Hava şartları, gelgit durumu, rüzgar gibi etkenlerle görünürlüğü değişiklik gösteren heykeller, bakıldıklarında aynı hizada görünecek biçimde yerleştirilmişlerdir. Ufka yakın olanlar kazıkların üzerinde kum seviyesinde görünürlüğü sağlanarak, kıyıya yakın olanlar ise kademeli olarak toprağa gömülerek yerleştirilmiştir. Heykeller, sanatçının kendi vücudundan alınan 17 kalıptan yapılmıştır.

Denizde suya kısmen batmış olan figürlerin sahile gelen ziyaretçilerde uyandırdığı yardım etme dürtüsü, o andaki panik ve sonrasında heykel olduklarının fark etmenin getirdiği rahatlama gibi, izleyicide birçok insani duyguyu uyandırır. Heykeller tıpkı insanlar gibi dış etkenlere açıktır, hatta insanların aksine hiçbir şekilde kendilerini koruma ve kollama şansına sahip değildirler.

Bu çalışma plajın günlük sürecinin göstergesi olarak, devam eden her türlü olaya şahitlik eder, etkilerini direkt yansıtır ve izleyiciye yaşamın, sürecin etkilerini her daim hissettirerek, yardım etme, ilişki kurma gibi reflekslerini harekete geçirerek toplumsal ilişki ağının kuvvetlenmesine hizmet eder. İlk olarak Cuxhaven, Almanyada yerleştirilen heykeller, şimdi kalıcı olarak Liverpool'un dışında, İngiltere, Crosby Beach'te sergilenmektedir.



**Resim 70** Mierle Laderman Ukeles, ‘Turnaround Surround- Galaxy’ Geri Dönüş Çevresi- Galaksi, kauçuk, polimer,Cambridge 1997- 2002 (kaynak: <https://i.pinimg.com/originals/e4/8d/8b/e48d8bd26bff9e4a855a1b91d31b8187.jpg> erişim: 22.12.2020)

Danehy Park'ta 55 dönümlük eski çöp sahasında, çok yönlü bir proje olan ‘Geri Dönüş Çevresi’(Resim 70) merkez höyüğün içinden geçen yarım mil uzunluğunda cam ve asfalt karışımı bir yol, tepeye erişim sağlayan park ve tepesinde geri dönüştürülmüş kauçuktan yapılmış iki yuvarlak kutlama alanından oluşur. Bu lastik disklerden biri olan Galaksi, yürüyen veya tekerlekli sandalyedeki dansçılar için düz bir kentsel dans pistidir. Mierle, Galaksi’yi bir astrofizikçi tarafından çekilmiş bir radyo teleskop görüntüsünü alarak tasarlamıştır ve ekibiyle birlikte geri dönüştürülmüş kauçuk kullanarak oluşturmuştur. Ukeles, bu halka açık yerin erişim ve kullanılabilirliği kavramını daha da genişletecek ve bu alandaki farklı kültürlerin üyelerini ve diğer park kullanıcılarını yaratıcı bir etkileşime dahil edip kamuoyunun dikkatine sunarak, bireysel yerel zenginliği açık ortak alanın bir parçası olarak anlamlandıracaktır.

Eylül 1998'de art arda üç gece gerçekleşen Bunker Hill Anıtı (Resim 71) 21 metrelik dikilitaş üzerine sesli olarak yansıtılan Charlestown annelerinin kişisel deneyimlerini anlattığı röportajlardan oluşan 30 dakikalık projeksiyon gösterisidir. Wodiczko, öldürülen çocuklar ve kayıplarla ilgili hikayelerini yazarken Charlestown sokaklarında dolaşarak bölge sakinlerini ziyaret etmiş, onların trajik hikayelerini dinlemiş, susturulmuş bireylerin, acı çeken aile üyelerinin, her biri öldürülen, sevilen, çoğunlukla çocukların bir portresini taşıyan annelerinin görüntülerinden oluşturduğu Bunker Hill Anıtını yapmıştır.





**Resim 71** Krzysztof Wodiczko 'Bunker Hill' Sığınak Tepesi, Boston, 1998 (kaynak:<https://art21.org/wp-content/uploads/2011/12/wodiczko-video-002.jpg> erişim:23.12.2021)

Halka açık kamu alanlarında projeksiyon çalışmalarıyla, dikkat çektiği konularla ilgili izleyiciye farkındalık yaşatmayı hedefleyen sanatçı, kamusal projelerinde herhangi bir fiziksel kurulum yapılmamasına rağmen teknik olarak kamusal alanı işgal eder, kamusal alanda tipik olarak göz ardı edilen veya kasıtlı olarak göz ardı edilen sosyal koşulların yansımalarını oluşturur. Kamusal alanın şehir sakinlerinin hareket özgürlüğü ihtiyacını karşılaması gerekliliğinin altını çizer ve sakinleri sessizliğe karşı durmak için harekete geçirir.

Do Ho Suh'un 'Halk Figürleri'(Resim 72) heykelinde geleneksel anıt heykel yaklaşımının tam tersi bir durum söz konusudur. Sanatçı, figürün kaide üzerinde konumlandırıldığı geleneksel anıt biçiminin tersine, figürlerin ve kaidenin yerlerini değiştirerek, izleyiciye yukarıdan bakan kahraman figürünü kaldırır, kaideyi sırtlayan halk figürlerini devreye sokar. Kafkasyalı, Afrikalı ve Asyalı, erkek ve kadın figürlerinden oluşan halk figürleri heykeli, erk sembolü anıt formunun tam karşıtı bir eserdir.



**Resim 72** Do Ho Suh, ‘Public Figures’ Halk Figürleri’, 1998 Metrotech Center Commons, Brooklyn, New York, Fiberglass, reçine, çelik 210 x 275 x 290 cm (kaynak: <https://walrus-assets.s3.amazonaws.com/img/antimonument.jpg> erişim:02.05.2021)

Bronz ve mermer malzemenin kalıcılığı ve statikliğinin aksine bu heykel kullanılan malzeme bağlamında da klasik anıt yapısının dışındadır. Fiberglas ve reçine kullanımı, aynı zamanda heykelin taşınabilir olmasını olanaklı kılmak adına da tercih edilmiştir. Geleneksel anıt formunun kalıcılığı ve durağanlığına meydan okumak fikriyle heykeli hareket edebilir şekilde tasarlayan sanatçı, güvenlik açısından bu fikri uygulayamamıştır. Bu problemi yılda bir kez heykelin parktaki yeri değiştirilerek çözümlenmiş ve böylelikle devinimsiz statik heykel fikrine eleştirisini ifade etmiştir. Klasik kaide biçiminin altındaki taşıyıcı konumda olan halk figürleri izleyiciye, kahraman olgusunun tanımını sorgulatır ve toplumu oluşturan her bir bireyin rolünün altını çizer. Geleneksel kamusal alan anıt heykelinin biçimsel kodlarını kullanarak, geleneksel anıt olgusunun eleştirisi yapılır.



