

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANASANAT DALI

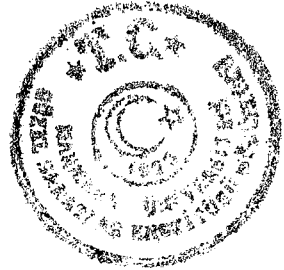
**1960'DAN GÜNÜMÜZE ÇAĞDAŞ SANATTA
HEYKELİN KONUMU**

Yüksek Lisans Tezi

Yasemin Özkaya

Tez Danışmanı: Yrd.Doç. Nurettin Bektaş

İstanbul -2007



ÖNSÖZ

Bu araştırma, çağdaş heykel sanatının, özellikle Batı'da geçirdiği evrelerin ışığında Batı'daki ve ülkemizdeki gelişimini inceler. Heykel, modernizmle birlikte kaidesinden kurtularak, özerkleşir; anıt mantığından kurtularak, kavramlar doğrultusunda genişleyen yeni bir tanım kazanır. Tezde Ready Made, Sosyal Heykel, Pop Sanat, Minimal Sanat, Yeryüzü Sanatı, Arte Povera, Hiper Gerçekçi Heykel, Feminist Sanat, Video Sanatı, Kavram Sanatı, Mimarî Heykel ve Enstalasyon Sanatı izleğinde içeriğe uygun olarak seçilen örneklerle, neredeyse yüzyıllık zaman dilimi içerisinde, fakat özellikle çağdaş sanatın ortaya çıktığı 1960'lardan itibaren, geleneksel heykel kavramının nasıl dönüştüğü ve farklı açılımlar kazandığı irdelendi.

Ayrıca bu çalışmada, modernizmin nesne anlayışı yerine postmodernizmin nesne-özne yer değiştirmesi olgusu ve globalleşmeyle meydana gelen çoğulcu ortamda sosyokültürel ve ekonomik etmenlerin etkisiyle içinde yaşadığı çağa, sanatı aracılığıyla yorum getirmeye çalışan çağdaş sanatçılar, çağdaş sanat ve heykel sanatı üzerindeki etkilerine değinilmeye çalışıldı.

Tez hazırlanırken örnek olarak seçilen yapıtların, heykel sanatındaki dönüşüme hizmet eden yapıtlar arasından seçilmesine dikkat edilmesinin yanı sıra Türk sanatının çağdaşlaşma süreci de incelendi. Çağdaş Türk Sanatı hakkında araştırma yapılırken, kaynak kitap eksikliği nedeniyle sergi ve bienal kataloglarından, daha önceki tarihlerde gerçekleştirilmiş tez çalışmalardan yararlanıldı.

Bu tezi hazırlarkenki değerli katkılarından dolayı tez danışmanım sayın Yrd. Doç. Nurettin BEKTAŞ'a, hocam sayın Doç. Nilüfer ERGİN'e, hocam sayın Yrd. Doç. Mürteza FİDAN'a, sayın Doç. Dr. Hasan Bülent KAHRAMAN'a, biricik arkadaşım Mahbube AKAR'a, sevgili kardeşim Özen ÖZKAYA'ya, Platform Güncel Sanat Merkezi Kütüphanesi'ne ve Vasıf KORTUN'a çok teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ

ÖZET

SUMMARY

GİRİŞ	1
2. MODERNİZMİN HEYKEL SANATI ÜZERİNE ETKİLERİ	3
2.1. MODERNLEŞME SÜRECİNDE SANATI ETKİLEYEN ETMENLER	3
2.2. DÜNYA SAVAŞLARININ YIKICILIĞI KARŞISINDA SANAT	4
2.3. RODİN VE HEYKELİN BAŞKALDIRISI	5
2.4. MARCEL DUCHAMP VE READY MADE	8
2.5. HEYKELDE YENİ ARAYIŞLAR	10
3. 1960'LARDA ÇAĞDAŞ HEYKEL	14
3.1. 1960'LARDA SOSYOKÜLTÜREL DEĞİŞİMLER	14
3.2. 1960'LARDA ÇAĞDAŞ SANAT	19
3.2.1. Sosyal Heykel ve Joseph Beuys	21
3.2.2. Happeningler, Eylemler, Fluxus, Performans	23
3.2.3. Pop Sanat ve Claes Oldenburg	25
3.2.4. Minimalizm ve Dan Flavin	27
3.2.5. Yeryüzü Sanatı ve Christo	30
3.2.6. 1960'larda Heykel Sanatındaki Diğer Gelişmeler	32
4. 1970'LERDE ÇAĞDAŞ HEYKEL	34
4.1. 1970'LERDE SOSYOKÜLTÜREL DEĞİŞİMLER	34
4.2. 1970'LERDE ÇAĞDAŞ SANAT	38
4.2.1. Bruce Nauman	39
4.2.2. Arte Povera (Yoksul Sanat)	40
4.2.3. Hiper Gerçekçi Heykel	42
4.2.4. Feminist Sanat ve Abakanowicz	42
4.2.5. Video Sanatı ve Nam June Paik	44
5. 1980'LERDE ÇAĞDAŞ HEYKELDE POSTMODERNİZMİN ETKİLERİ	46
5.1. 1980'LERDE SOSYOKÜLTÜREL DEĞİŞİMLER	46
5.2. 1980'LERDE ÇAĞDAŞ SANAT	50
5.2.1. Kavram Sanatı ve Jeff Koons	51
5.2.2. Heykel	52
5.2.3. Mimari Heykel	54

6. 1990'LARDAN GÜNÜMÜZE KÜRESELLEŞEN DÜNYADA ÇAĞDAŞ HEYKEL.....	57
6.1. 1990'LARDA SOSYOKÜLTÜREL DEĞİŞİMLER.....	57
6.2. 1990'LARDA ÇAĞDAŞ SANAT	62
6.2.1. Heykel	63
6.2.2. Enstalasyon.....	64
6.2.3. Eric Fischl ve Düşen Kadın Heykeli	66
7. TÜRKİYE'DE ÇAĞDAŞ HEYKEL	68
7.1. TÜRKİYE'DE SOSYOKÜLTÜREL DEĞİŞİMLER.....	68
7.2. CUMHURİYET DÖNEMİNDE HEYKEL	75
7.3. MODERN TÜRK HEYKELİ	78
7.4. KAVRAMIN TÜRK HEYKEL SANATI ÜZERİNE ETKİLERİ.....	84
8. SONUÇ	95
KAYNAKÇA.....	97
RESİM LİSTESİ	103
RESİMLER.....	111

ÖZET

Bu tez, çağdaş sanat içinde heykelin geçirdiği evreleri, bu süreçteki bazı kırılma noktalarının ışığında anlatmaktadır. Heykel, modernizmle Rodin'in açtığı çığırla beraber özerkleşir; anıt mantığından ve kaidesinden kurtulmuş olur. Duchamp'ın seçtiği, sıradan ve seri üretim nesnesi, ready-made , heykel kavramına yeni bir yaklaşım getirir. Hazır nesne, estetik ve el işçiliğine dayalı sanatın eleştirisidir. Duchamp'ın bu Dadaist ve minimal tavrı, yarım yüzyıl sonra gerçekleşecek olan Yeni Gerçekçilik, Minimal Sanat, Pop Sanat ve Kavramsal Sanat'a esin verecektir.

Nesnenin serüveni 'ready-made' den sonra 'object trouve'(bulunmuş nesne), montaj, asamblaj, sürrealist obje ve kinetik heykel ile yoluna devam etmiştir. Ardından Joseph Beuys, savaş sırası ve sonrasında edindiği yoğun varoluşsal deneyimlerle, heykele Sosyal Heykel kavramını getirmiştir. Duchamp'ın sanat anlayışında her nesne sanat eseri olabilirken, Beuys'un sanat anlayışında her insan heykeldir ve sanatçıdır.

Gilbert ve George, '*Şarkı Söyleyen Heykel*' performansları ile sanat ile hayat arasında hiçbir sınır olmadığını, gündelik etkinliklerin her birinin, dolayısıyla tüm hayatların heykel sayılabileceğini göstererek, heykelin kabul gören yerleşik tanımını genişletmişlerdir.

Bu devrimsel gelişmelerin ışığında sanat, tavrı alan, eleştiren, gündelik gerçeklikle ve sokakla bütünleşen çağdaş sanata evrilmiş oldu. Bu çerçevede heykel artık yeni malzemeler, yeni araçlar ve mekânlar kullanmaya başladı. Heykel artık salt hacim, yüzey, ışık-gölge, renk gibi öğelerle tanımlanan ve mekânla bağlantı kuran kütle değildir. Heykel, nesne, ses, film, insan bedeni...vb. öğeleri de üretim sürecine katarak mekân ile bağlantısını arttırdı. Postmodern dönemde heykel, bir galeride, sokakta, çölde, gökte, bedende ve hatta sadece zihnimizde bile yer alabilirdi. Sanatın seyri, nesnenin serüveninden giderek sürece, kavrama, yaklaşım ve duruma yöneldi.

Postmodern dönemden sonra çağdaş sanatı etkileyen artyapısalcılık ve yapısöküm kavramlarından sonra görülen küreselleşmeyle, sınırlar arası geçişlilik meydana geldi; sanatta çok kültürlülük ve çoğulculuk söz konusu oldu.

Yirminci yüzyıl sonlanırken, çağdaş sanatta sınırlar oldukça muğlâktır. Günümüzde devrimsel kırılmalar, akımlar değil bireysel çıkışlar görülmektedir. Post-avangard dönemde yapıtlar kendi kendine yetiyor olmalıdır. İçinde yaşadığı çağa, sanatı aracılığıyla yorum getirmeye çalışan çağdaş sanatçıların, tek bir üslupta sıkışıp kalmamaları bir kayıp olarak değil, tam tersine yeni fırsatlar yakalama olasılığı olarak değerlendirilmelidir. Artık sanatsal ifade biçimlerinin birbirlerine üstünlükleri değil, geçişlilikleri söz konusudur.



Summary

This thesis outlines the phases that sculpture has undergone in the context of contemporary art and the turns it has taken at intervals during this process. Sculpture is liberated by modernism and the Rodin era and is cut loose from the rules and the logic of monuments. The ordinary and mass production object chosen by Duchamp brings a fresh meaning to the ready made sculpture concept. Ready made object is the critique of art based on aesthetics and manual craftsmanship. Duchamp's Dadaist and minimalist standpoint will be the source of inspiration for the New Realism, Minimalist Art, Pop Art and Conceptual Art that will evolve in the following half century.

After the "ready made" trend the adventure of the "Object" went through the transformations of 'object trouvé', assembly, assemblage, surrealist object, and kinetic sculpture. Subsequently the Social Sculpture concept was introduced by Joseph Beuys as a by-product of his profound existentialist experiences during and after the war. While according to Duchamp's concept of art, every object could be considered as an object d'art, in Beuys's philosophy every human being is a sculpture and an artist.

The "Singing Sculpture" performances of Gilbert and George have widened the accepted definition of sculpture by demonstrating that there is no boundary between art and life, and that every daily activity and every life experienced by people could be considered as sculpture.

In the light of these revolutionary developments art was transfigured to its current contemporary form in being able to assume an attitude, make criticisms, by integrating with daily realities and the street.

In this context sculpture started using new materials, new tools and venues. Sculpture is no longer a mass in juxtaposition with its venue and defined by the attributes of volume, surfaces, lights-shadows, and colours. By adding objects, sounds, film, the human form, to its production process, sculpture has increased and developed

its relations with its location. In the Post-modern period , sculpture could be placed in an art gallery, in the street, in the desert, in the sky, on persons body or even simply in our minds. The progress of art, starting from the adventure of the object, metamorphosed into a process, a concept, an attitude, and a state.

Following the Post-modern era and the globalization after the art structuralism and the structural transformation concepts , an inter dimension exchange was established and the multi culturist concept and plurality became the accepted criteria .

As the twentieth century was drawing to a close, boundaries in contemporary are in a state of ambiguity and flux. In our day we are experiencing individual efforts not revolutionary jumps or movements . In the Post-avangard period the structures have to be self sufficient .The tendency contemporary artist in interpreting his era with art in many different forms should be construed as an possibility for catching new opportunities, not as needless digression. From now on the critical point is not the dominance or superiority of the different forms of art expressions over one another but their inter dependency and their exchangeability.

GİRİŞ

Tezin konusu, 1960'dan günümüze çağdaş sanatta heykelin konumunun incelenmesidir. Modern dönemden günümüze kadar geçen sürede heykel sanatının dönüşüm sürecini bütün olarak görebilmek için, bu süreç içerisindeki kırılma noktalarını saptamak gerekmektedir. Ayrıca Batı'da çağdaş sanatın oluşum nedenlerini meydana getiren, toplumların sosyolojik, politik, ekonomik, psikolojik ve felsefi gelişmeler de incelenmelidir.

Tezin amacı, çağdaş sanat içinde yer alan heykel sanatının, gelişim sürecindeki kırılma noktalarını saptayarak, geleneksel, modern ve çağdaş bağlamlar içerisinde karşılaştırarak araştırmaktır.

Bir sanatçının üretimi, içinde yaşadığı toplumdan soyutlanamaz; sanatçı, sanatında yaşadığı çağa ait önemli olguları, oluşumları tartışır ve bu olaylar karşısında ki tavrını ortaya koyar. Çağdaş sanat, plastik sanatların geleneksel sanat nesnesi tanımını malzeme, form, üslûp, retorik, geçicilik-kalıcılık, biriciklik gibi sorunları irdeleyerek ortadan kaldırmıştır. Sanatsal üretimin anlam bağlamı, bu değişimin özünü oluşturmaktadır. Heykel sanatı, yüzyıllar boyunca değişen sosyokültürel etkileşimler sonucunda köklü değişikliklere uğramıştır ve tanımı genişlemiştir.

Çağdaş sanatın Türkiye'deki yerini belirlemeden önce değişimi meydana getiren toplumsal dinamiklerin kaynağı olan, Batı'dan yola çıkarak tarihsel sürece bakmak gerekmektedir.

Tezde, öncelikle modernizmin heykel sanatı üzerindeki etkileri incelenmiştir. Rodin ve heykelin başkaldırısı, Marcel Duchamp'ın ready-made kavramı ile heykel sanatına yapılan önemli katkılardan sonra, modern heykelin gelişim süreci incelenmiştir. Ardından, Batı'da çağdaş sanatın başlangıç tarihi olarak alınan 1960'lı yıllardan başlayarak, tarih on yılı kapsayan, zaman dilimlerine bölünerek; toplumdaki sosyokültürel değişimlerin ışığında, postmodernizm ve küreselleşme etkileri altında çağdaş sanattaki gelişmeler incelenmiştir. Sonraki aşamada da dünyayla paralel olarak gelişen ülkemizdeki sosyokültürel değişimlerin ışığında, heykelin Türk çağdaş

sanatındaki yeri, Cumhuriyet Dönemi Heykeli, Modern Türk Heykeli ve kavramın Türk Heykel Sanatı'ndaki yeri başlıkları altında incelenmiştir.



2. MODERNİZMİN HEYKEL SANATI ÜZERİNE ETKİLERİ

2.1. MODERNLEŞME SÜRECİNDE SANATI ETKİLEYEN ETMENLER

Sanatta yön değişikliği 18.yy.da başladı. Artan tarihsel araştırmalar ile geleneğin de kendi içinde çeliştiği ve klasik geleneğin yetkinliğe götüren bir kılavuz olduğu inancı sarsıldı. Uzak ülkelerin el sanatları ve kültürüyle tanışan Batı dünyası, başka ilkelerin varlığını keşfetti. Görünen dünyayla ilgili olsun veya olmasın, bu şiirsel nesnelerin renk ve biçim yönünden iletişim gücü daha fazlaydı.

1840'larda fotoğraf makinesinin icat edilmesi ile ressamalar, çektikleri fotoğrafları, kompozisyon, ışık ve mekân etkileri yaratmak için yardımcı bir araç olarak kullanmaya başladılar. Fotoğraf makinesinin icadı korkulduğu gibi resmi öldürmedi, ancak en önemli işlevi, görünüşü olduğu gibi yansıtmak olan resim türlerinin değerini azalttı.

Fotoğrafın sanattaki asıl etkisi ise, görme biçiminde yarattığı değişikliktir. Fotoğraf makinesi, sinema kamerası, ses kayıt cihazları, ışık, ses ve ulaşım için kullanılan görünmeyen enerji, matbaa makinesi vb. icatlar, sanatla hayatı doğrudan doğruya ilişkilendirme fırsatı doğurdu.

Fizikteki gelişmeler, maddenin parçalanabilen en küçük biriminin atom olmadığı, onun da boşlukta hareket eden elektronlar, protonlar ve nötronlardan meydana geldiğinin keşfi ve Einstein'ın rölativite (görelilik) kuramı da sanatsal ifade biçimlerini etkiledi.

Bilim, düzenli bir evren kavramını yerle bir etmişti; düzensizliğin ve sürekli değişimin izinde ilerliyordu. Bundan böyle kitle, uzay ve zaman kavramı eskiden olduğu gibi salt değerler değildi.

Yeni dünyada sanatçının önünde yeni kapılar açıldı. Dünyanın karmaşık öğelerinden yeni imgeler yaratabilir, yeni modeller kurarak metafor olarak sunabilir, kendi bilinçaltını malzeme olarak kullanabilirdi. Ya da tüm bu olanaklara rağmen, yine de doğal güzelliğe bağlı kalarak, fakat bu kez eskisinden daha gerçekçi betimlemeler yapabilirdi.

2.2. DÜNYA SAVAŞLARININ YIKICILIĞI KARŞISINDA SANAT

Sanat, tüm düşünce sistemleri gibi “gerçek” kavramının peşinden koşar. İnsanlığın “gerçek”e yaklaşımı çağlar boyunca değişiklikler göstermiştir. Batı toplumlarının kuruluşundan Rönesans’a kadar geçen sürede gerçeklik anlayışı tanrı ve ona bağlı düzene göre şekillenmişti. Tek gerçeğin tanrı olduğu bu düşünce sistemine göre insanlar birbirlerinden farklı, özgün ve özgür kişiler olamadılar.

Rönesans ve hümanizmin başından, modernizmin sonuna kadar geçen sürede ise, merkeze insan yerleştirildi. Bu düşünce biçiminde tek gerçek, insanoğlu ve onun akli, kavrayışı, duyguları idi. Bu modernist düşünceye göre insan, tanrı gibi yaratıcı, özgün ve özgürdü.

19. yy. boyunca insanoğlu, daha çok maddi ve teknolojik gelişme anlamına gelen bir ilerleme inancına koşulsuz bağlıydı. Birinci Dünya Savaşı’nın getirdiği yıkım ile Batı dünyası, bu ilerlemenin kendisine mutluluk getirmediğini gördü. Modern hayat, giderek parçalanıyor, kentler doğaya karşı insafsızca üstünlük kuruyor, insanın doğayla, kendi iç yapısıyla ve diğer insanlarla kurduğu bağlar giderek zayıflıyordu. Yabancılaşma, aidiyetsizlik ve kimlik sorunları ortaya çıktı.

Bu dönemde Marx’ın sosyalizmi, Heidegger’in ve Sartre’in varoluşçuluğu, Freud’un psikanalizi, insan varlığı ve onun evren içindeki yeri ve sorunlarını çözümlemeye girişti. Amaç, insanoğlunun mutluluğu için gerekli olan bilgileri toplamak, ideal insan ve toplum yaratmaktı. Marksizm, liberalizm, psikanaliz kuram ve uygulamaları önemli tartışmaların odak noktasına oturdu.

Birinci Dünya Savaşı ile Batı’daki kapitalist düzenin, ona bağlı yönetimlerle toplumsal yapıların ve ‘milliyetçilik’ görüşünün iflas ettiği görüldü. Savaştan kaçabilenler, tarafsız İsviçre’ye sığındı. Hugo Ball, 1916’da Cabaret Voltaire adlı gece kulübünü kurdu. Cabaret Voltaire, Batı uygarlığının tümüne karşı çıkan yapıtlar ve gösterilere sahne oldu. Bu grup, yaptıkları sanata ‘Dada’ adını verdiler. Dadacılar, her türlü sanatı, savaşı getiren dünya düzeninin birer parçası olduğu gerekçesiyle reddettiler. Dadacılar’ın yaptıkları sanatla, görsel sanat terimi, gösteri, kabare, tiyatro, dinleti, sergi, yürüyüş, müzikhol, sirk ve benzeri öğeleri de kapsar hale geldi. Dadacılar’ın yaptığı

geçici sanatla, sanat ulaşılabilir kılınıyor ve kurulu düzenin protestosu gerçekleştiriliyordu. Dada, bir süre sonra uluslararası boyut kazandı.

Modernizme karşı olan inanç sarsılırken, modern sanat da Avrupa'dan gördüğü desteği yitirdi ve hatta yasaklandı. Savaşla yerinden edilen yaratıcı güçler, milliyetçi Paris'e değil, İngiltere'ye ve özellikle de ABD'ye göç etti. Yüzyıllardır sanatın uluslararası merkezi olan Paris, bu özelliğini kaybediyordu. 1929'da New York'ta Modern Sanatlar Müzesi kuruldu. Müze, topladığı eserlerle, modern başyapıtların sürekli olarak sergilenmesini sağladı. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Avrupa'nın dünya liderliği sona ermişti. Dünyanın pek çok bölgesi bilinçli ya da bilinçsiz olarak Amerika'nın etkisi altına girdi. Sanatsal etkinliklerde de yeni öncü Amerika'ydı.

2.3. RODİN VE HEYKELİN BAŞKALDIRISI

18.yy.ın ikinci yarısı ve 19.yy başlarında resim, heykel ve mimarlıkta hakim olan Neoklasik anlayış içinde mitoloji, tanrılar, din ve erdemle biçimlenen alegorik yaklaşımlar görülüyordu. Sanat yapıtında mükemmel dengeye ulaşmak için önceden belirlenmiş kurallara başvuruluyor, standartlaşmış proporsiyonlar, 'sabit değerler listesi' uygulanıyordu.

Dönemin akademi yörüngesinde biçimlenmiş baskın bir 'steril sanat' anlayışına karşın herhangi bir akademik eğitim almamış olan Rodin heykel sanatında gerek biçimsel gerek temasal bağlamda geleneksel kuralları yıkmıştır.

Rodin yapıtlarında profesyonel modeller yerine köylü ya da akrobat modellerle çalışmış; böylece düzensizlik ve spontanlık öğelerini kullanmıştır. Dönemindeki Antikite ve yine Antikite merkezli Rönesans etkisinden o da yararlanmış. Yedibin adet heykelden oluşan bir Antik Heykel koleksiyonuna sahiptir; hatta bu esinini göstermek için kendi yaptığı heykellerle koleksiyonundaki heykelleri bir arada sergilemekten çekinmemiştir. Bu esinle beraber yapıtlarında romantik, empresyonist ve maniyerist izler görülür.

Rodin sürekli heykel üretiyor, sonra bu heykelleri parçalıyor, kimi zaman heykelin yüzeyini törpüleyerek düzeltmek yerine, bitmemiş olarak bırakıyor, kimi

zaman bu parçalardan yeni heykeller üretip çoğaltıyordu. Bu bitmemişlik, parçalanma ve bir araya gelişlerle yarattığı yeni estetik bütünlük, 'zaman' kavramına yönelik bir sorgulamanın ve dolayısıyla modernist bir bakışın göstergesi sayılmalıdır. Ayrıca Rodin'in birleştirmeleri, günümüz sanatındaki montaj ve yerleştirmenin ilk örnekleridir.

1857 yılında Fransa Güzel Sanatlar Bakanlığı, Londra' daki South Kensington Museum benzeri bir süsleme sanatları müzesi kurmak için çalışmalara başlar. Rodin'den de bu müze için anıtsal bir kapı yapması istenir.

Rodin bu kapının konusu için hayranı olduğu Dante'nin İlahi Komedya'sının en karanlık bölümü olan Cehennem Bölümü'nü seçmiştir ve Sistine Şapeli'nde Michelangelo'nun 'Son Hüküm' çalışmasındaki gibi kapıyı çok sayıda sahneye bölmüştür.

Rodin 'Cehennem Kapısı' için bir tür doğaçlama yöntemiyle çok sayıda küçük heykel üretir, bunları kapıdaki yerlerine yerleştirir, sonra yerlerini değiştirir, sürekli olarak yeni kompozisyonlar üretir. Matematiksel düşünmeye yatkın olan Rodin 'Cehennem Kapısı'nda hayal gücünün, düzenleme, hareket ve kompozisyon duygusunun peşinden gider. Sanatçı 'Cehennem Kapısı'nda tutku ve şehvet, özlem ve ızdırap, çılgınlık ve korku, eylem ve bekleyiş, ihanet ve bağışlama, hayal ve arzu gibi daha pek çok insani duygu ve durumları betimler.

Rodin kapıdan taşan heykellerin bir kısmını yerlerinden ayırarak onu büyük oranda sadeleştirir. 'Cehennem Kapısı' bir anlamda Rodin'in hayatının günlüğü haline gelir; ölümüne kadar da bitirilemez. Bugünkü biçimine de 1917' de Rodin'in şemalarına göre sökülen figürlerin tekrar eski yerlerine yerleştirilmesiyle kavuşur.

'Cehennem Kapısı', onun için tasarlanan ve daha sonra bağımsızlığına kavuşan 'Adem ve Havva', 'Düşünen Adam' ya da 'Öpüşme' gibi birçok önemli eserin oluşmasına neden olur.

1884 yılında Calais Belediyesi bir kahramanlık öyküsünü anıtlıştırmak üzere Rodin'e sipariş verir. Rodin 'Calais Burjuvaları' nda figürlerin kompozisyonunu Ortaçağ 'Mezara Taşıma' gruplarını çağrıştıran bir dinsel geçit alayı biçiminde betimler. Anıtı oluşturan dört figür üzerlerinden dökülen giysilerinin kıvrımları, çıplak baş ve ayakları, saç ve sakallarının biçimleri, boyunlarındaki ip ve acıyla donmuş

kalmış duruşları ile yoğun bir dramatik anlatım içindedir. Anıt, kompozisyonun geleneksel kahramanlık anıtlarındaki gibi piramit biçiminde düzenlenmeyişi ve figürlerin dramatik duruşları yüzünden basın tarafından eleştirilir.

Rodin insanların konunun içine girebilmesi için anıtın toprak düzeyinde tutulmasını isterken; anıt mimarı tarafından bir metre yüksekliğinde, geleneksel bir kaidenin üstüne oturtulur. Kahramanların yüksekte bakan son konumu ve anıtın gotik tarzda parmaklıkla çevrilmesi Rodin'i hiç memnun etmez.

Rodin 1891 yılında kendi deyişiyle tüm yaşamının bileşkesi, estetiğinin temel ögesi olacak olan '*Balzac Anıtı*'nın siparişini alır. Sanatçı, Balzac'ı keşiş giysilerine bürünmüş çıplak bedeni, gür saçlarıyla adeta bir tanrı gibi betimler. Anıt aşırı derecede öznellik içerir. Rodin, Dreyfus Olayı ile çalkalanan bir dönemde politik bir tavır almayı gereğiyle basın tarafından sert bir dille eleştirilir; '*Balzac Anıtı*' karikatürlere konu olur.

Geleneksel bağlamda açık alan heykeli, anma işlevi gören bir temsildir ve belli bir yere oturarak bu yerin anlamı ya da kullanım amacını işaretler. Bu nedenle geleneksel anıt, figüratif ve dikeydir; bir araç olduğu için de genel yapının bir parçasıdır. Bu bütünlük, geleneksel dünyadaki özne-nesne bütünlüğünden kaynaklanır.

Modernleşmeyle beraber özne-nesne arasına mesafe girer ve nesne, kendisine özerk bir statü talep etmeye başlar. Tıpkı Auguste Rodin'in '*Cehennem Kapıları*', '*Calais Burjuvaları*' ve '*Balzac*' anıt heykelleri gibi (Resim: 1-2).

19. yy. imgenin egemenliği altında geçerken, 20. yy. form yaratma hevesiyle dolup taşıyor; nesnenin serüveni başlıyordu. Sanat yapıtı bir şey betimleme işlevini bir yana bırakarak, duyumsal iletişim gücüne yönelmişti. Sanat yapıtları güzellik kavramını sorgulamaya başlamış, artık düzen yerine düzensizliği, anlam açıklığı yerine anlamsızlığı telaffuz eder duruma gelmişti. Nietzsche "*Bir şeyi güzel olarak görmek, onu zorunlu olarak yanlış görmektir*" der. Modern sanatçı yıkıcı ve başkaldırıdır.

20. yy. sanatı, sınırları iyice genişlemiş olan bir mekâna nasıl yanıt verileceğini tartışmaktadır. Sanat eseri, temsili mekânı değil, gerçek mekânı imlemektedir. Sanat eseri giderek soyuta doğru yönelmektedir.

2.4. MARCEL DUCHAMP VE READY MADE

Picasso'dan sonra 20. yy.'ın görsel kültürüne radikal bir biçimde yön veren diğer bir sanatçı kuşkusuz Marcel Duchamp'tır. Picasso Rönesans'tan 20. yy. başına kadar devam eden perspektife dayalı görsel bilinci, Kübizm'le nasıl yerle bir etmişse; Duchamp da 'ready-made' (hazır nesne) kavramı ile burjuva sanat beğenisine ağır bir darbe indirmiştir.

Duchamp'ın yaptığı şey, herhangi, sıradan ve seri yapım sonucu üretilmiş bir nesne seçmek ve ona yeni bir konum kazandırmaktır. 1913'te bisiklet tekerleğini çatalından tutarak baş aşağı çevirip mutfak taburesine geçirdi (Resim: 5). 1915'te bir kar küreği bularak, buna 'Kol Kırılması Olasılığına Karşı' adını verdi. Nihayet 1917 yılında düpedüz bir pisuarı alıp, ters çeviriyor, bir ayağın üstüne oturtuyor, onu R. Mutt sahte imzasıyla imzalıyor ve buna 'Çeşme' diyordu (Resim: 6).

Ready-made kavramı ile Duchamp, heykel kavramına yeni bir yaklaşım getirdi. Heykel denilen olgu, yalnızca 'yapılan' bir şey olmaktan çıkıyor, 'yapılmış' bir şeye dönüşüyordu. İkinci olarak da sanatçının niyetine bağlı olarak herhangi bir şey, sanat yapıtı olarak tanımlanabilecek konuma geliyordu. Sanat yapıtı sanatçısının dışavurumu olmaktan öteye geçiyordu.

Sanat yapıtları Rönesans'tan bu yana insanın varoluşsal problemleriyle ilgilenirken, bundan sonra kendi varlık bilimi ile de fazlasıyla içli dışlı olacaktı.

Duchamp'ın sorduğu soru şuydu: "İnsan hiç de 'sanat' yapıtı olmayan yapıtlar yaratabilir mi?"¹ Hazır nesne, estetik ve el işçiliğine dayalı sanatın eleştirisidir; Duchamp'ın sanatı zihinseldir. Octavio Paz'ın deyişiyle "Duchamp bize görsel sanatlar da dahil olmak üzere, tüm sanatların görünmez bir uzayda ortaya çıkıp yittiklerini gösterdi."²

¹ Aktaran: Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, İstanbul, Remzi Kitabevi Yayınları, 1991 (2. Basım), s.327.

² Octavio Paz, Marcel Duchamp ya da Yalnlığın Şatosu, *Sanat Dünyamız Dergisi*, Sayı:75, İstanbul, YKY, 2000, s.140.

Duchamp, ‘*Nihilizm*’ (inkârcılık) olarak tanımladığı Dada akımını eleştirelilik ve anarşizm bağlamında en ileri noktaya taşıdı. Sahte imzasıyla sanatın metalaşması ve sanat-kapitalizm ilişkisine katı bir göndermede bulunuyordu. Temsiliyet kodları, beğeni ilkeleri, betimleme boyutları ve hatta yaratıcılık kavramının kendisi yok sayılmıştır. Resim ya da heykel yapmanın yeni olanakları yanında, sanatçı olmanın da yeni bir olanağı sunuluyordu.

Duchamp eleştirel bir bilinç, şüpheci ve tarafsız bir yaklaşımla daha da ileri gider: Sanat eserinin hiçbir estetik çekiciliği olmamalıdır. Sanatçı, gelecek nesillerin kendisini alkışlaması adına kendini kısıtlamamalıdır. Zevkli olmaya çalışmamalıdır, çünkü zevk daima değişir. İyi olmaya da çalışmamalıdır, yalnızca var olmaya çalışmalıdır. Malzemesini oluşturan tutkuları ve acıları, mümkün olduğunca iyi bir biçimde aktarmaya çalışmalı, sonra da her şeyi kendi akışına bırakmalıdır. Sanat, Eliot’un ifadesiyle, zihinsel bir olgunun “*nesnel karşılığı*” olmalı, böylece hem patavatsız hem de gizemli olmalıdır. Anlatılabildiği gibi yorumu da yapılabilecek, ama kesin bir yorumu olmayan, bu yönüyle sanatçı kişiliğin akıl sır ermeyen karakterini gösterecek kışkırtıcı bir düşünce olmalıdır. Duchamp, “*Sanatçı da herhangi biri olabilir*” der. Fakat öteki insanlardan farkı olarak sanatçı “*Zaman ve mekânın ötesindeki lâbirentten çıkmaya çalışan bir medyum gibi davranır.*”³

Duchamp’ın bu Dadaist ve minimal tavrı, yarım yüzyıl sonra gerçekleşecek olan Yeni Gerçekçilik, Minimal Sanat, Pop Sanat ve Kavramsal Sanat’a esin verecektir. Sanatsal kabul edilebilirlik sınırları geri dönüşsüz bir biçimde genişlemiştir. Sanat yapıtı geleneksel kategorizasyondan kurtulup ‘iş’e dönüşmüş, özgürlüğe kavuşmuştur.

³ Aktaran: Donald Kuspit, *Sanatın Sonu*, İstanbul, Metis Yayınları, 2006 (1.Basım), s.36-37.

2.5. HEYKELDE YENİ ARAYIŞLAR

Rodin ile anıt mantığından kurtulan heykel, Brancusi ile de Rilke'nin deyiimiyle 'heykelcinin yalnızlık çemberi' olan kaidesinden de kurtuluyordu. Heykel, soyutlanmış özel mekânından kurtuluyor, bir nevi 'göçebe'liğini ilan ediyordu. 'Horoz' adlı yapıtta kaide nesnenin bir parçasıdır; 'Adem ve Havva' da heykel kaidesiyle karşılıklı ilişki içindedir; 'Kadın Heykeli Şeklinde Taş Sütun ve Sonsuz Sütun'da ise heykel, kaideden ibarettir (Resim: 8). Brancusi'nin soyutladığı beden parçası heykellerinde de bedenin geri kalanı kayıptır (Resim: 7). Brancusi'nin heykellerinde herhangi bir indirgenme yerine her şeyi içeren bir yalınlık gözlenir. Sanatçı, "Yalınlık sanatın amacı değildir, ne var ki varlıkların gerçek anlamlarına yaklaşarak ister istemez yalınlığa erişilir"⁴ der.

Picasso, 1912 yılından başlayarak sentetik kübizmin yöntemlerinden olan 'kolaj'ı üçüncü boyuta taşıdı. Günlük yaşamın nesneleri olan karton, kâğıt, tahta, teneke ve tel, konstrüktivist bir yöntemle kendi bağlamından kurtarılarak yeni bir nesne bağlamına taşındı. Picasso, 1914 tarihli 'Absent Bardağı' adlı eserinde ana kütleyi geleneksel bir biçimde döküm yöntemiyle oluşturduktan sonra, üstüne gerçek bir kaşık koymuştu. Bu plastik eserin altı adet kopyası, bronz dökülerek imal edilmiş; her biri başka renk düzeninde boyanmıştı (Resim: 4).

Picasso, ayrıca sanat tarihine "object trouve" (bulunmuş nesne) kavramını kazandırmıştı. "Object trouve", sanatçı tarafından bulunmuş, yeni bir bağlam içinde yabancılaştırılmış, günlük yaşamda kullanılan nesnedir. Bu heykellerinden en ünlüsü 1943 yılında monte ettiği "Öküz Başı" adlı metal heykelidir (Resim: 3). Bu montaj heykel, sanatçının bir hırdavat yığınınından topladığı bir bisiklet selesi ve paslanmış bir bisiklet gidonundan meydana gelmektedir. Görüldüğü gibi Picasso, bitip tükenmeyen deneyliliği ile resim sanatında olduğu gibi heykel sanatında da öncü görevi görmektedir.

Rus kontrüktivizmin önde gelen temsilcilerinden olan Tatlin, 1915 yılında odaların köşelerine, duvarlara ya da tavana asılan tümüyle soyut, metal heykeller

⁴ Aktaran: Önder Şenyapılı, *Otuz Bin Yıl Öncesinden Günümüze Heykel*, Ankara, ODTÜ GYV ve İAŞ Yayınları, 2003 (1.Baskı), s.68.

yapıyordu. Tatlin gerçek malzemeyi gerçek mekânlara yerleştirdi. Tatlin'in '*Counter Relief*' (karşıt kabartma)'ları sentetik kübizmi çağrıştırıyordu (Resim: 9). Tatlin ve arkadaşları bu türden işleri günün gerekleri için yetersiz buluyorlardı. Konstrüktivist sanatçılar, yaratıcılıklarının ve yaşantılarının günlük sorunları yansıtması gerektiğine inanıyorlardı. Tatlin, bebek porselen şişesi, eğri arkalıklı sandalye, ucuz bir soba, kışlık giysiler, uçan makine (Letatlin)... vb. şeyler tasarlıyordu.