**Resim 73** Sol LeWitt, 'Four Sided Pyramid' Dört Taraflı Piramit, 1999, National Gallery of Art Sculpture Garden, Washington (kaynak:<https://3.bp.blogspot.com/-7IMJRADJs3E/W64eqMscneI/AAAAAAAAiS8/6yAZ6lpJeFgvOrXo8j07yo-3PUEphVRyACLcBGAs/s1600/sol%2Ble%2Bwitt%2Bsculpture%2Bgarden.jpg> erişim:09.12.2020)

LeWitt, çalışmalarının çoğu için bir plan ve iş birliği yapacağı kişiler için uygulanacak bir dizi talimat yaratır. 'Dört Taraflı Piramit'(Resim 73) sanatçı ile birlikte mühendis ve taş ustalarından oluşan bir ekip tarafından inşa edilmiştir. Geometrik yapısı aynı zamanda eski Mezopotamya'nın ziguratlarına da gönderme yapıyor. Piramit mevsimlere, günün saatine ve izleyicinin görüş açısına göre görünüm değiştirir. Mevsimler, piramidin görüntüsünde farklı izlenimler yaratır. Yazın yumuşak sıcak bir etki bırakan piramit, kışın sert soğuk bir etki bırakır. İzlenimdeki değişikliklerle birlikte, içeriği sabit olan piramit, özün değişmediğine gönderme yapıyor gibidir. Heykel, kavramsal olarak, içimizde barındırdığımız, çözümlenmemiş, herhangi bir duygu durumumuzun, aslen yok olmayacağını, şeklini yitirmeden, dokusunu değiştirerek farklı algılar yaratabileceğinin altını çizmektedir. İnsanın içinde barındırdığı duyguları metaforik bir anlatımla izleyiciye iletmeye çalışan sanatçı aynı zamanda izleyicinin temasını olanaklı kılan bir yapı oluşturmuştur. Tıpkı bu piramit heykeli gibi değişen dokular, formun statik yapısını değiştirmemiş öz olduğu gibi kalmıştır.

Lawrence Weiner'in anıtsallıktan uzak yapıtları, kamusal sanatın izleyiciyle doğrudan etkileşim gücünü keşfetmesinden dolayıdır. Şehri donatacağı eserlerin onunla karşılaşan izleyici tarafından okunurluğunu önemli bulan Weiner eserin fiziksel yapısından çok anlaşılabilir olmasını önemsemiştir. Çalışmalarında dil birincil unsur olarak görülür. Metin çalışmalarıyla kamusal sanat kavramına farklı bir bakış açısı getirmiştir.



**Resim 74** Lawrence Weiner, 'Manhole Cover' Rögar Kapakları, 2000, New York (kaynak: [https://live.staticflickr.com/2528/3938412240\\_79d007a3fa\\_b.jpg](https://live.staticflickr.com/2528/3938412240_79d007a3fa_b.jpg) erişim: 06.03.2021)

2000 yılında Public Art Fund tarafından sipariş edilen 'Rögar Kapakları'(Resim 74) üzerinde, 'her biri bir diğeriyle ve bir sonrakiyle doğrudan aynı hizada' yazan, Manhattan bölgesine dağıtılmış 19 rögar kapağından oluşur.

Weiner. heykellerini kelimelerin ve şiirlerin oluşturduğu tezahürler olarak tanımlar ve kamusal alanın çok fazla kişiye ulaşma potansiyelini kullanır. İşlerini kamusal alanda duvarlar, rögar kapakları, gibi alanlara uygulayarak şehirdeki insanlara yol haritası oluşturur. Kitaplar posterler ses kayıtları gibi birçok alanda çalışma sergileyen sanatçı, minimal estetikte bir yazı tipi kullanarak sanatın elitist, özerk duruşuna karşı tavır oluşturmaktadır.

Sanatçının Beyanı: "Işık göz önüne alındığında, şehirli insanların gerçekte nereden geldiklerini belirleme araçları yoktur. Yıldızlara bakıldığında, işin maddi gerçekliği, her rögar kapağının o anda küre içinde bir kesinlik sunmasına izin verir. Nerede olduğunuzu belirlemenin, insanlarla ilişkili olarak insanoğlunun nesnelere olan gerçekliğini anlamada bir miktar faydası vardır. " (Culture Trip, 2021)





**Resim 75** Anish Kapoor, ‘Cloud Gate’ Bulut Kapısı, 2004, Milenium Park, Chicago (kaynak: [https://dmdlnu87i51n1.cloudfront.net/v1/uk/cjimimfbm5ziz0161l8f2n6sy/0x0:1600x1179/960x960/4\\_clo udgate\\_susan\\_may\\_romano.jpg](https://dmdlnu87i51n1.cloudfront.net/v1/uk/cjimimfbm5ziz0161l8f2n6sy/0x0:1600x1179/960x960/4_clo udgate_susan_may_romano.jpg) erişim:03.01.2021)

Chicago Millenium Parkta konumlanmış olan ‘Bulut Kapısı’(Resim 75), amorf biçimli, aynalarla kaplı, büyük ölçekli bir kamusal alan heykelidir. Üzerine kaplanmış olan aynalar büyük oranda gökyüzünü yansıtır. Form olarak fasulyeyi andırdığından yöre halkı tarafından The Bean (fasulye) olarak adlandırılmıştır. Kavisli ve amorf formu heykelin etrafında alınan konuma göre izleyiciyi farklı atmosfer ve biçimin içine sokar. Böylelikle izleyici inisiyatif kullanarak kendi görme biçimini oluşturur. Heykelin devasa boyutu izleyicinin algısında ikinci plandadır, ilk algı, izleyicinin aldığı konumla değişen aynadan yansıyan görüntülerdir. Yaklaşık on metre yüksekliğinde ve yirmi metre genişliğinde olan bu dev ayna izleyicinin her yönüne ulaşmasını sağlayarak birçok farklı varyasyon içinde görüntülenmesini olanaklı kılar. Bu olanak her bir katılımcının kendi görmek istediği durumu, fiziki görüntüyü oluşturmasını sağlayarak onları birer sanatçı pozisyonuna sokar. İzleyici böylelikle kendi sanat eylemini oluşturur, bu da heykeli katılımcı bir sanat eseri pozisyonuna sokar. Heykelin göbek noktası denebilecek orta kavisli bölgesi izleyiciyi içeriye davet eder. Devasa katedrallerin içinde hissedilen küçüklük duygusu, burada kendini eğlenceli bir oyunun içinde kaybolmuşçasına eşitlik duygusuna bırakır. Heykelin boyutu ve izleyicide oluşturduğu duygu ilginç bir biçimde tezattır.

‘Taç Çeşmesi’(Resim 76) siyah granit yansıtma havuzunun iki ucunda konumlandırılmış, on beş metre yüksekliğinde iki cam kuleden oluşur. Kulelerin ön yüzeyine, Chicago vatandaşlarının portreleri video görüntüsü olarak yansıtılır. Mitolojik varlıkların ağızdan su püskürttüğü, eski dönem çeşmelerinin modern bir uyarlaması olarak tasarlanmış Taç Çeşmesinde, yaş, cinsiyet, etnik köken açısından şehrin demografik yapısını temsilen bin kişinin görüntüleri kullanılmıştır. 2009 yılına kadar yenilenen video görüntüleri o tarihten itibaren tekrarlanmamıştır. Led ekranlara yansıtılan

yüzler ve ekrandan çıkan su akışı, kişilerin ağzından su fışkırdığı yanılsamasını yaratır. Karşılıklı sohbet ediyor görünümünde olan çeşmenin üzerindeki değişen portreler, bölgenin değişken sosyo-kültürel yapısını gösterir. Güncellenen fotoğraf koleksiyonu şehrin sosyal değişiminin tasviridir.



**Resim 76** Jaume Plensa, ‘Crown Fountain’ Taç Çeşmesi, 2004, Milenium Park, Chicago (kaynak: <https://millenniumparkfoundation.org/wp-content/uploads/2018/05/crown-fountain-summer.jpg> erişim:03.01.2021)

Plensa, Taç Çeşmesinde izleyiciyi sanatına aktif olarak dahil eder. Chicago ikliminin soğuk kışlarında donan suların aksine, hareketi olan bir su kaynağı yaratmak isteyen sanatçı, led ekrana yansıttığı karşılıklı görüntülerle bu devinimi sağlıyor. Boyutları parkın genel görünümünü bozacağı kaygısı yaratsa da sonrasında halk tarafından buluşma yeri olan ve sıcak mevsimlerde çocuklar için serinleme ve oyun alanı olarak oldukça popüler bir mekan haline gelen çeşme, gece led ışıklarının aydınlığında izleyicilerin negatif görüntüler oluşturarak fotoğraf çekmelerini sağlıyor. Günün her saati izleyici- katılımcıya etkileşim olanağı sağlayan çeşme, kamusal alan heykeli olarak oldukça benimsenmiş ve iletişimi kuvvetli bir eser olarak kabul görüyor.

Los Angeles County Sanat Müzesinin (LACMA) kampüsünde inşa edilmiş anıtsal dış mekan sanat eseri, ‘Havaya Kaldırılmış Kütle’ (Resim 77), üzerinde 340 tonluk granit bir megalit bulunan 139 metre uzunluğunda beton bir yuvadan oluşur. Ziyaretçiler yuvaya girdikçe, yavaş yavaş 4,5 metre derinliğe inilir ve tekrar yukarı çıkılır. Çıkmadan önce kayanın altından açık bir merkezi oda bulunur.



**Resim 77** Michael Heizer, ‘ Levitated Mass’ Havaya Kaldırılmış Kütle, Los Angeles County Sanat Müzesi 2012, granit (kaynak:<https://beverlypress.com/wp-content/uploads/2012/06/LevitatedMass-186x300.gif> erişim:18.12.2021)

Levitated Mass, ilk olarak 1969'da Heizer tarafından tasarlandı. Ancak aksaklıklar kurulumu 2012 yılına kadar olanaklı kılmadı. 2007 yılında, bir patlama sırasında taş ocağı duvarından 340 tonluk bir megalit çıktığında, kayanın büyük boyutu ve etkileyici ölçeği, Heizer ve LACMA direktörü Michael Govan'ın bu çalışmanın LACMA'da inşa edilebileceğini kararlaştırmalarını sağladı.

Muazzam boyutu nedeniyle kayanın taş ocağından müzeye taşınması için, yaklaşık 170 km bir mesafede, kapsamlı bir nakliye süreci tasarlandı. Sadece geceleri gerçekleştirilen yolculuk, özel olarak belirlenmiş bir rotada, on bir gün sürdü. 340 tonluk kaya, antik çağlardan beri taşınan en büyük megalitlerden biriydi. Doğanın içinden çıkan diğer bir deyişle başka bir dünyaya ait büyük granit kütlesi, yolculuğu boyunca binlerce kişinin akınına uğradı. Taşın onuruna rock festivali düzenledi, kayanın önünde evlilik teklifleri yapıldı, bu süreçte birçok insanın ilgi odağı oldu ve yerine yerleştirilmeden öncede de izleyiciyle buluşarak etkileşime girdi. Levitated Mass'in kurulumu tamamlandıktan sonra, kayanın güzergahı boyunca o bölgede yaşayan sakinlerine bir süreliğine LACMA'ya ücretsiz giriş hakkı verildi.





**Resim 78** Jenny Holzer, ‘YouVote’ Oy Veriyorsun, 2020, Wisconsin (kaynak: <https://d35i5brnx3uxo.cloudfront.net/wp-content/uploads/2020/10/13183030/Clerk2-1536x1152.jpg> erişim:02.01.2021)

You Vote projesi Jenny Holzer’in Amerika’da yapılan seçimlerde halkı oy vermeye teşvik etmek için oluşturduğu projedir. Çalışmalarını, kelimeler ve cümleleri reklam panoları, LED ışıklı ekranlar, binaların cepheleri gibi alanlara yansıtarak gerçekleştiren Holzer, ‘Oy Veriyorsun’(Resim 78) projesinde yanlarına ışıklı panolar yerleştirilmiş kamyonlarıyla Madison halkını oy vermeye davet ediyor. Kamyonların üzerinde, halkı oy vermeye teşvik eden, eşitliğe dair söylemler yer almaktadır. Kamyon rotalarını mesajlarının birçok kişiye ulaşması için dikkatle seçtiğini söyleyen sanatçı, bu çalışmayla halkı işleyen bir demokrasi için oy vermeye teşvik ediyor. Sanatı ortak bir bilinç oluşturmak için bir araç olarak kullanan sanatçı, izleyiciye ulaşabileceği kilit noktaları güzergah olarak seçerek halkın geleceği ile ilgili en doğru kararı verebilmesi için hatırlatıcı görevini üstleniyor.

### 2.1.8. Heykelin Hatırlatma Gücü- Bellek

Heykelde bellek üzerine yapılan çalışmalar, zihnimizde depolanmış unutulmuş veya unutulmaya yüz tutmuş bilgileri, sembolik ve formel yaklaşımlarla yeniden göz önüne getirerek hatırlatmak üzere yapılmaktadır. Uzun süreli bellekte kayıtlı hatıraların geri getirilmesi için heykelin hatırlatma gücünü kullanan sanatçılar, toplumu oluşturan tüm bireylerin ortak hafızasında var olan deneyim ve bilgileri hafızalarda diri tutmak amacıyla çalışmalar yapmışlardır.