Tatlin, 1919-1920 yıllarında en önemli eserini tasarladı, Tatlin Kulesi (Resim:10). Kule, savaşın yol açtığı düşmanlıkları kardeşçe bir işbirliği içinde ortadan kaldırmayı ve uluslararası sosyalizmi birliğe kavuşturmayı amaçlayan Üçüncü Enternasyonal'e bir anıt olarak ısmarlanmıştı. Tatlin'in Eiffel Kulesi'ne bir yanıt olarak tasarladığı kule simgesellikle işlevselliği uzlaştırdı. Tatlin'in dönen kulesi cam ve çelik malzemeden oluşuyordu.

Yine bir Rus konstrüktivist sanatçı olan Naum Gabo, 1920'de elektrik gücüyle hareket eden kinetik bir heykel yaptı. Gabo'nun motorlu heykeli, devingenliği yansıtmakla kalmıyordu, kendisi devingendi (kinetik) (Resim: 11). Mühendis olan Gabo'nun hayatı, yalnız uzay ve zamanın biçimlendirdiği yolundaki duyarlılığı, onun '*hareket*' kavramıyla şairce ilgilenmesine yol açmıştı. Fakat bunu sınırlı bir teknik olarak görüp, saf heykel formları elde etmek için çalıştı.

Kinetik heykelden sonra yaptığı, kendine özgü saydam malzeme, plastik, cam, pleksiglas, metal teller veya kontrplâktan inşa edilmiş soyut geometrik heykelleri, ışığı yansıtış biçimiyle öne çıkarlar (Resim: 12). Bu heykeller, büyük evrenin ve onu yöneten güçlerin küçük birer metaforudur adeta. Rus konstrüktivistlere göre inşa prensibi, gösterişli meydanlardaki simetrik yapılarda görüldüğü gibi düşüncenin yaratıcı gücünü sergilemenin yoluydu.

Heykel, sürrealizmin amaçlarına da cevap verdi. Fiziksel sınırlılığından yavaş yavaş kurtulmaya başlayan heykel, fantezilere ve rastlantısal anlatımlara dönüştü. Sürrealist objelerin en unutulmayanı Meret Oppenheim'in '*obje*' (Kürkile Kaplı Fincan, Çay Tabağı ve Kaşık) adlı erotik çağrışımlı eseridir (Resim: 14). Bir diğeri de Man Ray'in 1923'te bir '*göz*' fotoğrafını kesip, bir metronomun sarkacına taktığı '*Yok*

Edilecek Obje'sidir (Resim: 13). Bu eser aynı zamanda sanat tarihindeki ikinci kinetik heykeldir.

Sanat tarihinin üçüncü kinetik heykeli de yine bir sürrealist sanatçı olan Giacometti'nin 1931 tarihli *'İzlerin Saati (Asılı Top)'*, adlı eseridir. Bu eserle sanatçı, sanat yapıtı ile izleyici arasında yeni bir ilişki kuruyor; dokunma – dokunmama isteği yaratıyordu (Resim: 15).

Giacometti, çalışırken model kullanmaya başladığı, dolayısıyla düşlerden uzaklaşıp dış dünyaya yöneldiği gerekçesiyle sürrealistler tarafından reddedildi. Giacometti'nin kille modle ettiği dokulu yüzeyli figüratif heykellerinin boyları, kimi zaman üç dört santime kadar indi; kimi zaman iki metreye ulaştı. Varoluşçu düşündür Sartre'ın deyişiyle, *'bu figürler neredeyse cisimsiz, çizgisel, dimdik yapılarıyla çağdaş insanın yazgısı olan tedirginliğin ve yalnızlığın göstergesiydi'*⁵ (Resim: 16).

Heykeltıraş Henry Moore'a göre biçimlendirme sürecinde biçimlendirilen maddenin plastik avantajlarına göre hareket edilmeli ve maddenin özgül kapasitesi gözden kaçırılmamalıydı. Örneğin taş, sert, yoğun ve katı bir maddeydi; onu yumuşak bir ten gibi göstermeye çalışmanın anlamı yoktu. Moore'un çok parçalı olarak gerçekleştirdiği yatan soyut figürleri, doğadaki benzer karşıt ilişkileri, natüralizm ile soyutlamayı, gerçek ile gerçeküstüyü, ölüm ile ölümsüzlüğü içeriyordu. Moore heykellerini kendi deyişiyle *'Deliklerle'*⁶ yani boş hacimlerle meydana getirmiş; heykele nefes aldırılmıştır. Heykelde geleneksel *'Kapalı Kompozisyonlu Form'* egemenliği sona ermiş, *'Açık Kompozisyonlu Form'* kavramı gelişmiştir (Resim: 17).

Heykeltıraş Alexander Calder'in kinetik heykelleri hareketi yansıtmaz; gerçek hareketi yakalar ve onlara biçim verir. Calder'in heykelleri Duchamp' ın deyişiyle *'Mobiller'*⁷i, dayanıksız ve değersiz malzemeyle, küçük kemiklerle, tenekeyle, çinkoyla, bitki saplarıyla, hurma dallarıyla, tüylerle, taç yapraklarla oluşan düzenlemelerdir. Mobil terimi Fransızca'da *'hareketli olma'* nın dışında *'içgüdü'* anlamına gelmektedir.

⁵ Aktaran: Norbert Lynton, a.g.k., s.222.

⁶ Aktaran: Önder Şenyapılı, a.g.k., s.65.

⁷ a.g.k., s.63.

Hareket, bu ögeler arasındaki ilişkilerin değişmesi nedeniyle yapıtı sürekli değişen bir kompozisyona dönüştürür.

Calder bu düzenlemeleri kimi zaman elektrik motoruyla harekete geçirir; fakat sıklıkla onları doğanın ortasına, bir bahçeye, açık bir pencerenin kenarına, rüzgârla titreşmek üzere, kimi zaman da izleyicinin dokunuşuyla hareketlenmeye bırakır. Calder'e göre hareket başladığında nesneler, yeni bir hacme kavuşur, kendi mekânlarını kazanırlar. Böylece nesne, Sartre'ın deyişiyle '*heykelin uşaklığı ve doğa olaylarının bağımsızlığı arasında orta yerde durur hep*'⁸. Bu mobiller, hem birer lirik buluştur hem de teknik ve matematiksel birer bileşimdir (Resim: 18). Sanatçı heykellerinde insan bedeninin kesintili hareketleriyle metaforunu kurmuştur.



⁸ Jean-Paul Sartre, Calder'in Mobilleri, *Sanat Dünyamız Dergisi*, Sayı:75, İstanbul, YKY, 2000, s.9.

3. 1960'LARDA ÇAĞDAŞ HEYKEL

3.1. 1960'LARDA SOSYOKÜLTÜREL DEĞİŞİMLER

Dünyada İkinci Dünya Savaşı'nı izleyen yıllar, önceki döneme damgasını vuran savaş ve bunalımın bir daha geri gelmemek üzere bertaraf edildiği güvencesini veren Birleşmiş Milletler'in de katkısıyla umutla başladı. 1945'den sonra Batı Avrupa, demokrasiyi yeniden keşfetme yolculuğuna çıktı. Bu yolculuğun en önemli özelliği ılımlı olmasıydı.

“Kısmen, Sovyetler'in Batı'ya karşı emelleri hakkında genel bir kuşku vardı. Ama daha temelde, genel bir 'tüm –izimler geride kaldı' duygusu egemendi. Savaş insanlarda ideolojik siyasete karşı derin bir antipati bırakmıştı. Ve bunun yansıması da, geçmişin kutuplu tavırlarından ayrılıp uzlaşmaya yaklaşan kitlesel siyasal partilerin değişen tavırlarında görülebiliyordu. Hem sol hem de sağ, parlamenter demokrasiyle uzlaşıyor ve eski pozisyonlarını terk ediyorlardı.”⁹

Ancak umuda eşlik eden ekonomik büyüme ve refaha karşın çok geçmeden dünya, ABD ve SSCB yanlıları olmak üzere iki büyük kampa ayrılacaktı. Sosyalizm deneyimi, Orta Avrupa ve Balkan ülkelerine sıçradı. Bu kampın karşısında ABD ve kapitalist Batı devletleri yer alıyordu. Savaş sonrasında bağımsızlığa kavuşan eski sömürgeler, bu iki kutbun dışında kalarak Bağlantısızlar Hareketi'ni oluşturdular ve böylece Üçüncü Dünya'nın temeli atılmış oldu.

Faşizmin yenilgiye uğramasıyla güçlenen komünizm, bir tehdit halini aldı. Savaştan sonra ABD, Avrupa'dan çekilmek yerine komünizm tehdidine karşı mücadele etmeye çağrıldı. Batı Avrupa'nın –Sovyet ordusu tarafından işgal edilmemiş– ABD'nin Marshall Yardımı'nı alan on altı ülkesi ile SSCB ve ona bağımlı ülkeler –demir perde

⁹ Aktaran: Mark Mazower, *Karanlık Kıta Avrupa'nın 20.Yüzyılı*, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2003 (1. baskı), s.337

lkeleri– arasında yalnızca politik değil ekonomik anlamda da bir bölünme ortaya çıktı. 1961’de Berlin Duvarı inşa edildi. Sovyetler Birliği, 2.Dünya Savaşı’ndan Avrupa’nın en büyük askeri gücü olarak çıkmıştı bu da onu ABD ile birlikte dünyanın iki süper gücünden biri yaptı.

1949’da Almanya’nın yerine Almanya Federal Cumhuriyeti ile Alman Demokratik Cumhuriyeti’nin kurulmasıyla Doğu ve Batı olmak üzere ikiye bölünen Berlin’de 1961’de iki metre yüksekliğinde ve dikenli teller taşıyan bir duvar rld. 1970’te de duvarın yüksekliği üç metreye çıkarıldı.

Güvenlik sorunu, hem Batı Avrupa’da hem de Doğu Avrupa’da en önemli sorun halini aldı. Batı Avrupa’nın polis ve güvenlik güçleri, Amerikan soğuk savaşçıları – CIA– ile komünizm tehdidine karşı birlikte çalıştılar. Sovyetler Birliği’nde de dünyanın en geniş gizli polis rgt KGB, hem dış istihbarattan sorumluydu hem de Gulag adlı temerküz kamplarından. Savaş sonrasında gelişen güçlü bir yabancılaşma duygusu, Jean-Paul Sartre ve arkadaşlarının oluşturduğu filozoflar tarafından ‘*Varoluşçulukta*’ dile getiriliyordu.

Soğuk savaş, Batı Avrupa’nın ulus-devletlerinin tarihte görülmemiş biçimde birbirine kenetlenmesine neden oldu. Avrupa Ekonomik Birliği ve ABD’nin yardımıyla Avrupa içindeki ticaret patladı. İktisadi büyüme, hkmetlerin uymaya zen gösterdikleri ortak bir koşul haline geldi. *"Akılcıca politikalar, toplumsal dayanışma ve uyum sağlayabilecek kurumsal işbirliği Batı Avrupa’nın tarihindeki en dikkat çekici başarılarından birini elde etmesini sağladı."*¹⁰

1940 ncesinde ailenin ve ulusun çıkarları gözetilirken, savaş sonrası refah devletinde asıl olan bireysel yurttaşın ncelikleriydi. Savaş toplumsal yaşamda eşitleyici görevi görmüştü. Yaşam standartları yükseldikçe, kaliteli bir yaşam için yapılan harcamalar arttı. Turizm, büyük bir sanayi haline geldi; Birleşmiş Milletler 1967 yılını ‘*uluslararası turizm yılı*’ ilan etti.

¹⁰ A.g.k., s.347.

*“Kapitalizmin başarısı sınıf rekabetlerini zayıflattı ve iki savaş arası dönemin etkinlikçi ve ütopyacı kitle siyasetinin yerine daha kansız bir tüketim ve yönetim siyaseti koydu. Halkın istediği artık ilahlar değil mallardı”.*¹¹

Eski yurttaşın yerini alan yeni tüketici, bolluk tarafından hipnotize edilmişti. Frankfurt Üniversitesi'ne bağlı, ilk adı Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü olan, Marksist Frankfurt Okulu'nun tüketiciliğin ilk etkili kuramcılarına göre, bilinçsiz bir biçimde dükkânlara hücum eden yeni '*kitle toplumu*', Hitler'in peşine takılanlardan farksızdı. Baudrillard ve Bourdieu gibi bazı iyimserlerse, tüketici kültürlerinin insanlara kendilerini tanımlayacak ve kimliklerini oluşturacak özgürlüğü sağladığını düşünüyordu.

Yeni bireycilik, eski toplulukçu dayanışmaları sildi; proletarya eski gücünü yitirdi. Beyaz yakalılar ve yönetici sınıflar arttı; köylülük azaldı. Orta sınıfın burjuvası yerini geniş bir kitle kültürüne bıraktı. Jürgen Habermas, teknoloji ve bilimin apolitik hale gelmiş olan halk kitlesinin yeni ideolojisine dönüştüğünü belirtiyordu. Bilime ayrılan fonların artması sonucu, sosyal bilimler (psikoloji, ekonomi, sosyoloji, siyaset bilimi) gelişerek eski disiplinleri etkiledi.

1960'lı yıllarda devlet ve uluslar arası fonlarla desteklenen bilim ve teknoloji alanında çok önemli gelişmeler kaydedildi. SSCB, atmosferi geçerek uzaya çıkan ilk araç olan Sputnik'i fırlattı. ABD, hava durumunu değerlendirme amaçlı ilk uyduyu uzaya fırlattı. Rus kozmonot Yuri Gagarin, bir uydunun içinde dünya yörüngesinde döndü. Ayın yüzeyinin ilk yakın plan fotoğrafları çekildi. SSCB ve ABD uzay araçları ay yüzeyine yumuşak iniş yaptı. Nihayet 1969'da ABD'li Neil Armstrong ayda yürüyen ilk insan oldu.

Yine bu yıllarda, Güney Afrika'da ilk yapay kalp ameliyatı gerçekleştirildi; ilk sentetik DNA üretildi. ABD'de lazer keşfedildi. 1963'de Polaroid Land Kamera'nın renkli versiyonu satışa sunuldu; üç boyutlu fotoğraf geliştirildi; videotayp kullanılmaya başlandı.

¹¹ A.g.k., s.352.

Okuryazarlık oranının yükseldiği 1960'larda, özgür basın gelişti. 1960'ların başından itibaren de pornografi yaygınlaştı. İletişim araçları – radyo, sinema, ses teknolojisi ve en önemlisi televizyon - hızla yaygınlaştı. Genel televizyon yayını Fransa'da 1944, Britanya'da 1946, Batı Almanya'da 1952 yılında başlamıştı. 1950'lerin ortalarından sonra da ticarî reklâmlar televizyonlarda boy göstermeye başladı. Başlangıçta ulusal sınırlar içindeki radyo ve televizyon yayıncılığı, teknolojinin gelişmesiyle uluslar arası oldu ve dahası insanlığın zaman ve mekân algılayışını değiştirdi; dünyayı büyük bir köye, insanlığı da büyük bir aileye çevirdi.

1966 ve 1970 yılları arasını kapsayan zaman diliminde, refah devletinden herkesin eşit ölçüde yararlanamadığının fark edilmesi ve yeni bir ekonomik bunalımın baş göstermesi sonucu tüm dünyada küresel boyutta bir hareket cereyan etti. Bu hareket, Fransa'da Mayıs 1968'de doruğa çıktığı için 68 Hareketi ya da 68 Devrimi adını alır.

1965'te ABD, denetimindeki Güney Vietnam'a karşı gerilla saldırılarını yoğunlaştıran Vietnam Demokratik Cumhuriyeti'ne hava bombardımanı gerçekleştirdi ve ardından asker göndererek bu ülkede kara savaşını başlattı. ABD'nin Vietnam Savaşı'na çağırdığı öğrenci gençlik tüm dünyayı kapsayan siyasal ve toplumsal hareketliliğe öncü oldu.

ABD'de resmi olarak süren ırk ayrımcılığına karşı siyahlar, 1960'lı yıllar boyunca Martin Luther King Jr.'ın öncülüğünde barışçıl yollarla mücadele etmişler; 1965'te, seçme ve seçilme hakkı ile birlikte bütün alanlarda eşit haklar kazanmışlardı.

Bu sırada, Başkan Kenedy, siyah Müslüman lider Malcolm X ve Martin Luther King Jr. suikaste kurban gittiler. Öğrenciler üniversiteleri ve hatta ABD'nin askeri beyni olan Pentagon'u işgal etti. ABD yönetimi, bu hareketi şiddetle bastırmaya girişti ve silahsız öğrenciler dahi öldürüldü. Öğrenci hareketi, özellikle savaşta çocukları ölen aileler olmak üzere toplumun çeşitli kesimlerinden destek aldı ve ABD'nin Vietnam müdahalesinin son bulmasına yardımcı oldu.

Batı Avrupa'daki 68 Hareketi ise, işçi sınıfının da desteğini gördü. Üniversite işgalleri, grevler, sokak eylemleri ve barikatlarla desteklendi; Sorbonne duvar yazılarından biri, *"En güzel heykel zevke göre bir kaldırım taşıdır küp biçimindeki ağır*

kaldırım taşı, polislerin suratına fırlatılan kaldırım taşı."¹² bu ortamı çok güzel bir ifadeyle dile getirmektedir. 68 Hareketi devlet tarafından şiddet kullanılarak bastırıldığında, öğrenci ve işçi taleplerinin bir kısmı kabul edilmişti.

Öğrenci ayaklanmaları, üniversite sistemindeki eğitimin yapısını politikleştirerek, bilginin bir iktidar ve baskı kurma yolu olarak üretilmesini eleştirdi. Aynı zamanda üniversite sistemini, gerçek yaşamla ilgisi olmayan, özel alanlarla bölmelere ayrılmış bilgi dalları bağlamında eleştirdi.

Bu yeni sosyal hareketler, işçi hareketinin önceliğine dayanan geleneksel Marksist politik anlayışların sorgulanmasına yol açtı. Toplumlar emek sömürüsüne indirgenemeyecek farklı iktidar ve baskı güçlerinin farkına vardılar; daha demokratik bir politik mücadele ve katılım biçimi arzusu peşine düştüler. Cinsiyet ayrımcılığı, ırkçılık, homofobi gibi tehlikeli ideolojiler, devletin ve kapitalizmin sosyal ve kişisel yaşam üzerindeki baskısına karşı, feminizm, çevre örgütleri, gay ve lezbiyen oluşumlar gibi politik oluşumlar meydana geldi.

Sosyalist ülkelerden Çekoslovakya'da hem SSCB egemenliğine hem de sosyalizmin uygulanan biçimine karşı tepki olarak doğan '*Prag Baharı*', SSCB'nin ülkeyi işgali ile son buldu. Çin'in uyguladığı yanlış sanayileşme politikasına karşı gelişen '*Kültür Devrimi*' de bastırıldı. 68 Hareketi, üçüncü dünyanın diğer birçok ülkesinde de sömürgecilğe ve yeni sömürgecilik olarak adlandırılan ABD emperyalizmine karşı etkili oldu.

1960'larda kadın hareketi yükselişe geçti. Kadınlar ekonomik, toplumsal, siyasal, kültürel ve özel yaşamın her alanında karşılaştıkları erkek egemenliğine karşı harekete geçmeye başladılar. Kadın hareketi iktidar yapılarını sürekli yeniden ürettiği gerekçesiyle aile kurumunu sorguladı, kadının kendi hayatı ve bedeni üzerinde tek söz sahibi olduğunu savundu. Mini etek, toplumsal hayata girmişti. 1961 yılında doğum kontrol hapları reçeteyle satılmaya başlandı; böylece kadın hareketi, cinsel devrimi de beraberinde getirmiş oldu. Geleneksel ahlak kuralları –evlilik dışı ilişki, evlilik dışı çocuk sahibi olma, evlenmeden birlikte yaşama, boşanma, çocuk düşürme, eşcinsellik

¹² İsyankar Yüzyıl Yirminci Yüzyılın Başkaldırı Sözlüğü, İstanbul, Sel Yay. (1.Baskı), 2004, s.17.

tabuları birer birer yıkılmaya başlandı. Aynı yıllarda dinî inanışlarda da düşüş yaşanıyordu.

Ağustos 1969'da New York eyaletindeki Woodstock'ta üç gün boyunca açık havada düzenlenen müzik ve dans festivali, yüz binlerce gencin katılımıyla, bir dönemin sonunu işaretliyordu. Bu çok görkemli etkinlik 'çiçek çocuğu' olarak adlandırılan hippilerin, savaş karşıtlarının ve gençlerin tarihteki en görkemli kültürel karşı çıkışı oldu.

1967 yılında sanatçı Joseph Beuys, ders verdiği Dusseldorf Akademisi'nde bir öğrenci siyasî partisi kurdu. 1972'de Beuys, sınıfların sınırlarının kaldırılması konusundaki inançlarında ısrar ettiği için akademiden uzaklaştırıldı. Bir yıl sonra da akademik disiplinlerin sınırlarının kalkması talebiyle disiplinler arası bir yaklaşım getiren 'Uluslararası Özgür Üniversite'yi (FIU) kurdu.

1969 yılında New York'ta 'The Art Workers Coalition' (AWC) 'Sanat Çalışanları Birliği' kuruldu. Bu grubun üyeleri arasında sanatçı Takis, Carl Andre, Hans Haacke ve eleştirmen Lucy Lippard da bulunuyordu. Bu grup, insan hakları ve savaşla ilgili toplantılar, protestolar düzenliyor; galeri ve müze sistemine karşı sanatçı haklarını koruyordu. 1969'da yine New York'ta Sanat Çalışanları Birliği'nin dışında 'Kadın Sanatçılar Devrimi' (WAR) 'Women Artists Revolution' şekillendi.

3.2. 1960'LARDA ÇAĞDAŞ SANAT

1960'lı yıllarda kolonilerin bağımsızlığa kavuşması, feminist hareketlerin güç kazanması, elektronik iletişim sistemlerinin ve bilgisayarların yaygınlaşması ile bilgi edinme ve aktarma yöntemleriyle değişikliğe uğrayan sosyal yapının etkisi altında insan merkezli Batı düşüncesi sorgulanmaya başlandı. İnsanoğlu modernist dönemin vaat ettiği mutluluğa ulaşamamıştı. Bu yıllarda, gerçek kavramının kişiden kişiye, durumdan duruma ve toplumdan topluma değişmekte olduğu görüldü. Kesin, evrensel ve tanımlanabilir bir gerçek yoktu. Bu düşünce biçimi merkezsiz düşünce biçimidir.

Dolayısıyla bu dönemde ‘*merkez*’, ‘*kaynak*’, ‘*temel*’ ve ‘*evrensellik*’ gibi kavramlar, onlara dayalı ideolojiler, kurumlar ciddi biçimde sorgulanmaktadır.

Postmodernist olarak adlandırılan bu düşünce sistemine göre insan, sürekli bir oluşum halindedir; hem her an çevresinden etkilenir hem de çevresini etkiler. Böylece insanı özgün ve özgür birey olarak tanımlamak güçtür. Bu dönemde ‘*kişi*’ sözcüğü yerine ‘*özne*’ sözcüğü kullanılır. Dolayısıyla özneye bağımlı olan toplum ve gerçek kavramları da geleneksel anlamlarından farklı anlamlar yüklenirler.

Bir sanatçı, içinde yaşadığı toplumdan kaçınılmaz bir biçimde etkilenir ve bu etki sanatsal üretiminde ifadesini bulur. Çağdaş sanat denince, sıklıkla akla ‘*o*’ dönemde geçerli olan akımla görselliğin özdeşleştirilmesi gelir. Çağdaş sanat ‘*modern*’ kavramıyla birlikte anılmaktadır. Oysa çağdaş sanat, modernle ve özellikle son dönemde üretilen biçimsellikleri tanımlamakta kullanılan postmodernle ilişkileri olsa da daha özgül bir kavramdır. Çağdaş sanat, 1960’lardan ayrı düşünülemez. Çağdaş sanat bu alandaki gelişmelerden etkilenir ve hatta daha kısıtlı bir derecede de olsa bu alanları etkiler. Bu doğrultudaki dinamiklerin görselliğe kavuşmasıdır. Bu oluşumların modernist ya da postmodernist tutumu ancak bir yöntem sorunudur.

1960’larda başlayan yeni toplumsal ve siyasal hareketler, savaş sonrasında Avrupa’nın bilincinde ve metafizik anlayışında önemli değişikliklere yol açtı. Bu hareketler, yerleşik değerler sistemini sarstı ve birey –yurttaş– insan tipolojisinde dönüşüm yaşandı. Modernist siyaset ve toplumsal yapının sonuna gelinmişti.

1960 civarında modern sanatın temel kuvvetlerinden olan ‘*kompozisyon*’ ve ‘*psikoloji*’ öğeleri etkisini kaybetmeye başladı. Yaratıcısının yaşamöyküsü, iç yaşamı, imzası ve jestleri ile bütünlük oluşturan ‘*modern sanat*’ sorgulanmaya başlandı. Dünyayı konstrüktivist ve dışavurumcu bir açıdan algılama biçimi yeterli değildi. Sanatın yeni ilgi alanları toplum, hayat, gerçek, sokak yaşamı, kitle iletişimiydi.

Bu noktada sanat ikiye ayrıldı. Bunlar, modernizmi görsel düzeyde en uç noktaya taşıyan ‘*minimalizm*’ ile tavır alan, eleştiren, gündelik gerçeklikle ve sokakla bütünleşen ‘*çağdaş sanat*’.

Bu çerçevede heykel artık yeni malzemeler, yeni araçlar ve mekânlar kullanmaya başladı. Heykel, artık daha kapsayıcı bir biçimde, bir kalıp yağ, bir gaz

bulutu, bir parça toprak, bir hareket, bir fikir veya bir video düzenlemesi olabilirdi. Modern heykel vasıtasıyla imgesi değişmiş olsa da temelde figüre, işarete ve nesneye bağımlı olan heykelin yerini '*manzara üslubu*' aldı; dikey yönelimin yerini yatay yönelim almaya başladı. Heykel, bir galeride, sokakta, çölde, gökte, bedende ve hatta sadece zihnimizde bile yer alabilirdi. Sanatın seyri nesnenin serüveninden giderek sürece, kavrama, yaklaşıma, duruma yöneldi.

3.2.1. Sosyal Heykel ve Joseph Beuys

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra resim sanatı merkezî önemini yitirmeye başladı. Bunun nedeni geçmiş yılların zulümlerinin sonucunda, sanatın olabildiğince gerçekliğe yakın olması gerektiği düşüncesidir. 1960'lar, o güne kadar sanatsal ifade biçimi olarak ikinci plânda kalan heykel sanatında önemli gelişmelere sahne oldu. Heykel sanatı bu gelişimi Joseph Beuys'a borçludur. Beuys, kabul gören yerleşik heykel tanımını radikal bir biçimde genişletmiştir. Alman sanatçı Beuys, aynı zamanda sanattaki Amerikan öncülüğüne karşı Avrupa sanatını söz sahibi yapmıştır.

Beuys, kısa bir süre boyunca içinde bulunduğu Fluxus akımı yoluyla, heykel üzerine düşüncelerini yayma olanağı buldu. Fluxus akımının amacı; sanatı yaşamdan ayıran engeli yıkmak ve çeşitli sanatlar arasındaki sınırları kaldırmaktı. Onlara göre tüm sanat etkinlikleri tamamen özgür ve dogmalardan uzak olmalıydı. Fluxus sanatçıları, insan bilincinde değişim gerçekleştirmek istiyordu. Fluxus eylemlerinin disiplinler-arası karakteri, Beuys'un yaklaşımına çok yakındı.

Beuys'a göre insan, düşünce, duygu ve irade bahşedilmiş bir heykeldir. İnsan, duyarlı bir varlıksa, bu duyarlılık, tedavi edici bir eyleme dönüşebilirdi. İyileşme nasıl sağlanır, iyileşme süreci nasıl anlaşılır? Beuys'un çizimleri, heykelleri, gösterileri, yazıları, siyasî eylemleri hep bu soruların peşinden koşar. Beuys, kendisini de sanatının bir malzemesi olarak kullanmıştır. Sanatçı eserlerinde kendi karizmasını kullanarak, toplum için modern bir şaman olmaya soyunmuştur.

Beuys '*insan politiktir*' der. Yani biçim alabilir, biçim verilebilir, değişebilir. İnsan, düşüncesiyle, sesiyle, devinimiyle, bakışlarıyla enerji alır, enerji yayar,

yoğrumsaldır. İnsanın düşüncesi de plastiktir, sesi de plastiktir. Beuys, 1972 Kassel Documenta sergisi kapsamında açtığı Doğrudan Demokrasi Örgütü bürosunda, yüz gün boyunca sanat, yaşam, toplum, politika, özgürlük...vb. üzerine konuşmuştur. Beuys'un gözünde '*insan toplumsal bir heykeldir*'. Demokratik ve özgür bir toplumun varlığı ancak sanatın yaşam ve eğitimin her alanına yayılmasına bağlıdır.

Beuys, sanatçı olarak konumunu, savaş sırasında ve sonrasında edindiği yoğun varoluşçu deneyimler üzerine kurmuştur; çağdaş tehlike ve yıkımları Dadacılar'ın yaptığı gibi alay ederek sergilemek yerine bireye ve onun yaratıcı gücüne dair inancını her fırsatta dile getirmiştir.

Duchamp'ın sanat anlayışında her nesne sanat eseri olabilirken, Beuys'un sanat anlayışında her insan heykeldir ve sanatçıdır. Beuys açısından insan, hem özne hem de nesnedir.

“Sosyal heykel, yaşadığımız dünyayı nasıl biçimlendirdiğimiz ve şekillendirdiğimizdir. Bu nedenle heykellerimin doğası, kesin ve bitmiş değildir. Birçoğunda işlemler sürmektedir; kimyasal reaksiyonlar, mayalanmalar, renk değişiklikleri, çürüme, kuruma. Her şey bir değişim durumundadır.”¹³

Beuys, 1960 ve 1970'lerde heykeli geniş bir alanda, belli eylemler ve enstalasyonlar içinde de kullanıyordu. Beuys, hangi ifade biçimini kullanırsa kullansın, düşüncelerini olabildiğince doğrudan yansıtmaya çalışmıştır. Gösterilerinde ve heykellerinde, herhangi bir kalıcılık endişesi yoktur.

Beuys'un heykel sanatına ilişkin teknik ve kuramsal görüşlerinin biçimlenmesinde 1963 tarihli '*Yağ İskemlesi*' adlı eserinin ayrı bir önemi vardır (Resim:23). Bu eserde Beuys, bir iskemlenin arkılığı ile oturma yerinin köşesine katı yağ yerleştirmiştir. Bu bölge, insan bedeninde cinsel, sindirim ve boşaltım işlevlerinin kimyasal süreçlerinin olduğu bölgeye dikkat çekmektedir. Beuys'un katı yağ kullanmasının nedeni: ısı değişikliğine karşı hassasiyete, yağın kaba dokulu kesiti:

¹³ Aktaran: Melih Apa, “Üzerinde Konuşulan, Okunan ve Görülen Bir Heykel...”, *Sanat Dünyamız Dergisi*, Sayı: 82, İstanbul, YKY, 2002, s.133.

kaosa gönderme yapma isteğine dayanmaktadır. Sanatçı izleyicilerin, bu biçimde sergilenen yağ parçası ile içgüdüsel olarak içsel süreçleri ile duyguları arasında ilişki kuracaklarını düşünmüştü.

Beuys heykellerinde ve eylemlerinde yağ, keçe, bakır, kemik, tüy, çikolata, bal gibi hammaddeler; ölü tavşan, kurt gibi organik varlıklar, elektrik feneri, cep saati, tabak vb. nesneler kullanmıştır. Sanatçının nesnelerini harmanladığı vitrinler başlı başına özgün temsillerdir. Ancak bunları Duchamp'ın yaptığı gibi ready-made olarak ya da fiziksel etkileri için değil metaforik anlamları ile kullanmıştır. Bu malzemeler onun çok ilginç yaşam öyküsünden izler taşır. Sanatçı, heykel sanatını daha önce hiç kullanılmamış yeni materyallerin kullanımına açmış olmasına rağmen, 1986'da, heykelin geleneksel malzemesi olan bronzdan döküm heykeller de üretmiştir.

3.2.2. Happeningler, Eylemler, Fluxus, Performans

Oldenburg'un New York'taki mağazası '*The Store*', New York vitrinlerini dolduran sandviç ya da '*hot dog*'ların taklidi alçı nesnelerle doludur. Aynı mağaza, New York'taki tavan arası galerileri gibi dramatik birtakım gösterilere '*Happeningler*'e sahne olur. Pop nesneleri, happeninglerde kullanılan sahne donatılarıdır.

1960'ların başında ortaya çıkan happeningler ve Fluxus gibi hareketler kaynağını Dada'dan alır. Bir sanat biçimi başka bir şeye indirgenemeyecek biçimde kendine has özünü bulur ki bu resmi heykelden ayıran şeydir; kendini sadece kendiyile tanımlar. Farklı sanatlarla geçişli olan tek sanat tiyatrodur. İşte plastik sanatları tiyatroya iten neden: zamansal bir genişleme ihtiyacı, heykelin gerçek zamansallıkla kaynaşma ihtiyacıdır. Tiyatro, karma malzemelerin kullanıldığı ve karma formların yaratıldığı bir platformdur.

Allan Kaprow, happeninglerinde resmin yanı sıra, birtakım hazır malzemelerle heykelimsi oluşumlar, yerleştirmeler oluşturdu; Martha Jackson Gallery'nin arka bahçesini araba tekerlekleriyle doldurması gibi (Resim: 46). Happeninglerin meydana gelmesinde izleyicilerin de katkısı oluyordu; oluşan ürün ortak bir yaratımdı. Kaprow zamanla bu eylemleri daha geniş bir katılımcı kitleyle gerçekleştirmek istedi.

Happeningler, nesneler, sesler, zaman, hareketler, fiziksel duyular, kokulardan oluşan bir kolaj-ortam duyarlılığı, montajın uzantısı, genişlemiş anlamda performanslardı. Kullanılan nesneler ne kadar ucuz ve ne kadar gösterişsiz olursa onu şiire dönüştürme olasılığı o kadar büyüktü. İzleyiciye bir konu ya da karakter kalıpları sunulmadığı için, geleneksel tiyatrodan farklıydı. Heykel, resim, şiir, dans ya da sahne sanatları gibi türler sınırlarını aşır, birbirleri içine girmişti. Happeninglerde sanat ve yaşam arasındaki sınır alabildiğince belirsizdir. Bu performanslar, izleyicilerin hem kendileri hem de nesneler hakkındaki bilgilerini sorgulamaktadır.

1968 yılında görgü tanığı olan Michel Ragon, mayıstaki Paris öğrenci olayları esnasında arabaların harap edilmesini sadece büyük ölçekli Happening'ler olarak değil, aynı zamanda César'ın '*Preslenmişler*' inin büyük versiyonlarına benzetmiştir. Burada hazır nesne, olayın kendisidir.

Diğer taraftan happeninglerin en belirgin özelliklerinden biri, izleyici-katılımcıya açıkça kötü davranılmasıdır. Bir performansın sonunda izleyiciler bir çim biçme makinesi tarafından saldırıya uğrayabilmektedir. Çoğunlukla da izleyici bekleme durumunda bırakılır, performansın bittiğini algılayamaz. Happeningler izleyiciyi hiçbir zaman doruk noktaya ulaştırmaz; hiçbir zaman tüketilemeyecek sürprizler ağı sunar. Happeninglerin mantıklı bir süreci ve bütünlüklü bir yapıyı reddeden tavrı bir çeşit saldırıdır.

1960'larda Avrupa'da gerçekleştirilen '*eylem*' adı verilen performansların daha şiddet dolu bir tonu vardı. Viyana'daki Doğrudan Eylem Grubu'ndaki (Viyana Aksiyonistleri) sanatçılar, kendilerini sakatlamak gibi etkinlikler gerçekleştirdiler. Bu etkinliklerin amacı, İkinci Dünya Savaşı'ndan kalan korkulardan, günahlardan arınmaktı.

Etkinliklerinin büyük bir kısmını Almanya'da gerçekleştiren Fluxus Grubu da açıkça kendine Neo-Dada adını verdi. Fluxus sanatçıları, şenlikler, olaylar, gösteriler, yayınlar ve filmlerden oluşan çalışmalar gerçekleştirdiler. Fluxusçular, görsel sanatlarla sahne sanatlarını birleştirmiş, sanat-yaşam ikilemini çözmeye çalışmışlardı. Sanatçılar, genelde nesne üretiminden uzaklaşmış, günlük olaylara benzer, gerçek zaman içinde yer alan süreç ve eylemlere yönelmişlerdi. Tipik Fluxus nesnesi, küçüktür ve genellikle

kutulanmıştır; biblolar, ev eşyaları, bulmacalar, kolajlar, pullar...vb. Fluxus'çular, oyunlar oynadılar, nesneleri bozdular, yeniden icat ettiler. Fluxus'la Happeningler temelde birbirine benzeyen hareketlerdir. Ancak aralarındaki fark, Fluxus'un gerçekleştirdiği işlerin tekrar edilebilir olması ve izleyicilerin bu olaylara hiç katılmaması ya da sınırlı katılımıydı.

Bütün bu sanatsal etkinliklerin ötesinde heykelin kabul gören yerleşik tanımını genişleten bir etkinlik, biri İngiliz diğeri İtalyan olan sanatçılar Gilbert ve George'un 1969 tarihli performansı oldu. '*Kemerlerin Altında*' adlı performanslarıyla sanatçılar, ilk '*Şarkı Söyleyen Heykel*'lerini gerçekleştirdiler (Resim: 47). Bu çalışmada sanatçılar ellerini ve yüzlerini altın rengine boyamış, şık takım elbiseler giymiş, kaide olarak kullandıkları bir masanın üzerine çıkmış, masanın altındaki teypte çalmakta olan 'kemerler altında' şarkısına uygun kukla benzeri hareketler yapmış, böylece iki bronz heykel olmuşlardır. Sanatçılar, sanat ile hayat arasında hiçbir sınır olmadığını, gündelik etkinliklerin her birinin, dolayısıyla tüm hayatlarının '*heykel*' sayılabileceğini göstermiş oldular.

'*Shoot*' (19.12.1971) performans tarihinin en görkemli ve cesur gösterilerinden biridir. Bu performansta Chris Burden, bir arkadaşının ateşlediği tabancadan çıkan yirmi iki mm.lik bir mermiyle kolundan yaralanmıştır. Oysa performansın amacı sadece merminin kolu sıyrıp geçmesidir. Burden, performans esnasında '*bir heykel olduğunu*' iddia etmiştir. Bu performans, Vietnam'dan gelen gaziler, sakatlar ve ceset torbalarıyla ilişkilendirilmiştir.

3.2.3. Pop Sanat ve Claes Oldenburg

Pop Sanat, İngiltere ve ABD'de birbirleriyle ilişkisi olmadan aynı zamanda ortaya çıkmıştır. Ancak Pop Sanat'ın en etkili olduğu ülke kuşkusuz ABD'dir. Marcel Duchamp'ın yapıtları ve düşünceleri pop sanatçıları derinden etkilemiştir. Pop sanatçıları, Duchamp'ın sanata '*ready-made*'i sokması ile iletişim araçlarının kullandığı imgelerden yararlanarak sanat yapıtını dış gerçeklikten ayıran sınırı ortadan kaldırmaya

çalıştılar. Amerikan Pop'u, popüler kültürün imgelerini tarafsız olarak ele alır ve eseri her türlü kişisellikten arındırmaya özen göstererek, anonim niteliğe yaklaşmaya çalışır.

Pop Sanat, seçkin değildir; modernizmin renk ve biçimlerine karşı oluşan tepkiyle alternatif olarak ortaya çıkan bir estetik anlayıştır. Pop Sanat, nesnelerinin esinini toplumsal gerçeklerden, kent mitlerinden, kentsel görünümünden, kitle iletişim araçlarından, gündelik yaşamdan ve tüketim toplumu gibi olgulardan alır. Resimli roman, sinema, gazete, çizgi romanlardan ödünç alınmış kareler, ünlülerin portreleri, ambalajlar, posterler, buluntu nesneler...vb. Pop Sanat'ın kullandığı malzemelerdir. Edward Kienholz, herhangi bir toplumu ancak çöpe attıklarını incelediğinde anlayabildiğini söylemektedir. Sanat ve yaşam arasında sadece çok ince bir çizgi kalmıştır.

Andy Warhol, sergi salonunda minimal heykel etkisi yaratan üst üste koyduğu '*Brillo Kutuları*'nı sergiler (Resim: 34). Bunlar, aslının suntadan üretilmiş ve ipek baskıyla gerçek süsü verilmiş kopyası olan röprodüksiyonlardır. Ancak bu kutuların, sanat eseri olarak değer bulmasının nedeni, onların iyi kopya edilmiş olmaları değil, sanatsal bir düzenleme içinde sergilenmeleridir. Warhol'a göre para, sanatı belirleyecek güce sahiptir ve sanatçı yapıtlarında bu durumu hicvediyordu. Aynı zamanda sanatın toplum tarafından soyutlanıp, yüceltilmesine karşı çıkıyor; bunu yaparken de eserlerini çoğunluğun beğeni ve algılarına göre biçimlendiriyordu.

Bir diğer Pop sanatçısı Claes Oldenburg, renkli ve dev ölçekli, üç boyutlu nesneleriyle ün kazanmıştır. Oldenburg'un çalışmalarının konuları Amerikan insanının her gün tükettiği hamburger, dondurma ve pasta gibi popüler yiyecek maddeleri, sigara izmaritleri, yatak odası mobilyaları, klozet kapağı, telefon, daktilo, elektrik düğmesi, ruj, mandal, araba sileceği, yumurta çırpıcı gibi çeşitli günlük kullanım nesneleridir (Resim: 31-32). Oldenburg'un nesneleri, Duchamp'ın ve Sürrealistlerin nesneleri ile akrabadır. Oldenburg'un radikal bir biçimde kullandığı nesneler, sanatçıya göre insanın benliğini oluşturur. Sanatçı evde kullanılan, işlevsel sıradan nesnelerle insanları çok yakın bir ilişkiye, neredeyse şefkat ilişkisine sokar; bu nesnelere insan biçimsel özellikler yükler.

Oldenburg sıradan bir objeyi dönüştürmek için ‘büyütüp dev boyutlara ulaştırmak’ ya da ‘yumuşatmak’ yöntemlerini kullanır. Köpükle doldurulmuş vinil malzemeye yumuşatılmış olan heykel, alışılmış heykel algısına zarar verir. Televizyondaki her şeyin aslından küçük, sinema perdesindeki her şeyin aslından büyük olarak görüldüğü bir çağda bir kez daha nesnelerin boyutlarıyla oynama, ölçek hissimiz ve gerçeklik algısında değişiklik yaratır. Oldenburg’un işlerinde örtülü bir ironi ve erotizm bulunmakla beraber, izleyiciyle kurduğu ilişki gerçek bir saldırdır.

Pop Sanat, insan figürünü üç boyutlu olarak üretmeye giriştiğinde, daha geleneksel değerleri kullanmıştır. George Segal ve Edward Kienholz, Amerikan yaşam tarzını yansıtan, Hopper tablolarına benzeyen, tablo heykeller yaptılar (Resim: 40-33). Her iki sanatçı da figürlerini titiz bir gerçekçilikle hazırladıkları ortamlara yerleştirdiler. Sanatçılar bu eserlerinde fuhuş, yoksulluk gibi hayatın içinden çok gerçekçi sahneleri betimlediler. Segal’in figürleri, kendi arkadaşlarının gündelik pozlardaki bedenlerinin kalıplarından ürettiği alçıdan yapılmıştı; Kienholz’unkilerse hazır mankenlerdi. İzleyici bu tablo heykellerin mekânına girip dolaşabilirdi. Bu teatral heykellerde gerçek banyo küvetleri, tiyatro çadırları, hastane yatakları gibi günlük hayattaki kullanım nesneleri kullanılıyordu.

Pop Sanat’ta nesnelerin ifade gücü, izleyicinin dünyası ve işin oluşturduğu ortam arasındaki süreklilik duygusunu güçlendirmekteydi. Pop Sanat’ın nesne anlayışı, Duchamp’ın hazır nesneleri ya da Sürrealistler’in arzu ve itkilerini yansıttıkları nesneden çok farklıydı. Burada kendi yaşamını elinde tutan nesneler vardı; kendi dili, menşei ve hikâyesi olan nesneler.

3.2.4. Minimalizm ve Dan Flavin

Minimal Sanat, ‘Soyut Sanat’ın vardığı en uç noktadır ve asıl atılımını heykel sanatında gerçekleştirmiştir. Minimal Sanat, temelde izleyici, nesne ve mekân arasındaki ilişkileri yeniden tanımlayarak; mekânın fiziksel boşluğunu, sanat yapıtının ayrılmaz bir ögesi durumuna getirdi. Minimalizm, sanatın gerçekliğini ve onun varlık nedeni olan diğer öğeleri reddederek yeni bir dil oluşturmaya çalıştı. Minimalizm,

üretimini yalnızca bir ‘dil’ sorunu olarak gördü, kusursuz bir dil oluşturma çabasına girişti, sanat yapıtında şiirselliği dışladı.

Minimalist heykellerin ortak özellikleri; biçimsel yalınlaşma, hazır malzeme kullanımı ve sanatçının malzemeyi kullanımıyla ilgili kişisel izlerinin yokluğudur. Minimalist heykellerin çoğu, aynı malzemenin, nesnenin ve boyutların tekrarlanmasıyla oluşturulmuştur. Tekrarın gücünden faydalanarak, klasik ilişkisel kompozisyon anlayışına alternatif geliştirmişlerdir. Minimal Sanat’ı Brancusi’nin ‘Sonsuz Sütun’ u ile ilişkilendirebiliriz.

Carl Andre’nin yere dizdiği ateş tuğlaları, Richard Smithson’un cam plakaları ve Donald Judd’ın duvara eşit aralıklarla astığı birbirinin eşi ahşap, metal ya da pleksiglas kutular (Resim: 28-29) ...vb. Sol Le Witt ise genellikle açık ve kapalı küpleri düzenler. Minimalist heykeltıraşların kullandıkları bu malzemeler, alışık olduğumuz kompozisyon anlayışı çerçevesinde anlam yaratma, form yerleştirme ve biçimlendirmenin dışına çıkmalarına yardımcı oluyordu. Kuşkusuz bu malzemelerin ve nesnelerin Duchamp’ın hazır nesneleriyle ve Pop sanatla da doğrudan ilişkisi bulunmaktadır. Minimalist heykeltıraşlar anlamın dışsallığını göstermektedirler.

“Minimalizmin tutkusu, heykeldeki anlamı yüzeye taşıyarak, yapıyı özel psikolojik alanda değil kamusal alanda, kültürel alanda kurmaktır.”¹⁴

Bu yüzden minimalistler, bir dizi inşa prensibine başvurmuştur. Minimalistlerin ve özelde Andre’nin bir halı kadar yassı işleriyle heykel, özerklikten, derinlik ya da hacim duygusundan, merkez ya da iç alan düşüncesinden yoksun bırakılmıştır. Üzerinde durdukları zeminle bir olurlar. Bu işlerde görülen, sadece maddenin mutlaklığıdır. Mekân yanılsaması heykelin dışına taşar.

Minimal heykelde, ‘merkez’ gövdenin içinden yüzeyine, bedenin (heykelin) içinde bulunduğu mekân ve zamana taşınmıştır. Minimalizmin soyutluğu, bu işler aracılığıyla insan bedenini tanımayı kolaylaştırır. Minimalistler yanılsamacı heykel

¹⁴ Rosalind Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, USA, The Viking Press, 1977.

anlayışını (insan tenini taklit etmek için mermerin kullanılması) reddederler. Çünkü yanılsamacı yaklaşım heykeli gerçek mekândan koparır.

Amerikan minimalist heykeltıraş Dan Flavin'in ilk heykelleri, Tatlin ve Malevich gibi ilk indirgemeci modern sanatçıların çalışmalarından esinlenerek gerçekleştirdiği basit kompozisyonları olan standart neon tüplerdi (Resim: 26-27). Flavin'in eserlerinde çizilen çizgiler ve fırça izleri yerine ışıktan çizgiler, alan ve hacim yerine de denetlenmiş bir parıltı alanı vardı. Sanatçı, soyutlamacı ışık hüzmeleri ile espası başkalaşıma götürdü, üçgenler, zebra çizgileri, titreşimli veya taramalı hatlar gerçekleştirdi.

Flavin, ışığı algılayışımızın mekân algımızı da değiştirdiğini gördü. Bu hafif yapılar, anıtsal ve mimarî görünümeler sunarken, aynı zamanda teatral bir özellik taşır. Kinetik heykeltıraşlar gibi o da bir çeşit yanılsama yaratmaktadır; onlardan farklı olarak bu kez mekânda. Aynı zamanda Flavin, reklâm panoları ve kentsel ticari binaların aydınlatma aracı olan neon ışığı kullanarak, minimalizmle pop sanat arasında köprü görevi görmüştür.

Amerika'da heykel alanındaki minimal etkiler, bir süre sonra geometrinin, simetrinin ve düzenli form arayışının sanatçılara dayattığı sınırlardan kurtuldu. Bu sanatçılar heykellerini perçinleyerek, yapıştırarak, kaynak yaparak değil, her parçanın kendi içsel özelliklerini kullanarak birleştirmişlerdir. Bu yapıtlarda formu, maddenin bizzat kendisi yaratmaktadır.

Robert Morris'in heykelleri asılmış, kendi ağırlıklarının etkisiyle şekil kazanan keçe parçalarıydı (Resim: 30). Richard Serra'nın zemine serbestçe döktüğü ve savurduğu erimiş kurşunla oluşturduğu '*köşe-parçaları*' (Resim: 44), aynı zamanda Tatlin'in çalışmalarına gönderme yapar. Bu işlerde formu, maddenin serbestçe katılaşması meydana getiriyordu.

Heykeltıraş Eva Hesse de sanatında ağlar, sicimler, sakız, fiberglas gibi malzemeleri, maddenin doğasını, kompozisyonunun bir ögesi olarak kullanır (Resim:58). Sanatçı yapıtlarında kültürün bu materyalleri dönüştürme biçimlerini (rafine etmek için eritmek, inşa etmek için yığmak gibi) kullanıyordu. Böylece ilkel bir heykelsi alan yaratmış oluyordu. Ancak Eva Hesse'nin yapıtları bir noktada

diğerlerinden ayrılır. Bu yapıtlar, formla ilgili bir yaklaşımın yanında psikolojik bir boyut ve metaforik anlamlar da taşımaktadır. Sanatçı, yapıtlarında saçma olanı, zıtlıkları ve anormal durumları kullanmayı sevdiğini söylemektedir.

3.2.5. Yeryüzü Sanatı ve Christo

Minimal sanat, minimalist düşüncenin devasa boyutlarda ifade edildiği Yeryüzü Sanatı'na öncü olmuştur. ABD'de gelişip Avrupa'ya yayılan Yeryüzü Sanatı'nın kavramsal sanatla da yakın ilişkisi vardır. Bu eğilim, sanatın uygulama alanını genişletmek istemiş, sanat pazarına karşı çıkmış, galeri ve müzelerin dışında etkinlik göstermiştir. Ayrıca bölgesel bir ekoloji bilinci ve arkaik kültürlerin yeniden keşfiyle de ilgilenir; doğanın gizemine yeniden dönüşü destekler. Romantik bir atmosferin yaratılması, kozmik yörüngelerin çağrışımı, mekânın mitsel gücüne olan inanç ve uçsuz bucaksız manzara görüntülerinin pitoresk manzara resmi geleneği ile bağlantısı vardır.

Yeryüzü Sanatı yapan sanatçıların bir kısmı, yapıtlarını daha çok Nevada ve California'daki çöllük arazilerde gerçekleştirmişlerdir. Buralardaki uçsuz bucaksız boşluklar, sanatçıların doğal çevrede ve anıtsal çalışmalar yapmalarına olanak sağlamıştır.

'*Çift Negatif*', Michael Heizer tarafından, 1969'da gerçekleştirilen bir yeryüzü sanatı çalışmasıdır (Resim: 38). Bu çalışma, her biri on iki buçuk metre derinliğinde, otuz buçuk metre uzunluğunda, ters yönlerle giden ve derin bir vadiyle ayrılmış iki yarıktan oluşmaktadır. Bu çalışmanın dev boyutları ve bulunduğu yer nedeniyle tek anlamı, '*içinde olmak*' durumudur. Tıpkı kendi bedenimizin içine yerleştiğimiz gibi. Minimal sanatın açtığı yoldan ilerleyerek '*Çift Negatif*', seyirciyi merkezin içine-dışına yerleştiriyor, alternatif bir kendini tanıma yöntemi öneriyordu. Heizer dış dünyanın bedeninin içsel varlığına müdahalesine işaret etmekteydi.

'*Spiral Dalgakıran*', '*Çift Negatif*' ten bir yıl sonra Utah'ta Robert Smithson tarafından gerçekleştirildi (Resim: 37). '*Spiral Dalgakıran*', Rozelle Göl'ünün kızıl sularına kurulmuş; bazalt, kaya ve çamur yığınının yapılmış; on beş buçuk metre genişliğinde, otuz buçuk metre derinliğinde bir pisttir. Sanatçı dev bir spiral girdap

yaratarak tuz gölünün mitik tehlikeli girdaplarına gönderme yapmıştır. Spiral, bir süre sonra tuz gölünün suları altında kalacaktır. Bu çalışma da tıpkı '*Çift Negatif*' gibi içinde olmak duygusunun tecrübe edilmesini sağlamaktadır. Yapıtın spiral formu izleyicinin merkeze yerleşmesine hizmet eder.

Walter de Maria, New Mexico'da izole edilmiş bir millik bir alan üzerine bir kilometrelik düzenli aralıklarla dik demir yıldırım çubukları yerleştirerek, '*Aydınlatılmış Alan*'ı gerçekleştirmiştir. Sanatçı, bu çalışmasında gök ve toprak arasındaki şimşeklenme ilişkisini kullanarak metafizik bir alan yaratmıştır. (Resim: 39).

Yeryüzü sanatı yapan en önemli sanatçılardan ikisi de kuşkusuz Bulgar Christo ve Fransız eşi Jeanne-Claude'dur. 1972 tarihli Colorado'da gerçekleştirilen '*Vadi Perdesi*', 1976 tarihli '*Uzayan Çit*', 1979 tarihli '*Paketlenmiş Reichstag*' (Resim: 36). Berlin, 1985 tarihli '*Sarılmış Pont Neuf*' Paris ve 1991 tarihli '*Şemsiyeler*', 1983 tarihli '*Çevrelenmiş Adalar*' Florida onların devasa çalışmalarından bazılarıdır. Bu manzara veya kentsel merkezli paketleme projeleri, Christo'nun daha erken tarihli şişe, ayakkabı, mobilya, çocuk arabası, motosiklet gibi nesneleri kaba plastik veya kumaşla sarmak gibi küçük çaplı projelerinden doğmuştur.

Sanatçıların öncül çalışmalarından biri Paris Rue Visconti'yi barikat gibi tıkayan iki yüz dört adet petrol tenekesinden oluşan ve bir yıl önce inşa edilen Berlin Duvarı'nı protesto eden '*Iron Curtain*' adlı performanstır. Bu eser, aynı yıl Allan Kaprow'un Martha Jackson Gallery'nin arka bahçesini araba tekerlekleriyle doldurmasıyla benzeşmektedir (Resim: 46). Kaprow'un happeningleri gibi Christo'nun eserlerinin de politik ve eleştirel boyutları vardır. Sanatçı, sanat yapıtının tüketim nesnesi olarak algılanmasına, kurumlara ve kapitalist topluma karşı tavır almaktadır.

Christo ve Jeanne-Claude'nin daha yakın tarihli çalışmalarında görülen bir nesnenin kısmen örtülmesi yaklaşımında, dikkatleri o nesnenin temel formuna yöneltmek teorisinden yola çıkmıştır. Sanatçıların eserleri, gerçekleştirildikleri alanların doğalarına karşı sürekli bir başkaldırı içinde olan ve akla gelebilecek her türlü maddesel sınırlandırılmayı reddeden eserlerdir. Çiftin ütöpik projelerini gerçekleştirdiği alanlar, bazen kentsel bir alan, bazen bir doğa parçası olabilmektedir. Christo ve Jeanne-

Claude'nin, yaptıkları çalışmaları formel ve estetik olarak tanımlamalarına karşın, yaptıkları sanat sosyal yönelimli bir sanattır.

Tüm bu çalışmaların bir önemli yönü de kısa ömürlü yani geçici olmalarına karşın, müdahale edilip, belirgin kılınıp, dönüştürülen alanın zihinlerde kalan imgeleri yoluyla kalıcı olmalarıdır.

3.2.6. 1960'larda Heykel Sanatındaki Diğer Gelişmeler

ABD'li David Smith, heykellerinde sanayi malzemelerinden küpler, silindirler ve başka üç boyutlu biçimler kullanmaktadır. Heykellerinde kübizm ve sürrealizmin etkileri görülür; konstrüktivist teknikle yapılmışlardır. Smith, ağırlığı olan kütlelerden çok; ağırlığını yitirmiş, boşlukta asılı duran devingen heykeller üretmiştir (Resim: 19).

İngiliz heykeltıraş Anthony Caro, David Smith'in çalışmalarının etkisiyle soyutlamaya geçmiştir. Caro heykellerini, Smith'in heykelleri gibi prefabrike metal parçalardan ve çubuklardan oluşturuyor, parçaları kaynakla birleştiriyor, elde ettiği açık yapıyı tek renge boyayarak bir bütün haline getiriyordu. Smith'in heykelleri figür vurgulu ve dikeyken; Caro'nun heykellerinin, minimalist heykeller gibi yatay ve soyut yönelimi vardır; kaide tamamen ortadan kalkmıştır. Sanatçının yapıtları, mekânla kurduğu özel ilişki nedeniyle kapalı mekânlarda sergilenmeye uygundur. Bu eserlerde 'Early One Morning' (Resim: 20), betimleme tamamen reddedilmemiştir ama referanslar değişmiştir.

Hazır malzemenin en tutarlı ve radikal yorumlarından biri Paris'te ortaya çıktı. Dış gerçekliğe duyulan açlık tıpkı New York'taki gibi hissediliyordu. Burada da nesnelerin ya da bedenlerin kalıplarının dökümleri gerçekliği yakalamak için kullanılıyordu. 1960'ta eleştirmen Pierre Restany, Paris'te yanına Yves Klein, Tinguely, Raymond Hains, Arman, Spoerri, Niki de Saint Phalle ve César gibi arkadaşlarını alarak 'Nouveaux Réalistes' (Yeni Realistler) grubunu kurdu. Grup, Klein'in sanattaki ruhanî yaklaşım farklılığının yanında (Resim: 25), şehir, fabrika, makine, kitle iletişimi ve tüketimi asimilasyonu ile ilgilendi. Grup, nesnenin macerasını sistemleştirdi; sayısız deneme ve icatlar geliştirdi.

Arman, nesneleri harap etti; müzik aletlerini, ev eşyalarını, saatleri kırıp, testereyle kesti, yaktı; bir spor arabayı havaya uğurdu; daha sonra bu paręaları tekrar bir araya getirdi. Nesneye kitlesel üretimle kaybettiği ifade gücü geri verilip; sosyoloji ve psikolojiyle bağlantı kurulmuş oluyordu. Cesar, araba pres makinesini kullanarak preslenmiş nesnelerden yeni formlar yaratmıştır. Sanatçı, kontrolsüz olarak ya da daha geç tarihli kontrollü olarak sıkıştırılmış otomobil formlarında teknoloji ve şehir ikonografisinin dolaysız ifadesini kullanmıştır (Resim: 21). Niki de Saint Phalle dev boyutlu glnę doğurganlık bebekleri üretmiştir (Resim: 45). Ancak sanatçının esas olarak Yeni Realizm'le ilişkisi, içinde sıkı bir eğitimle yetiştirildiği Fransız aristokrasisini hicvettiği, oyuncaklar, bebekler, kuklalar, suni çiçekleri aracılığıyla kuruludur.

Kinetik heykel, 1960'lı yılların karakteristik ürünüdür. Kinetik heykel, nesnelerin hareket eder göründüğü çalışmalar ve nesnelerin gerçekten hareket ettiği çalışmalar olmak üzere ikiye ayrılır. Hareket eden heykeller ya Alexander Calder'in yaptığı heykeller gibi rüzgâr ya da başka gler aracılığıyla veya Jean Tinguely'nin çalışmaları gibi mekanik enerjiyle hareket ediyordu. Ancak Tinguely eserlerinde geleneksel kompozisyonları harekete geçiren saklı motorlardan oluşan kinetik heykelden bir adım öteye geçerek bağımsız birer heykel olarak makineyi gerçekleştirmiştir. Tinguely'nin heykelleri, Dada ruhuyla teknolojiyi hicveden, titreşimli ve sarsılan konstrksiyonlardı. Tinguely ayrıncı eserlerinde insanlıkla uzlaşmış, yarı-insan makine dünyası ütopyasını ngryurdu. '*New York'a Saygı*' , sanatçının en ünlü eseri; Modern Sanat Müzesi'nin bahçesine kurulmuş ve devinime geçince kendi kendini yok edecek şekilde tasarlanmış, karmaşık anıtsal bir makineydi (Resim: 22).

4. 1970'LERDE ÇAĞDAŞ HEYKEL

4.1. 1970'LERDE SOSYOKÜLTÜREL DEĞİŞİMLER

1970'lere gelindiğinde dünya, o döneme kadar görülmedik biçimde belirsizliklerle doluydu. Savaş sonrası döneminin altın çağı artık sona ermişti. Dünyada yeni kurulan siyasî ve ekonomik düzen işlememeye başlamıştı ve bu yeni sistemin dünyadaki garantörleri olan ABD ve SSCB'nin inanırlılıklarını yitirmesi yetmişlerin başında toplumsal hareketleri geri düşürmüştü.

ABD Vietnam Savaşı'ndan beklemediği biçimde yara almış, SSCB ile giriştiği silahlanma ve uzay araştırmaları yarışında, ekonomik olarak sarsılmıştı. Aynı şekilde SSCB ekonomisi de askerî ve siyasal rekabet yüzünden krize girmişti, bunun sonucunda kapitalist ülkelerdeki teknolojik gelişmeyi yakalayamadı. Böylece dünyanın savaş sonrasında süper güçleri, süper güç olmanın bedelini ödeyerek ulusal ve uluslararası düzeyde gerilemeye başladılar. Bu gelişmeler sonucunda 1975'de Helsinki'de Arnavutluk dışında bütün Avrupa devletleri ile ABD ve Kanada'nın katılımıyla Avrupa Güvenlik ve İşbirliği Konferansı (AGİK) toplantısı yapıldı. Helsinki Sonuç Belgesi taraflara ekonomik, kültürel, insanî işbirliği ve güvenlik vaat ediyordu.

Ancak ABD ve SSCB, Üçüncü Dünya devletlerinin iç ve dış çatışmalarına verdikleri açık ya da gizli desteklerle ki buna silah satışı da dâhildi, güç odağı olmaya devam ediyorlardı. Şili hükümetinin askeri bir darbe ile devrilmesi bu müdahalelerden biriydi. Bu darbeye Amerikan gizli servisi CIA'nın parmağı vardı.

1970'lerde öne çıkan ülkeler Almaya, Japonya ve Çin başta olmak üzere Üçüncü Dünya ülkeleri oldu. Almanya, Marshall yardımı ve Avrupa Toplulukları'nın yardımıyla ekonomik bir atılım gerçekleştirmiş ve savaş öncesinde olduğu gibi dünyanın belli başlı ekonomik güçlerinden biri haline gelmişti. Bu güç, çok geçmeden siyasal bir güce dönüştü. 1973'lerde her iki Almanya da Birleşmiş Milletler üyesi olmuştu.

Japonya eğitim ve teknoloji alanında olağanüstü bir atılım gerçekleştirerek, ABD ve dünya pazarında ucuz ve kaliteli ürünleriyle söz sahibi oldu. Çin de çok geniş

kaynakları, insan gücü ve SSCB'ye karşı seçenek oluşturabilecek siyasal eğilimi nedeniyle diğer bir güç odağıydı; nitekim 1971'de Çin de Birleşmiş Milletler'e üye oldu. Brezilya, Güney Afrika Cumhuriyeti, İsrail ve Güneydoğu Asya devletleri gibi Üçüncü Dünya ülkeleri de sanayileşerek, ekonomik birer güce dönüştüler.

1970'li yıllarda ayrıca çok uluslu ya da ulus ötesi olarak adlandırılan birtakım şirketler, dünya sisteminde ekonomik ve siyasal güç odakları olarak söz sahibi haline geldiler. Bu şirketler, çıkarlarını korumak için Üçüncü Dünya ülkelerinin iç işlerine çeşitli yöntemlerle karışmaktan çekinmediler. Diğer taraftan ulus altı kimlikler ön plana çıkmaya başlıyordu ve bunun sonucu olarak 1990'larda ulus-devletler sorgulanacaktı.

Dünya ekonomisi 1945'den sonraki dönemdeki büyümenin ardından 70'lerde daralma dönemine girdi. Daralmanın nedenleri, maliyetleri düşürecek teknolojik atılım gerçekleştirilmeden yeni üreticilerin dünya pazarına girmesi ve bunun sonucunda kârların düşmesiydi. ABD, 1971'de doların altınla bağımlı sonlandırdı ve 1973'te OPEK petrol fiyatını yüzde 130 gibi olağanüstü bir ölçüde arttırdı; böylece dünya krizi iyice su yüzüne çıkmış oldu.

Krizin uzun vadede getirdiği sonuçlardan biri sanayi üretiminin yerini bilişim sektörünün almaya başlaması oldu. 1960'larda bilgisayarlar, sanayi üretiminde kullanılmaya başlanmıştı ve Bilişim Devrimi, 1970'lerde Üçüncü Sanayi Devrimi adını aldı. Bunun sonucunda Batı, yeni teknoloji temelli, küresel ölçekte üretim tarzlarını organize ederken, elindeki eski teknoloji ve üretim tarzlarını Üçüncü Dünya'ya göndermeye başladı.

Böylece sosyal devlet anlayışı geçerliliğini yitirmeye, bireysel kurtuluş inancı yükselişe geçmeye başladı. Bu anlayış, 19. yüzyıl liberalizmine benzediği için yeni liberalizm adını aldı ve başta televizyon olmak üzere kitle iletişim araçları ile hızla yayıldı. Ancak bu anlayış toplumun değil varlıklı sınıfların çıkarlarını koruduğu için yeni muhafazakârlık olarak da adlandırılır. Bu anlayışa göre özelleştirilmiş olan eğitim, sağlık, sosyal güvenlik gibi kamusal hizmetler, büyük kârlar getirdi ve toplumsal eşitsizlikleri arttırdı. Bu yoksullaşmanın faturası özellikle Batı Avrupa'da yabancı işçiler ve göçmenlere kesildi. Yabancı işçiler ve göçmenlere karşı açıkça ırkçı yaklaşımlar gösteriliyordu.

“İktisadi iyimserlik 1970’lerin başlarında buharlaşmaya başlarken, göçmenler neredeyse bir gece içerisinde, üretimin değerli unsurları olmaktan çıkıp işlere bir tehdit, refah devletinde bir yük ve istenmeyen yabancılara dönüşüverdiler.”¹⁵

Diğer taraftan Güney Afrika Cumhuriyeti’nde ‘Apartheid’ olarak nitelenen beyaz azınlığın ırkçılık politikası ve uygulaması kurumsallaştı.

1970 krizi önceki krizlerden farklıydı. Geleceğe dair umutlarını kaybeden kitleler, bu defa daha iyi bir toplumsal gelecek uğruna çabalamaktan çok, sahip oldukları yaşam standartlarını kaybetmemeye çalışıyorlardı. Ekonomik kriz, siyasî krizi beraberinde getirdi. Toplumlar tarafından siyaset, siyasetçilerin kendi aralarında oynadığı kirli bir oyun gibi algılanmaya başlandı; aynı şekilde sendikalara olan inanç da azalıyordu.

Batı’daki siyaset krizinin en önemli simgesi, ABD başkanı Nixon’ın istifasıyla sonuçlanan Watergate Skandalı oldu. ABD başkanı, Beyaz Saray görevlilerini ve devlet olanaklarını kullanarak kendi çıkarına siyasî casusluk yaptırmıştı.

Toplumların gözünde inanılabilirliğini yitiren yapay siyasal mekanizmalara karşı silahlı örgütlenmeler de bu yıllarda artış gösterdi. Ekonomi ve siyasetten sonra ulus-devlet de krize girdi ve toplumların mutluluk arayışlarına –en azından öteki dünyada– dinler ve cemaatler yetiştirdi. Ulusal sorunların bir türlü çözülemediğini gören kitleler, yerel sorunların çözümüne doğru yöneldiler.

1970’li yıllar insanlığın dünyayı algılayış biçiminin de değiştiği yıllar oldu. 1968 Hareketi ile küreselleşen toplumsal hareketler, 1970’li yıllarda silahlanma yarışı, sanayileşme, yabancılaştırma, tüketim toplumu, insan hakları, çevre, kadın sorunları gibi alanlarda uluslar arası düzeyde faaliyet gösteren sivil toplum örgütlerine dönüştüler. Uluslararası Af Örgütü ve Greenpeace (Yeşil Barış) bu dönemde güçlenmeye başladı. Bazı yazarlara göre 20.yy.ın en önemli toplumsal hareketi çevreci harekettir. Toplumsal yaşamı iyileştirme görevini siyasilerin yerine sivil toplum örgütleri üstleniyordu.

¹⁵ Aktaran: Mark Mazower, a.g.k., s.381.

Kadının evlilikteki ve ailedeki yeni eşitlikçi konumunu belirleyen, boşanma kuralları ve aile yasaları reformları 1970'lerde gerçekleşti. Güney Avrupa'da ise bunların gerçekleşmesi 1980'leri buldu. İsviçre'de kadınlar, oy hakkını dahi ancak 1971'de alabildi. Birleşmiş Milletler, 1970'li yıllardan itibaren, insan haklarının uluslar arası ölçekte korunması yönünde önemli bir rol üstlendi ve uluslar arası antlaşmalar yapılmasını sağladı.

1970'lerde yüksek öğrenim yaygınlaşmış, erken emeklilik baskıları artmış, yaşam süresi uzamış, daha uzun ücretli izinler gündeme gelmişti. Bütün bu gelişmeler ışığında yaşamın daha uzun bir bölümünün, ücret karşılığı çalışma zaman dilimi dışında harcandığı söylenebilirdi. Artık insanlar boş zamanı, çalışmaya tercih ediyorlardı.

Spor yarışmaları 20. yüzyıl başından itibaren daha çok ilgi çekmeye başlamıştı ve tüm dünyada toplumsal yaşamın çok önemli bir parçası haline gelmişti. Dört yılda bir yapılan Olimpiyat Oyunları ile Dünya Futbol Kupası en çok ilgiyi çeken yarışmalardı. Böylelikle spor da endüstrileşti ve bu endüstride propaganda ile reklâm çok önemli roller almaya başladılar.

1972 Münih Olimpiyatları'nda İsrail ekibinin 11 üyesinin Arap militanlarca öldürülmesiyle terör eylemleri, spor yarışmalarına da sıçramış oldu.

70'li yıllardaki belki en önemli bilimsel gelişme SSCB ve ABD'nin ardı ardına Mars'a iniş yapılarıydı ve uydu üzerinden televizyon yayını yapılabilirdi için Amerikan ve Sovyet casus uyduları, birbirlerinin kıtalararası roketlerinin yerlerini saptıyordu. Evde kullanıma yönelik ilk videokaset kayıt cihazları ve ilk kişisel bilgisayarlar piyasaya sürüldü.

Yine bu yıllarda İngiltere'de ilk tüp bebeğin doğumu gerçekleşti. Teknolojinin gelişmesine paralel olarak modern döneme ait hastalıklar da bir bir meydana çıkıyordu. 70'li yıllar ABD Sağlık Bakanlığı'nın sigaranın kansere sebep olduğunu doğrulayan bir rapor yayınlaması ve New York'ta ilk AIDS kurbanlarının ortaya çıkmasına sahne oldu.

11 Eylül 2001'de tüm dünyayı değiştirecek olan terör eylemlerine hedef olarak yıkılan ABD'nin sembollerinden Dünya Ticaret Merkezi ya da İkiz Kuleler'in inşa yılı

da 1973'tür. Ne kadar ilginçtir ki Dünya Ticaret Merkezi, mimarı olan ABD'li Minoru Yamasaki'ye göre, '*insanın insanlığa olan inancının sembolü*'¹⁶ dır.

4.2. 1970'LERDE ÇAĞDAŞ SANAT

Çağdaş sanat, 1970'lerde gelişen artyapısalıcı ve yapı sökücü gelişmelerle ivme kazanmıştır. Bu kavramlar ve olgular postmoderne aitmiş gibi durmakla beraber, postmodern sanat için, yapı sökümün biçimleştirilmesi denebilir. Artyapısalcılık, Art-Nietzcheci bir yaklaşımla ortaya çıkar, özellikle Foucault, Deleuze ve Guattari ile geliştirilir. Art-Nietzcheci yönelim '*ben*'in çevresinde gelişen bir söküm ve yeniden kurgudur. Bu yönelim, temel olarak '*iktidar*' ve '*cinsellik*' olgularıyla ilgilenir. Derida yapı söküm dolaylarında kalsa da dinsellik, bilgimerkezcilik gibi kavramlarla çağdaş sanata geniş katkıları bulunmuştur.

Feminizm de yapı sökümün ve artyapısalcılığın ele aldığı tüm kavramları, kendi yaklaşımıyla yeniden yorumlamıştır. Bu gelişme özellikle, marksizm-sosyalizm ve psikanaliz eksenlerinde izlenmiştir. Böylece, Batı metafiziğindeki bütünsellik parçalanıp, mikro boyutların ortaya çıkmasına izin verilmiştir. Bunun anlamı, '*öteki*'nin kabulü ve farklı cinselliklerin kendilerini ifade edebilme özgürlüğüne kavuşmasıdır. Aydınlanma düşüncesinin yeniden yorumlanması, siyasal modernizmin eleştirisidir. Böylelikle, merkezîyetçilik, denetim, ben gibi olgular tartışılabilir kılınmıştır. Postmodern, feminizm eksenli bir artyapısalcılık ve yapı sökümün bileşkesidir.