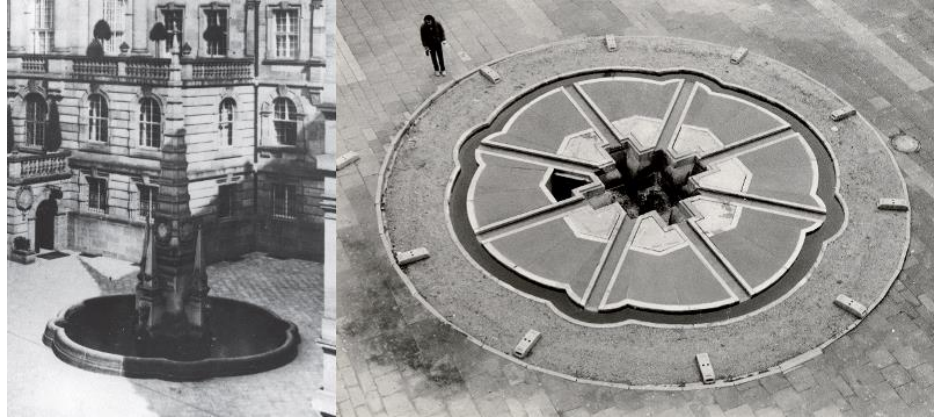
Kişisel deneyimlerin oluşturduğu anıların saklanması ile ilgili olan episodik bellek, hayat içerisindeki değişim ve kayıplara duyarlıdır. İnsanın yaşam sürecindeki olumlu ve ya olumsuz deneyimler, insanı oluşturan, olgunlaştıran ve benliğini oluşturan

öğelerdir. Toplumsal hafızada var olan belli süreçlere dikkat çekmek isteyen heykel çalışmaları, hatırlanması istenen olayların, görülmeyenin, duyulmayanın görünür olmasını sağlamak adına yapılmıştır.



**Resim 79** Ana Mendieta, 'Untitled (Guanaroca, First Woman)' İsimsiz Guanaroca( İlk Kadın) Brooklyn Museum, 1981/1994 (kaynak: [https://d1lfxha3ugu3d4.cloudfront.net/images/opencollection/objects/size4/2007.15\\_PS9.jpg](https://d1lfxha3ugu3d4.cloudfront.net/images/opencollection/objects/size4/2007.15_PS9.jpg) erişim:12.06.2021)

Küba'dan sürgün edilen Mendieta bu durumunu 1400'lü yıllarda İspanyollar tarafından asimile edilen ve sayıları oldukça azalan Taino halkının inanç sistemiyle özdeşleştirerek bir takım alçak kabartma heykelleri üretmiştir. Mağaraların içine oyduğu doğurganlık figürleri ile atalarının kadın tanrılarını betimleyen Mendieta, Büyük İsimsizler (Guanaroca-İlk Kadın) (Resim 79) gibi ürettiği kabartmalarına, yerli tanrıçaların ismini vermiştir. Bu heykeller aynı zamanda Mendieta'nın varlığının ve kimliğinin siyasi ve kişisel iddialarının yanı sıra eski tanrıça ibadet geleneklerinin hatırlatıcıları olarak hizmet etmiştir. Yerli sembolizmi çağrıştıran kireçtaşı, kum ve kirden şekil alan bu heykeller, bir zamanlar yerli Kübalılara ev sahipliği yapan ve İspanya'dan bağımsızlık için savaşıyan isyancıların saklanma yeri olarak kullanılan Jaruco mağaralarında yapılan eserlerden birkaçıdır.



**Resim 80** Horst Hoheisel & Andreas Knitz, 'Aschrottbrunnen' 1987, Kassel, Almanya (kaynak:[https://hrantdink.org/images/hafizamekani/Crushed-History-The-Art-of-Counter-Memory\\_800.png](https://hrantdink.org/images/hafizamekani/Crushed-History-The-Art-of-Counter-Memory_800.png) erişim:01.06.2021)

Alman sanatçı Horst Hoheisel'in çalışmaları hafıza süreçlerinin sanatsal bir biçimde ifadesinden oluşur. Çalışmalarıyla kolektif hafızada var olan resmi anıt ve tarih bilgisine farklı bir bakış açısı oluşturur.

1995'te Avrupa'nın katledilen Yahudilerinin anısına yapılacak anıt için yüzlerce başvuru arasından seçilen anti-anıt 'Aschrottbrunnen'(Resim 80), bölgedeki yıkımı geleneksel anıt fikrinin aksine, fiziksel yıkımla oluşturulan bir boşlukla ifade eder. Sanatçı, geçmişte yaşanmış acıların ve yıkımların hatırasını heykelsi bir formla somutlaştırmak yerine, orada yok olan insanların yarattığı boşluğu hissettirecek negatif anıtlarla betimlemiştir.



**Resim 81** Rachel Whiteread, 'House' Ev, 1993, East London (kaynak: <https://artsy-media-uploads.s3.amazonaws.com/HFooSeo9604dMr4DnNRcBw%2FWhiteread+thumb+800.jpg> erişim:09.01.2021)

İngiliz sanatçı Rachel Whiteread'ın mimari formda ki anıtsal heykeli 'Ev' (Resim 81) Doğu Londra'da yıkım kararı alınan evlerden birdir. Sanatçı evin içine beton dökerek evi masif bir yapıya dönüştürür ve evi tamamen işlevsizleştirir. Evin etrafında gezinildiğinde hissedilen detaylar, adeta evdeki geçmiş zamanı canlandıran hayaletler gibidir. Evin işlevsizliği ve statik bir biçimde orada konumlanmış olması, geçmişe dair yaşamın anlarını dondurmak ister gibidir.

Yapımı esnasında yerel yönetimlerin ve yöre halkının yoğun itirazlarıyla karşılaşılın eserin, bürokratik işlemler ve uzlaşmalar sonucunda yapılmasına müsaade edilmiştir. Geçici bir süreyle sergilenmesine müsaade edilen anıt seksen günlük bir süre sonunda yıkılmıştır. Karşıt ve destekleyici görüşlere yoğun bir şekilde maruz kalan eser, bölgenin cazibe merkezi olmasını sağlamıştır; heykeli merak eden insanların akınına uğrayan bölge, atılığında kurtularak popüler bir alan haline gelmiştir. Bölgede yıkılmakta olan diğer evlerin sahipleri işlevselliği olmayan bu yapıya yapılan yatırımı eleştirmişler ve bu biçimde yerel yönetim ve bölge halkı arasında anlaşmazlıklar oluşmuştur. Bu yönüyle toplu konut tartışmalarının katalizörü haline gelen eser, sanat eserinin yerleştirilmesinin bölge halkının oylamasına açılmasının örneği olarak görülebilir. Kamu, görmeyi istediği heykeli seçme hakkını kullanarak tercihini yapabilmıştır.



**Resim 82** Rachel Whiteread, 'Holocaust Memorial' Soykırım Anıtı, 2000, Viyana, Beton (kaynak: [https://hero-live.s3.amazonaws.com/wp-content/uploads/2020/06/24111524/HERO\\_RACHEL\\_WHITEREAD\\_3-664x498.jpg](https://hero-live.s3.amazonaws.com/wp-content/uploads/2020/06/24111524/HERO_RACHEL_WHITEREAD_3-664x498.jpg) erişim:21.05.2021)

Whiteread'in 'Soykırım Anıtı'(Resim 82) kamusal alanda kalıcı olan ilk heykelidir. Beş buçuk yıllık müzakerelerin ardından 2000 yılında inşası kararlaştırılmıştır. 65.000 Avusturyalı soykırım kurbanına ithafen yapılan anıt, aynı zamanda nazi iktidarının yükselişini destekleyen kitap yakma olayına da gönderme yapar. Tek katlı, sığınak benzeri beton blok kitap sıraları ve kapı görünümü şeklinde biçimlenen



anıt, geçmiş ve bilgidен kendimizi izole etmenin tehlikelerini anımsatmak üzere metafor oluşturuyor. Geleneksel anıt biçimi kahramanlık hikayelerini veya hikayelerin baş aktörlerini betimlerken, bu anıt tam tersi düşünmemizi sağlayarak kahramanlık hikayelerine karşı taraftan bakmamızı sağlar ve hikayelerin altında barındırdığı acılara ışık tutar. Anıta yaklaşıldığında soykırım kurbanlarının isimleri görülmektedir. Mekana özgü bir çalışma olan anıt, Viyana'nın eski Yahudi merkezi olan meydanda yakılan ortaçağ sinagogu ile doğrudan ilişkilidir, kalıntıları anıtın altında bulunan bir yeraltı müzesi aracılığıyla ziyaret edilebilir.