Kimlik, benlik, toplumsallık, ayrımcılık kavramları yeniden ve bu kez çok daha etkili bir biçimde tartışılmaktadır. Bütün bu gelişmeler ışığında demokrasi kavramı da tartışılıp yeniden kurulmuştur.

1960'larda çağdaş sanatta heykel alanında önemli gelişmeler yaşanmıştı. 1970'lerde çağdaş sanatta modern dönem belirlemelerinin ortadan kalkmaya başlaması, sanat tarihçiler tarafından Avant-garde'in sonu ya da sanat tarihinin sonu olarak nitelendirilmiştir. Oysa 1970'lerde de heykeltıraşlar, ortam kurgulayanlar ve bedensel

¹⁶ Aktaran: Özlem Paker, 11 Eylül Sonrası Bir Sanat Kesiti, *Sanat Dünyamız Dergisi*, Sayı:82, İstanbul, YKY, 2002, s.53.

sanat ya da video sanatı yapan, geleneksel olanın dışındaki malzemelerle çalışan sanatçılar çığır açmaya devam ettiler. Bu yıllarda heykeltıraşlık, izleyicinin doğrudan deneyiminin önemini vurgular; bedene, onun farklı yönlerini tanımlamaya yardımcı olan nesnelere ve bu nesnelerin izlerine odaklanmaktadır. Altmışların sanatı ile yetmişlerin sanatının arasındaki fark, ilkinin dışadönük ikincisinin ise içedönük oluşudur.

Bu yıllarda, bazı büyük uluslararası sergiler, Venedik Bienalleri ve özellikle de Almanya'daki Kassel Documenta sergileri, sanatın çeşitlenmesine önemli katkıda bulunmuştur. 1955 yılından itibaren, Batılı değerlerin komünizmin değerlerine olan üstünlüğünü kanıtlamak amacıyla yaklaşık üç yılda bir düzenlenen Kassel Documenta sergileri, başlangıçta geleneksel modernist arayışları yansıtıyordu. Ancak bu sergiler yavaş yavaş günün sanatına odaklanmaya başladı. Documenta sergilerinin başarısının sonucu olarak, ortamsal sanata ve performanslara verilen önem arttı.

1970'lerin sanatsal ortamında el sanatlarının, Batı toplumunda ve özellikle de ABD'de yeniden güç gösterisi yapması belirleyici oldu. '*Karşı-kültür*' adı verilen bu akımın üyeleri olan, kentteki yarışa katılmak istemeyen, sistem dışında olmayı tercih eden görsel sanatlar mezunları, el becerilerini kullanarak hayatlarını kazanıyordu. Bu sanatçılar, entelektüel süreçlere fiziksel süreçlerden daha fazla önem veren, kentli çağdaş sanatta zamanla önemsenmeye başlandı; çünkü bu ürünler daha ucuz, dekoratif ve ev ölçekliydi. Tekstil, artık '*Fiber Sanat*' adıyla anılıyordu. Fiber Sanatçılar'ın ürünleri heykel sanatı alanındaki önemli çalışmalara öncü oldular.

4.2.1. Bruce Nauman

Amerikalı Sanatçı Bruce Nauman'ın çalışmalarında üslupsal özellikler yoktur. Nauman, "*sanat olan şeyler koleksiyonuna katkıda bulunmak yerine, sanatın ne olabileceğine ilişkin ihtimalleri araştırmakla*"¹⁷ ilgilenmektedir. Bu nedenle çok farklı malzemeler kullanmış, video, neon, Kavramsal Sanat çeşitlemeleri, Yeryüzü Sanatı,

¹⁷ Aktaran: Edward Lucie Smith, *20. Yüzyılda Görsel Sanatlar*, İstanbul, Akbank Kültür ve Sanat Dizisi: 72, 2004 (1. Baskı), s.317.

Beden Sanatı yapmıştır. Yalnızca sanatçının bedenle ilgili duygularıyla değil, izleyicinin de sınırlanma ve yalıtılma karşısında verdiği tepkiyle ilgilenmektedir. Bu çalışmaları tanımlamak her zaman kolay değildir.

Örneğin Bruce Nauman'ın '*Koridor*' adlı Wilder Galeri'deki mimarî yerleştirmesi (1970), seyirciye kendisi hakkındaki düşüncelerini sorgulatmaktadır. Yerleştirme, yalnızca bir izleyicinin içinden geçebileceği iki dar ve uzun koridordan meydana gelmektedir. Koridorların bir ucunda, yukarıda bir kamera, diğer ucunda ise yerde kameraya bağlı bir monitör bulunmaktadır. Seyirci, koridorlar boyunca ilerlerken kendisinin arkadan görüntüsünü monitörden izleyebilme deneyimini yaşamaktadır; görüntüsüne ne kadar yaklaşırsa, görüntü ondan kaçır (Resim: 50). Nauman, insanların kendileri hakkındaki perspektife göre değişmezlik düşüncesini sorgulamaktadır. Ayrıca hareketli bir merkez sunmak ve bu merkezin seyircinin kendisi olması, sanatta bir yeniliktir.

Nauman, '*Sanatçının Çeşme Olarak Portresi*' adlı çalışmasında ağızından su fişkırtırken bedeninin üst bölümünü fotoğraflamış, Duchamp'ın '*Pisuar*' ını tekrar ederek kendi bedenini bir nesnenin yerine koymuştur (Resim: 48).

Nauman, tüm eserlerinde heykelin ne olduğunu araştırırken, yıkım, araştırma ve yeniden yapım aşamasında tiyatroyu ve izleyiciyle kurduğu ilişkiyi kullanmıştır.

4.2.2. Arte Povera (Yoksul Sanat)

Arte Povera akımının 1960'larda başlayan etkinliği, 1968 öğrenci hareketlerinin itkisiyle 1970'li yıllarda Avrupa'da, özellikle de İtalya'da yükselişe geçti. Arte Povera, adından anlaşılacağı gibi ateş, duman, cam, kömür, taş yığını, tarihi yontuların sıva parçaları gibi '*ucuz*', doğada hazır olarak bulunan malzemeler kullanılarak yapılan bir sanattır ki küratör Germano Celant'a göre '*politik bir şekilde düzenlenen yaşamın kendisi başlı başına bir sanattır*'¹⁸.

¹⁸ Aktaran: Mehmet Yılmaz, Modernizmden Postmodernizme Sanat, Ankara, Ütopya Yayınevi, 2006 (1.Baskı), s.249.

Arte Povera, ilk kalp ameliyatının yapılması, Vatikan'da yeni papanın belirlenmesi, Ortadoğu'da Filistin-İsrail kargaşası gibi çevresel, sosyal veya politik gelişmelerden esinini alan idealist bir sanattır ve güçlü bir teatral öge içermektedir. Arte Povera, sanat kurumuna ve ekonomik sisteme karşı devrimci ruhlu, doğanın gücüyle ilgilenen, biçimsel olmayan, dünyanın metaforlar ile yeni, alışılmışın dışında ve genellikle uyumsuz malzemelerin değişebilir gücü ve fiziksel yoğunluklarına dayanılarak, deneysel bir tavırla yorumlanması yaklaşımıdır. Sanatçılar, gerçek malzemelerle, bütün bir gerçeklikle uğraşmaktadır. O güne kadar sanat nesneleri, duygu veya fikirlerin deposuyken, Arte Povera akımında, durumlar ve hareketler daha fazla önem teşkil eder. Arte Povera'cıların yaptığı hafıza ve hatırlama kavramlarını kullanarak, gerileyen modern uygarlığa karşı şiirsel bir eleştiri getirmektir.

İtalyan sanatçı Michelangelo Pistoletto'nun '*Venüs'ün Paçavraları*' (Resim: 54) adlı eserinde anti estetik bir tavırla, klasik çıplak heykelin kusursuzluğu ile kumaş parçalarından oluşan bir yığının karşıtlığı gözler önüne seriliyordu.

Diğer bir İtalyan Arte Povera sanatçısı aslen ressam olan, Mario Merz toprak, tahta parçaları, kümes teli, gazete, cam, neon tüpler, metal ...vb. malzeme kullanarak '*iglo*'¹⁹ lar üretmiştir (Resim: 52). İglolar, Merz'e göre, doğanın kendi kendini üretmesinin, çoğaltmasının sırrı, sonsuzluğun simgesi olan 'spiral' in üç boyutlu biçimidir. Merz, simgesel gücü yüksek iglo çeşitlemeleriyle göçebe sanatçı kimliğini ortaya çıkarmıştır; nesnelerin sağlamlığına ve kalıcılığına eleştiri getirmiştir.

Arte Povera, çerçevesinde işler üreten Yunan asıllı İtalyan bir sanatçı olan Yannis Kounellis, 1969'da Roma'da Attico Galerisi'nin içine on iki adet at bağladı. Kounellis, bu hayvanların varlığının, sıcaklıklarının, kokuların, çıkardıkları seslerin sanat eseri olarak kabul edilebilir bir ürün olduğunu iddia ediyordu (Resim: 53).

¹⁹ A.g.k.,s.250.

4.2.3. Hiper Gerçekçi Heykel

1970'li yıllarda bir grup Amerikalı sanatçı, Pop heykeltıraş George Segal'in izinden giderek Hiper Gerçekçi heykeller yaptı. Bu heykel çalışmaları, fotogerçekçi resim anlayışından sonra ortaya çıkmıştı. Bu akımın en önemli mensupları John de Andrea ve Duane Hanson'dır. Her iki sanatçı da figürlerini kusurları hiç gizlemeden belgesel bir realizm içersinde, canlı modellerden aldıkları kalıplarla, polyester, cam elyafı ve reçineden, birebir kopyalar ürettirler. De Andrea, genellikle hoş görünümlü Amerikan üniversite gençliğini çıplak olarak betimleyen figürler yapıyordu (Resim: 66). Hanson ise, evsizleri, askerleri, tipik orta sınıf Amerikalılar'ı, işçileri, turistleri hicveden '*küçük insan*' figürleri üzerinde çalışıyordu (Resim: 65).

Her iki sanatçının yapıtlarının ortak noktası, ortaya çıkan sonucun gerçeğe aşırı derecede benzemesiydi. Bu heykellerdeki gerçek hayatın taklidi, aksesuar seçimiyle beraber mükemmeldir. Bu sanatçılar, Fluxus grubunun başlattığı, Arte Povera sanatçılarının sürdürdüğü '*gerçek olan*' hakkındaki tartışmaya katkıda bulunmuşlardır.

4.2.4. Feminist Sanat ve Abakanowicz

1969 yılında New York'ta kurulan Kadın Sanatçılar Devrimi'nin amacı eleştirmen Lucy Lippard öncülüğünde feminist eleştiriyi ileriye götürmektir. Lippard, sanat tarihinde sanatçı, okuyucu, izleyici ve eleştirmenin önsel olarak '*he*', erkek kabul edildiğini yazmıştır. Bu statükonun sürdürülmesinde kadınların ve hatta kendisinin dahi payı olduğunu belirtmiştir. Lippard, kendi feminizm anlayışını, Clement Greenberg'in sanatçılar üzerindeki egemenliğine, herkese tek bir sınıfın sanat zevkinin dayatılmasına, dâhi sanatçı sendromuna isyan olarak tanımlamaktadır.

1970'lerden itibaren sanat dünyasındaki bu fırsat ve ödül eşitsizliğini düzeltmek için stratejiler benimsenmiştir; tartışma grupları, projeler ve özellikle kadınlar için kadınlar tarafından düzenlenen sergiler, kadınların sanat tarihini yazan gazeteler gibi...

1971 yılında sanat tarihçi Linda Nochlin'in soru şeklindeki makalesi, '*Neden Büyük Kadın Sanatçı Yok*' yayımlandı. İlk ve öncelikli olarak pek çok kadın sanatçının

ihmal edilen haklarını korumak ve erkeklere atfedilen sanat çalışmalarını yeniden keşfetmek amacıyla tarihte hafriyat yapmak gerekmektedir. Sanat tarihi biliminin feminist bir eleştirmene ihtiyacı vardı. Sanat, kadınlar için uygun görüldüğü biçimiyle, çocuklarını büyütürken yapabilecekleri bir çeşit boş vakit değerlendirmesi miydi?

1971 yılında Los Angeles Kadın Artistler Konseyi, yayımladıkları bir demeçte Los Angeles Eyalet Müzesi'nin on yıllık geçmişinde yedi yüz on üç sanatçının eserinin sergilendiğini, bu sanatçılardan yalnızca yirmi dokuzunun kadın olduğunu açıkladı. Yine aynı dönemde müze elli üç kişisel sergi düzenlemişti; ancak bu sergilerin yalnızca bir tanesi, bir kadın sanatçıya aitti. Benzer durumlar her yerdeki galeri ve müzeler için de söz konusuydu.

1960'larda yükselişe geçmeye başlayan feminizmin, görsel sanatlarda yansımaları bulması biraz zaman aldı; 1976'da Los Angeles Bölgesel Sanat Müzesi'nde '*Kadın Ressamlar:1550-1950*' başlıklı bir sergi düzenlendi. Feminist sanat eserleri, göze hitap eden sanatlardan çok kavramsal sanatlara yönelmişti. Feminizm, Sherrie Levine, Cindy Sherman, Louise Lawler, Barbara Kruger ve Jenny Holzer'ın çalışmalarında ana temayı oluşturmaktadır. Feminist sanatçılar, sanat üretiminde geleneksel malzemeleri, ataerkil sistemle bağlantısı olduğu gerekçesiyle reddetmektedirler.

Feminist hareketin kadın kimliğini öne çıkaran en önemli sanat eseri, 1979 tarihli Judy Chicago'nun '*Akşam Yemeği Partisi*'dir. Judy Chicago, babasının soyadını reddederek doğduğu kentin adını, soyadı olarak kabul etmiş bir sanatçıdır. Sanatçı, Kaliforniya Sanat Enstitüsü'nde tarihte ilk Feminist Sanat Programı'nı kurmuştur.

'*Akşam Yemeği Partisi*', sanatçının Batı kültüründe önemli bir yeri olduğunu düşündüğü otuz dokuz kadına ve onlarla birlikte doksan dokuz kadına daha ithaf edilmiş bir sanat yapıtıdır. '*Akşam Yemeği*' yerleştirmesi, kadınların geçmişteki başarılarını ve mücadelelerini sembolize eder. Eser, hiyerarşik oturumu reddeden üçgen formlu bir masanın çevresinde otuz dokuz kadın için ayrı ayrı hazırlanmış alanlardan oluşmaktadır. Bu alanlarda özel olarak tasarlanmış seramikten bir tabak, bir kadeh ve bir peçete bulunmaktadır. Masa, üstünde başka kadınların isimlerinin yazılı olduğu fayans bir döşeme üzerine yerleştirilmiştir. Bu eser, kadınlara özgü bir el sanatı olarak

görülen seramik boyama tekniğiyle, yine kadınsı olarak görülen süsleme becerisini bir araya getirmektedir. Ancak tümüyle kadın olmayan katılımcıların oluşturduğu kolektif bir üründür. Bu eser, kavramsal sanatla da alışveriş içindedir (Resim: 60). ‘Akşam Yemeği’, kısmî de olsa küratörlerin, koleksiyoncuların ve eleştirmenlerin ilgisinin kadın sanatçılara yönelmesini sağlamıştır.

1972 yılında Eleanor Antin, diyetle kilo verme sürecini aşama aşama gösteren kendi çıplak fotoğraflarını çekip; bu çalışmaya ‘Carving: A Traditional Sculpture’ adını vermiştir.

Polonyalı sanatçı Magdalena Abakanowicz de, örgü ve dokuma gibi geleneksel olarak kadınlarla özdeşleştirilen tekniklerle çalışmaktadır. Abakanowicz, Batı’da adını ilk kez, 1962’de Lozan’da düzenlenen Uluslararası Halıcılık Bienali ile duyurmuştur. Ardından ‘Abakanlar’ adını verdiği bir dizi heykel üzerinde çalışmaya başlamıştır. 1970’li yılların büyük bölümünde bu diziyi gerçekleştirmiştir. Başlangıçta giysi işlevi gören bu orijinal figürler, bir süre sonra insan bedeni kalıplarında bağımsız heykel figürlerine dönüştüler. Bu kenevir dokumalar, kolayca taşınıp, depolanabiliyordu. Sanatçının heykelleri, Arte Povera ve ritüel yönü ağırlıklı Polonya tiyatro geleneğiyle ilişkilidir (Resim: 67).

4.2.5. Video Sanatı ve Nam June Paik

1960’lı yılların ortalarından itibaren taşınabilir ilk Sony video kameralarının kullanılmaya başlanması, 1970’lerin görsel sanatlarını etkileyen en önemli etmenlerdendir. Sanatçılar, videoyu ticarî televizyona karşı muhalif bir tavır olarak bir karşı-kültür anlayışı içinde kullandılar. Frank Popper, video sanatının en az altı farklı biçimi olduğunu söyler:

“Yeni bir görsel imgelem yaratmak için teknolojik araçların kullanılması; performansların daha kalıcı bir nitelik kazanması için videonun kullanımı; onun deyişiyle ‘gerilla video’ – yani, videonun, iktidardaki düzen tarafından hasır altı edilmesi, muhtemel görüntüler ve bilgilerin dağıtılıp,

yayılmasında kullanılması; video-kameralar ve monitörlerin heykel çalışmalarında kullanılması; videonun rasgele kullanımına dayalı naklen performanslar; son olarak, videonun bilgisayarla birlikte kullanımını gerektiren ileri teknolojiye dayalı ifade biçimleri.”²⁰

İlk deneysel video çalışmalarının en fazla dikkat çeken sanatçılarından biri eski Fluxus üyesi Koreli sanatçı Nam June Paik’tir. Japonya’da müzik besteleri üzerine eğitim almış olan Paik, monitörde görünen video görüntüsünü bozmanın yollarını bulmuştu. Sanatçının, avangard müzisyen Charlotte Moorman’ın kullanması için hazırladığı ‘Concerto for Tv’ adlı eseri buna örnektir. Sanatçı, ‘Gerilla Televizyonu’ adı verilen, televizyonun Batı kültüründeki baskın rolünü irdeleyen, açıkça siyasî ve polemikçi yapıtlar üretmiştir.

Sanatçı, aynı zamanda monitör setlerini mekân düzenlemeye dayalı sanat çalışmalarının öğeleri olarak kullanmıştır. Paik, tv monitörlerini üst üste dizerek insan figürü formunda video heykeller üretmiş, bu yapıtlarını günlük aktivitelerin sürdüğü süpermarketlere, araba mezarlıklarına, tropik bahçelere, toprak altına... vb. yerleştirmiştir. Paik, bazı çalışmalarında, gerçek/görüntü ayrımını altüst eden ‘Muma Bakan Buda’ adlı yapıtında olduğu gibi, Buda ya da bir düşünür heykelini video ekranının önüne oturtur ve ekrandaki görüntüyü ki bu bazen aynı heykelin canlı görüntüsüdür, heykelin kendisine izlettirir (Resim: 51-82-83).

²⁰ Aktaran: Edward Lucie Smith, a.g.k., s.326.

5. 1980'LERDE ÇAĞDAŞ HEYKELDE POSTMODERNİZMİN ETKİLERİ

5.1. 1980'LERDE SOSYOKÜLTÜREL DEĞİŞİMLER

1980'li yıllara damgasını vuran en önemli siyasal gelişme hiç kuşkusuz sosyalist sistemin çöküşüydü. 1970'lerden itibaren SSCB'nin dünya ile entegrasyonu gerek siyasal gerek ekonomik düzeyde başlamıştı. Aynı zamanda sosyalist olan ya da olmayan Üçüncü Dünya ülkelerine iç savaş ve çatışmalarda, ulusal kurtuluş mücadelelerinde yardım sağlıyordu. Fakat bir siyasal hesap hatası yaparak Afganistan'ı işgal etti ve tıpkı ABD'nin Vietnam Savaşı'nda başına geldiği gibi bir çıkmazın içine girdi.

Böylelikle ikinci Soğuk Savaş Dönemi başlamış oldu. SSCB, bu dönemde ne etkili politikalar geliştirebildi ne de Batı'nın krizi atlattığını sağlayan teknolojik atılımı gerçekleştirebildi. Ne yenileyebildiği ne de tasfiye edebildiği eski teknolojilerle yine de ABD ile giriştiği silahlanma ve uzay yarışına devam ediyordu. Bütün bu gelişmeler Sovyetler Birliği'ni çöküşe götürdü.

“Maliyetler halkın teninde ve ciğerlerinde görülebiliyordu. Kirlenme, 1980'lere gelindiğinde, komünizmin doğaya egemen olma yolundaki başarısız girişiminin korkutucu bir hatırlatıcısı olmuştu. Doğu Avrupa, ölen nehirler ve çıplak ormanların, pis kentlerin, dökülen anıtların ve hastalıklı insanların doldurduğu bir çevresel felaket bölgesi olmuştu. Avrupa Topluluğu'nun yaydığıının kabaca iki katı kadar kükürtdioksit yayıyordu –yalnızca Doğu Almanya, Federal Almanya'nın dört katı.”²¹

Bu dönemde dünyayı Avrupa'nın ilk kadın başbakanı ve üst üste üç seçim kazanacak olan Britanya başbakanı Margaret Thatcher ile sekiz yıl görevde kalacak olan eski bir film yıldızı Ronald Reagan yönetiyordu. Egemen olan siyasî görüş yeni

²¹ Aktaran: Mark Mazower, a.g.k., s.427.

muhafazakârlıktı. Reagan ‘Amerika geri döndü’ sloganı ile iş başına gelmişti ve Nikaragua ile Afganistan’da ABD yanlısı silahlı direniş hareketlerine her türlü desteği verdi. Aynı zamanda ABD’nin desteklediği İran’da İslam Devrimi gerçekleşti.

Üçüncü Dünya ülkelerinin durumu hiç de parlak değildi. Hem sosyal devlet uygulamalarına devam edip hem de kalkınmak isteyen bu ülkeler, mali destek için IMF ve Dünya Bankası’nın politikalarını uygulamak zorunda kalıyordu. Öte yandan Çin’deki liberalleşme süreci sekteye uğramıştı. Pekin’de Tiennanmen Meydanı’nda demokrasi yanlısı göstericiler katledildi. Çekoslovakya’da oyun yazarı Vaclav Havel’in devlet başkanı seçilmesi ve Polonya’da ‘Dayanışma’nın seçim zaferi ile Prag Baharı, önüne geçilemez bir hal almıştı; SSCB’nin güdümündeki uydu devletler, birer birer bağımsızlığa kavuşuyorlardı.

1985 yılında SBKP genel sekreterliğine Mihail Gorbaçov getirildi. Gorbaçov’un iç politikası, iki gösterişli programdan oluşuyordu: glasnost ve perestroika. Glasnost, yönetimdeki açıklığı, perestroika ise yönetimde, siyasal ve toplumsal düzende yeniden yapılanmayı anlatıyordu. Bu politikalar sayesinde SSCB dünya ticaretinde daha fazla yer almaya ve sosyalist ekonomi gitgide kapitalist ekonominin gereklerine daha fazla uymaya başladı. Bunun sonucunda sosyalist ideoloji de zayıflayarak, kişisel ayakta kalma mücadelesine dönüşüyordu. Ulusalçılık ve din yeniden önem kazandı.

“Bağımsız kültür, özellikle de din, bu gelişimde genelde var sayılardan daha büyük bir rol oynadı. Komünizmsiz bir dünyayı düşünebilenler çoğu kez sanatçılar ile inananlardı. Geri kalanlarsa sansürün engellemekte başarısız olduğu bir bilim kurgu öyküsündeki su altı gezegeninin sakinlerine benziyorlardı. Büyük güçlüklerle su altında yaşamaları için eğitilmişlerdi; sular çekilmeye başladığında ise açık havada nasıl nefes aldıklarını unutmuşlardı.”²²

12 Kasım 1989’da siyasetçiler resmi geçiş iznini açıklamadan önce, birkaç saat içinde binlerce kişi sınırı geçmişti bile. Berlin’i ikiye ayıran Duvar, her iki tarafta

²² Aktaran: Norman Davies, *Avrupa Tarihi*, Ankara, İmge Kitabevi Yayınları, 2006 (1.Baskı), s. 1190.

toplanan kalabalık kitlelerce zevkle yerle bir edildi. Gorbaçov ve Bush Aralık 1989'da Malta Toplantısı'nda 'Soğuk Savaş' ın bittiğini tüm dünyaya resmî olarak ilan etti.

Oysa Soğuk Savaş'ın bitişi, Mayıs 1987'de Hamburg'dan havalanan tek motorlu özel bir uçağın, Moskova Kızıl Meydanı'nın yanındaki kaldırım taşları üzerine inişiyle gayri resmî olarak ilan edilmişti bile. On dokuz yaşındaki şakacı bir Alman'ın yaptıkları soğuk savaş taraftarları üzerinde soğuk bir duş etkisi yapmıştı.

SSCB'nin Rus olmayan on dört federe cumhuriyetinde ulusal bağımsızlık talebi güçlendi. Rusya Federasyonu Başkanı Boris Yeltsin, sırasıyla SBKP'nin, KGB'nin ve nihayet 31 Aralık 1991'de SSCB'nin dağılmasını sağladı.

“Sovyetlerin çöküş gerçeğini uzaya Mayıs 1991'de fırlatılan Sovyet Kozmonotu Sergei Krikalyev'in kaderinden daha iyi anlatamaz. Yılın sonu geldiğinde Krikalyev hâlâ onu geri getirmek için alınacak kararı beklerken dünyanın etrafında dönmeye devam ediyordu. Ayrıldığı Sovyetler Birliği hâlâ bir süper güçtü; döneceği dünyada ise Sovyetler Birliği yoktu. Baykonur Uzay Merkezi'nden onu denetleyenler ise kendilerini bağımsız Kazakistan Cumhuriyeti'nde bulmuşlardı.”²³

1970'lerde başlayan tarım ve sanayi devrimlerinden sonra üçüncü büyük devrim olarak nitelenen 'bilişim devrimi', 1980'lerde süratle yoluna devam ediyordu. ABD'de 1960'dan bu yana üzerinde çalışılan, küresel düzeyde birbirine bağlı bir bilgisayarlar ağını ifade eden 'internet' 1983'de geliştirildi. Önceleri yalnızca kütüphanelerde, arşivlerde, üniversitelerde ve araştırma merkezlerinde ulaşılabilen bilimsel bilgi ve kültür ürünleri şimdi bir bilgisayara ve bağlantıya ulaşabilen herkese açıldı.

1980'li yıllar ayrıca insanoğlunun uzay macerasında daha da ileri gittiği yıllar oldu. 1983'de ilk Amerikalı kadın astronot uzay yolculuğuna çıktı. Genetik ve tıp araştırmalarında da epey yol alındı.

²³ A.G.K., s. 1195.

Tıp teknolojisi artık evlenmemiş kadınlara ve kısır çiftlere çocuk sahibi olma şansı sunuyordu. Doğum önleyici teknikler ve kürtaj da herkes tarafından ulaşılabilir olmuştu. Sperm bankaları ve donmuş ceninler, tüketimin başka bir unsuru haline gelmişti. Cinsellik ve üreme eskiden saf bir ulus-devlet nezdinde tartışılırken şimdi bireysel tercih etığının terimleriyle tartışılıyordu.

Ancak Antarktika üzerindeki ozon tabakasındaki deliğin keşfedilmesi, ABD uzay mekiği Challenger'ın kalkışından kısa bir süre sonra infilak etmesi ve 1986'da Kiev'deki Çernobil Nükleer Santrali'ndeki büyük kazanın da etkisiyle insanlığın bilim ve teknoloji karşısındaki inancı azalıyordu. Çernobil'den yayılan radyoaktivite, ülkemiz de dâhil olmak üzere bütün bölge ülkelerini büyük ölçüde etkiledi. Fakat buna ilişkin bilimsel sonuçlar henüz açıklanmadı. Artık '*yaşam korkusu*' , '*teknoloji korkusu*' , '*gelecek korkusu*' , toplumsal hayata eşlik ediyordu.

Kalkınmacılarla çevreciler 1987 yılında '*sürdürülebilirlik*' kavramı çerçevesinde uzlaşmaya vardılar. Sürdürülebilirlik ilkesine göre her kuşak, kaynakları, kendisinden sonra gelecek kuşakların kalkınma tercihlerini sınırlandırmayacak biçimde kullanmalıydı. Bu yıllarda çevreci hareketin bir bölümü, Yeşil Parti ya da Yeşiller Partisi adıyla siyasal partilere dönüştü.

1980'lerde siyasal etkinlik, '*sınıf*' değil '*kimlik*' kavramı çerçevesinde gerçekleşiyordu. Bir Fransız entelektüelin özetlediği gibi –elveda Proletarya- toplumsal ilerleme fikri etkisini yitirmişti. '*Ulus*' , '*kültür*' ve '*cinsiyet*' kimliği tartışmaları gitgide artıyordu.

*“Önde gelen toplumsal kuramcılardan Anthony Giddens, daha geleneksel siyasal kavramlaştırmalarla ‘bastırılan’ ve ‘benlik ve vücudun yeni yaşam tarzı tercihlerinin mekânı olduğu’ bir dizi biyolojik, duygusal ve varoluşsal kaygılarla ilgilenen ‘yaşam siyaseti’nden söz ediyordu.”*²⁴

²⁴ Aktaran: Mark Mazower, a.g.k., s.412

5.2. 1980'LERDE ÇAĞDAŞ SANAT

1980'li yıllarda çevre hareketi öne çıkmıştır. Bu kavram, genişleyerek merkezi iktidarı, otorite kavramını ve uygulamalarını etkilemiştir. 'İnsan' merkezli bir üretim modeli gündeme taşınabilmiştir. Bütün bu oluşumlar modernizmin kırılma noktalarıdır ve postmodernizm olarak tanımlanır.

Baudrillard'ın getirdiği 'simülasyon' kavramı ve 'mimesis'in o çerçeve içinde kırılmasıyla postmodern yönelimde yeni açılımlar oluşmuştur. Bunlar devşirmecilik (eklektisizm), kiç ve bezekleme (pastiche)'dir.

Kiç ve eklektisizm olguları modernizmin zaman ve merkezîyetçilik kuramlarına tam bir karşı çıkıştır. Mimesisin aşıldığı, benzetmelerin (simülasyonların) devreye girdiği noktada, öncelikle zaman ve biriciklik olguları aşınmaya başlar.

Biricikliğini yitiren, yeniden üretilen-çoğullaşan sanat yapıtı, zamanı aşmaya başlar. Böylece eklektisizme yönelir. Postmodern kitle üretiminin mantığını kavrayan, farklı üslupları, farklı zamansallıkları bir arada kullanan bir anlayıştır. Postmodernde tekilliğin yerini çoğulluk almış, seçmeciliğin yerini devşirmecilik almıştır.

1980'li yıllarda heykel sanatı, genel olarak fiziksel tecrübeleri yönlendiren yaklaşımından uzaklaşmaya başladı. Bunun yerine betimleme prensibine yönelim gözlenmeye başladı. Heykel sanatı havaî, edebî, simgesel, öyküsel olabilir ve hatta anekdotlar içerebilirdi. Arte Povera döneminden sonra heykel sanatı yeniden hafıza ve hatırlama alanına yönelmişti. Dil, anıtlar ve hafıza seksenli ve doksanlı yılların heykel sanatının en önemli sorunlarıdır. Bu dönemlerde gerçekleştirilen sanat çalışmalarının büyük bölümü bir anlamda Modern öncesi örneklerle benzeşerek didaktik, ahlâkçı, sembolik ve alegorik özellikler taşır.

1980'li yıllarda Britanya'daki heykel çalışmaları, uluslar arası arenada dikkat çekmeye başladı. Bu dönem Britanya heykeli, soyut ve figüratif elemanların bir bileşimiydi.

5.2.1. Kavram Sanatı ve Jeff Koons

1980'lerde yapılan enstalasyonların en ilginç olanları, gelişmekte olan feminist gelenekle yakından ilişkili olan kadın sanatçıların eserleriydi. Jeny Holzer'in yapıtları bunlara örnektir. Barbara Kruger da feminist enstalasyonlar gerçekleştirmiştir (Resim:90). En zarif feminist çalışmalardan bazıları Barbara Bloom'un yapıtlarıdır. '*Narsisizmin Saltanatı*' adlı eserinde Bloom, bazı feministlerin kendi kendilerini methetmelerini hicvetmektedir (Resim: 71). Bloom, yapıtında Neoklâsik üslûpta üretilmiş kendi büstlerini, kendi tasarladığı kumaşlarla kaplı taklit ondördüncü Louis sandalyeleri, duvar rölyefleri ve vitrin objelerini kullanarak yapay bir iç mekân, Neoklâsik bir salon yaratmıştır. Bu eserin de içinde yer aldığı Los Angeles Çağdaş Sanat Müze'sinde gerçekleştirilen '*İşaretler Ormanı Sergisi*' (1989) için küratörü Mary Jane Jacob '*Reagan Çağında Sanat*' alt başlığını uygun bulmuştur.

1980'lerin en fazla tartışılan Amerikalı heykeltıraşı, Jeff Koons'un çalışmaları da Kavram Sanatı içinde değerlendirilmektedir. Koons'un en önemli çalışmaları, süslü bir Post-Pop üslûpla gerçekleştirdiği üç boyutlu eserleridir.

Koons, heykel serileri üretmektedir. Bazı eleştirmenlerce yaptığı sanat, '*Simülasyon Sanatı*' olarak tanımlanan Jeff Koons'un, '*Pooples*' adlı eseri '*Statuary*' (heykeller) isimli seriden bir seçmedir ve peluş bir oyuncağın, büyük boyutta porselen bir versiyonudur. Bu dizi, benzer biçimde büyütülmüş küçük süslemeler ya da ticari hatıralık eşyalar içermektedir (Resim: 81-86). Sanatçının diğer serileri yepyeni ve kullanılmamış elektrikli süpürgelerin cam kabinler içinde durduğu '*The New*' (1980), basketbol toplarının yerçekimine meydan okurcasına mükemmel bir dengeyle cam bir kabın içinde yüzdüğü '*Total Equilibrium Tanks*' (1985), paslanmaz çelikten yapılmış, aşırı bezemeli küçük nesnelerin bulunduğu '*Rabbit*' (1986), pornografi ve dinsel ikonalar arasında gidip gelen '*Made in Heaven*' (1992) serileridir. Koons çalışmalarını La Cicciolina isimli İtalyan porno yıldızı eşi ile beraber gerçekleştirdiği sit-comlarla ve '*sex shop*' görüntüsüne büründürülmüş galeri ve müze alanlarında gerçekleştirilen performanslarıyla sürdürdü.

Koons'un yapıtları tarafsız gibi görünse de yıkıcıdır. Bu yıkıcılık hem yapıtların kavramsal içerikleriyle hem de heykelleri kendi elleriyle yapmıyor oluşuyla bağlantılıdır. Sanatçı, seçtiği nesnelerin kopyalarını el işçilerine yaptırmaktadır. Onun rolü, denetim ve gözetimdir; kendisi de yaptığı işi aslında finansal bir kurgu, sanat dünyasındaki ekonomik düzenin bir parodisi olarak görmektedir. Eski bir borsacı olan Koons'a göre sanat iletişimdir ve insanları manipüle etme becerisidir; sanatın, politikadan tek farkı sanatçının daha özgür olmasıdır.

Kavram Sanatı yapan bir diğer heykeltıraş da Amerikalı heykeltıraş Robert Gober'dir. Gober'in sanatını tanımlarken ürkütücü terimini kullanabiliriz. Gober, izleyiciyi Michel Foucault'nun bir kitabında dediği gibi 'disiplin ve ceza düşkünü bir toplum' gerçeğiyle yüzleştirmektedir. Sanatçının eserlerinden bazıları, balmumu, pamuk, tahta, deri ve insan saçı kullanarak ürettiği, bir duvarın içinden fırlamış gibi görünen kesik, gerçeğe çok benzeyen insan bacağı modelleri, gelinlik giyen manken, heykel kaidesi üzerine yerleştirilmiş bir kesekâğıdı dolusu çörek, kenarları eğimli çocuk karyolası... vb. sürrealist imgelerle örülüdür (Resim: 85).

Gober'in eserlerinin merkezinde otobiyografik öğeler bulunmaktadır. Kendisi de eşcinsel olan Gober eserlerinde baskı, eziyet ve azınlıkların süre giden savaşımını anlatırken, AIDS çağının beraberinde getirdiği 'ayrımcılık' ile savaşacak eylemci tavrın gelişmesinin gerekliliğini vurgulamaktadır. Ancak sanatçının genel bir rahatsızlık, huzursuzluk duygusunu aktardığına kuşku yoktur. Bu duygu tek tek nesnelerden değil, aralarındaki ilişkiden kaynaklanmaktadır.

5.2.2. Heykel

1980'lerin başlarında İngiltere'de 'Yeni İngiliz Heykeli' (*Brit-pop*) olarak adlandırılan bir akım ortaya çıktı. Tony Craig, Richard Deacon ve Anish Kapoor kamu fonu tarafından desteklenip, toplu sergilerle gruplaşan bu ekolün temsilcilerindendi.