**Resim 83** Ai Weiwei, 'Template' Şablon, Documenta12, Kassel, 2007 Almanya (kaynak: <https://i.pinimg.com/originals/4f/41/9a/4f419acb666e63ed1db9867943e35eeb.jpg> erişim:13.02.2021)

Yıkılan Ming ve Qing Hanedanı evlerinden kurtarılan ahşap kapı ve pencerelerden oluşan heykel, Çin'deki değişimle ilgilidir. Sekizgen biçiminde yerleştirilen yapı, rüzgar ve yağmurun etkisiyle yıkılmış ve sonrasında sanatçı yapıyı iç mekana taşıyarak yeniden kurulumunu yapmıştır. Yerleştirmenin yıkılması ve yeniden kurulması sanatçının vatanı ile olan ilişkisinin sembolik anlatımı olarak değerlendirilir. Yapının fırtına etkisiyle aşağı zarif bir biçimde yığılması, zamanın ve beklenmedik olası etkenlerin yıkımları ve yeniden doğumları oluşturabileceğinin simgesi olarak okunur.

Grand Palais'in içinde, kullanılmış kıyafet yığını, yığından belli aralıklarla kıyafet öbeklerini alıp bırakan bir vinç, yerde serilerek konumlandırılmış kıyafetler, her kıyafet öbeğinin başında demir direkler ve eski teneke bisküvi kutularından oluşturulmuş bir duvar ve bu yerleştirmeye eşlik eden insanlardan kaydedilmiş kalp atışı. Tüm bu unsurların kompozisyonundan oluşan 'Personnes'(Resim 84), bellek üzerine yapılmış bir çalışmadır. Sanatçı kıyafetleri, yok olan insanların temsili olarak kullanılıyor. Çalışmasında duyuların birçoğuna hitap etmeyi hedefleyen Boltanski ses, görüntü ve koku duyularını harekete geçirerek izleyiciyi atmosferin içine tam olarak sokmak istiyor.

İzleyicide bırakacağı duygu, meta olarak kalacak olan sanat nesnesinden öncelikli konumda. Mekanın seçimini de önemseyen sanatçı bu seçimin izleyicideki ruhsal karşılığını önemsiyor. Yerleştirme mekanı olarak galeri tercih etmemesinin sebebini, izleyicideki ön yargıyı kırmak istemesi olarak nitelendiren sanatçı mekan ve işlerinin bağlantılı olmasını önemsiyor.



**Resim 84** Christian Boltanski, 'Personnes' İnsanlar, 2010, Grand Palais, Paris (kaynak: [https://aestheticmagazine.com/wp-content/uploads/2019/05/193845\\_3fd47dbaeb1293e0ce9d55f1a15c2658.jpg2000x2000.jpg](https://aestheticmagazine.com/wp-content/uploads/2019/05/193845_3fd47dbaeb1293e0ce9d55f1a15c2658.jpg2000x2000.jpg) erişim: 06.12.2020)

Kullandığı mekanların kamunun kullanımında olan alanlarla paralelliği izleyiciyi ekstra bir yükümlülüğe sokmadan sanata ulaşmasını kolaylaştırıyor. Yerleştirmede kullanılan eski bisküvi kutuları, izleyicinin dışarıyla ve dışardaki zamanla bağlantısını koparmak için bir duvar oluşturuyor. Kutuların geçmişe dair hatıraları saklama işlevi bu yerleştirmede belleğe dair bir metafor olarak kullanılmış. Yere serilen giysiler, bireyi tahayyül etmemizi kolaylaştırırken, kıyafet yığını bunu gerçekleştiriyor. Bu giysi yığını birçok kişi tarafından soykırımın ifadesi olarak çözümlense de, sanatçı tam olarak bunu ifade etmediğini söylüyor. Kıyafetlerin arasında dolaşırken direklerden gelen kalp atışı sesleriyle pekişen birey algısı, kıyafet yığnında tamamen yok oluyor. Yığın bize ölümü ve sonrasındaki yok olan bireyselliği çağırıştırıyor. Çalışmanın kalıcı olmasını tercih etmeyen sanatçı, sanatın yalnızca bir kalıntı olduğunu, hikayenin nesneden önemli olduğunu altını çiziyor.





**Resim 85** Horst Hoheisel, 'Grauen Busse' Gri Otobüslerin Anıtı, 2014 replika, Köln (kaynak: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/41/Denkmal\\_der\\_Grauen\\_Busse\\_%28Replika\\_K%C3%B6ln%29-1.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/41/Denkmal_der_Grauen_Busse_%28Replika_K%C3%B6ln%29-1.jpg) erişim:01.06.2021)

İki beton otobüsten oluşan 'Gri Otobüslerin Anıtı' (Resim 85), psikiyatri hastanelerindeki 10.000 in üzerindeki hastanın ölüm merkezlerine taşındığı otobüsleri sembolize eder. Anıtın bir tanesi Grafeneck imha kampının Ravensburg-Weißenau sanatoryumunun eski kapısında kalıcı olarak yerleştirilmiştir. Bir diğer anıtta ölüm otobüslerinin güzergahında sergilenir. Gri otobüs anıtları izleyicinin belleğini canlandırarak yerinden edilmişliği ve yaşanmış acıları hafızada canlandırmanın bir yolu olarak işlevini sürdürmektedir. Geleneksel anıt kavramının aksine kahramanlık hikayelerinin arkasındaki görünmeyen figürlerin acılarını ve yaşanmışlıkların yansıtır.

20. yüzyıl sanat kavramındaki birçok değişim, kamusal alan sanatında da etkili olmuştur. Politik hafızanın sanat aracılığıyla diri tutulduğu kamusal alan heykeli, bu yüzyılda sosyo-politik gelişmelerin etkisinde, kahramanlık hikayelerinin ikonik anlatımından vazgeçerek, anti kahramanlık ve iddiasızlık ilkesiyle üretilmeye başlanmıştır. İzleyici bu dönem kamusal alan heykelinde sadece heykele uzaktan bakmamış heykellerin birçok aşamasında bizzat katılımcı ve söz sahibi durumuna gelmiştir.