Britanya'daki yeni heykel çalışmaları, Henry Moore'un heykellerine karşı oluşan bir tepkiyle deneyciliğe girişti; aynı zamanda Arte Povera'nın bazı özelliklerini benimsedi. Dönemin en çok öne çıkan ismi Tony Cragg'dır.

Sanatçı, eserlerinde kent kültürünün ve modern topluma ait nesne ve imgelerin acımasız eleştirisini gerçekleştirmiştir. Craig, insanların çevreleriyle, nesnelerle, malzemelerle ve imgelerle ilişkilerini incelemektedir.

Tony Craig, 1976 tarihli bir yapıtında tüketim çağının kutsal sembolleri olan enkazları, kullanılmış, tahrip olmuş, zayıf plastik eşyaları, çöplük atıklarını İngiltere bayrağının bulmacaya benzeyen tasvirini yaratmak için sınıflandırdı ve düzenledi. Sanatçı, özünde düzensiz olan malzemeleri plastik ve sembolik değerler açısından sınıflandırarak yeni var oluşlarına ulaştırmıştır. Seksenlerde kullandığı malzemeler repertuarına tahtadan yapılmış sıradan ev eşyalarını da ekledi.

1980'den itibaren de klasik malzemeler ve formlarla yeni konstrüksiyonlar oluşturdu. Sanatçı bu çalışmalarında döküm ve kaynak gibi geleneksel teknik uygulamaları ve prensipleri yeniden sınıadı (Resim: 84).

Britanya'lı heykeltıraş Richard Deacon'ın büyük, soyut çalışmalar olan heykelleri Anthony Caro'nun çalışmalarının bazı yönleriyle benzeşmektedir. Her iki sanatçı da bağımsız imgeler yaratabilmek için sanayi formlarını kullanmıştır. Deacon'ın, eklem yerleri dikkat çekecek biçimde belirgin olarak bırakılmış tipik heykelleri, Barok ve sürrealist izler taşır (Resim: 151). Bu heykeller, her ne kadar soyut olsalar da, figüratif esinleri çağrıştırmaktadırlar. Deacon'un Barok ve Sürrealist gelenekle bağlantılı eserleri, genellikle dev boyutlu olsalar da kapalı mekânlarda sergilenmeye uygundur. Bu yapıtlar, yarattıkları etkiyi kapalı mekânlarla kurdukları ilişkiye borçludur. Bu açıdan Deacon'un heykelleri minimal çalışmalara benzerler.

Yarı Hint yarı Yahudi asıllı Britanya'lı heykeltıraş Anish Kapoor'un heykelleri de Britanya heykelinin farklı bir yüzüdür. Sanatçının, '*Tek Başına Bir Anne*' adlı heykeli gibi çalışmaları Britanya'daki çok kültürlülüğü yansıtır. Sanatçının bu heykeli de diğer tipik heykellerinde olduğu gibi bütünlüklü, parlak renkli toz pigmentle örtülü kütesel bir fiberglas formdan oluşur (Resim: 69); neredeyse Rothko'nun tablolarının üç

boyutlu yansıması gibidir. Sanatçının eserleri, genellikle cinsellikle ilgili bir alt metnin bulunduğu Hint Tantra sanatının örnekleriyle ilişkilidir.

Britanya'lı bir diğer heykeltıraş Anthony Gormley'in çalışmaları güçlü figüratif formlardan oluşur ve insan bedeniyle yakından ilgilidir. Gormley, çalışmalarında tıpkı George Segal'in çalışmalarındaki gibi insan bedenini, özellikle de kendi bedenini matris olarak kullanır. Aralarındaki fark, Gormley'in bu figürleri kişisellikten uzaklaştırıp, genellemeye çalışmasıdır. Dolayısıyla Gormley'in figürlerinin etkileri Segal'in ya da Duane Hanson ve John de Andrea'nın çalışmalarının yarattığı etkiden çok farklıdır. Gormley'in heykelleri, zengin tarihsel ve metafiziksel bağlantılarıyla sanki kaybolup gitmiş bir uygarlıktan izler taşımaktadır; Kapoor'un heykellerindeki mistik, doğaüstü bir eğilimi paylaşmaktadır (Resim: 78).

ABD'li heykeltıraş Martin Puryear, Afrika kökenli bir sanatçıdır. Ancak genellikle organik ya da biyomorfik eğilimi olan heykellerinde, gerek form gerek teknik açıdan Afrika etkileri görülmez. 'Kenar' gibi ahşap çalışmalarında, heykellerin yekpare bloklardan oyulduğu Afrika geleneğini değil, Avrupa marangozluk geleneğindeki eklemeli tabakalandırma tekniklerini kullanmıştır. Puryear'ın eserleri sürrealist izler taşımaktadır (Resim: 70).

5.2.3. Mimarî Heykel

1960'lardan 1980'lere gelene değin heykelin işgal ettiği 'Alan' kavramı değişime uğramıştır. Heykelin alanı ne Konstrüktivistler'in hacim etkisiyle oluşturduğu ideal alan, ne de Minimalistler'in yoğunluk etkisiyle oluşturduğu soyut bir alandı. Alan, mimarî ve doğal çevremizi algılamamızla oluşan, içinde yaşadığımız ve hareket ettiğimiz 'Varoluşsal Alan' a dönüştü. Bu bağlamda birçok heykel, malzeme, hacim, yoğunluk, düzenleme ve ritim gibi geleneksel kavramlar yerine yol, yön, yer, merkez, alan, dönem, iç veya dış gibi terimlerle tanımlanır duruma geldi. Heykelin alanı, psikolojik etkiler, hafıza ve günlük hayatın izleriyle doluydu.

20.yy'da bu anlayışın öncül yapıtları, Giacometti'nin '*City Square*' heykelleri (Resim: 16), Nauman'ın '*Corridors*' u (Resim: 50), yeryüzü sanatçılarının yapıtları, Richard Long'un zeminde taşları dizerek oluşturduğu halkaları '*Long's Walk*' (Resim:55), Richard Serra'nın tehlike arz eden yapıtları (Resim: 64) ...vb. yapıtlardır.

1980'lerde bir grup heykeltıraş bir akım adı altında olmasa da mimarî anlayışta heykeller üretiyorlardı. Bu heykeltıraşlar, Richard Serra, Alice Aycock, Claus Bury, Dani Karavan, Mary Miss, George Trakis, Micha Ullman, Gordon Matta-Clark, Tadashi Kava, Magdalena Jetelova ...vb.ydi.

Bu yapı-bozumcu sanatçılar heykel yapılarını ve alanlarını psikolojik ve fiziksel sığınaklar olarak ele aldılar. Klostrofobik etkili koridorlar, tüneller, lâbirentler, kuleler, köprüler, avlular, platformlar, yer altı binaları, tuzaklar, kulübeler, rıhtımlar ...vb. ürettirler. Heykel sanatı izleyiciyi yeniden kullanıcı olmaya davet ediyordu. İzleyici bu heykel yapısını yürüyerek, tırmanarak, dehlizlerine inerek, dokunarak...vb. keşfedecekti.

Mary Miss, tamamı yeraltında kurgulanmış yapıtlar, toprak-yapıtlar üretti. Bu yapılar, yarı avlu, yarı tünel, ahşap kazık ve kirişlerle inşa edilmiş, içerisiyle dışarısı arasındaki hassas dengede salınan yapılarıdır (Resim: 63).

Gordon Matta Clark, heykellerini mimarî birer eleştiri olarak kurguladı. Sanatçı, yapıtlarında yıkılmak üzere olan, kamuya ait binaları boydan boya keserek deforme etti (Resim: 56). Müdahale edip, içlerini gösterdiği, geçmişlerine göndermede bulunduğu binalarla, değişen ve daha açık olmaya çalışan bir toplum için yeni iletişim yöntemleri önermiş oluyordu.

Çekoslovakya'dan Almanya'ya gelen Magdalena Jetelova, dev boyuttaki tahta basamak, sandalye ve masalarını dar alanlara sığdırmaya çalıştı (Resim: 97). Sanatçı, Viyana'da bir duvarı yan odadan gelecek ışığı göstermek için testere ile kesti.

Üretildiği tarihte mimarlık fakültesi öğrencisi olan Maya Ling Lin'in '*Vietnam Savaşı Anıtı*' (1981-1984) (Resim: 150), ne heykel ne de mimarî olarak tanımlanabilirdi. Bu yapı, yüz yirmi beş derecenin biraz üstünde bir açıyla birleşen, üzerinde Vietnam Savaşı'nda ölen ve kaybolan Amerikalı askerin isimlerinin yazılı olduğu, iyi cilalı siyah granit kaplı, iki uzun duvarın, zeminde oluşturulan üçgen biçimli bir çukur alana

yerleştirilmesinden meydana geliyordu. Bu çok basit bir geometrik formdan oluşan yapıt, Minimal Sanat’la ve Yeryüzü Sanatı’yla akrabaydı. Ancak yapıtın özgünlüğü formundan değil üzerindeki isimlerin diziliminden ileri gelmektedir. Alışılagelmiş kahramanlığa övgü tavrı yerine yüzleşmeyi öneren bu karşı-anıt ya da alternatif anıt, tartışmalara yol açmış, anıtın yanına geleneksel üslûpta üretilmiş olan bir heykel grubu (Frederick Hart imzalı) ile bir de bayrak direği eklenmiştir.



6. 1990'LARDAN GÜNÜMÜZE KÜRESELLEŞEN DÜNYADA ÇAĞDAŞ HEYKEL

6.1. 1990'LARDA SOSYOKÜLTÜREL DEĞİŞİMLER

Sovyetler Birliği'nin dağılması, dünyada şaşkınlık ve kaygıyla karşılandı. Dünyanın en büyük ikinci gücünün siyasal ve askerî açıdan dengesizliği endişe uyandırdı. Eski sosyalist, yeni kapitalist ülkelerin dünya pazarına girmesi, ekonomik açıdan da ciddi bir sorun teşkil ediyordu. ABD, tek süper güç olarak varlığını sürdürmeyi planladığı '*yeni dünya düzeni*'ni ilan etti. Sosyalist bloğun çökmesiyle oluşan yeni dünya düzeninde ulus-devlet ciddi bir biçimde sorgulanıyor ve küresel düzeyde yeni arayışlar oluşuyordu. Küreselleşme, 1990'ların başında bütün dünyada yaşanan her türlü değişimi anlatan bir kavram olmuştu.

Sovyetler Birliği'nin dağılmasından sonra dünyada eski '*Doğu-Batı*' kutuplaşması benzeri '*Kuzey-Güney*' kutuplaşması yaşandı. ABD, Avrupa, Japonya, Çin, Rusya, Kanada ve Avustralya kazananlar olarak '*Kuzey*'i oluştururken, dünyanın geri kalan kısmı '*Güney*'di. '*Güney*', '*Kuzey*'in ve çokuluslu şirketlerin doğrultusunda sanayileşen devletleri, yani kaybedenleri temsil ediyordu.

Avrupa, 1980'lerde başlayan sosyalist rejimlerin çözülmesi sürecinde yeni bir kimliğe doğru yöneldi. Amaç, eski gücüne, birleşik bir Avrupa olarak yeniden kavuşmaktı.

SSCB'nin çözülme sürecinde Orta ve Doğu Avrupa ülkeleri art arda sosyalist rejimden liberal demokrasiye ve serbest piyasa ekonomisine geçtiler. Eski SSCB federe devletleri yeni Avrupa'lı devletler olarak haritadaki yerlerini aldılar. 1990'da Almanya Federal Cumhuriyeti ile Alman Demokratik Cumhuriyeti birleşti. Çekoslovakya, 1993'de Çek Cumhuriyeti ve Slovak Cumhuriyeti olmak üzere iki ayrı devlete ayrıldı. Yugoslavya ise 1995'de dağıldı. Bu süreç içerisinde Avrupa Konseyi Orta ve Doğu Avrupa'nın Avrupa kimliğinin bir parçası olmaları için elinden geleni yaptı. Avrupa Konseyi'nin 1989'da yirmi üç olan üye sayısı, 2000'de kırk bire ulaşmıştı. Rusya ve

Gürcistan'ın da üyeliğe kabul edilmesiyle, 'Avrupa' kavramının coğrafi değil, siyasî ideoloji ile kültürel ve ekonomik öğelerle oluşturulduğu görülüyordu.

On iki üyeli Avrupa Toplulukları'nın amacı, önce ekonomik bütünleşmeye siyasî bütünleşmeye doğru ilerliyordu. Avrupa Toplulukları üyesi olan on iki ülke, 1993'te imzalanan Maastricht Antlaşması ile ulusal sınırların kaldırıldığı Avrupa Birliği (AB) ne dönüştü. AB, 'AB yurttaşlığı' kavramını geliştirdi. 1995'de üye sayısı on beşe çıkan AB, 2002'de ortak para birimi Euro'ya geçti. Böylece üç yüz yetmiş milyonluk nüfusu, ekonomik gücü ve ortak değerleriyle AB, dünyanın ikinci büyük gücü haline gelmişti. 1993'te imzalanan Kopenhag Kriterleri ile insan hakları, demokrasi, hukukun üstünlüğü ve azınlık haklarının kabulü, AB üyelik şartı olarak kabul edildi. AB 20.yüzyılın sonunda Orta ve Doğu Avrupa ülkelerini de bünyesine kabul etti.

Yeni dünya düzeninin ilk büyük çatışması, 1990'da Irak'ın Kuveyt'e saldırması oldu. 1980'de ABD'nin desteğiyle İran'a saldıran Irak, sekiz yıl devam eden bu savaştan güçlü bir ekonomiyle çıkmıştı. Şimdi de dağılan SSCB'nin dünyada yarattığı belirsizlik ortamından yararlanmak isteğiyle zengin petrol yataklarına sahip olan Kuveyt'i işgal ediyordu. Ocak 1991'de BM Güvenlik Konseyi kararıyla ABD'nin de içinde yer aldığı bir uluslararası güç Irak'a karşı 'Körfez Savaşı'nı başlattı. Körfez Savaşı, Irak'ın yenilgisiyle sonuçlandı.

Körfez Savaşı'ndan sonraki ikinci müdahale yine Güvenlik Konseyi'nin kararıyla Somali'ye karşı yapıldı. 1992 yılında iç savaşa karşı gerçekleştirilen müdahaleye ABD'nin önderliğinde, aralarında Türkiye'nin de bulunduğu yirmi ülke katıldı.

Bu müdahalelerin bir yenisi de dağılma süreci içindeki çokuluslu bir sosyalist federasyon olan Yugoslavya'nın çatışan tarafları Hırvatistan ve Sırbistan'a karşı Bosna-Hersek'te yaşandı. BM varlığı, Bosna-Hersek'te, artık unutulduğu sanılan soykırım ve insanlık suçlarının işlenmesine engel olamadı. ABD, Bosna-Hersek'te çatışan tarafları bombaladı. Bosna-Hersek'teki egemenlik yetkilerinin çoğu NATO güvencesindeki uluslar arası organlara geçiyordu. İmzalanan Dayton Barış Antlaşması'nın getirdiği barış kısa sürdü. Kosova Bölgesi'nde Arnavut azınlığa karşı uygulanan politikalar karşısında, bu kez Güvenlik Konseyi kararı olmamasına rağmen, ABD NATO'yu

harekete geçirerek, 1999 yılında Yugoslavya'yı bombalamaya başladı. Dayton benzeri bir antlaşma ile Kosova'da uluslar arası örgütlerin denetiminde özerk bir yönetim kuruldu.

ABD, kendi sınırları dışındaki çatışmalara müdahale etmekle meşgulken, kendi sınırları içinde de durum hiç parlak değildi. 1992'de ABD'de Los Angeles'da, siyahî bir şoförü dövmekle suçlanan Los Angeles Emniyet Müdürlüğü'nde görevli polislerin beraat etmesi üzerine, ırkçı isyanlar patlak verdi. Bu eylemler, 1995'de Oklahoma City'de federal hükümet binasının bombalanmasına kadar vardı. ABD, ırkçılık kaynaklı gerilimlerle yeniden karşı karşıya kaldı.

İrkçilik konusunda sevindirici olan ise Güney Afrika'da apartheid rejiminin çözülmesi ve Nelson Mandela liderliğinde ülkenin gerçek ilk çok-ırklı hükümetinin kurulmasıydı.

Kurulan yeni dünya düzeninin temel ilkeleri 1990'da yapılan Avrupa Güvenlik ve İşbirliği Konferansı (AGİK) zirvesinde kabul edildi. Bu temel ilkeler; demokrasi, hukukun üstünlüğü, insan haklarına saygı ve serbest piyasa ekonomisinin gereklerine uyma zorunluluğuydu. Bu temel ilkelerin çiğnenmesi de güvenlik tehdidi olarak algılanacaktı. Diğer taraftan AGİK, NATO ve BM, Soğuk Savaş'tan sonraki en büyük tehdit olan '*uluslararası terörizm*' ile mücadeleyi başlıca hedef olarak belirlediler.

1998'de Roma'da toplanan bir BM konferansında, Uluslararası Ceza Mahkemesi'nin varlığı onaylandı. Mahkeme, savaş suçları, insanlık suçları ve soykırım suçunu yargılayabilecekti. Avrupa İnsan Hakları Mahkemesi, Avrupa Konseyi'nin 1950 tarihli Avrupa İnsan Hakları Sözleşmesi uyarınca kuruldu. 1998'deki değişikliklerle herhangi bir kimse Avrupa İnsan Hakları Sözleşmesi'ni kabul eden bir devlete karşı, haklarının çiğnendiği savıyla bireysel olarak başvurabiliyordu.

BM Çevre ve Kalkınma Konferansı-Yeryüzü Zirvesi, 1992'de Rio de Janeiro'da toplandı. Sürdürülebilirlik ve insan hakları arasında denge kurulmaya çalışıldı. Dünyanın geleceğini düzenlemeye yönelik önemli uluslar arası sözleşmeler kabul edildi.

Yılda bir kez İsviçre'nin Davos kentinde toplanan Dünya Ekonomik Forumu da resmî nitelik taşımamasına rağmen 1980'lerden itibaren çok ilgi çeken bir toplantı oldu. Toplantılara katılanlar, devlet başkanları, başbakanlar, çok uluslu şirketlerin üst düzey

yöneticileri, önde gelen medya mensupları ve uluslar arası düzeyde ünlü bazı isimlerdi. Toplantıların amacıysa devletlerarası sorunların çözümü umuduyla beraber, neoliberal politikalar üzerinde anlaşma sağlamaktı.

Bilgi çağı olarak da adlandırılan 20.Yüzyıl'ın sonunda teknolojideki baş döndürücü gelişmeler sayesinde bilgi, demokratikleşmişti. Ancak küresel medya tekelleri, bilginin demokratikleşmesi olanaklarını, var olan eşitsizlikleri geliştirmekte kullanıyordu.

Çokuluslu şirketlerin önderliğinde ve bilgisayar teknolojisi yardımıyla, dünyada maliyetlerin en düşük olduğu herhangi bir bölgede sosyal haklar baskısı olmadan, parça başı yaptırılan üretim, çok karlı bir hal almaya başladı. Bu, 1990'larda başlayan '*Küreselleşme*' sürecinin maddî temeliydi.

1990'lı yılların da ortasından başlayarak, küreselleşme karşıtı hareketler gitgide arttı. Küreselleşme karşıtı hareketlerin simgesi *Gökkuşağı*' ydı. Bu hareketler, genetik tarıma karşı direnen çiftçiler, eşcinsel haklarını savunan örgütler, anarşistler, din adamları, sendikalar, siyasal partiler, feministler ve insan hakları savunucularını kapsıyordu.

Esas olarak karşı oldukları, küreselleşme değil, bu ad altında uygulanan ekonomik ve toplumsal politikalarıydı. İstedikleri, daha adil, insancıl ve doğayla dost bir düzendi.

Bu hareketler, eylemlerinin en etkilisini Seattle'da yapılan Dünya Ticaret Örgütü toplantısında gerçekleştirdi. 2001'de Brezilya'nın Porto Alegre kentinde, Davos toplantısına koşut olarak düzenlenen Dünya Sosyal Forumu düzenlendi. Bu toplantı, protesto mahiyetindeki diğer gösterilerin yanında karnaval biçiminde düzenlenmişti ve '*Başka bir dünya mümkün!*' sloganı benimsenmişti.

Yeni dünya düzeni'nde, Batı'nın tüketici kapitalizmi, bu defa insanları günlük yaşamı tüketmeye zorluyordu. Kapitalizmin eski arzu kaynakları mallarken, yeni kapitalizmin yeni arzu kaynakları: imgeler, hizmetler ve olaylardı. Ciddî ekonomik krizlerin yarattığı belirsizlik ortamında insanların gruplaşmaları siyasal etkinlikler değil spor karşılaşmaları ve pop festivallerinde gerçekleşiyordu. Sınıf kavramı, eskisi gibi emek değil yaşam tarzı ve moda seçimleri tarafından belirleniyordu. Kimlik siyaseti,

tüketim kültürü tarafından yürütülüyordu. Bireycilik, eskiden ailesel, yerel ve ulusal dayanışmalarla çözümü bulunan bir riskler dünyasının kapısını aralamıştı.

“Televizyon bir imgeler dünyası açmış, ama kişisel deneyimin özgünlüğünü ortadan kaldırmıştı. Astroloji, New Age felsefeleri ve başka türlerdeki akıldışlıklar, yorumlanamaz hale gelen bir dünya karşısında giderek artan endişeleri yansıtmaktaydı. Gazeteciler ‘korkunun yurttaşlığın alameti haline geldiği, huysuz 1990’lar’dan söz etmektedir.”²⁵

Dünya, 21.Yüzyıl’ın ilk senesinde gerçekleştirilen terörist saldırılarla ‘kuşku çağı’na giriş yapıyordu. 11 Eylül 2001’de ABD’de dört ticari yolcu uçağı Arap teröristler tarafından kaçırıldı. Bu uçaklardan ikisi bir zamanlar barışın sembolü olan New York’taki Dünya Ticaret Merkezi’nin iki kulesine çarparak yerle bir etti. Diğeri Washington D.C.’de Pentagon’da koca bir delik açtı. Dördüncü uçak ise düşürüldü. Saldırıları, geride beş binden çok ölü, çok daha fazla yaralı ve travma geçirmiş insan bırakmıştı.

Bu, tarihte görülmüş en yıkıcı terörist saldırıydı. Korsanlar, CIA, FBI ve askeri istihbaratı atlatmayı başarmıştı. ABD’nin yürüttüğü tüm savaşlar ABD sınırları dışındayken, bu defa savaş, sınırların içindeydi. Saldırıları, neoliberal iktisat devrinin yarattığı ‘küreselleşme’ye karşı gösterilen tepkilerin doruk noktasını oluşturdu. Aynı zamanda ideolojik içerik kazanan ‘Radikal İslâm’ın da doruk noktasıydı. ABD’de milliyetçilik ve başta müslümanlar olmak üzere yabancı karşıtlığı yükselişe geçti.

Dünyada yeni bir soğuk savaş dönemi başlıyordu. Bu defa ABD’nin karşısındaki güç SSCB değil, Radikal İslâm’dı. ABD, küresel boyuttaki müdahaleci siyasetini arttırdı. İlk askeri operasyonunu saldırılardan sorumlu tutulan Afganistan’da Taliban rejimine karşı gerçekleştirdi. İkinci operasyon da kitle imha silahları bulundurduğu gerekçesiyle Irak’a karşı yapıldı. Buna karşılık Antiamerikancılık da tarihte görülmediği

²⁵ Aktaran: Mark Mazower, a.g.k., s.416.

kadar arttı. ‘Devletleri güç kullanmaya iten faktör terör müdür? Yoksa terörü doğuran, devletlerin güç kullanması mıdır?’ sorusu akla geliyordu.

ABD, dışarıda terörle mücadele ederken, içeride de güvenlik önlemleri adı altında devlet eliyle şiddet uyguluyordu. Herkes, potansiyel teröristti; bireylerin yaşamları alt üst oldu.

20. yüzyıl için Birinci ve İkinci Dünya Savaşları, Berlin Duvarı’nın yapılışı ve yıkılışı olguları ne ifade ediyorsa, 21.Yüzyıl için de 11 Eylül saldırıları onu ifade ediyordu. 11 Eylül saldırıları dünyada yarattığı şok etkisiyle korku toplumunu yarattı. İnsanlığın düşünüş, algılayış, yaşayış biçimleri değişti. Artık hiçbir şey eskisi gibi olmayacaktı.

6.2. 1990’LARDA ÇAĞDAŞ SANAT

1990’larda çağdaş sanatı etkileyen kavramlar olan artyapısalcılık ve yapısöküme ilave olarak küreselleşme de eklenmiştir. Küreselleşme yalın anlamıyla yerelin evrenselleşmesi, evrenselin yerelleşmesi yaklaşımıdır. 1989 Berlin Duvarı’nın yıkılması ile modernist yaklaşımların sonu gelmiştir. Küreselleşme ile yerellik, evrensellik, ulus-devletlerin çöküşü, milliyetçilik... çağdaş sanatın yeni olgularıdır.

1990’larda çokça tartışılan bir konu da ‘ideolojilerin sonu’ sorunudur. Politika artık kişisel alanda mı üretilecekti? Oysa bunun cevabını 1970’lerden başlayarak Feminizm vermişti. Feminizm, ‘politik olan kişisel olandır’ tanımını getirmiştir. Bu sayede cinsellik ve ona bağlı kavramlar, tekil kişi-sanatçı vurgulamalarıyla işlenmiştir. Küreselleşmenin kimlik kavramı sadece bir cinsel kimlik tanımı değildir, politik içerikli bir milliyetçiliğin temeline oturmuştur. Aynı zamanda çok kültürlülük ve çoğulculuk söz konusudur. Küreselleşmeyle sınırlar arası geçişlilik meydana gelmiştir.

1989 Berlin Duvarı’nın yıkılması, Sovyetler Birliği’nin çöküşü ve Balkanlar’da ortaya çıkan savaştan sonra tüm kavramlar, artık politik bir tartışmayla görselleştirilmeye başlandı.

Yirminci yüzyıl sonlanırken çağdaş sanatta sınırlar oldukça muğlaktır. Günümüzde devrimsel kırılmalar, akımlar değil bireysel çıkışlar görülmektedir. Post-

avangard dönemde yapıtlar kendi kendine yetiyor olmalıdır. Sanatçıların tek bir üslupta sıkışıp kalmamaları bir kayıp olarak değil tam tersine yeni fırsatlar yakalama olasılığı olarak değerlendirilmelidir.

6.2.1. Heykel

1990'lara gelindiğinde heykel çalışmalarında kullanılan geleneksel ifade biçimleri giderek marjinalleşirken, heykel sanatına büyük emek vermiş bir sanatçı olan Fransız asıllı Amerika'lı sanatçı Louise Bourgeois, giderek ilgi odağı haline geldi. Bourgeois'nin sanatının temel konusu, tümüyle kişiseldir; çocukluğunda aldığı yaraları işler.

Sanatçı, uzun sanat yaşamında hiçbir sanatsal harekete katılmamıştır; 1949'da totem benzeri ahşap figürler ve heykeller üretmiştir; bunu takip eden dönemde yuva, mağara temalarını işleyerek hibrid ve travmatize olmuş bedenler yaratmıştır; 1970'lerde performanslar gerçekleştirmiştir; 1990'lara gelindiğinde yaptığı son çalışmaları, '*Cells*' adlı eserinde olduğu gibi dev boyutlu yarı enstalasyonlardır (Resim: 59-92). Sanatçının heykelleri, tüm estetik sınıflandırma biçimlerinin dışında kalan soyut geometriyle organik formlar arasında salınır. Bourgeois, sanatında üslûpsal bütünlüğün olmayışını, ne söylediğinin nasıl söylediğinden önemli oluşuyla açıklamıştır. Aynı zamanda bu sayede sanatçının yaptığı sanat, daima genç kalmıştır. Bu eserler, duygulanımların karmaşık yapısını semboller ve metaforlar yoluyla yansıtmaktadır.

Aynı şekilde 1990'larda adından sıkça söz edilen bir diğer sanatçı olan Rebecca Horn'un sanatsal üretiminin başlangıcı da Louise Bourgeois'ninki gibi daha geri bir tarihe rastlar. Horn, 1970'lerde Abakanowicz'e benzer şekilde kostüm olarak da kullanılan sanat eserleri üretmektedir. Bu kostümler, bir film dizisinin üretimine, filmler de kişisel duyguları kuvvetli biçimde ifade eden trajik ve melankolik mekanik heykellerin ve enstalasyonların üretimine dönüştü. Sanatçı, renkli sıvılar fişkırtan tüfekler, aniden açılıp içindekileri döküverme tehdidiyle izleyicinin başının üstünde asılı duran kocaman piyanolar, ölü keleklerin kanatlarıyla oluşturulmuş kinetik

heykeller..vb. üretmiştir. Horn'un eserlerinde de Louise Bourgeois'nın çalışmalarında olduğu gibi fazlasıyla kişisel izler bulunmaktadır (Resim: 74-89).

İngiliz heykeltıraş Kiki Smith, baskı altındaki, doğum anındaki ya da cenin pozisyonundaki kadın ve erkek bedenlerinden aldığı kalıpların balmumu, dokuma, kil, cam ve bronz, gerçekçi döküm heykellerini üretti; o kadar ki bu bedenlerin üzerinde damarlar ve kan izleri seçilebiliyordu. Smith'in yoğun kişisellikte örülmüş figürleri İncil karakterlerini akla getirmektedir (Resim: 91).

Hiperrealizmin günümüzdeki temsilcisi, Avusturalya'lı Ron Mueck, esasen sinema, televizyon ve reklâm filmleri için özel efektler tasarlayan bir tasarımcısıdır. Sanatçı, zamanla bu yeteneğini film platolarından sergi salonlarına, yeni bir mecraya taşımıştır. Büyültülerek ya da küçültülerek gerçek boyutlarından saptırılan bu insan bedeni simulasyonları algılarımızla oyun oynamaktadır. Sanatçının simüle edilmiş insan bedeni heykelleri bazen dev boyutlu 'Çocuk', iki buçuk metre boyunda 'Gebe Kadın', bazen yüz cm boyunda 'Ölü Baba' olabilir. Sanatçı, silikon, fiberglas, polyester ve gerçek insan saçı kullanarak ürettiği hiper gerçekçi heykellerle, heykel sanatının en eski meraklarından biri olan insan bedeninin yeni bir sunumunu gerçekleştirmektedir. Mueck, heykel sanatının yapısını, sınırlarını, oluşum ve algılanış süreçlerini sorgulamaktadır (Resim: 99).

6.2.2. Enstalasyon

Sovyet Perestroyka sanatçısı İlya Kabakov, Sovyetler Birliği'ndeki muhalif sanat hareketleriyle yakından ilişkilidir. Ancak, resmî Sovyet sanatının parodisini yapmak ya da resmî sanatı yapı bozuma uğratmak yerine, Sovyet toplumunun gerçekliklerini enstalasyonlarla yansıtmıştır. Sanatçı 1980'lerin başlarında düzenlediği sergilerin başarısıyla Batı Avrupa'da tanındı ve Amerika'ya yerleşti. Kabakov, çalışmalarında ikiyüzlülüğü, kurumların çürümüşlüğü, hayatta kalma mücadelesini, buna karşın insanoğlunun dayanma gücünü anlatmaktadır. Sanatçı bunları enstalasyonlarında o güne kadar bastırılmış öğeler olan edebiyat, konuşma, insanî içerik öğelerini kullanarak yapmaktadır.

Kabakov'un '*The Man Who Flew Away From His Apartment*' (Resim: 72) adlı eseri bir Rus masalından esinlenerek kurduğu bir enstalasyondur ve ülkesinin Perestroika dönemini anlatan kapsamlı bir metafordur. Özgürleşme ve bağımsızlık temalarını yücelten eser, yaşadığı komünal apartman dairesinden uzayda uçabilmek için devasa bir sapandan fırlatılan bir adam etrafında şekillenir. Eser şiirseldir; politiktir ve kişisel bellekle metafizik düşüncenin bileşkesini oluşturur; aynı zamanda Sovyet bloğunun çöküşüne gönderme yapar.

Britanya'lı heykeltıraş Damien Hirst gelenekselden çok uzak malzemelerle enstalasyonlar üretir. Hirst, '*Brit-pop*' olarak adlandırılan yeni bir sanat ekolünün kurucusudur. Hirst'ün çalışmalarında üslup bakımından tutarlılık yoktur. Kutular, ilaç tüpleri ya da cerrahi gereçlerden oluşan enstalasyonlarında, nesneler raflara yerleştirilip, kategorik olarak düzenlenmiştir. Hirst'ün en önemli eserleri, hiç kuşkusuz balık, koyun, inek, köpekbalığı gibi çeşitli ölü hayvanları formaldehit dolu tanklara yerleştirdiği enstalasyonlardır '*The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*' '*Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fiziksel İmkânsızlığı*' (1991). Bu eserlerinde bir zamanlar kültürel ve sosyal bakımdan canlı olan şeyleri camlı ortamlarda sergileyen müze kültürünü eleştirmektedir. Diğer taraftan bu eserler, ölüm, aşk ve güzellikle yakından ilişkili, melankolik yapılarıdır '*This Little Piggy Went to Market, This Little Piggy Stayed at Home*' (Resim: 94).

Rachel Whiteread de, diğer bir Brit-pop ekolü üyesi sanatçıdır. O da tıpkı Damien Hirst gibi gerçekliğin dolaysız dilini kullanır. Rachel Whiteread, binaları kalıp olarak kullanarak, negatif mekânların kütleli, beton döküm heykellerini yapar. Bunları galerilerde ya da kamusal alanlarda sergiler. Kamusal alanlarda sergilenen yapıtları belediyeden alınan geçici inşa izniyle gerçekleştirildiği için kalıcı değildir. Sanatçı bu iddialı eserlerinde, o mekânlarda yaşamış olan insanlara, evsizlere, anılara, duygulara, unutulmuş yapılara odaklanır. Whiteread'in eserleri, heykeli, insanın yer almadığı bir tür performans sanatına dönüştürmektedir (Resim: 93).

Janine Antoni, enstalasyonlarında yemek yemek, uyumak, makyaj yapmak gibi günlük ritüelleri çikolata, domuz yağı ve sabun gibi materyalleri kullanarak heykelsi bir

prosesine dönüştürür. Sanatçı, 'Loving Care' (1992) adlı performansında bir galerinin tabanını saç filesinin içindeki saçlarıyla sildi.

Sanatçının 'Lick and Lather' (1993) adlı enstalasyonu, her biri yapım aşamasının değişik evrelerindeki birbirinden farklı yedi adet çikolata yedi adet sabun Antoni büstünden oluşmaktadır. Sandra Gering Galerisi' ndeki sergide kaideler üzerine oturtulmuş yedi adet çikolata büst, her biri kendisinin kopyası olan yedi adet sabun büste karşılık gelerek bir koridor oluşturacak biçimde yerleştirilmiştir. Venedik Bienali'nde ise boş bir alan çevresinde kapalı bir çember oluşturacak biçimde dizildiler. Mermer ve terracota izlenimi veren büstlerin dizilimi de önemli adamların, nadiren kadınların büstlerinin sergilendiği 18.yy hollerini anımsatır. Yedi adet oluşum evresi de klasik heykel oranına gönderme yapar; sanatçı idealize edilmiş büst geleneğine eleştiri getirmektedir. Büstler, bedeni hem sembolik hem metaforik bağlamda tanımlar. Bu çok katmanlı eser, kimlik ve kimliklendirmeye, feminizme, bedenin fiziksel, psikolojik ve kültürel anlamda tanımlanmasına ...vb. işaret eder.

1990'lardaki görsel anlatımın en tipik biçimlerinden biri de mekânsal düzenleme içinde gösterilen video görüntüsünü içeren, video enstalasyonlardır. Bunlara en iyi örnek Bill Viola'nın çalışmalarıdır. Viola videoyu "gerçekliği izlemenin, ama aynı zamanda bu gerçekliğin gizlediği bir dünyaya adım atmanın yolu"²⁶ olarak tanımlamaktadır. Görüldüğü gibi, Viola'nın eserleri hayatı olumlayan yarı mistik nitelik taşımaktadır (Resim: 88).

6.2.3. Eric Fischl ve Düşen Kadın Heykeli

11 Eylül sonrası meydana gelen belirsizlik, okunaksızlık ve merkezlerin yitirilmesi koşulları altında sanat yapılabilir miydi?

1974'te Bryan Hunt, müthiş sanatçı duyarlılığıyla 'Hindenburg'lu Empire State' heykelini üretmiştir. Bu heykelde sanatçı,1937'de yere çakılan, havacılık tarihinin en büyük zeplini Hindenburg'u Empire State'e çarparken betimlemiştir (Resim: 79).

²⁶ Aktaran: Edward Lucie Smith, a.g.k., 376.

Eric Fischl, '*Düşen Kadın*' heykelini 2001'de 11 Eylül saldırılarında ölen insanların anısına gerçekleştirmiştir. Fischl, 1980'lerden bu yana Neo-Ekspresyonizm'le ilişkilendirilen, '*Kötü Resim*' akımı içinde, Amerikan burjuva hayatına karşı acımasız eleştiriler getiren tablolarıyla tanınan bir ressamdır. Sanatçı, 2001 tarihli figüratif heykelinde, adından da anlaşıldığı üzere düşen bir kadını betimlemektedir. Fischl, arada birkaç farkla, heykelde geleneksel yöntem ve malzemeye geri dönmüştür. Sanatçının '*Düşen Kadın*' ve diğer heykelleri dışavurumsal ifadelerle yüklüdür; geleneksel heykelin tersine dikey değil yatay eğilimlidir. Fischl'a göre, son otuz yıldır yapılan entelektüel sanat, yerinde saymaktadır ve sanat objesi insanın varoluşsal problemlerinden uzaklaşmıştır. Fischl'a göre, 11 Eylül'den sonra problemleri bir zaman başlamıştır ve bu zamanda insanın varoluşsal problemleri yeniden hatırlanmalıdır (Resim: 102).