Kamusal alanda otoriter toplum gücünün temsili olan figürlerin reddi olarak okunabilecek anti anıt kavramı, otoriter ideolojilerin sembollerini reddederek anıtsallık kavramına farklı bir bakış getirmiştir. Sanatçı Rafael Lozano-Hemmer'e göre, anıt karşıtı "bir gücün simgesi olarak seçkin bir bakış açısıyla geliştirilmiş bir anıt kavramını açıkça reddeden bir eylem, bir performans atıfta bulunur." Krzysztof Wodiczko'nun Bunker Hill Anıtı Projeksiyonları ve Do-Ho Suh'un Halk Figürleri anıtsallık karşıtlığının örnekleri olarak kabul edilebilir.

## SONUÇ

Tüm bu anlatılanların ilişkisi değerlendirildiğinde;

Batı sanatında Romantizm akımıyla işaretlerini veren sanatın ve sanatçının özgürleşme çabası, sanatın özerkleşmesinin yolunu açmıştır. Kurum ve hamilerin himayesinde, bir amaca hizmet için icra edilen sanat, Romantizm sonrası sanatçı dehasının devreye girmesiyle kendi amacına yönelmeye başlamıştır.

Modern sanat yaklaşımları sanatın elit, aristokratik ve himaye altında hizmet ettiği platformun dışına çıkarak, Gerçekçilik akımında görüldüğü gibi, halkın gündelik yaşamını esin konusu olarak ele almıştır. Sanatçı tavrının bu yönde değişmesiyle izleyici konumu yeni bir biçim almakta, sanatçının hayal dünyasının ve yaratıcılığının devreye girdiği bu dönemde, özgür üretim alanı arayışları başlamaktadır.

Endüstri devriminin dünya düzenine etkileri, sanat ortamına da yansımaktadır. Gelişen teknolojinin malzeme çeşitliliği sunması, gündelik yaşama egemen olmaya başlayan geçicilik algısı ve anlık yaşantının önem kazanması, bireysellik düşüncesinin ortaya çıkışı, sanatçıların tavırlarının, kişisel tercih kullanma yönünde değişmesini sağlayarak, sanatın kendi içinde disiplinler arası bağımsızlığını ilan etmesinin yolunu açmıştır. Modernizmde gelenekselden kopuş, sanatta bireysel yaklaşımlar, İzlenimcilik, Dışavurumculuk, Kübizm, Soyut Sanat gibi birbiri ardına gelişen sanat akımlarında, sanat kavramının sınırlarının çizilmesi sağlanmış, Kant'ın vurguladığı “sanat için sanat” düşüncesi devreye girerek, sanatı tamamen kendi problemleri ile ilgilenen bir mecra haline dönüştürmüştür. Sanatın sınırlarını çizmesi ve kısmen bağımsızlaşması olarak özetleyebileceğimiz özerkleşmeyle birlikte, sanat icracısı ve konusu bağlamında demokratikleşmiş, sanatın ele aldığı konuların çeşitliliği artmıştır. Öte yandan, her zümreden insanın sanatla ilişkisi gelişmeye başlamış, izleyicinin sanata daha kolay ulaşır duruma gelmesi ile sanata ulaşılabilirlik bağlamında demokratikleşme söz konusu olmuştur.

Önceleri sanatı ve sanatçıyı üstün bir varlık olarak gören özerklik düşüncesi, karşıt düşüncelerin doğmasını da beraberinde getirmiş, sanatçı dehası ve sanatın özel bir eylem olarak tanımlanması alışkanlığı tartışılmıştır. Günümüze doğru, sanatı toplumsal yapıyı oluşturan tüm sosyal katmanları kapsayacak bir düzeye çekme eğilimi ortaya çıkmıştır. Bu doğrultuda, Gelecekçilik, Dada, Gerçeküstücülük gibi öncü avangard yaklaşımlar, Batıda süregelen sanatta demokratikleşme sürecinin ana hatlarını belirleyen hareketler olarak değerlendirilebilir.

Sanat nesnesinin sorgulandığı 1960'lı yıllarda, Fluxus akımının disiplinler arası geçirgenliği kullanmaya başlaması, sanatı gündelik hayatın içinde birçok farklı form halinde görünür hale getirir. Arte Povera, Sitüasyonist Enternasyonal gibi yaklaşımlarla sanat yapma eyleminin sanatçı tekelinden çıkartılması önerisi, sanat üretim araçlarının özgürleşmesi ve sanatın hayatın katmanlarına nüfuz ederek sosyal değişimlerin itici gücü olma misyonu edinmesi, bu doğrultuda izleyiciye de pay edilen sorumlulukla, katılımcı pozisyona dönüştürülmesi fikri, demokrasi kavramının sanat mecrasındaki etkilerinin belirgin sonuçlarıdır. Bunların sonucunda her bireyin tüm kişilik hakları gibi, sanat yapma özgürlüğünün de olması gerekliliği dile getirilerek, sanatın hayatın içerisine yayılmasının yolları araştırılmaya başlanmıştır.

Sanat mecrasında tartışılmaya başlanan konuların toplumsal sorunları içermeye başlaması, dünya üzerinde gelişmekte olan hak ve özgürlük taleplerinin dile getirilmeye başlaması ile paralellik gösterir. Etnik azınlıkların hakları, kadın erkek eşitliği, sosyal adaletsizlikler gibi birçok toplumsal problem, kimi sanatçıların üretimlerini doğrudan etkilemiştir. Bu doğrultuda hareket eden birçok sanatçı, hak arayışlarının sözcüsü pozisyonunda yer alarak, çözüm taleplerini dile getirmişlerdir. Performans sanatı, Feminist sanat gibi yaklaşımlar, eşitlik ilkesinden yola çıkarak, sesi duyulmayan zümrelerin temsilcisi olma misyonunu yüklenerek, sanatı bunun aracı olarak kullanmışlardır.

Demokratikleşme sürecinin önünü açtığı bireysel özgürlükler doğrultusunda oluşan talepler, birçok alanda arzı meydana getirir. Bu arz talep dengesi üzerine kurulu düzen, yaşadığımız dünyanın tahribatının birincil ögesidir. Çevre sorunlarının baş göstermeye başladığı 60'lı yıllarda, birçok sanatçı sorumluluk alarak bu tahribata dikkat çekme ve çözümler üretme görevini de üstlenmiştir. Arazi Sanatı kapsamında değerlendirebileceğimiz Ekolojik Sanat, Çevre Sanatı, Ecovention Hareketi gibi birçok sanat yaklaşımı, yeryüzü sorunlarını görünür hale getirmenin yollarını araştırmış, sanat üretimlerini disiplinler arası işbirliği ile oluşturma yönünde ilerlemişlerdir.