7. TÜRKİYE'DE ÇAĞDAŞ HEYKEL

7.1. TÜRKİYE'DE SOSYOKÜLTÜREL DEĞİŞİMLER

Türkiye, 1960'lı yıllara 27 Mayıs 1960'da gerçekleştirilen askeri bir darbe ile girdi. Askeri yönetim sırasında, tek parti dönemi uygulamalarını benimseyen DP kapatıldı, başbakan Menderes ile iki bakanı '*suçlu*' bulunarak, 1961'de idam edildi. 1961'de yapılan seçimle askeri yönetim sona erdi; Türkiye halkoylamasıyla yeni anayasayı kabul etti.

27 Mayıs darbesiyle oluşan iktidar değişikliği ve 1961 Anayasası, hayatın tüm alanlarını kapsadığı gibi kültürel alanda da önemli sonuçlar doğurdu. Anayasanın özgürlükçü havası Türkiye'de ilk defa görülen çoğulculuğun önünü açıyordu.

Bu tarihlerde CHP kendisini '*ortanın solu*' olarak, DP'nin devamı niteliğindeki Adalet Partisi (AP) ise '*milliyetçi-muhafazakâr*' olarak tanımladı. Bu dönemde sendikalar da toplumsal ve siyasal yaşamda söz sahibi olmaya başlamıştı. Sosyalizmi savunmak, anayasa eliyle meşrulaştı; Marksizm, bir kült olarak kültürel yaşama girdi. Radyo ve televizyon kurumu ile üniversiteler özerk hale getirildi.

1961'den sonra bir dizi kurum kuruldu. Bunlardan biri devletin bilimsel ve teknolojik araştırmayı bir bütün olarak ele aldığı TÜBİTAK'tı. Ardından Devlet Planlama Teşkilatı kurularak, ekonomi yönetimi siyasetçilerin elinden alınarak, teknokratlara bırakıldı. Yasaların anayasaya uygunluğunu denetlemek ve gereken siyasi yargılamaları gerçekleştirmek üzere Anayasa Mahkemesi kuruldu. Ordunun sivil yönetim üzerindeki etkinliğini korumak üzere Milli Güvenlik Kurulu oluşturuldu.

60'lı yıllarda enerji, hammadde ve ara mallar dışarıdan alınırken, sanayi dayanaklı tüketim malları ve otomotiv sektöründe yoğunlaştı. Bu da köklü ekonomik ve toplumsal sonuçlar yarattı. Kentli bir işçi sınıfı oluştu. İç pazar için yapılan üretim, satın alma gücüne sahip tüketicilere ihtiyaç duyuyordu. Sendikal hakların korunması sayesinde ücretler arttı, tüm toplumda refah düzeyi yükseldi.

60'lardaki hızlı sanayileşme ile kırsal nüfus kentlere hücum etmeye başladı. Bu dönemde büyük kentlerle beraber yeni bir oluşum meydana geldi; gecekondulaşma.

Oluşan bu hızlı toplumsal değişim, beraberinde kimlik bunalımını da getirdi. Bu dönemde, özünde protestoyu barındıran, kitle kültürünün ürünü olan arabesk olgusu yaygınlaştı.

Kıbrıslı Türkler'e yönelik katliamlar sonucunda BM Güvenlik Konseyi, Kıbrıs'a çokuluslu bir barış gücü gönderdi. 1964'te Türkiye garantör devlet olarak adaya müdahale etmek istedi. Fakat ABD buna izin vermedi.

ABD Başkanı Johnson'ın, Türkiye'yi müdahaleden vazgeçirmek için gönderdiği mektup, ABD'ye olan bağımlılığı su yüzüne çıkarıyordu. Türk toplumunda o güne kadar dost ve müttefik olarak görülen ABD'ye karşı tüm dünyayla paralel olarak Antiamerikancı tutumlar gözlenmeye başladı. 68 Hareketi'nin bir parçası olan öğrenci gençlik ABD emperyalizmine karşı sosyalist düşünceyle birleşti. Tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'de de gençlik hareketi şiddet kullanılarak sindirilmeye çalışılınca, öğrenci gençliğin bir kısmı silahlı siyasal etkinliklere giriştiler.

Türkiye 1963'de Avrupa Ekonomik Topluluğu (AET) ile anlaşma yaptı. 1970'lerde tüm dünyayı saran ekonomik kriz, Türkiye'yi de ciddi bir biçimde etkiledi. Hızlı ve dengesiz kapitalistleşme, toplumdaki muhalif kesimleri arttırdı; politik gerginlik tırmandı. Bunun sonucunda 1971'deki ikinci ara dönem gelecekti.

1970'ler köy-kent çatışmasının siyasal düzlemde bir iç savaşa dönüşmesine sahne oldu. Bu yıllarda Türkiye'de siyasal sistemde hızlı ve köklü bir dönüşüm yaşanmaktaydı. Alpaslan Türkeş'in liderliğinde Cumhuriyetçi Köylü Millet Partisi (CKMP), yarı-askeri gençlik kampları kuruyordu.

Aynı dönemde işçi sınıfında da bir hareketlenme vardı. Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu (DİSK), sıkı bir toplu sözleşme mücadelesine girişti. Hükümet, bu konfederasyonu kapatmaya yönelik yasa düzenlemesi yapmaya kalkışınca, Türkiye tarihinin en büyük işçi eylemi gerçekleşti; sıkıyönetim ilan edildi ve eylem durduruldu.

1970'li yıllarda Türkiye'deki gençlik hareketi de, dünyadaki gençlik hareketine koşut olarak daha militan bir biçim almıştı. O kadar ki bazı öğrenci liderler Filistin'e giderek FKÖ kamplarında askeri eğitim alıp; gizli örgütler kurarak silahlı eylemlere yöneldiler.

Parlamento içinde ve dışındaki karmaşık siyasi yapılar ordunun yeniden siyasal yaşama müdahalesini gündeme getirdi. 12 Mart 1971'de Genelkurmay başkanı ve kuvvet komutanları hükümete bir uyarı mektubu verdi. Radyolarda okutulan bu mektupta, sorunun çözümü için reformcu ve Atatürkçü bir çizgi izlenmesinin kaçınılmaz olduğu belirtiliyordu. Demirel, başbakanlıktan istifa etti; Prof. Nihat Erim başkanlığında '*Teknokratlar Hükümeti*' kuruldu. Bu hükümet, anayasa ve yasalarda, temel hak ve özgürlüklere kısıtlamalar getiren değişiklikler yaptı. Silahlı sol örgütler etkisiz hale getirildi. Deniz Gezmiş ve iki arkadaşı 1972'de idam edildi.

12 Mart döneminde yapılan ilk seçim sonucu kurulan, Bülent Ecevit'in liderliğindeki CHP-MSP koalisyon hükümeti, ABD'nin tüm karşı koymalarına rağmen 1974'de Kıbrıs'a askeri bir harekât düzenledi. Ateşkesin ardından Türkiye'nin önerileri kabul edilmeyince, tüm dünyada işgal olarak nitelendirilen ikinci bir harekât gerçekleştirildi. Adayı bölen sınır çizgisi, günümüze kadar ulaştı. 1983'te ilan edilen Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti'ni, Türkiye dışında hiçbir devlet tanımadı.

1977'de İstanbul'da 1 Mayıs gösterisinde, kalabalığın üzerine açılan ateş sonucu otuzu aşkın kişi öldü ve failleri bulunamadı. Siyasal şiddet hızla artarken, devletin de bunun bir parçası haline gelmiş olmasından kuşku duyuluyordu.

Türkiye'nin Kıbrıs'a askeri müdahalesi nedeniyle ABD ve Batı ülkeleri, Türkiye'ye karşı ambargo uyguluyordu. Dünyadaki ekonomik krize koşut olarak Türkiye'de de sanayi üretimi durma noktasına gelmiş, en temel ihtiyaç mallarını edinmek için bile kuyruklar ve karaborsa oluşmuştu. Silahlı çatışmalar, üniversite ve öğrenci gençliğini aşır, gecekondular mahallelerine, kentlerden kasabalara, etnik gruplara yayılmıştı. 1978'de Maraş'ta Alevi mahallelerinde yüzü aşkın kişi öldürüldü. İlan edilen sıkıyönetim, 1979'da Milliyet gazetesi başyazarı Abdi İpekçi'nin öldürülmesiyle kalıcı hale geldi.

1979 senato seçimleri sonucu Süleyman Demirel başbakanlığında bir azınlık hükümeti kuruldu. DPT Müsteşarlığı'na Turgut Özal atandı. 24 Ocak 1980'de Özal'ın IMF ve Dünya Bankası ile beraber hazırladığı '*İstikrar Programı*' yürürlüğe kondu. 24 Ocak Kararları'na göre, devalüasyon yapıldı, mallara yüksek oranda zam yapıldı ve ücretler kısıtlandı. İzmir'de bu önlemlere karşı direnen işçileri destekleyen sol gruplar

kent içinde bazı polis karakollarını ele geçirdiler. Olaylar, ordu birlikleri tarafından zorla bastırılabilirdi. Diğer taraftan görev süresi dolan Fahri Korutürk'ün yerine pek çok seçim turuna rağmen yeni bir cumhurbaşkanı seçilememiştir.

12 Eylül 1980'de yeni bir askeri darbe yapıldı. Siyasal ortamdaki tüm bu gerilemeye paralel olarak toplumsal hayatta da hızlı dönüşümler yaşandı. Türkiye'de başlangıçtan beri bir sınıf bilinci olmadığı için, çeşitli ekonomik kriz dönemlerinde fırsatını bulup zenginleşenler, sınıf atlayıp burjuvalaşabiliyordu. 70'li yılların ekonomik bozukluğunu, yokluk ve karaborsa düzenini fırsat bilenler haksız kazanç elde ettiler. Bu yılların değişimiyle 'köşeyi dönmek' yaygın bir söylem haline geldi.

*"Geleneksel kültürün hücumlara hedef olduğu, Batı'dan ithal edilenin ise ancak soysuzlaşmış biçimde Türkiye'de uygulanabildiği bir kültürsüzleşme ortamında, ekonomik ve sosyal dengesizlik toplumun değer yargılarında da yer yer yansımaktadır. Hakim zümrelerce halka uygulanan bir koyup üç alma şartlanması, giderek günümüzün kültürü niteliğini almış ve toplumdaki iki yüz yıllık çürümenin genel bir ifadesi olarak insanların davranışlarını ve dünya görüşünü etkilemeye başlamıştır."*²⁷

Ekonomik bireyselleşme, tüketim çılgınlığı, geleneklerden kopuş ve sağ-sol çatışması koşulları altında kitleler geleceğe dair umutlarını yitirdiler. 12 Eylül Darbesi, onlar için yeni bir umut kaynağı görevini gördü.

12 Eylül 1980'de gerçekleştirilen darbe uyarınca, Genelkurmay Başkanı ve kuvvet komutanları, bütün ülkede sıkıyönetim ilan ettiler, -fazla özgürlükçü- anayasayı yürürlükten kaldırdılar, seçimle görev alan herkesin yerine emekli askerleri atadılar, tüm siyasal etkinlikler yasaklandı. Orgeneral Kenan Evren başkanlığındaki, Genelkurmay Başkanı, Kara, Deniz, Hava ve Jandarma kuvvet komutanlarından oluşan Milli Güvenlik Konseyi, yasama ve yürütme yetkisini üstlendi. Bir süre sonra Bülent Ulusu

²⁷ İsmail Cem, *Türkiye'de Geri Kalmışlığın Tarihi*, İstanbul, Cem Yayınları, 1995 (12.Basım), s.521.

başbakanlığında kurulan yeni hükümette, Turgut Özal, ekonomiden sorumlu başbakan yardımcısıydı. İstikrar programı, katı bir biçimde yürürlükteydi.

Bu dönemde, temel hak ve özgürlükler askıya alındı; yüz binlerce kişi gözaltına alındı; kırk beş gün olan gözaltı süresi, doksan güne çıkarıldı. Pek çok kişi işkence sırasında öldü; pek çok kişi idam edildi. Öğretim elemanları ve öğretmenler işlerinden atıldı. Bütün bunlar, asıl tehlike olarak görülen 'sol'u yok etmek için yapılmıştı, ancak darbe, yeni sorunlar doğurdu.

12 Eylül yönetimi toplumsal dayanışmayı sağlamak için İslam'ı kullandı. Bu sayede İslamcı akımlar güçlenecekti. Diğer taraftan Kürdistan İşçi Partisi (PKK) 1984'te Erzurum ve Şemdinli ilçelerine baskın düzenleyerek, 12 Eylül şiddetine şiddetle yanıt verdi.

Üniversiteleri denetlemek üzere, YÖK kuruldu. Halkoyuna sunulan yeni anayasa, katılanların yüzde 92'si tarafından onaylandı. Aynı oylamayla Kenan Evren cumhurbaşkanı seçildi. Bu anayasaya göre, 12 Eylül'de yapılan yasalar tartışılmayacak, MGK üyeleri de eylemlerinden ötürü suçlanamayacaktı.

24 Ocak kararları uyarınca ekonomik düzenlemelere devam ediliyordu. Bunlardan biri de faizlerin serbest bırakılmasıydı. Yüksek faizlerle para toplamaya başlayan bankerler hızla çoğaldı; bunlara bankalar da eklendi. Bir süre sonra bu bankerlerin bir kısmı kaçmaya, bankaların bir kısmı da iflas etmeye başladı. Bu durum, elinde avucunda ne varsa faize yatıran halk üzerinde büyük bir panik yarattı. Turgut Özal istifa ederek, ABD'ye gitti.

1983'teki seçimi, demokratik görünmek için seçime katılmasına izin verilen Turgut Özal'ın kurduğu Anavatan Partisi kazandı. Başbakan Özal, Cumhurbaşkanı Evren ile uyumlu bir şekilde çalışırken, 24 Ocak kararlarını tamamlayarak, Türkiye'yi dünya pazarına açtı. İletişim ve ulaşım alanında hızlı bir dönüşüm gerçekleştirildi. 1989'da görev süresi dolan Evren yerine cumhurbaşkanlığına Turgut Özal getirildi.

Sosyal devleti tasfiye etmeye yönelik politikalar, öncelikle işçiler tarafından direnişle karşılandı. Artan toplumsal hareketlilikle beraber Nisan 1991'de Terörle Mücadele Kanunu çıkarıldı. Bu kanunla Türk Ceza Kanunu'nun 141, 142 ve 163.

maddeleri yürürlükten kaldırılmasına rağmen 'düşünce' terör suçu kapsamına alınıyordu.

Darbenin topluma empoze ettiği temel olgunun depolitizasyon olmasına rağmen, iletişim teknolojisinin gelişmesi ve kitle iletişim araçlarının hızla yaygınlaşması ile Türk toplumu dünyadaki değişen dinamiklerden haberdar oldu. Dünyada esen yurttaşlık rüzgârları Türkiye'de de vatandaşı siyasal katılıma çağırdı. Bunun sonucunda sivil toplum kavramı oluştu.

*"Geç modernist dönemin getirdiği temel oluşumlar etkisini Türkiye'de gerek toplumsal yapıda gerekse toplumsal bilimlerde göstermiştir. Bunun en önemli göstergesi, bugüne değin merkeziyetçi bir anlayışla ele alınan kültürel sorunların, daha çoğulcu, daha özgürlükçü, daha hoşgörülü bir değerlendirmeye ve ikili karşıtıklardan kurtarılmış olarak ele alınmasıdır. Gerçekten de Doğu-Batı, doğru-yanlış, haklı-haksız çatışmalarıyla tayin edilmiş bir kültürel süreç 1980'lerle birlikte aşılmıştır. Bunun en önemli nedeni, bilme biçiminde yaşanan değişimdir. Daha önceki dönemin pozitivist-monist anlayışına karşılık yeni dönemde anlamın ve gerçeğin tekil değil, çoğul olduğu fark edilmiştir. Bu, çok önemli bir kırılmadır."*²⁸

Türkiye'de 1980'lerin kültürel iklimini tanımlayacak ilk kavram, 'sözün bastırılmasıyken' ikincisi 'söz patlaması' oldu. 80'lerin ortasından itibaren Türkiye söz, imge ve görüntü istilasına uğradı.

"...80'ler... ama bir yandan da bir kültürel çoğullaşmayı, bugüne kadar bütünsel ideolojiler içinde hapis kalmış kültürel kimliklerin serbest kalmasını da beraberinde getirdi. Daha önce ancak siyasi tasarılar içinde var olabilen, bu tasarıların diline tabi olan kültürel talepler, kendilerini ifade imkânını ancak 80'lerde bulabildiler. Gelişim dinamikleri ne kadar farklı olursa olsun,

²⁸ Hasan Bülent Kahraman, *Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye*, İstanbul, Everest Yayınları, 2004 (2.Basım), s.48.

kürtlerin, kadınların, eşcinsellerin kendi söylemlerini oluşturmaları, kamuoyunda kendi adlarıyla var olmaları, kendi popüler dillerini aramaları ancak bu dönemde mümkün olabildi. Sokağın ayrı bir dili varsa eğer, bu kendisini en çok 80'lerde hissettirdi."²⁹

1994 genel yerel seçimlerinden birinci parti olarak MSP'nin devamı niteliğindeki Refah Partisi'nin çıkması, ulusçu ideoloji karşısında etnik kimlik kadar dinsel kimliğin de öne çıktığını gösteriyordu. 12 Eylül sonrasında uygulanan ekonomik program etkili olamamıştı; pek çok şirkette üretime ara verildi. Bu gelişme karşısında hükümet, 5 Nisan'da bir ekonomik istikrar paketini yürürlüğe koydu; bunu izleyen günlerde üç banka battı.

1995 yılında AB ile gümrük birliği aşamasına geçildi. Bu anlaşma, Türkiye'de AB'ye tam üyelik konusundaki tartışmaları başlattı. Gümrük Birliğini güvence altına almak için birtakım anayasa değişiklikleri yapıldı. Bu gelişme siyasal ve hukuksal anlamda sevindiriciydi.

1996'da gerçekleşen Susurluk Kazası'nın ardından karanlık ilişkiler tartışılmaya başlandı. 1993 yılında gericiler, Sivas'ta otuzbeş sanatçı ve aydının yanarak ölmesine neden oldu. 28 Şubat 1997'de Milli Güvenlik Kurulu, 'irtica'yı yeni tehdit olarak ilan etti. Bu gelişme, 'sivil darbe' olarak algılandı. 1999 yılında PKK lideri Abdullah Öcalan, Kenya'da yakalanarak Türkiye'ye getirildi.

17 Ağustos 1999'da İstanbul'dan Bolu'ya kadar uzanan kuşakta yirmi bine yakın kişinin ölümüyle sonuçlanan bir deprem meydana geldi. Yunanistan ve Avrupa Birliği ülkeleri, bu dönemde Türkiye'nin yardımına koştu. Karşılıklı ilişkiler yumuşadı ve Aralık 1999'da nihayet Türkiye'nin AB adaylığı resmen ilan edildi.

1990'lara kadar kamunun tekeline olan radyo ve tv yayıncılığının özel sektöre açılmasıyla, tek seslilik çoksesliliğe dönüştü. Çatışma yerini uzlaşmaya bıraktı. Kuşkusuz bu süreçte sivil toplum örgütlerinin de önemli payı oldu. Bu örgütler aracılığıyla demokrasi, hukukun üstünlüğü, insan haklarına saygı ve serbest piyasa

²⁹ Nurdan Gürbilek, *Vitrinde Yaşamak*, İstanbul Metis Yayınları, 2001 (3.Basım), s.102.

ekonomisi talepleri dile getirildi. 1997 yılında yurt çapında “*sürekli aydınlık için bir dakika karanlık*” eylemi gerçekleştirildi.

Türkiye’nin dışarıya açılması, eğitim, bilim, sanat, spor gibi alanlarda da değişimlere neden oldu. Zorunlu ilköğretim sekiz yıla çıkarıldı; özel üniversiteler kuruldu. İstanbul başta olmak üzere pek çok kentte, uluslararası etkinlikler düzenlendi. Ancak 19 Şubat 2001’de Türkiye yeni bir mali ve iktisadi bulanımla karşı karşıya kaldı.

Kısacası Türkiye, 21.yy.a bir yandan yaralarını sarma, diğer yandan da özellikle AB’ye tam üyelik perspektifi içinde, devletin yeniden yapılandırılması, ekonominin dünya ve AB ekonomisine eklemlenmesi ve toplumsal bütünleşme çabaları içinde girdi.

7.2. CUMHURİYET DÖNEMİNDE HEYKEL

Ülkemizde heykel eğitimi, 1882 yılında Sanayii Nefise Mektebi’nin açılması ile başlamıştır. Bu tarihten önce Roma’da eğitim almış olan Yervant Oskan’dan başka heykeltıraş bulunmamaktaydı. Sanayii Nefise’ye ilk giren Türk heykeltıraş İhsan Özsoy’dur. Bu tarihten 1923’e kadar geçen sürede yetişen heykeltıraşlar, İhsan Özsoy, Behzat, Mehmet Mahir Tomruk ve Ali Nijat Sirel’dir. Bu sanatçılar, Rudolf Belling eğitim vermeye başlayana kadar akademide eğitim verdiler; eğitimdeki yaklaşımları kendi çalışmalarında olduğu gibi natüralist eğilimliydi.

I. Dünya Savaşı sona erdiğinde, Osmanlı İmparatorluğu’nun tarihinin de sonuna gelinmişti. Sosyal ve ekonomik yapısında yüzyıllardır süregelen çöküntüler, imparatorluğun sonunu getirmiştir. Bilim, sanat ve tekniğin oluşturduğu uygarlık çağında halkının %90’ı okuma-yazma bilmeyen bir toplumun gelişme imkânı yoktu.

Bu yüzden Cumhuriyetin ilk dönemlerinde Atatürk ve yöneticilerin en önemli sorunu, bilim, sanat ve teknik alanlarında insan yetiştirmektir. Bu amaçla Avrupa’ya yetenekli gençler gönderildi; bunlar yetişinceye kadar da yabancı uzmanlardan yararlanıldı. 22 kişilik ilk öğrenci kafilesi, 1924 yılında Paris ve Münih’e gönderildi. Böylece cumhuriyetin ilk yıllarında Türk sanatı için en önemli kültürel kaynak, Batı sanatı oldu.

Yurtdışına gönderilen ilk kafilede heykeltıraş yoktu. 1925 yılında Ratip Aşir, Paris'e gönderildi; onu sonraki yıllarda Ali Hadi Bara, Zühtü Müridoğlu ve Nusret Suman izledi. 1937 yılında Rudolf Belling'in Akademi'de eğitim vermeye başlaması ve II. Dünya Savaşı nedeniyle bu uygulama sekteye uğradı. Uygulama, 1946 yılında İlhan Koman'ın yurtdışına gönderilişiyle yeniden düzene girdi. Akademide Belling'in eğitim verdiği 1937-1955 yılları arasında, canlı modelden etütler ve antik kopyalar vasıtasıyla doğadaki biçimlerin heykelsi formlara dönüştürülmesi konuları ve kompozisyon değerleri gibi sorunlar üzerinde duruluyordu. Belling, avant-garde bir sanatçı olarak değerlendirilmesine karşın atölye çalışmalarında modern akımların uygulamaları yerine temel klasik formasyonu esas almıştır.

Avrupa'daki eğitimlerini tamamlayıp yurda dönen ilk Cumhuriyet kuşağı sanatçıları, sanat hayatımızı canlandırdı. Bunlar içinde özellikle ressamlar çok aktifiler. 1932 yılında Ressam Nurullah Berk, Zeki Faik İzer, Elif Naci, Cemal Tollu ve Abidin Elderoğlu ile heykeltıraş Zühtü Müridoğlu bir araya gelerek "*D Grubu*"nu kurdular. D Grubu'nun Paris sanat atmosferinin izlerini taşıyan sergileri ve yazdıkları yazılar ile sanat, ilk kez bir entelektüel olgu olarak öne çıktı.

Akademide Heykel Bölümü'nün eğitim anlayışındaki değişim, Ali Hadi Bara ve Zühtü Müridoğlu'nun atölye hocaları olarak göreve başladığı 1950 yılına rastlar. Müridoğlu ve Bara, çağdaş eğilimlere açık bir eğitim yaklaşımı sergiledi. Bu dönemde bulunduğu mekânı anlam, mesaj, biçim ve işlev açısından sorgulayan ürünlerin üretimi arayışı, heykel sanatını soyut anlatıma doğru yönlendirdi

Türk heykel sanatındaki yeni arayışlar, o güne kadar tek atölye olarak faaliyet gösteren kil atölyesi yanında metal, ahşap, taş uygulama atölyelerinin kurulmasıyla ivme kazanmıştır. 1955 yılında İlhan Koman'ın, 1959 yılında da Şadi Çalık'ın akademide eğitim vermeye başlamasıyla heykel ve malzeme ilişkisi açısından yeni yaklaşımlar gözlenmeye başlamıştır.

Heykel sanatının halka ulaşmasında D Grubu, sınırlı derecede başarılı oldu. Bu konuda asıl etkili rolü Atatürk anıtları oynadı. Devrim, zaferini heykellerle belgelemek istiyordu. O yıllarda kurulan yeni düzenin halka benimsetilmesi, ulusal bilincin oluşturulması için büyük kentlerin merkezlerine Kurtuluş Savaşı ve önderleri konusunu

işleyen anıtlar dikiliyordu. Giderek halkın bilincinde heykel kavramı Atatürk heykelleri ile özdeşleşti.

Ali Hâdi Bara ile Zühtü Muridoğlu'nun 1950 başlarındaki soyut formlarla gerçekleştirdikleri işlere ve Ali Teoman Germaner ile Kuzgun Acar'ın soyut heykellerinin uluslar arası yarışmalarda ödül almasına rağmen, soyut eğilim kamusal alanlara yerleştirilen heykellere yansımamıştır. Kamusal alanlara yerleştirilen heykeller, saf plastik biçim olarak kendisinden başka hiçbir şeyi temsil etmeyen uygulamalar olamamış; Cumhuriyet'in mevcudiyetini temsil eden uygulamalar olarak kalmıştır.

Cumhuriyet dönemi resmî sanatında ilk uygulamalar, yabancı sanatçılar tarafından gerçekleştirilmiştir. Ancak 1930'lardan sonra anıt üretimi, ülkemiz sanatçıları tarafından yürütüldü. Bu sanatçılardan biri Hüseyin Gezer'dir. Gezer anıtlarını, verili konu çevresinde gelişen düşünce yapısını sembolleştiren figürlerin bileşkesi olarak üretir. Sanatçı, tasarımlarında heykeliyle, heykelin dikileceği bölgenin coğrafi özelliği, sosyal yapısı ve kültürel dokusu arasındaki ilişkiyi hesaplamaktadır. Gezer anıtlarını, diyagonal elemanların oluşturduğu dinamik ve geometrik bir düzen anlayışıyla kurar; kaideyi de anıtın ritmine ve plastik düzenine katılan bir unsur olarak kullanır (Resim: 111).

Atatürk heykelleri dikmekle başlayan anıt hareketi gittikçe genişleyerek, çeşitlenerek yayıldı. 1950'lerden sonra, Anıt-Kabir'i süslemek üzere yapılan uygulama, anıt heykel alanındaki en büyük harekettir. Rudolf Belling'in yürüttüğü bu çalışmada çok sayıda sanatçı görev almıştır. Bir diğer uygulama da İzmir Fuarı dekorasyonu için her yıl yaptırılan dekoratif heykellerdir.

Bundan sonraki ikinci büyük hareket, Milliyet Gazetesi'nin 27 Mayıs 1960 devriminden sonra Atatürk anıtı bulunmayan illere anıt diktirmek üzere düzenlediği kampanyadır. 1981'de kutlanan Atatürk'ün yüzüncü doğum yıldönümü etkinlikleri, 12 Eylül rejiminin getirdiği Atatürk büst ve anıtlarının yaygınlaşması hareketini arttırdı.

Daha sonra 1973'te resmî söylem dışında serbest konulu, İstanbul'da, Cumhuriyet'in 50. yıl kutlamaları bağlamında, yirmi adet, çoğu bugün yerinde bulunmayan heykel yaptırıldı. 1993 yılında, İstanbul Büyükşehir Belediyesi tarafından düzenlenen '*Açık Alanlara Üç Boyutlu Çağdaş Sanat Yapıtları Yerleştirme Etkinliği*'

kapsamında heykeller üretildi. Güncel siyasi anlayış dışında, çağdaş, sanatçının bağımsız tasarım ürünü olan on adet heykel, kentin çeşitli meydanlarına yerleştirildi. 1994'te de, '*Laiklik ve Demokrasi Şehitleri Anıt Parkı Yontu Yarışması*' çerçevesinde on adet taş heykel, Saraçhane'de belediye binasının karşısındaki parka yerleştirildi.

7.3. MODERN TÜRK HEYKELİ

Türk heykel sanatının resmî sanattan bağımsızlaşıp, heykelin güncel sorunlarına eğilmesine öncülük eden sanatçılarımızdan olan Ali Hâdi Bara, 1927 yılında devlet bursuyla Paris'e gider, burada Maillol geleneği ile yakınlaşır. 1948 yılına kadar Maillol etkili tipik ideal güzellik kavrayışını yansıtan figüratif heykeller yapar. Bara, 1932 yılından itibaren ilk anıt çalışmalarını gerçekleştirir. Bu çalışmalardan en önemlisi 1944 yılında Zühtü Muridoğlu ile beraber gerçekleştirdiği Beşiktaş Barbaros türbesi karşısına dikilen Barbaros Anıtı'dır.

Bara'nın 1949 yılında Paris'e yaptığı ikinci seyahat, sanat anlayışında önemli değişimlere neden olmuştur. Bu değişimde o tarihte Paris'te olan ve soyut heykel yapan İlhan Koman'la olan ilişkisi önemli rol oynamıştır. Bu tarihten sonra kendi söylemiyle, doğayı her biri soyut olan biçimlerin birleşmesi olarak algılamış, abstraction geometrique anlayışında çalışmaya başlamıştır. Bara, 1950'li yıllardan itibaren İstanbul kaynaklı bir soyut sanatın öncüsü olmuştur. Bu yıllarda Türk heykeli, Türk resim sanatıyla eşzamanlı olarak inşacı-soyut bir anlayışı benimsemiştir. Ancak bu eğilimi Akademi dışında bir iki galeri desteklemiştir.

Modelaj, ahşap ve taş uygulama atölyeleri mevcut olan Akademi'de 1952-59 döneminde Bara'nın öncülüğünde metal atölyesi kurulur. 1958'den itibaren demir levhalardan oluşturduğu soyut geometrik formlar üretmiştir. 1960'dan itibaren de yalnızca geometrik değil enformel soyut formları bir araya getirdiği heykellerini üretmiştir.

Ali Hâdi Bara, 1955 yılında İlhan Koman ve mimar Tarık Carım ile beraber '*Türk Grup Espas*'ı kurar. Bu grup Bauhaus anlayışının devamı olan Fransa'daki Grup Espas'ın Türkiye şubesidir. Türk Grup Espas, öncelikle insanoğlunun yaşadığı çevreyi

ve doğayı göz önüne alarak, resim, heykel ve mimarinin ortak bir ifade tarzı yaratması gerektiğine inanıyordu (Resim: 104). Bu anlayış, günümüzün çevre sorununa erken bir tarihte ışık tutmaktadır.

Türkiye'deki ilk kişisel heykel sergisini 1932 yılında Zühtü Müridoğlu gerçekleştirmiştir. Yine Zührü Müridoğlu'nun kurucuları arasında olduğu "*D Grubu*", aslen bir sanat akımı olmamakla beraber, üzerinde konuşulur sergiler gerçekleştirmiştir. Zühtü Müridoğlu'nun sanatsal dönüşümü de Ali Hâdi Bara'ninkine benzemektedir.

Müridoğlu, 1924-1932 yılları arasında İlhan Özsoy ve Marcel Gimond etkilenimleriyle Yunan ve Mısır sanatlarını takip etti. Daha sonra modele bağımlı kalmadan heykelini giderek ayrıntılardan arındırdı. 1950'li yıllarda ilk soyut çalışmalarına ağaç dallarından oluşturduğu kompozisyonlarla başladı. Bu heykelleri, '*mezartaşları*', '*ışıklı küpler*' ve '*figürlü küpler*' serisi izledi. Müridoğlu'nun heykel serüveninde 1970'den sonraki dönemini karma dönem olarak adlandırabiliriz (Resim:105).

Şadi Çalık'ın heykellerinin tümüne baktığımızda çok çeşitli biçimler sergilediklerini görürüz. Heykellerin her biri tektir; bir çeşitlemenin parçası değildir. Çalık'ın heykellerinde klasik plastik öğeler, plan, kompozisyon, denge ilkeleri içselleştirilmiştir ve aynı zamanda yenilikçidir. Yenilikçidir ancak biçimci değil, kendi deyişiyle metafizik değil, fizikî sanat, yani rasyonel sanat yapmaktadır. Gereçlerin olanaklarını zorlayarak, deneyerek sanat yapar.

Çalık, 1950'li yıllarda neo-klasik figüratif ve non-figüratif soyut çalışmaları beraber yürütmüştür. Çizgileri ya da formlarına çoğu kez geleneksel teknikle başlar ve sonra gittikçe soyutlar. Üçlü ve üçgen yapı Şadi Çalık'ın tüm yapıtlarının temelini oluşturmaktadır. 1957'de üç elemanlı dengeyi tek elemanlı dengeye indirger ve kendi deyişiyle '*Bir tek çizginin mekândaki değerini gösteren*' demir heykelini '*Minimum*'u sergiler. Bu çalışma hem heykeli maddeden kurtarma çabasıdır, hem de heykelin artık bir obje değil mekânla kurulan bir tür ilişki olduğunu göstermektedir (Resim: 106)

İlhan Koman, mekanik ve geometrik problemlere olan ilgisi nedeniyle heykellerinde fizik, matematik, geometri ve estetiği yoğurmuştur. Bu araştırmaları sırasında, uzayda istasyonlar kurulmaya başlandıktan sonra, '*çok köşeli şekiller sabit*

olur' şeklindeki geometri yasasına aykırı olarak sabit olmayan, esnek polihedron yapısını buldu.

Koman, yapıtlarının malzemesi olan demir, tahta ve plastiğin kendine has özelliklerinden kaynaklanan avantajları sonuna kadar kullanmıştır. Yapıtları arasında hiperformlar, esnekliğin kazandırdığı tüm avantajları yansıtan tahta bir sütun, kıl kadar ince ayakları olan ve arkadan itildiğinde yürüyebilen tahta heykeller, plastikten yapılmış, Koman'ın deyişiyle 'üstmodeller', rüzgâr gücüyle çalışan kendiliğinden açılabilir 'rotorlar' vardır (Resim: 110). İlhan Koman'ın en önemli yapıtlarından biri de hiç kuşkusuz, 1981 yılında Sedat Simavi Vakfı Ödülü'nü alan açık alan heykeli 'Akdeniz'dir (Resim: 126).

Kuzgun Acar'ın sanatında belirleyici olan en önemli etmenlerden biri 'yararlılık'tır. 1961 Paris Gençler Bienali'ne katılan Acar, sanatın yaşama nüfuz etmesi gerektiğini düşünen bir kuşağın sanatçısıdır. Acar, epik tiyatro için masklar, sokak gösterileri ve mitinglerde kullanılan kıyafetler, çivi ve kafes tellerini işleyerek çeşitli yapıtlar üretmiştir. Nesnelerin işlevlerini bozarak, yeni biçimler yaratarak, izleyiciyi tartışan bir öge konumuna davet etmektedir.

Kuzgun Acar yapıtlarında, geleneksel heykel malzemesi yerine demir çubuklar, lamalar, çiviler gibi gündelik araç ve gereçleri kullanarak, inşacı bir tutum izlemiştir. Hazır malzemeyi kullanarak, düzensizliği yapısal bir sağlamlığa kavuşturmuştur. Kuzgun Acar'ın sarmal ve döngüsel bir akışla düzenlediği, organik biçimli, dinamik ve soyut dışavurumcu metal heykelleri, kütleli görünüm yerine saydamlık arzeder. Acar'ın bazı yapıtlarında kafes telleri kullanmasının nedeni de kütlenin ağırlığından kurtulma isteğidir (Resim: 109).

Ali Teoman Germaner, öğrenciliği sırasında soyut sanata yönelmiştir. 1965-66'da 'Güneşe Övgü' adlı bir demir heykel serisi ile 1968'den başlayarak 'Zümrüd-ü Anka' adlı pişmiş toprak heykel serisini üretmiştir. 1970'lerden sonra Germaner, Orta Amerika mitolojisini anımsatan canavar başlı insan vücutlu fantastik varlıklar üretmeye başlamıştır. Germaner, ahşap, pişmiş toprak, tunç ve bakır gibi geleneksel malzemeleri kullanarak; dokuyu yoğun biçimde bir plastik değer olarak alegorik kompozisyonlarına

ilave ederek, kendi özgün dilini yaratmıştır (Resim: 107). Sanatçı, 1970'lerde üretimine başladığı 'Aloşname' serisine devam etmektedir.

Saim Bugay, figürden hareketle insan-doğa ilişkisini gündeme getirir, bu doğrultuda figürü soyutlar ya da stilize eder (Resim: 108). Bugay, yapıtının kendini anlatması için, yapıtın içeriğini en iyi aktarabilecek biçimi arar. Sanatçı figürlerini, bu bağlamda bazen doğrudan ahşaptan oyarak, bazen telleri sararak ya da metal levhaları dekupe ederek üretmiştir. Sanatçı, 1975'te, heykelin çoğaltılarak sergilenmesi yaklaşımıyla 'Şadi Çalık büstleri' yapmış, bunu 'Masklar', 'Kuklalar' ve 1981'de 'Eller' serileri izlemiştir. Bugay, 1980'ler boyunca yapıtlarında insan-doğa ilişkisini araştırmaya devam etmiştir. Sanatçı 1990'larda da ahşap, demir ve pirinç malzemeyi duyarlılıkla işleyerek hayvan figürleri gerçekleştirmiştir. Bugay, 1994'te Aziz Nesin heykellerinin çoğaltmalarını gerçekleştirir.

Bugay, yapıtlarında dile getirmek istediği olguları vurgulamak amacıyla, kol, bacak, el ve ayak öğelerini abartarak öne çıkartır. 1980'den itibaren özellikle 'eller' insanlığın kültürünü ve tarihini temsil eden bir öğe olarak, sanatçının ilgisini çeker. 'Görüngüler' (2000) dizisi, bu defa ellerin menteşeyle bedenlere monte edilmiş olduğu devingen heykellerdir. Bugay, yapıtlarında tekrara düşmemek için sürekli olarak yeni içerik ve biçim arayışındadır.

Mehmet Aksoy, 1990 yılında Mevlana felsefesinden etkilenerek 'Vahdet-i Vücut' adlı yapıtlarını gerçekleştirmiştir. Mehmet Aksoy'un mermer heykellerinde, arkaik formlardan Barok harekete, Eski Anadolu uygarlıklarının çeşitli biçimlerinden Osmanlı mezar taşlarına, yoğun bir figüratiflik kadar ölçülü bir soyut da izlenebilmektedir. Aksoy'un anlatımcı heykelleri anıtsal bir biçim anlayışıyla gerçekleştirilmiş, toplumsal ve eleştirel boyutları olan heykellerdir. '1 Mayıs 1977', 'Düşenler', 'Afrikalı Zenci Kardeşim', 'Maymun Gözünü Açtı', 'Bilinçlenme Sürecinde İşsiz' ve 'Kayıp Anaları' (Resim: 119) bunlardan bazılarıdır. Aksoy kendi deyişiyle heykelinde belli bir enerjiyi dışavurarak mekânla, boyutla, kurguyla bir çekim alanı yaratmaya çalışmaktadır.

Seyhun Topuz'un sanatının karakteristiği geometrik-soyut demir heykellerdir. Sanatçı önceleri ahşap, taş ve pleksiglas gibi farklı malzemeleri kullanmış ve geleneksel

form ile k t le arayışlarına girişmiştir. Ancak daha sonra k t leden uzaklaşarak, demir levhalardan üretilmiş, biçimsel açıdan indirgemeci, yalın geometrik formlar yardımıyla tanımlanabilecek, bir sanat anlayışı geliştirmiştir.

Seyhun Topuz, Türk heykel sanatında başından beri hiçbir doğal forma gönderme yapmayan, salt geometrik-soyut anlatımla heykel üreten tek heykeltıraştır. Sanatçının sanatında kendi deyişiy le form, onu en uygun malzeme olan demir levhalara götürmüştür. Sanatçı zamanla ürettiği heykelleri sıklıkla, malzemesiyle en uyumlu renk olan siyaha boyar. Sanatçı son dönem yapıtlarında, kaligrafiden esinlenerek geniş demir bantları keskin köşeler oluşturacak biçimde kırıp katlayarak, değişik yönlere uzanan karmaşık çokgenler üretmiştir. Bu heykeller gerek yalın formları gerek renkleri ile minimalist örneklere yakındır. Sanatçının amacı büyümeye yatkın olan formlarıyla dış mekânlarla bütünleşebilecek heykeller üretmektir (Resim: 129).

Meriç Hızal, mermer, taş, tunç ve aћřap malzeme kullanarak, soyut-geometrik heykeller yapmaktadır. Sanatçı, bu malzemeleri tek başına kullandığı gibi, dokusal değerlerinden faydalanmak üzere bir arada da kullanmaktadır. Doğal oluşumlardan hareketle üretilen bu heykeller kimi zaman piramidal bir oluşumu, kimi zaman da parçalanmış yer kabuğunu çağrıştırır. Sanatçı heykellerinde kimi zaman formları kendi b t nl ğ i içinde i  mekânlar yaratacak şekilde parçalara ayırır ve özellikle malzemenin parlak ya da mat yüzeylerini karşıtlık oluşturacak şekilde kullanır. Sanatçı yapıtlarında geometri ile organik yapı diyalektiğini işlemekte ve zaman kavramını irdelemektedir. (Resim: 142). Meriç Hızal, yapıtlarını ‘Hava’, ‘Su’, ‘Zaman’, ‘Gün’, ‘Ateş’ gibi evrensel kavramlarla adlandırmaktadır.

Ferit  zşen bronz, bakır ve yer yer paslanmaz  elik kullanarak gerçekleştirdiği bronzdan yapılmış çıplak kadın heykellerinde ve anıt heykellerinde doğurganlık ve bereket konusunu işlemektedir. Bereket sembolü ‘güneş’, yeryüzünü, vahşi doğanın anası Kybele’yi ısıtıp onu ‘gebe’ bırakacaktır; Kybele’nin gebelik dönemini ise dolgun ay simgeleri. Ferit  zşen’in figüratif ya da non-figüratif heykellerinde bunların karşılığı dışbükey ve içbükey gergin formlardır.

Koray Ariş, kösele ve aћřap malzeme kullanarak, deriyi giydirme tekniği uygulayarak, kimi zaman içi boş, kimi zaman içi dolu soyut veya figüratif heykeller

retmektedir. 1990'ların başında bu malzemelere kurşun da eklemiştir. 1990'ların sonlarında gerçekleştirdiği, gündelik yaşamdan türemiş, 'Devinim ve Denge' serisiyle devininimn ne çıktığı soyut heykellere yönelmiştir (Resim: 137).

Osman Din'in öykülerden ve efsanelerden, bilim ve bilgiden beslenerek ürettiği, malzeme olarak demir ve camı kullandığı heykelleri insan ve doğal elementler ilişkisini vurgulayan, minimize edilmiş heykellerdir. Din'in heykelleri, ait oldukları geleneğe yabancılaşmadan ama onu açan çok boyutluluğa ulaşmıştır. Sanatçı, arındırılmış, doğaya bağlı formlarını, mükemmel bir işçilikle işler. Sanatçı, özellikle 1987-1993 arasında nc Türk Sanatından Bir Kesit ve A, B, C, D Sergileri'nde sergilenen işleriyle tanınmıştır. Sanatçının işleri mükemmel biçimde bükülmüş demir malzemenin ağırlığıyla beraber öncelikle duyusalığı vurgularlar (Resim: 145). Din'in son yapıtları demir, cam ve ayna kullanarak ürettiği, etraflarındaki ve içlerindeki boşlukları kullandığı kozmik yapıtlardır.

Azade Köker, pişmiş topraktan gerçekleştirdiği büyük boyutlu arkaik görünümlü kadın heykelleri ile tanınmaktadır. Sanatçı, 1980'lerin başında bütünüyle kadın temasına yönelerek kendi özgün üslubunu geliştirmiştir (Resim: 117).

2000'lerde Köker, bu defa plastik malzemeden ürettiği şeffaf, uçucu, kırılğan, dönüşüme uğramış kadın heykellerini, enstalasyonlarda kullanmıştır. Bu yapıtlarda sanatçı, mekânda yarattığı ışık gölge atmosferi ile iç-dış, açıklık-rtklk, doğal-yapay, gerçek-yanılsama, ruh-beden gibi ikilikleri kullanarak kadın imgesi ile kadın bedeninin günümüzdeki ilişkisini irdelemektedir (Resim: 143)

Rahmi Aksungur, mistik ve alegorik anlatımlı heykellerinde heykelle boşluk arasındaki diyalogu araştırmaktadır. 'Benim için önce tasarım vardır' diyen Aksungur, biçimin uzaydaki yerini ciddi olarak sorgulamaktadır. Aksungur'a göre heykelde mekân, kütlenin kendisi ve kuşattığı alan değil, kütlenin çekim alanının sınırlarıdır. Aksungur'un özgün sanat anlayışının temelini oluşturan etmenler, heykeli bir mekân içinde ve modüler biçimde tasarlamaktır. Sanatçı, figür soyutlaması yaptığı heykellerinde bronz değil, zaman zaman mermer kullanmakla birlikte daha çok ahşap, kurşun gibi yumuşak malzemeler kullanmaktadır (Resim: 144).

7.4. KAVRAMIN TÜRK HEYKEL SANATI ÜZERİNE ETKİLERİ

Türk Plastik Sanatları'nda üretim, 1970'lere gelinceye değin geleneksel motiflerle bağdaştırılmış soyut resim ve heykeller ile anlatımcı figüratif resimlerle sınırlı kaldı. O kadar ki, Batı'ya giden sanatçılarımız, Batı'yı '*sanat bitti*' noktasına getiren, köktenci Minimalist Sanat veya Kavramsal Sanat'tan hiç etkilenmeden yurda döndüler. Bu sanatçıların yapıtları, formel açıdan Batı'yı yakaladıysa da düşünsel açıdan bunu gerçekleştiremedi.

Batı'da olduğu gibi sanatsal gelişimini, kendi evreleri içinde yaşamayan ülkemizde 1967 yılı, Türk çağdaş sanat serüveninin başlangıç tarihi olarak kabul edilebilir. 1967, Altan Gürman ve Füsün Onur'un yurtdışında eğitimlerini tamamlayarak, yurda döndükleri ve Gürman'ın Güzel Sanatlar Akademisi'nde asistan olarak göreve başladığı yıldır.

Ressam Altan Gürman, yurda döner dönmez, tuval üzerinde gümdelik yaşamdan nesneler kullandığı, '*Montajlar*' (Resim: 112) dizisini gerçekleştirir. Gürman'ın sanat ortamına getirdiği yenilik bununla kalmaz, 1969'da Güzel Sanatlar Akademisi'nde tüm bölümlerin ortak katılacağı bir temel ders mahiyetinde olan Temel Sanat Eğitim Kürsüsü'nün kurulmasında rol oynar. Ressam Altan Gürman, kullandığı araç ve tekniklerle önemli bir farklılık taşır; dönemin sanat anlayışı içinde yeni sözcükler kullanır. Sanatçı, boya ve tuval resminden aşama aşama uzaklaşır; nesneyi, sanatsal düzlemde, önce tuval üzerinde, kolaj ve dekupaj çalışmalarında, sonra da kendi başına bir anlatım aracı olarak kullanarak, mekân yaratır. Gürman'ın çalışmaları, doğrudan kavramsal olarak nitelendirilmese bile 1970 ve 1980'li yıllarda gelişecek olan kavramsal ve yerleştirme sanatına yönelik açılımların başlangıcı olarak kabul edilebilir.

Heykeltıraş Füsün Onur da çağdaş sanatta Gürman'ın aksine, bu defa kurum dışında kalarak önemli rol oynar. Füsün Onur, 1970'li yıllardaki etkinlikleriyle Türkiye'de o güne dek tartışılmamış birçok kavramı gündeme getirir. Füsün Onur, 1970'de Taksim Sanat Galerisi'nde açtığı ilk sergisiyle, çağdaş sanatın malzeme çoğulluğunu yapıtlarına dâhil eder. Poliüretan malzemeyi şişirerek ürettiği heykelleriyle 1971 Paris Bienali'ne katılan sanatçı, ilk sergisinden itibaren heykelin dilini irdeleyen

yapıtlar üretmiştir. 1972 yılındaki sergisinde yapıtında ayna kullanan sanatçı, yansıma ile yapıtına yeni bir boyut eklemiştir. Onur, heykelin kendi sorunlarından hareket eder; ancak belli bir kütleye varmaz, seçtiği günlük yaşama ait ready-made nesneleri, boşluğu biçimlendirmek için kullanır ve ancak mekânla birlikte algılanabilen bütüncül bir kurgu oluşturur.

Onur' un ready-made kullanarak, 1978'de ürettiği, düşünsel temelli sanat yapıtı olgusuna dayalı, '*Dıştan İçe İçten Dışa*' adlı enstalasyonu Türkiye'de bu kavramların, tartışılmaya başlanmasını sağlar. Zaman kavramını irdelediği '*Çicekli Kontrpuan*' ve düş/gerçek ikilemi üzerine kurulu '*Resimde Üçüncü Boyut – İçeri Gel*' adlı düzenlemeleri, onun daha önce üzerinde durduğu işin mekânla bütünleşmesi, işin mekânla birlikte düşünülmesi olgularını daha ileri götüren işlerdir. Sanatçı, en az malzemeyle, en yoğun ifadeye ulaşmaya çalışmaktadır.

Onur, 1970 ve 1980'li yıllardaki üretiminde Batı'daki hemcinsleri gibi, kendi yaşamından izler taşıyan öğeleri (tül, kumaş), kişisel özellikteki yapıtlarında kullanmıştır. Nesneleri araç olarak kullanan, esas olarak imgenin peşindeki sanatçı, kırılğan nitelikli yapıtlarıyla hem alışlagelmiş heykel tanımına kalıcılık-geçicilik sorunsalını katmıştır; hem de sanat yapıtının ticarî boyutuna karşı bir tavır geliştirmiştir.

Onur, son yıllarda müzikten ve müzik terimlerinden hareket ederek yapıtlar üreterek; daha 1980'lerin başında bir yapıtına '*Çicekli Kontrpuan*' adını veren sanatçı, müziğin soyut dilini kullandığı '*Kadans*', '*Nota, Kapris, Ziller Üzerine Fantezi*', '*Prelüd*' gibi yapıtlar üretmiştir. Sanatçının bu yapıtları, müziğin soyut dilinden beslenen soyut heykeller olarak nitelendirilebilir. Onur, bu yapıtlarda nesneleri, müzik parçası besteler gibi düzenliyor; müziğin ritmini görselleştiriyor.

Onur'un '*Kadans*' (1995) adlı yapıtındaki heykel, mekânsal varlığıyla birlikte kültürel çevreyle ilişkisi bağlamında, Maçka Sanat Galerisi'dir. Yapıt, mekânın içindeki bütünsellikle izleyicinin zihninde algılanarak, bir forma dönüşür (Resim: 122-127).

İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, 1977'den 1987'ye değin bienal düzeniyle iki yılda bir, toplam altı kez, sanatsal yeni atılımları, öncü girişimleri ortaya çıkarmak amacıyla, '*Yeni Eğilimler*' sergilerini organize eder. 1939 yılından itibaren resim, heykel, seramik ve özgün baskı alanlarında yarışmalı Devlet Resim ve Heykel

Sergileri düzenlenmekle beraber çağdaş Türk sanatının gelişiminde esas etkiyi ‘*Yeni Eğilimler*’ sergileri gerçekleştirmiştir.

Gürman ve Onur’u takip eden ilk kuşak çağdaş sanatçılar, adlarını ilk kez 1979’dan itibaren resim ya da heykel ayrımı yapılmadan yapıt kabul edilen bu sergilerde, duyurmaya başladı. Bu sanatçılar, Serhat Kiraz, Tomur Atagök, Şükrü Aysan, Ayşe Erkmen ve Gülsün Karamustafa’ydı.

Pentürle hesaplaşma içine giren Şükrü Aysan, Kavramsal sanat tartışmalarını açan önemli bir sanatçıdır. Aysan, ‘*Yeni Eğilimler Sergisi*’ nin düzenlenmesinde ve ‘*Sanat Tanımı Topluluğu*’nun kurulmasında öncülük eder. 1977 ‘*Yeni Eğilimler Sergisi*’nde ‘*Pentür*’ adlı yapıtıyla birincilik ödülünü alır. Sanatçı, formel sanat ile düşünsel sanat karşıtlığını tartışır; yapıtlarında dil-söz, renk, boya ve üç boyutlu malzemelerle çalışır. Şükrü Aysan, sanatta değişimin temeli olan Duchamp ve Kavramsal Sanatı Türk sanat ortamına tanıtmada konusunda yoğun çabalar gösterir (Resim: 116).

Serhat Kiraz’ın yapıtlarında da Şükrü Aysan’ın yapıtlarında olduğu gibi yaşamı ve dünyayı belli gündelik ilişkiler bağlamının ötesinde kavrama ve anlamlar üretme çabası görülmektedir. Her iki sanatçı da yapıtlarında bu yönde farklı malzemeler ve imgeler kullanmışlardır. Kiraz’ın yapıtları, iç mekânlarda sergilenmek üzere üretilmiş, o mekânın özelliklerine uygun bir kurgu ve imgeler bütünüdür (Resim: 128-130).

Ayşe Erkmen, 1979’daki ‘*Yeni Eğilimler Sergisi*’nde ‘*Sürekli Düzenleme*’ adlı yapıtıyla başarı ödülünü alır. Erkmen, 1981’deki sergide, sergi alanını işaretleyen, ‘*Yüztaş*’ adlı yapıtıyla mekânsal bağlamla yakın ilişki içinde gelişecek olan sanatsal üretiminin işaretini vermiştir. 1985’deki sergide başarı ödülü alan ‘*Uyumlu Çizgiler*’ adlı yapıt aynı süreçte önemli bir yapıttır. Bu çalışmasıyla işi, sergi mekânından, mekânın bir özelliğinden temellendirme olgusunun ilk örneğini verir. Sergi salonunun mimarî elemanlarına, merdivenlerine, köşelere, sütunlara paralel ve onları taklit eden çelik borular, renklendirilen çizgisel hareketlerle, ilgili mimarî elemanın önünde dururlar. Ayşe Erkmen yaptığı işin sanat olması ya da olmaması sınırıyla ilgilenmektedir. Erkmen, sergilendiği mekâna müdahale eden yapıtlarıyla mekânın

özelliklerini farklı bir biçimde görünür kılar. İnsanların çevrelerinin ayırımına varmasını sağlamaya çalışan sanatçının yapıtlarında iş-mekân-işlev ilişkisi önemlidir.

Türk çağdaş sanatında 1970'li yılların getirdiği yenilikçi rüzgârların hızı, 1980'lerde kesildi. 1980'lerdeki toplumsal yapıda gözlenen değişimle beraber, bir statü göstergesi olarak sanat nesnesine olan talep arttı. 1980'lerin ilk yarısı, özel sanat galerilerinin sayısının arttığı, sanat piyasasının güçlendiği yıllardır.

Varoluş gerekçesini ve sürekliliğini düşünsel düzlemde arayan çağdaş sanat için ancak 1980'lerin ikinci yarısı, önemli gelişmelere sahne oldu. 1984'ten 1988'e kadar her yıl Hareket Köşkü'nde düzenlenen '*Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri*', ilk kez çağdaş sanatın ağırlıklı olarak sergilendiği sergilerdir. Bu sergiler, daha sonra, daha küçük grupların katılımıyla, '*A, B, C, D Sergileri*' adı altında Atatürk Kültür Merkezi'nde düzenlenir.

A, B, C, D sergilerinde sanatçıların ilgi alanlarının çeşitliliği ile farklı ve özgün çalışmalar ortaya konur. A Sergisi'nde Cengiz Çekil AKM'nin yanma olayını gündeme taşır. Sergi salonundaki dikdörtgen kolonu, yakılmış tahtalarla, çevresini de su ile kaplar. Çekil, kurgu ve yerleştirmelerinde yaşama ait fiziksel olayları, enerji-direnç, yaşam-ölüm gibi karşıt kavramları irdelerken, sıradan beton bloklar, briketler gibi basit yapı malzemelerini veya gündelik kullanım nesnelerini kullanmaktadır.

1980 yılında önceleri İstanbul Festivali kapsamında sonraları Resim ve Heykel Müzeleri Derneği tarafından düzenlenen ve çağdaş sanata katkıları olan, yarışmalı '*Günümüz Sanatçıları Sergileri*' günümüze kadar kesintisiz biçimde gelmiştir. Bu sergiler, farklı eğilimlerin denenmesi için bir platform olma özelliği taşımaktadır.

1989, 1991, 1992 ve 1993'te gerçekleştirilen '*10 Sanatçı 10 İş*' toplu sergilerine katılan sanatçı topluluğu ise çağdaş sanatta bütünlüklü bir retorik sunar. Bu sergiler, Türk çağdaş sanatında önemli bir topluluk etkinliği olmasına rağmen, Ayşe Erkmen, Füsun Onur, Serhat Kiraz, İsmail Saray, Osman Dinç, Canan Beykal, Cengiz Çekil ve Selim Birsnel ortak bir manifesto ya da kuramsal açıklamalar getirmemişler ancak kendi bütünsel yapıtlarını sergileme olanağı bulmuşlardır.

Bu sergilerde Ayşe Erkmen, mekânsal bağlamla olan mücadelesine devam eder; oyun ve kurgu izleğinde ilerler; Füsün Onur, yapıtlarının semiyotik öğelerini (tül, koltuk...vb.) oluşturur; kalıcılık-geçicilik sorunsalıyla alışverişini sürdürür; Serhat Kiraz mistik bir bağlam oluşturur; Cengiz Çekil, İzmir'in anlam dünyasını merkeze taşır; İsmail Saray, metaforlarla toplumsal eleştiri yapar; Osman Dinç, heykelle enstalasyon arası kararsız bir yapı kurar. Selim Birsell, yapıtlarında gerçek ve oyun arası bir kurgu yaratmaktadır (Resim: 136).

Çağdaş sanat yapan sanatçılar içinde Şükrü Aysan, Canan Beykal, Serhat Kiraz ve Selim Birsell ilk çalışmalarında, geleneksel resim malzeme ve tekniklerini kullanarak gerçekleştirdikleri enstalasyonlarla, Türkiye'deki en yaygın sanat türü olan resmin sorgulanması işine giriştiler. Gülsün Karamustafa ve Füsün Onur, hazır nesne enstalasyonlarında, sanayi üretimi ve gündelik eşya fetişizmiyle, kiç üzerine düşünce ve yorumlar getirdiler. Ayşe Erkmen, Serhat Kiraz, Füsün Onur, Adem Yılmaz, Cengiz Çekil ve Osman Dinç, heykeli ve sanayi malzemelerinden üretilmiş üç boyutlu yapıtları da enstalasyonları içinde kullandılar. Tüm bu sanatçılar, yapıtlarında malzeme ve kültür metaforlarına sıkça ve başarıyla başvurdular.

1990'lı yıllarda Gülsün Karamustafa, yerel popüler kültürü çağdaş sanata taşır. *'Abide I-II, Kırmızı Kurdeleli Onbir Ayna, 24 Saat için Birer Mask, Mistik Nakliye'* enstalasyonları veya son dönem yurtdışı sergilerinde mekân anlayışını, yaşamı kapsayan bir zemin olarak ele alır. Mekândan ziyade kullandığı nesneler ve nesneleri buluşturması, biçim ve anlatmak istediğı sorun ön plandadır.

Çağdaş Türk sanatının üretiminde Maçka Sanat Galerisi, tüm duvar ve taban yüzeylerini örten eş düzendeki seramik kaplamasıyla ve mekânsal kurgusuyla, çok önemli bir merkez niteliğı taşır. Bu galerideki ilk önemli sergi, 1986 tarihli, Sarkis'in *'Çaylak Sokak'* adlı enstalasyonudur. Daha sonra Ayşe Erkmen'in 1989 tarihli *'Burası ve Orası'*, 1995 tarihli *'Bu Galeri'*, Sarkis'in 1993 tarihli *'19380-19930'*, Füsün Onur'un 1995 tarihli *'Kadans'* adlı sergileri, Maçka Sanat Galerisi ile mekânsal bağlamda ilişki kuran önemli sergiler oldular.

Sarkis, 'Çaylak Sokak' sergisinde heykeli enstalasyon içerisinde hangi biçimde kullandığını şöyle anlatmaktadır:

'...Özgeçmişimi bir heykel kaidesi gibi kullanmaya karar verdim., Şöyle ki; 8-9 yaşlarında, amcamın, kunduracı Simon'un yanında, yaz tatillerinde çıraklık yaptığım kundura tezgahını bulduk. 80 küsur yaşındaki Simon amca bu tezgahı galeride gelip kurdu. Tezgahın üzerine ses kayıtlarından oluşan, 'Lulu'ya benzeyen bir heykel konurdum. Bandın üzerindeki kayıtlı ses Andrey Tarkovski'nin Nostalgia adlı filminin sesiydi. Çocukluğumdan kalma küçük bir banyo küveti de buldum. İçinde Simon amca domates yetiştiriyordu. İşlevi değişmişti. Onu da getirdim galeriye içine su koydum, bir de Sarıyer'den bulduğum bir balıkçı takasının küçük maketini yüzdürdüm. İçine bantlar koydum. Teyzemin 1940'lardan kalma lambalı bir radyosunu da getirdik galeriye, onun da üzerine banttan bir heykel koydum. Babamınayakkabıları da geldi. Onların üzerine altın varakla (Kriegsschatz=Savaş ganimetleri) yazdım. Birkaç obje daha vardı sergide: Bir biblo, 1963 yılından kalma bir yağlı boya tuval ve galeride çizdiğim, bütün bu objelerin, heykellerin suluboyaları. Titreşen görüntüler gibi.'³⁰

Ülkemizde 1986 yılında yapılmaya başlanan ilk bienal Uluslararası Asya – Avrupa Bienali Kültür Bakanlığı'nın Ankara'da düzenlediği sergidir. 1987'de İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, yeni bir toplu sergi dizisi olarak, ilkinin adı '1. İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri' olan bienaller düzenlemeye başladı. Uluslar arası İstanbul Bienalleri, Türkiye'de çağdaş sanat bilincinin yerleşmesine ve Türk sanatçıların uluslar arası arenada söz sahibi olmalarına olanak tanımıştır.

³⁰ Aktaran: Zerrin İren Boynudelik, 1989-1996 Tarihleri Arasında İstanbul'da Düzenlenen ve Mekanları ile Doğrudan İlişki Kuran Sergiler, İTÜSBE, Doktora Tezi, İstanbul, 1999, s.64.

Türk çağdaş sanatında önemli bir gelişme de, 1995-1998 yılları arasında Uluslar arası Plastik Sanatlar Derneği'nin düzenlediği '*Genç Etkinlik sergileri*' dir. Bu sergiler genç sanatçılara özgür bir üretim platformu sağlamıştır.

İlk İstanbul Bienali'nin dört ana bölümünden biri olan, Ayasofya Hamamı ve Aya İrini'de gerçekleştirilen, '*Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat*' başlıklı bölümü, çağdaş sanatın, İstanbul ile girdiği ilişkiyi başlatır. Bu başlık, önsel olarak yapıtların mekânsal bağlamla ilişkisini önermektedir. İlk İstanbul Bienali, Türk çağdaş sanatçılarıyla uluslar arası çağdaş sanatçıların karşılaşmasında önemli bir rol üstlendi.

1990'lara gelindiğinde Türkiye'nin görsel dili, nesne-imge, bağlam-anlam ve kavram-biçim sorunsallarını tartışmaktadır.

1989 yılındaki '*Uluslararası 2. İstanbul Bienali*', çeşitli tematik sergiler ve İstanbul'un farklı noktalarındaki ulusal sergilerden meydana geliyordu. Bu kez de bienalin en dikkat çeken bölümü, geleneksel yapılarda ve çevrede sergilenen çağdaş sanat örnekleridir.

Ömer Uluç bienale '*Artı Nesneler*' ile katılır. Sanatçının kendine özgü, yaratıcı, melez yapıtları hem resim hem de heykel öğelerini barındırır. Uluç'un melez formlarında, tırmıklanan boya, bükülen halat yumakları ve boğumlu plastik boruların oluşturduğu dairesel hareketler etkin bir öğedir. Halat nesnelerin dokusu, resmin yüzeyindeki boyanın örgüsünün tezahürüdür. Ömer Uluç'un son yıllara ait yapıtları birbiri üzerine katlanan görüntülerle yüklü hayvan ideogramlarından oluşan bir dizi olarak görülebilir.

Ömer Uluç, '*George and Lucy*' (Resim: 138) adlı yapıtında, izleyiciye resim yüzeyi yerine, onunla aynı işlevi gören pleksiglas, yarı saydam bir kap sunuyor. Sanatçı, önceleri hareketli fırça vuruşları kullandığı sarmallardan meydana gelen soyut figürler üreten bir ressamdır. Sanatındaki değişim, çok parçalı tuvallere geçiş yapmasıyla başlar. Sanatçının imgeleri bir tuvalden diğerine sıçramaktadır. 1990'larda tuvalden bükülerek, kıvrılarak, mekânsal olarak çıkmaya çalışan imgeler, önce sanatçının deyişiyle '*Çıkmalı*

*Resimler*³¹ e dönüşür. Daha sonra da tamamen tuvalin dışına atlayıp, kıvrılan, bükülen halatlardan ve plastik borulardan üretilmiş üç boyutlu figürlere dönüşür. Sanatçının kimi zaman yapıtına hintkamışı sandalye gibi öğeler eklemleyerek, en sonunda ulaştığı form, yine kendi deyişiyle '*resim+heykel+nesne*'³² dir.

3. Uluslararası İstanbul Bienali, 1992'de, tek mekânda, Feshane'de gerçekleştirilen, '*Kültürlerarası farklılıklar ve megapoller*' temasını taşıyan 3. bienal, diğerlerine kıyasla daha bütünlüklü bir yapı sergilemektedir.

1995'de antrepo, Aya İrini ve Yerebatan Sarnıcı'nda gerçekleştirilen 4. bienal, Türkiye'nin otuz yıla yaklaşan çağdaş sanat deneyiminin göstergesi oldu. Küratörlüğü René Block'a verilen 4.Bienal, ilk kez bütünlüklü bir ana kavram taşıyordu; '*Orient/Ation*'.

4.Bienal'de Sarkis, '*Pilav ve Tartışma Yeri*' (Resim: 132) adlı çalışmasında Doğu'ya ait 'katılım' kavramı ve izleyici-yapıt-sanatçı üçlüsünü bütünsel bir çerçeveye oturtur. yeme- içme- toplanma- tartışma gibi sıradan yaşam eylemlerini yaşam= sanat düşüncesini ortaya koyar. Ayşe Erkmen ise antrepodaki, mekânın taşıdığı geçiş, bekleme, yükleme, taşıma gibi kavramları yeniden üreten yapıtında '*Wertheim ACUU*', antrepo içindeki yük asansörünü konteynıra dönüştürdü (Resim: 134). Sanatçı, bu yapıtında bir konteynırın anonim biçimini yeniden üretmiştir.

5.Bienal,1997'de Rosa Martinez'in küratörlüğünde, '*Yaşam,Güzellikler, Çeviriler/ Aktarımlar ve Diğer Güçlükler Üstüne*' ana kavramıyla, Topkapı Sarayı'nın birinci avlusu içindeki eski Darphane binaları, Aya İrini ve Yerebatan Sarnıcı'nda gerçekleştirildi. İstanbul Bienal'i, sergi mekânları aracılığıyla ilk kez bu ölçüde İstanbul'a odaklanmıştı. Küreselleşme sayesinde, kültürel ve ekonomik yapının güçlenmesiyle İstanbul önemli bir merkez durumuna geldi.

Ayşe Erkmen, 1996 yılında kendi oluşturduğu formlar yerine anonim bağlamlardan taşıdığı formlar kullandığı, bir heykel dizisinin üretimine başladı. Bu dizilerden ilki olan '*Mayın*'(Resim: 140) dizisini, Berlin'de La Fayette mağazasının

³¹ Aktaran: Zeynep Rona, Ömer Uluç, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt:3, İstanbul, Yem Yayınevi, 1997.

³² www.lebriz.com

vitrininde, sütunlar üzerinde konumlandırılmış ahşap mayın modelleri oluşturdu. 1997'de bu anonim modellerin seramik çoğaltmaları, Kunsthalle Recklinghausen'da sergilendi. 1998'de ise anonim mayın formlarının yerini, bu soyut formlarla benzeşen, oyuncakların şeffaf plastik ambalajlarını hazır kalıp olarak kullandığı yeni anonim formlar aldı. Erkmen, Stuttgart'ta, 7.Küçük Heykel Trienali'nde bu yeni formlardan sürekli hareket halinde olan, yön değiştiren üç adet '*Oto-mobil*' üretti.

Heykeltıraş, Erdağ Aksel Joseph Beuys öldüğünde, İzmir'de düzenlenen '*Joseph Beuys Anısına – Bir Başka Sanat Sergisi*'ne üzerinde Marcel Duchamp yazılı bir çelenk gönderir. Erdağ Aksel'in 1993 Venedik Bienali'nde sergilenen yapıtı '*Burada ve Şimdi ve Eskiden*' (Resim: 124), yan yana duran bir seri panodan oluşan bir rölyeftir. Panoların üst kısımları Fatih Sultan Mehmet'in Bellini tarafından yapılmış portrelerinin reproduksiyonları, alt kısımları ise dinî bayramları işaretleyen, ay ve güneş yıllarına ait takvim yaprakları ile kaplanmıştır. Ayrıca dar bir panoda da Fatih'in halen Topkapı Sarayı'nda bulunan kılıcı yer almaktadır.

Erdağ Aksel'in heykelleri, adeta Doğu ve Batı kaynaklı düşünce sistemlerinin bir bileşkesidir. Sanatçı üretiminde, Batı modernizminin kuram ve uygulamalarını takip ederken, fallus simgeselliği ve kendine özgü ironi duygusuyla, Türk toplumuna ve yakın Türk tarihine sıkça göndermeler yapar. Aksel, 1993'ten bu yana '*Dayanıklı Tüketim Malları*', '*Gerilim Nesneleri*' (Resim: 118), '*Yıldızlar ve Obeliskler*', '*Retour de Force*', '*Tereddüt Nesneleri*' ve '*Güzellik Nesneleri*' (2005) heykel serilerini üretmiştir. Bu seriler birbirini bütünler niteliktedir. Sanatçının heykel serileri, sonuncusuna gelinceye değin '*Çok Konuşan*', siyasî içerikli, anti militarist mesajlı heykellerdir; '*Güzellik Nesneleri*' ise '*Susan*' heykelleridir.

Erdağ Aksel yapıtlarında demir, bronz ve pirinç döküm olarak üretilmiş, uzatılmış, çekiştirilmiş, uç noktalara taşınmış kravat, telefon, cami âleminin üzerinde dönen helikopter pervanesi... vb, ready-made olarak, kadın formunda kolonya şişesi, koltuk değnekleri, işkence aleti, sacayak ve klasik bir tors kopyası... vb. gibi farklı öğelerin biçimsel ve malzeme ilişkilerini ve çeşitli simgelerin karşıtlıklarını kullanmaktadır.

Aksel, 'Tereddüt Nesneleri' serisinde cam kavanozlar içinde zeytinyağına daldırarak elde ettiği 'turşusu kurulmuş' kum saatleri, su terazileri, tıraş fırçaları, pusulaları, büyüteçleri, katlanır metreleri, kalemleri, düdüklüleri, mermileri... vb. objeleri koltuk değnekleriyle desteklediği aynalı raflara yerleştiriyor. Bu yapıtlar, bellek, ölçü ve zaman kavramları etrafında dönmektedir.

'Güzellik Nesneleri' ise pirinç levhalardan üretilmiş, minimal yaklaşımlı büyük boyutlu, rölyeflerdir. Sanatçı, bu yapıtlarında pirinç levhaları, kendi dokularının dışına çıkmaya zorlamış; sert metali bir kâğıt ya da kumaş parçası gibi bükerek, yumuşak fakat aynı zamanda net ve kararlı formlar üretmiştir.

Küratörlüğünü Vasıf Kortun ve Charles Esche'nin yaptığı 9. Uluslararası İstanbul Bienali'nin teması, 'İstanbul'dur. Bienale 'H- Fact: Horses and Heroes' adlı enstalasyonu ile katılan Hüseyin Alptekin, yapıtında Venedik'te ki San Marco Bazilikası'nın cephesinde bulunan dörtlü at heykelinin kopyalarını kullanmıştır. Atlar, esas olarak İstanbul'da yapılmış, Sultanahmet'te At Meydanı'nda sergilenmiş, 1204 yılında Haçlılar tarafından çalınmıştır. Alptekin, Avrupa'daki at heykellerini belgelemiş ve bu tip heykellerin kentlerdeki konumunu incelemiştir. Sanatçı, dörtlü at heykelini, bu heykelin motiflerinin kullanılarak üretildiği çinileri ve bu konunun araştırılması sırasında çekilmiş olan fotoğraf ve videoları kendi görsel kurgusuna göre bir enstalasyon içinde düzenlemiştir. Böylece bu çalışmayla heykel sekiz yüzyıl sonra anavatanına dönmüş; 'Kahramanlar ve Önderler', kamusal sanatın tarihi üzerine düşünme önerisi getirmiştir (Resim: 149).