Sanatın modern dönemde geçirdiği evrim, malzeme, tavır ve eylem anlamında sanat üretiminin çeşitliliğini sağlamış, ilk örneklerini Dada akımında gördüğümüz gibi, sanatı hayat akışının içinde ulaşılabilir bir pozisyona getirmiştir. Sanatçı tavrı ve tutumu zanaatkar niteliğinden sıyrılarak, toplum önderi, eleştirmen, proje üreticisi gibi belirli roller üstlenmiş ve bilinçli bir nitelik kazanmaya başlamıştır. Bunun yanında, demokratikleşme süreçlerinde toplumda mücadelesi verilen kişisel hak ve özgürlük arayışları için sanat mecrasının kullanılması, sanatçının toplumu oluşturan kültürel katmanların sözcüsü olma, kolektif çalışmaların organizasyonunu yapma gibi sorumlulukları üstlenmesini de sağlayarak, halka açık kamusal alanı, sanat eyleminin

önemli ögesi durumuna getirmiştir. Böylelikle sanatçı kamuda daha görünür olmuş ve aktif duruma gelmiştir. Kamusal alan işlerinin bilinç üretme ve sosyal katmanların arasında paylaşma meselesi açısından işlevi artmış, izleyici; katılımcı, işi deneyimleyen, işi seçen ve işi eleştiren kişi durumuna gelmiştir. Kamusal alan işlerinin görsel ifadesinin yanında, sanat aracılığıyla verilmeye çalışılan mesajın, işleri deneyimleyen kişiler üzerinde, düşünme ve tartışma platformu oluşturma etkisi sağlanmıştır.

Sanatın demokratikleşmesi öncelikle sanatçı bağlamında devreye girmiş, süreç içinde sanatçının sanat yapma biçiminin de demokratikleşmesi haline dönüşmüştür. İkinci bölümde bahsi geçen kamusal alan örneklerinde görüldüğü gibi, sürecin gerçekleşmesi için birçok alanın birlikte çalışması sağlanmış ve izleyici-katılımcıyı sürecin oluşturulmasında ve sürdürülebilirliği bağlamında sorumluluk almaya itmiştir. Modernizm döneminde sanatçının kendi tercihleri doğrultusunda sanat üretebilmesiyle, sanatçı bağlamında gerçekleşen demokratikleşme, çağdaş dönemde sanatçının misyonunun değişmesiyle birlikte, disiplinler arası çalışma pratiği, izleyicinin katılımcı pozisyona gelmesi gibi değişimlerle, işlerin yapılma biçiminin demokratikleşmesi olarak görülmektedir.

Çağdaş sanat başlığı altında değerlendirilen heykel çalışmalarının formel değişiminin, sanat kavramının ve sanatçının bakış açısının dönüşümüyle ilişkisi açıktır. Sanat ediminin temel ögesi sanatçının, özgürleşerek düşünme biçimini değiştirmesiyle, sanat pratiğinin dönüşümü paralellik göstermiştir. Heykel ifadesinin bellekteki çağrışımı, toplumsal olayların halk tarafından yaşayış biçimini ifade etmeye başlamıştır. Küreselleşmenin getirdiği olumlu ve olumsuz tüm gelişmeler, sanatçının sanat pratiğinde ele aldığı konuları direkt etkilemiştir. Bu süreç içinde Ecovention hareketinde görüldüğü gibi, kimi sanatçılar öngörülerini devreye sokarak uzun vadede oluşabilecek sorunların tespiti ve çözümünü sanat eyleminin birincil unsuru olarak değerlendirmişlerdir. Arazi sanatı kapsamında değerlendirilen birçok yaklaşımda, çevre bilincinin gelişmesi, olası küresel felaketlerin önlenmesi amaçlı gerçekleştirilen sanat eylemi, gerek işin yapılma biçimi, gerekse sergilenme biçimi ve araçları bağlamında, demokratikleşme sürecinin önemli sonuçlarındandır.

Sanat mecrasındaki tüm bu gelişmelerin endüstri çağının insan merkezli bakış açısını kırmaya yönelik gelişmeler olduğu söylenebilir. Ne var ki eşitlik talebinin ve yaşanabilir bir dünya tasarısının son toplamda –bazı aktivist eylemler dışında- sadece insanları kapsadığı da görülmektedir. Küresel sorunların insan faaliyetlerinin sonucu ortaya çıktığı, ekolojik dengenin bu faaliyetlerle bozulduğu, bilim insanlarının araştırmalarıyla kanıtlanmıştır. Ancak gözden kaçırılan bir nokta da yeryüzünü paylaştığımız insan dışındaki bilinç sahibi, duyarlı canlıların yaşam hakkı ve refahıdır.

Haklar ve özgürlükler çerçevesinin, insan dışı canlı varlıklar için genişletilmesi ve bu doğrultuda aktivist eylemlerin yanında, sanat mecrasının kullanılması elzemdir. Demokrasinin en temel unsuru olan hak ve eşitlik kavramı, ayrımcılığa uğramadan tüm canlıların hakkıdır. Sanatın etki gücünü bu bağlamda kullanması, yaşanabilir bir dünya için kaçınılmazdır.



## KAYNAKÇA

- (2021, 02 13). lkw0002: <https://lkw0002.wordpress.com/2011/07/20/presentation-zhang-huan/> adresinden alındı
- Academic Art*. (2020, Mart 31). <http://www.visual-arts-cork.com/history-of-art/academic-art.htm> adresinden alındı
- Academic Art*. (2021, ocak 17). academic art: <http://www.visual-arts-cork.com/history-of-art/academic-art.htm> adresinden alındı
- Adorno, T. W. (2011). *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*. (A. Artun, Dü.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Adorno, T. W. (2014). *Aydınlanmanın Diyalektiği*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Amin, S. (2016). *Modernite Demokrasi ve Din Kültüralizmlerin Eleştirisi*. (F. Başkaya , U. Günsür, & G. Öztürk, Çev.) İstanbul: Yordam Kitap.
- Antmen, A. (2013). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Art 21*. (2021, 05 19). <https://art21.org/read/mel-chin-revival-field/> adresinden alındı
- Artun, A. (2011). *Sanat Siyaset Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika*. (M. Tüzel, E. Gen, E. Soğancılar, H. Barışcan, N. Gülbilek, S. Yücesoy, . . . E. Zeybekoğlu, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, A. (2015). *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi Estetik Modernizmin Tasfiyesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, A., & Öрге, N. (2013). *Çağdaş Sanat Nedir Modernlik Sonrasında Sanat*. (Ö. Çelik, Gen Elçin, S. Kılıç, K. İz, A. H. Köksal, Z. Baransel, & N. Öрге, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Benjamin, W. (2002). *Pasajlar*. (A. Cemal, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berger, J. (2011). *Görme Biçimleri*. (Y. Salman, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Bilginer , O. (2018). Sanat Eseri 'Üretmeye' Son Vermek: Son Avangard - Sitüasyonist Enternasyonel. *Sanat Dergisi*(32), 6-16.
- Bishop, C. (2018). *Yapay Cehennemler Katılımcı Sanat ve İzleyici Politikası*. (M. Haydaroğlu, Çev.) İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Bozkurt, N. (2014). *Sanat ve Estetik Kuramları*. Ankara: Sentez Yayıncılık.
- Braudel, F. (2014). *Uygurlikların Grameri*. (M. Kılıçbay, Çev.) Ankara: İmge Kitabevi.
- Bürger, P. (2010). *Avangard Kuramı*. (A. Artun, Dü.) İstanbul: İletişim Yayınları.



- Cabane, P. (1982). *Kübizm*. (I. Ergüden, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi.
- Calinescu, M. (2013). *Modernliğin Beş Yüzü*. (S. Gürses, Çev.) İstanbul: Küre Yayınları.
- Cauquelin, A. (2016). *Çağdaş Sanat*. (Ö. Avcı, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi.
- Ceritli, i. (2001). Çevreci Hareketin Siyasallaşma Süreci. *C.Ü.Sosyal Bilimler Dergisi*, 25(2), 213-226.
- Culture Trip*. (2021, 03 06). Culture Trip: <https://theculturetrip.com/north-america/usa/new-york/new-york-city/articles/nyc-artist-lawrence-weiner-and-the-art-of-language/> adresinden alındı
- Danto, A. C. (2013). *Sanat Nedir*. (Z. Baransel, Çev.) İstanbul: Sel Yayınları.
- Danto, A. C. (2014). *Sanatın Sonundan Sonra*. (Z. Demirsü, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Danto, A. C. (2014). *Sanatın Sonundan Sonra*. (Z. Demirsü, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Debord, G. (1996). *Gösteri Toplumu*. (A. Ekmekçi, & O. Taşkent, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Donovan, J. (2001). *Feminist Teori*. (A. Bora, M. Ağduk Gevrek, & F. Sayılan, Çev.) İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Eagleton, T. (2019). *Kültür*. (B. Göçer, Çev.) İstanbul: Can Yayınları.
- Eco, U. (2001). *Açık Yapıt*. (P. Savaş, Çev.) İstanbul: Can Yayınları.
- Ecovention*. (2020, 12 12). Current Art To Transform Ecologies: <https://web.archive.org/web/20021219131758/http://www.greenmuseum.org/c/ecovention/sect1.html> adresinden alındı
- Ecovention*. (2020, 12 12). Current Art To Transform Ecologies: <https://web.archive.org/web/20021219131758/http://www.greenmuseum.org/c/ecovention/sect1.html> adresinden alındı
- Enviroment and Ecology*. (2021, 05 18). <http://environment-ecology.com/deep-ecology/125-ecophilosophy-ecosophy-and> adresinden alındı
- Es, K. V. (2018, 11 19). *Avontuura*. <https://www.avontuura.com/olafur-eliasson-installation-brings-reality-of-climate-change-to-london/> adresinden alındı
- Farago, F. (2017). *Sanat*. (Ö. Doğan, Çev.) AnkaraDoğu Batı Yayınları.
- Foster, H. (2017). *Gerçeğin Geri Dönüşü*. (E. Hoşsucu, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gombrich, E. (2009). *Sanatın Öyküsü*. (E. Erduran, & Ö. Erduran, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Greenberg:Modernism*. (2020, Mart 31). <http://www.sharecom.ca/greenberg/postmodernism.html> adresinden alındı

- Habermas, J. (2018). *Kamusal Yaşamın Yapısal Dönüşümü*. (T. Bora, & M. Sancar, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Harris, J. (2013). *Yeni Sanat Tarihi Eleştirel Bir Giriş*. (Yılmaz Evren, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Hodge, S. (2015). *50 Sanat Fikri*. (E. Gözgülü, Çev.) İstanbul: Bkz Yayıncılık.
- Hopkins, D. (2004). *Dada Ve Gerçeküstücülük*. (S. K. Angı, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi.
- İpşiroğlu, N., & İpşiroğlu, M. (1991). *Sanatta Devrim*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Kagan, M. (1993). *Estetik ve Sanat Dersleri*. (A. Çalışlar, Çev.) Ankara: İmge Yayınevi.
- Kuspit, D. (2018). *Sanatın Sonu*. (Y. Tezgiden, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Lazzaratto, M. (2017). *Marcel Duchamp ve İşin Reddi*. (S. Çalıcı, Çev.) İstanbul: Kolektif Kitap.
- Lebowitz, C. (2009, 05 04). *Art in America*. <https://www.artnews.com/art-in-america/aia-reviews/newton-harrison-and-helen-mayer-harrison-60276/> adresinden alındı
- Lempesis, B. D. (2020, 12 12). *TRACES:Andy Goldsworthy*. dream idea machine: <http://www.dreamideamachine.com/en/?p=15944> adresinden alındı
- Lenoir, B. (2005). *Sanat Yapıtı*. (A. Derman, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Little, S. (2013). *İzmler \ Sanatı Anlamak*. (D. N. Özer, Çev.) İstanbul: YEM Yayın.
- livingyourwildcreativity*. (2020, 12 12). andy godsworthy: <https://www.livingyourwildcreativity.com/art-gallery-1-mitchell-1> adresinden alındı
- Lynton, N. (2015). *Modern Sanatın Öyküsü*. (C. Çapan, & S. Öziş, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Salt*. (2021, 03 05). <https://saltonline.org/tr/332/donald-judd>: <https://saltonline.org/tr/332/donald-judd> adresinden alındı
- Shiner, L. (2010). *Sanatın İcadı Bir Kültür Tarihi*. (İ. Türkmen, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Smith, R. L. (2021, 05 18). *Ecology*. Britannica: <https://www.britannica.com/science/ecology> adresinden alındı
- Storm King Art Center*. (2021). <https://stormking.org/artist/andy-goldsworthy/> adresinden alındı
- The Harrison Studio*. (2021). <https://theharrisonstudio.net/> adresinden alındı
- The Theatre Times*. (2021, 01 05). <https://thetheatretimes.com/role-can-art-play-politics/> adresinden alındı
- Timuçin, A. (2012). *Düşünce Tarihi 2*. İstanbul: Bulut Yayınları.
- Timuçin, A. (2019). *Düşünce Tarihi 1*. İstanbul: Bulut Yayınları.

- Tolstoy, L. (2017). *Sanat Nedir*. (K. Yıldırım, Çev.) İstanbul: İlgi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Touraine, A. (2015). *Demokrasi Nedir*. (O. Kunal, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tunalı, İ. (1984). *Estetik*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Tunalı, İ. (2011). *Greks Estetik'i Güzellik Felsefesi Sanat Felsefesi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turani, A. (2014). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turani, A. (2017). *Çağdaş Sanat Felsefesi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Yıldız, H. (2005). Postmodernizm Nedir. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*(13). 05 03, 2021 tarihinde <https://dergipark.org.tr/tr/pub/dpusbe/issue/4755/65320> adresinden alındı
- Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınları.
- Ziss, A. (2016). *Estetik Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi*. (Yakup Şahan, Çev.) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

## ÖZGEÇMİŞ

**Adı, Soyadı:** Özlem Bayrak Begtaş

### EĞİTİM

**Lisans:** 2013-2017, Dokuz Eylül Üniversitesi

Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü

**Lise:** 1991 Zincirli Kuyu Yapı Meslek Lisesi

2019 *Formal Dialoglar* Karma Sergi DEU GSF Konteyner Galeri

2018 *Melankoli* Karma Sergi Ahmet Adnan Saygun Kültür Merkezi

2017 *Antroposentrik* Kişisel Sergi Kültür ve Turizm Bakanlığı Resim Heykel Galerisi

2017 Hugo Boss Atık Malzeme Heykel Çalıştay

2017 Erdemir Çelik ve Yaşam Heykel Yarışması

2016 Dünya Sanat günü Heykel Çalıştay

2015 Philip Morris Atık Malzeme Heykel Çalıştay

2014 Asklepios Taş Heykel Sempozyumu