9. Bienale 'Davut (Michelangelo'dan Esinle)' (2005) adlı çalışmayla katılan Serkan Özkaya, Michelangelo'nun 'Davut Heykeli'ni kopyalamıştır. Strafor malzemeden üretilip, altın rengine boyanan bu kopya, asıl heykelin birkaç katı büyüklüğündedir. 'Davut'un kopyası, üç boyutlu (3^D) faksimile yöntemi ile 'Davut' heykelinin taranması sonucu elde edilmiştir. Özkaya, 'Davut Heykeli' ni insan yapımı en değerli nesne olarak değerlendirdiği için onu ilk elden deneyimlemek istemiştir. Kopya heykel, üretilmiş olduğu malzemenin doğasına koşut biçimde, ancak sanatçısının öngörmediği kadar kısa ömürlü olmuş, Şişhane Meydanı'nda kaidesine yerleştirilirken yıkılıp, kırılmıştır (Resim: 147).

Özkaya'nın sanat tarihinin ikonik yapıtlarıyla hesaplaşmaya girmek istediği diğer projeleri arasında, *'Mona Lisa'*yı Louvre'da üç gün boyunca tepetaklak sergilemek ile Christo ve Jean Claude'dan sonra Reichstag'ı yeniden paketlemek de bulunmaktadır.

Yapıtları her zaman ironi barındıran Özkaya'nın diğer heykelleri arasında, erkeklerin kendi aralarında anlattığı cinsel içerikli bir fıkranın betimlendiği *'Onbir Karpuz Taşıyan Türk Anıtı'* (2003), kucağındaki yumurtaları düşürüp kıran kız çocuğunu betimleyen *'Pastacı Yamağı'* (2005) (Resim: 148), boynuna geçirilmiş halatla asılan bir çocuğu betimlendiği *'Altın Çocuk'* (2006), kırılan tabakları betimleyen *'Kırılan Tabak'* (2006) vardır. Sanatçı, hayatın içinden seçtiği anları görünür kıldığı bu heykellerde zamanı durdurup, felaket anını dondurmakta ve felaket anının sonrasını yok etmektedir.



8. SONUÇ

Ülkemizde çağdaş sanatın ilk örnekleri, 1970'lerden bu yana görülebilmektedir. Bu tarihlerden itibaren Batı'daki, kökleri yüzyılın başına kadar uzanan çağdaş sanatla paralel olarak postmodernizm, feminizm, postyapısalcılık, yapısökümcülük, küreselleşme gibi yeni düşünce sistemlerinden etkilenmiştir. Sanat, karmaşık bir estetik, toplumsal, ekonomik, siyasî değişkenler sisteminde yer alan başka bir değişkendir. Modern iletişim sistemlerinin gelişimi sayesinde çağdaş sanat, kültürel alışverişin, oluşan çok kültürlü ortamın aracı pozisyonundadır.

1970'lerden itibaren, ülkemizdeki plastik sanatlar alanındaki üretim, dünyada da olduğu gibi, siyaset, sosyoloji ve felsefe ile iç içe geçmiştir. Ülkemizdeki çağdaş sanat üretimi sırasıyla '*Yeni Eğilimler Sergileri*', '*Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri*', '*A, B, C, D Sergileri*', '*10 Sanatçı 10 İş Sergileri*', '*Genç Etkinlik Sergileri*' izleğinde gelişmiş ve '*İstanbul Bienalleri*' ile de uluslar arası arenada etkinlik göstermeye başlamıştır. Türkiye, ikili bir kültürel yapı içinde bir yandan dünyayla bütünleşmeye, bir yandan da kendisine has olan özellikleri korumaya çalışmaktadır.

Sanat, tüm düşünce sistemleri gibi '*gerçeğin*' peşinde koşmaktadır. Sanatta önceleri imge gerçekliği önemliyken, modern çağla beraber nesnenin gerçekliği öne çıkmıştır. Günümüzde de öznenin gerçekliği esastır. Günümüzün gerçeklik anlayışının, kişiden kişiye, durumdan duruma, toplumdan topluma değiştiği saptanmıştır. İnsan, özne sürekli bir oluşum halindedir. İnsan hem sürekli olarak çevresinden etkilenir, hem de çevresini kendi görüşleri doğrultusunda etkiler. Öznel gerçeklikle nesnel gerçekliğin karşılıklı etkileşiminden kaynaklanan ilişkiyi biçimlendirme çabası olan sanat, bir taraftan kendi problemleriyle uğraşırken bir taraftan da sosyokültürel, politik ve ekonomik problemlerle iç içedir.

Geleneksel heykel, anıt mantığı taşır, belli bir yere oturur, bu yerin anlamı ya da kullanım amacını simgesel dille işaret eder; temsil eder. Geleneksel heykel, ağaç, taş gibi doğal malzemenin yontulması, kilin modelaj yöntemiyle biçimlendirilmesi ya da pişirilmesi, metal malzemenin ya da polyesterin döküm esasına ya da sanatçının amacına uygun olarak seçtiği malzemelerin yan yana getirilerek inşa edilmesine

dayanmaktaydı. Heykel, k t le, hacim, oran, orantı, kompozisyon, boşluk, doluluk, ışık, gölge, ritm ve doku gibi   gelerle tanımlanmaktaydı.

Marcel Duchamp'ın sanata kazandırdığı, '*Ready Made*' kavramı ile sanat yapıtı özgürlüğüne kavuştu; sanat yapıtı, 'iş' e dönüştü. Heykelin üç boyutlu, etrafında dönülebilir estetik bir form olan tanımı genişledi. Heykel, sanatçının seçtiği temalar, temaya yaklaşımı, malzeme seçimi, kullandığı ifade araçları değişim sürecine girdi. Heykel disiplini, sonsuz değişken bir kategori durumuna geldi.

Çağdaş sanatta, yüzyılın ikinci yarısından bu yana insan yaşamının ve malzemenin anlamlandırılmasına dayalı, katılım ve çözümlleme gerektiren bir yaklaşım gelişmekte, belli bir bağlam içinde sunulan yapıt aracılığıyla kurulan anlam veya aktarılan bilgi, nesnenin kendisinden ve sanatçısından daha çok önem taşımaktadır. Çağdaş sanatta geleneksel anlamda taşınabilir, alınıp satılabilir, bitmiş, tekil (unique) sanat eseri nesnesi anlayışı terk edilmiştir.

Günümüzde artık büyük anlatılar devri kapanmıştır. Özneler, kendi çevrelerini küçük öykülerle tanımaktadırlar. Sanatçı, yapıtıyla bir önerme sunmaktadır. Bütün iş izleyiciye düşmekte; izleyici çaba sarf ederek, sanat yapıtını okumaya çalışmaktadır.

Çağdaş sanattaki bağlam genişlemesiyle birlikte ortaya çıkan disiplinler-arası medium ve araç ortaklıkları ise disiplinler arasındaki tüm sınırların ortadan kalktığını göstermez. Bağlam genişlemesinin getirdiği disiplinler arası bilgi akışı,  a daş sanatın disiplinler-arası konuma sahip belirsiz bir alan olarak görülmesine yol a mamalıdır. Disiplinler-arasılıkta, karşılıklı değiş tokuş edilen   e, disiplinlerin kendileri olmasından çok, onların nesneleridir.

Çağdaş sanat yapıtı, tarihsel sanat yapıtlarının oluşturduğu tümel biçim, öz ve kavramları yeniden sorgulayan, irdeleyen, gözden geçiren, seçen-ayıklayan, birleştiren ve   z mlleyen özellikler taşır. Günümüzde sanat, işaretler, formlar, hareketler ve objelerin yardımıyla dünyayla ilişki kurmak, ilişkiler üretmekten oluşan bir aktivitedir. 20. yy. sanatı devrimlerin ve dönüşümlerin  a ı olmuştur. Bitmeyen bu proje, 21.yy'da da devam etmektedir.

KAYNAKÇA

Kitaplar (Yabancı):

ARCHER, Michael, **Art Since 1960**, London, Thames and Hudson Ltd, 1997.

Art of the 20th Century, Edited by: Ingo F. Walther, Taschen, Köln, 2000.

BURKHARD, Reinschneider, Edited by: Uta Grosenick, **Art Now**, Italy, Taschen, 2002.

CAUSEY, Andrew, **Sculpture Since 1945**, New York, Oxford University Press, 1998.

FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve Alain, BUCHLOH, Benjamin H.D., **Art Since 1900**, UK, Thames and Hudson, 2004.

KRAUSS, Rosalind, **Passages in Modern Sculpture**, (1.basım), USA, 1977.

LUCIE SMITH, Edward, **Artoday**, Hong Kong, Phaidon Press Limited, 1999.

READ, Herbert, **Modern Sculpture**, UK, Thames and Hudson, 1998.

Kitaplar (Türkçe):

AKAY, Ali, **Kıvrımlar**, İstanbul, Bağlam Yay., (1.basım), 1996.

AKAY, Ali, **Sanatın Sosyolojik Gözü**, İstanbul, Bağlam Yay., (1.baskı), 1999.

AKAY, Ali; ZEYTİNOĞLU, Emre, **Kavramın Sınırlarında**, İstanbul, Bağlam Yay., (1.baskı), 1998.

ALPKAYA, Gökçen; ALPKAYA, Faruk, **20.Yüzyıl Dünya ve Türkiye Tarihi**, İstanbul, Tarih Vakfı Yay. , 2004.

ARTUN, Ali; DOSTOĞLU, Haldun, **Türkiye’de Çağdaş Sanat**, İstanbul, Galeri Nev, Eylül 1999.

ATAKAN, Nancy, **Arayışlar: Resimde ve Heykelde Alternatif Akımlar**, İstanbul, YKY, (1.baskı), 1998.

BERK, Nurullah- GEZER, Hüseyin, **50 Yılın Türk Resim ve Heykeli**, İstanbul, İş Bankası Kültür yayınları (2. Baskı), 1973.

- BOURRIAUD, Nicolas, **İlişkisel Estetik**, İstanbul, Bağlam Yay., (1.basım), 2005.
- BOZKURT, Muammer, **Enstalasyon/Film/Performans/Video Sanatı**, İstanbul, Bileşim Yayınevi, (1.Baskı), 2005.
- CEM, İsmail, **Türkiye’de Geri Kalmışlığın Tarihi**, İstanbul, Cem Yay., (12.basım), 1995.
- CLARK, Toby, **Sanat ve Propaganda**, İstanbul, Ayrıntı Yay., (1.basım), 2004.
- ÇALIKOĞLU, Levent, **Çağdaş Sanat Konuşmaları**, İstanbul, YKY, (1.baskı), 2005.
- DAVIES, Norman, **Avrupa Tarihi**, Ankara, İmge Kitabevi, (1.baskı), 2006.
- DOLTAŞ, Dilek, **Postmodernizmin Getirdikleri ve Götürdükleri, Çağdaş Düşünce ve Sanat**, İstanbul, Unesco/AIAP Türkiye Ulusal Komitesi Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi:1, (2.basım), 1993.
- GERMANER, Semra, **1960 Sonrası Sanat**, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, (1.basım), 1997.
- GİDERİR, Hakkı Engin, **Resmin Sonu**, Ankara, Ütopya Yayınevi, (1.baskı), 2003.
- GÜRBİLEK, Nurdan, **Vitrinde Yaşamak**, İstanbul, Metis Yayınları, (3.baskı), 2001.
- İŞİK, Emre, **Beden ve Toplum Kuramı**, İstanbul, Bağlam Yayıncılık, (1.basım), 1998.
- KAHRAMAN, Hasan Bülent, **Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye**, İstanbul, Everest Yayınları, (2.Baskı), 2004.
- KAHRAMAN, Hüsün Bülent, **Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri**, İstanbul, Agora Kitaplığı, (3.baskı) 2005.
- KILIÇ, Levend, **Video Sanatı Eleştirel Bir Bakış**, İstanbul, Hil Yayınları, (1.baskı), 1995.
- KÖKSAL, Aykut, **Zorunlu Çoğulluk**, İstanbul, ATT Yayınları, (1.baskı), 1994.
- KUSPIT, Donald, **Sanatın Sonu**, İstanbul, Metis Yayınları, (1.baskı), 2006.
- LUCIE SMITH, Edward, **20.Yüzyılda Görsel Sanatlar**, 2004, Akbank Kültür ve Sanat Dizisi: 72, (1.baskı), İstanbul.

LYNTON, Norbert, **Modern Sanatın Öyküsü**, İstanbul, Remzi Kitabevi A.Ş., (3.baskı), 2004.

MAZOWER, Mark, **Karanlık Kıta**, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yay., (1.baskı) 2003.

ÖDEKAN, Ayla, **Cumhuriyet'in Renkleri, Biçimleri**, İstanbul, Tarih Vakfı Yayınları, 1999.

ÖZEL, Semra, **Çevresel Sanat**, İstanbul, İTÜ Müh. Mim. Fak. Yay.:121, (1.baskı), 1997.

ŞENYAPILI, Önder, **Otuz Bin Yıl Öncesinden Günümüze Heykel**, Ankara, ODTÜ Geliştirme Vakfı Yay. ve İletişim A.Ş., (1.baskı), 2003.

TANSUĞ, Sezer, **Çağdaş Türk Sanatı**, İstanbul, Remzi Kitabevi, (7.basım), 2005.

YARDIMCI, Sibel, **Küreselleşen İstanbul'da Bienal**, İstanbul, İletişim Yay., 2005.

YILMAZ, Mehmet, **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, Ankara, Ütopya Yayınevi, (1.baskı), 2006.

YILMAZ, Mehmet, **Sanatın Felsefesi, Felsefenin Sanatı**, Ankara, Ütopya Yayınevi, (1.baskı), 2004.

Makaleler:

ANTMEN, Ahu, “Yerleştirme: Heykelin Dönüşümü mü?”, **Sanat Dünyamız**, Sayı: 82, İstanbul, YKY, 2002, s: 201-13.

APA, Melih, “Üzerinde Konuşulan, Okunan ve Görülen Bir Heykel”, **Sanat Dünyamız**, Sayı: 82, İstanbul, YKY, 2002, s:133-137.

BAŞARIR, Gülgün, “Rodin'i Anlamak”, **Artist**, Ekim 2006, İstanbul.

BAŞARIR, Gülgün, “Rodin”, **Artist**, Eylül 2006, İstanbul.

BUREN, Daniel, “Kente Yerleşmek”, **Sanat Dünyamız**, Sayı: 78, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2000, s: 133-147.

DE DUVE, Thierry, “Ex Situ”, **Sanat Dünyamız**, Sayı: 82, İstanbul, YKY, 2002, s: 111-121.

GABLIK, Suzi, “Kaygı Nesneleri: Kültürel Muhalefet Tarzları”, **Sanat Dünyamız**, Sayı:75, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2000, s: 201-205.

HEINICH, Nathalie, “Güncel Sanatın Üçlü Oyunu”, **Sanat Dünyamız**, Sayı:75, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2000, s: 191-7.

KAPROW, Alan, “Assemblages, Environments and Happening’den”, **Sanat Dünyamız**, Sayı: 67, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1998, s: 81-85.

KRAUSS, Rosalind, “Mekana Yayılan Heykel”, **Sanat Dünyamız**, Sayı: 82, İstanbul, YKY, 2002,s: 103-110.

PAKER, Özlem, “11 Eylül Sonrası Bir Sanat Kenti”, **Sanat Dünyamız**, Sayı: 82, İstanbul, YKY, 2002.

PAZ, Octavio, “Marchel Duchamp ya da Yalınlığın Sonu”, **Sanat Dünyamız**, Sayı:75, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2000, s: 139-49.

SARTRE, Jean-Paul, “Calder’in Mobilleri”, **Sanat Dünyamız**, Sayı:75, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2000, s: 9-10.

ŞENOVA, Başak, “Ron Mueck”, **Art-İst Güncel Sanat Seçkisi**, Sayı: 5, İstanbul, 2002, s: 88-94.

TOPÇUOĞLU, Nazif, “Bir Gösteri Sanatı Olarak Fotoğrafçılıkta Yönetmensele Tavrın Üzerine Notlar”, **Sanat Dünyamız**, Sayı: 67, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1998, s: 165-175.

UÇKAN, Özgür, “68-98 ‘Bağlı Olmak’, Artık Kaotik Retorik Antimonik Dengesini Yitiriyor”, **Sanat Dünyamız**, Sayı: 67, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1998, s: 197-201.

WEIERMAIR, Peter, “Çağdaş Sanatta Kan Üzerine Düşünceler”, **Cogito**, Sayı: 37, İstanbul, YKY, 2003.

YAVUZ, Seda, “Yapı-Bozumsal Sanat Hareketleri, Fluxus ve Joseph Beuys”, **Sanat Dünyamız**, Sayı: 93, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2004, s:133-137.

Öteki Kaynaklar:

20.yy. İkinci Yarısında Türk Sanatı Modern Türk, İstanbul Sanat Müzesi Vakfı Yayını, İstanbul, 2001.

4. İstanbul Bienali Katalogu

9. Uluslararası İstanbul Bienali Katalogu

ADRIANİ, Götz, “Joseph Beuys Üzerine”, İstanbul Borusan Sanat Galerisi, 2000.

ATAKAN, Nancy, **Türkiye’de Kavramsal Sanat**, MSÜSBE Doktora Tezi, İstanbul, 1995.

ATALAY, Nevzat, Son 20 Yılda Türk Heykel Sanatımızdaki Gelişmenin Değerlendirilmesi (1974-94) Dönemi, Doktora Tezi, İÜSBE Arkeoloji ve Sanat Tarihi Böl. Sanat Tarihi Anabilim Dalı, İstanbul, 1994.

Bellek ve Ölçek Sergi Katalogu, İstanbul Modern, 2006, İstanbul.

BOYNUDELİK, Zerrin İren, **1989-1996 Tarihleri Arasında İstanbul’da Düzenlenen ve Mekanları ile Doğrudan İlişki Kuran Sergiler**, İTÜSBE, Doktora Tezi, İstanbul, 1999.

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yem Yayınevi, İstanbul, Cilt 1-2-3, 1997.

Genç Etkinlik 3 ‘Kaos’, UNESCO/AIAP Ulusal Kom. Uluslararası Plastik Sanatlar Dergisi Yay., İstanbul, 1998.

GİRAY, Kıymet, “Hüseyin Gezer’in Ankara Sanat Galerisi Sergisi”, İş Bankası Yay., Kasım 2000.

Günümüz Türk Heykel Sanatı’nın Sorunları, **Ulusal Heykel Sempozyumu Bildiriler Kitabı**, KÜGSF Yayını, Kocaeli, Hereke, 2005.

Halil Altındere Serkan Özkaya ile söyleşiyor, ‘Hayır, hayır, olmuyor, yapamıyorum’, **Art-İst Güncel Sanat Dizisi: 5**, Sanatçı Katalogları –2, Art-İst Prodüksiyon Tasarım ve Yayıncılık, İstanbul, (1.Basım), 2006.

İsyankar Yüzyıl Yirminci Yüzyıl’ın Başkaldırı Sözlüğü, İstanbul, Sel Yay., (1.baskı), 2004.

LUCIE SMITH, Edward, **Erdağ Aksel Çalışmalar - Önsöz**, İş Bankası Yayınları, 1986.

MADRA, Beral, Çağdaş Sanatın Kimliği, Galeri BM Yayını, Temmuz 1989.

MORGAN, Robert, C., “Ömer Uluç’un Sanatsal Birleşmeleri”, **Sergi Katalogu**, YK, Ekim 1999.

ÖZAYTEN, Nilgün, **Batı’da Obje Sanatı/Kavramsal Sanat/Post Kavramsal Sanat ve Türkiye’de 1965-1992 Yılları Arasındaki Benzer Eğilimler**, İ.Ü.S.B.E., Doktora Tezi, İstanbul, 1992.

P Dergisi, Yirminci Yüzyıl Sanatı, Sanat Kültür Antika, İstanbul, Portakal Sanat ve Kültür Evi Yayınları, Sayı: 16, Kış 2000.

Türk Sanatında 1950 Sonrası Çağdaş Yaklaşımlar ve Koleksiyonlardan Örnekler, T.C. Merkez Bankası, Sanat Koleksiyonu 2, Ankara, (1.Basım), 2004.

Yüzyıl Biterken Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, İletişim Yay., İstanbul, (1.baskı), 1996.

www.artdealers.org/collectors/interviews.fischl.htm/

www.cbsnews.com

www.ericfischl.com

www.karsisanat

www.radikal.com.tr.

www.muze.sabanciuniv.edu/rodin.

www.arkitera.com

www.lebriz.com

www.iksv.org/bienal

www.new.com.tr

www.milliyet.com.tr

RESİMLERİN LİSTESİ

RESİM 1: Auguste Rodin. Cehennem Kapıları, 1857- 1917.

RESİM 2: Auguste Rodin, Balzac, 1898.

RESİM 3: Pablo Picasso, Öküz Başı, 1943.

RESİM 4: Pablo Picasso, Absent Bardağı, 1913-1914.

RESİM 5: Marcel Duchamp, Bisiklet Tekerleği, 1913.

RESİM 6: Marcel Duchamp, Pisuvan, 1917.

RESİM 7: Constantin Brancusi, Dünyanın Başlangıcı, 1924.

RESİM 8: Constantin Brancusi, Sonsuz Sütun, 1938.

RESİM 9: Vladimir Tatlin, Köşe Rölyefi, 1915.

RESİM 10: Vladimir Tatlin, III. Enternasyonal'e Anıt, 1919-20.

RESİM 11: Naum Gabo, Kinetik Heykel, 1920.

RESİM 12: Naum Gabo, Linear Construction in Space, 1949.

RESİM 13: Man Ray, Yok Edilecek Obje, 1923.

RESİM 14: Meret Oppenheim, Obje, 1936.

RESİM 15: Alberto Giacometti, Asılı Top, 1931.

RESİM 16: Alberto Giacometti, City Square, 1948-49.

RESİM 17: Henry Moore, Reclining Figür, 1934.

RESİM 18: Alexander Calder, 1 Red, 4 Black, Plus and White, 1947.

RESİM 19: David Smith, Cubi XXVII, 1965.

RESİM 20: Anthony Caro, Early One Morning, 1962.

RESİM 21: César, Compression, 1962.

RESİM 22: Jean Tinguely, New York’a Saygı, 1960.

RESİM 23: Joseph Beuys, Fat Chair, 1963.

RESİM 24: Joseph Beuys, Fluxus Aksiyon, 1964.

RESİM 25: Yves Klein, Arman, 1962.

RESİM 26: Dan Flavin, “Monument” for V. Tatlin, 1966.

RESİM 27: Dan Flavin, Flüoresan Işıklarıyla Enstelasyon, 1974.

RESİM 28: Carl Andre, Equivalent(VIII), 1966.

RESİM 29: Donald Judd, Untitled, 1963.

RESİM 30: Robert Morris, Untitled, 1968.

RESİM 31: Claes Oldenburg, Soft Washstand, 1965.

RESİM 32: Claes Oldenburg, Trowel, 1971.

RESİM 33: Edward Kienholz, Portatif Savaş Anıtı, 1968.

RESİM 34: Andy Warhol, Beyaz Brillo Kutuları, 1964.

RESİM 35: Robert Rauschenberg, Monogram, 1955-59.

RESİM 36: Cristo and Jeanne Claude, Wrapped Reichstag, 1971-1995.

RESİM 37: Robert Smithson, Spiral Jetty, 1970.

RESİM 38: Michael Heizer, Double Negative, 1969.

RESİM 39: Walter de Maria, The Lighting Field, 1971-77.

RESİM 40: George Segal, The Dinner, 1964-66.

RESİM 41: Joseph Kosuth, Bir Ve Üç İskemle, 1965.

RESİM 42: Terry Atkinson and Michael Baldwin, Art and Language, Painting – Sculpture, 1966-67.

RESİM 43: Hans Haacke, Condensation Cube, 1963-65.

RESİM 44: Richard Serra, Splash, 1969.

RESİM 45: Niki de Saint Phalle Collaboration with Jean Tinguely and Per Olaf Ultyead, She, 1966.

RESİM 46: Allan Kaprow, Yard, 1961.

RESİM 47: Gilbert and George, Singing Sculpture, 1970.

RESİM 48: Bruce Nauman, Sanatçının Çeşme Olarak Portresi, 1966.

RESİM 49: Bruce Nauman, Neon Templates of The Left Half of My Body Taken at Ten- Inch Intervals, 1966.

RESİM 50: Bruce Nauman, Koridor Enstalasyonu, 1970.

RESİM 51: Nam June Paik and Chorlette Moorman, Concerto for TV, 1971.

RESİM 52: Mario Merz, Object Cache Tai, 1968-77.

RESİM 53: Jannis Kounellis, 12 Horses, 1969.

RESİM 54: Michelangelo Pistoletto, Venus of Rags, 1967.

RESİM 55: Richard Long, Vermont Georgia South Caroline Wyoming Circle, 1987.

RESİM 56: Gordon Matta Clark, Splithing, 1974.

RESİM 57: Luciano Fabro, Feet, 1968-77.

RESİM 58: Eva Hesse, Contingent, 1969

RESİM 59: Louise Bourgeois, Femme Couteau, 1969-70.

RESİM 60: Judy Chicago, Akşam Yemeği, 1979.

RESİM 61: Rebecca Horn, Touching The Walls with Both Hands Simultaneously, 1974-75.

- RESİM 62:** Hans Haache, Moma Poll, 1970.
- RESİM 63:** Mary Miss, Field Rotation, 1981.
- RESİM 64:** Richard Serra, Tilted Arc, 1981.
- RESİM 65:** Duane Hanson, SuperMarket Lady, 1969.
- RESİM 66:** John de Andrea, Seated Blond Figure with Crossed Arms, 1982.
- RESİM 67:** Magdalena Abakanowicz, Crowd, 1986-87.
- RESİM 68:** Daniel Buren, Peinture- Sculpture, 1971.
- RESİM 69:** Anish Kapoor, Mother as a Solo, 1998.
- RESİM 70:** Martin Puryear, Verge, 1987.
- RESİM 71:** Barbara Bloom, The Reign of Narcissism, 1989.
- RESİM 72:** İlya Kabakov, He Lost His Mind Undressed Ran Away Naked, 1983-90.
- RESİM 73:** Christian Boltanski, Reserve Canada, 1988.
- RESİM 74:** Rebecca Horn, Peacock Machine, 1982.
- RESİM 75:** George Baselitz, Untitled, 1984.
- RESİM 76:** Ashley Bickerton, Biofragment No: 2, 1990.
- RESİM 77:** Katharina Fritsch, Madonna of Lourdes, 1987.
- RESİM 78:** Antony Gormley, Home, 1984.
- RESİM 79:** Bryan Hunt, Hindenburg'lu Empire State, 1974.
- RESİM 80:** Chris Burden, The Other Vietnam Memorial, 1991.
- RESİM 81:** Jeff Koons, Puppy, 1992.
- RESİM 82:** Nam June Paik, Muma Bakan Buda, 1962.
- RESİM 83:** Nam June Paik, Elektro- Symhio Phonics for Phoenie, 1962.

RESİM 84: Tony Cragg, Complex Omnivore, 1993.

RESİM 85: Robert Gober, Untitled, 1991.

RESİM 86: Jeff Koons, left “Balloon Dog”, right” Moon”, 1994-2000.

RESİM 87: Paul Mc Carthy, Tomato Heads, 1994.

RESİM 88: Bill Viola, The Crossing, 1996.

RESİM 89: Rebecca Horn, Highmoon, 1991.

RESİM 90: Barbara Kruger, Untitled, 1991.

RESİM 91: Kiki Smith, Untitled, 1990.

RESİM 92: Louise Bourgeois, Cell, 1990-93.

RESİM 93: Rachel Whiteread, Ghost, 1994.

RESİM 94: Damien Hirst, This Little Piggy Went to market, This Little Piggy Stayed at Home, 1996.

RESİM 95: Marina Abromoviç, Balcan Baroque, 1997.

RESİM 96: Herman Nitsch, Play of The Orgies Mysteries Theater, 1998.

RESİM 97: Magdelana Jetelova, Untitled, 1991.

RESİM 98: Paul Mc Carthy, Chocolate Blockhead, 2000.

RESİM 99: Ron Mueck, Büyük Adam, 2000.

RESİM 100: Cindy Sherman, Untitled, 2000.

RESİM 101: Michel Elmgreen- İngar Dragset, Traces of Never Existing History, 2001.

RESİM 102: Eric Fischl, Tumbling Woman, 2001.

RESİM 103: Jan Fabre, Still Life With Artist, 2004.

RESİM 104: Ali Hadi Bara, Soyut Kompozisyon.

RESİM 105: Zühtü Müridoğlu, Soyut Kompozisyon.

RESİM 106: Şadi Çalık, Minumum, 1957.

RESİM 107: Ali Teoman Germaner, İsimsiz, 1955-57.

RESİM 108: Saim Bugay, Aile.

RESİM 109: Kuzgun Acar, Soyut Kompozisyon, 1961.

RESİM 110: İlhan Koman, İsimsiz, 1975-80.

RESİM 111: Hüseyin Gezer, Ulusa Yükseliş Anıtı Antalya, 1964.

RESİM 112: Altan Gürman, Montaj 4, 1967.

RESİM 113: Yavuz Görey, Day After Bust.

RESİM 114: Cengiz Çekil, Fani Bir Anıt No: 2, 1990.

RESİM 115: Bedri Baykam, A Cross Section of Avand- Gadre Turkish Art, 1987.

RESİM 116: Şükrü Aysan, Kent ve Dünya, 1985.

RESİM 117: Azade Köker, I Don't Like The Finality, 1992.

RESİM 118: Erdağ Aksel, Gerilim Nesneleri, 1986.

RESİM 119: Mehmet Aksoy, Kayıp Anaları (Cumartesi Anneleri)

RESİM 120: Hale Tenger, Havanın Lüzumu, 1992.

RESİM 121: Hale Tenger, Bir Kadının Portresi, 1990.

RESİM 122: Füsün Onur, Sabah Jimnastiği, 1987.

RESİM 123: Canan Beykal, Savunma Önlemi, 1992.

RESİM 124: Erdağ Aksel, Here and Now and Then, 1993.

RESİM 125: Sarkis, İgor Stravinski'nin Bahar Ayini Eşliğinde Dans Eden 12 Harp Ganimeti, 1992-2002.

RESİM 126: İlhan Koman, Akdeniz Heykeli, 1990.

- RESİM 127:** Füsün Onur, Herhangi Bir İskemle, 1992.
- RESİM 128:** Serhat Kiraz, Karşıt, 1994.
- RESİM 129:** Seyhun Topuz, Kare 1 Devir.
- RESİM 130:** Serhat Kiraz, Yedi Gün Işığı İkizi, 1994.
- RESİM 131:** Handan Börüteçene, 2 Bellek Kasası, 1995.
- RESİM 132:** Sarkis, Pilav ve Tartışma Yeri, 1995.
- RESİM 133:** Hüseyin Alptekin, Turk- Truk, 1995.
- RESİM 134:** Ayşe Erkmen, Wertheim ACUU, 1995.
- RESİM 135:** Ayşe Erkmen, Sculpture on Air, 1997.
- RESİM 136:** Selim Birsell, Kurşun Uykusu, 1995.
- RESİM 137:** Koray Ariş, Devinim ve Denge Serisinden, 1997.
- RESİM 138:** Ömer Uluç, George ve Lucy, 1998.
- RESİM 139:** İnci Eviner, Derisiz, 1996.
- RESİM 140:** Ayşe Erkmen, Mayın, 1996.
- RESİM 141:** Ayşe Erkmen, Shipped Ships, 2001.
- RESİM 142:** Meriç Hızal, Değirmendere Onuruna, 2000.
- RESİM 143:** Azade Köker, Mahrem Mekân, 2000.
- RESİM 144:** Rahmi Aksungur, M, 2003.
- RESİM 145:** Osman Dinç, Tambur Kayık, 2005.
- RESİM 146:** Servet Koçyiğit, Mavi Taraf Yukarı, 2005.
- RESİM 147:** Serkan Özkaya, Davut (Michelangelo'dan Esinle), 2005.
- RESİM 148:** Serkan Özkaya, Pastacı Yamağı, 2006.

RESİM 149: Hüseyin Alptekin, H Olgusu, Atlar Ve Kahramanlar, 2005.

RESİM 150: Maya Ling Lin, Vietnam Savaşı Anıtı, 1981-1984

RESİM 151: Richard Deacon, Body of Thought 2, 1988.





Resim 1: Auguste Rodin, Cehennem Kapıları, 1840-1917.



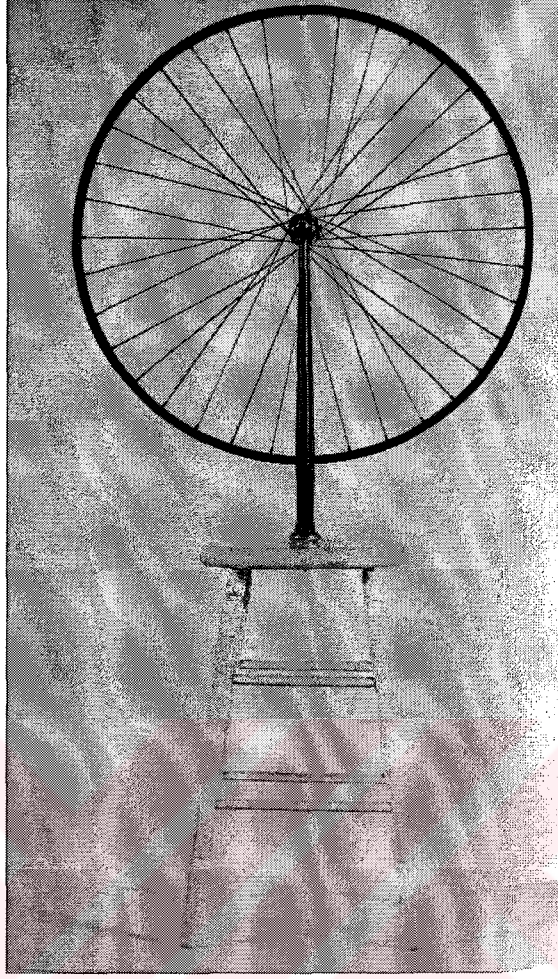
Resim 2: Auguste Rodin, Balzac, 1898.



Resim 3: Pablo Picasso, Öküz Başı, 1943.



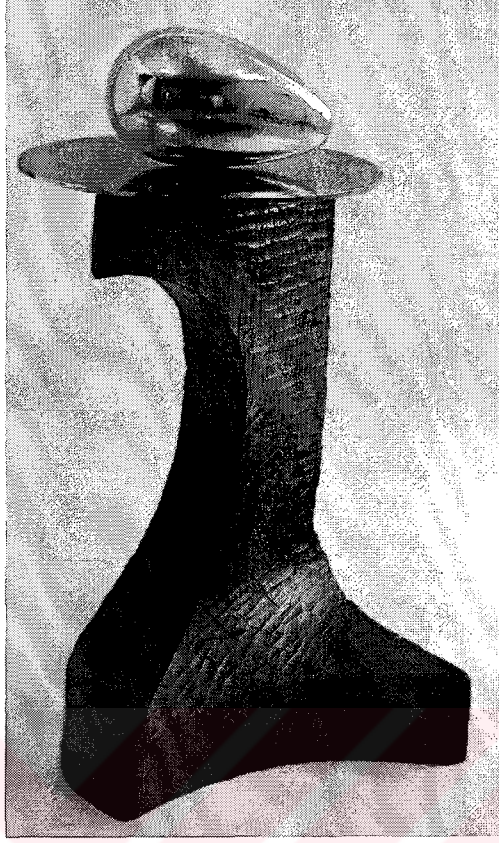
Resim 4: Pablo Picasso, Absent Bardagi, 1913-1914.



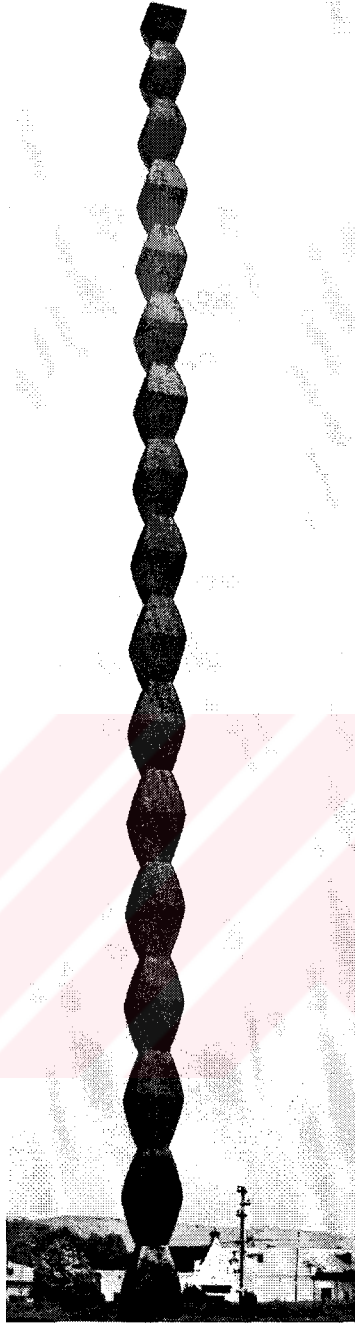
Resim 5: Marcel Duchamp, Bisiklet Tekerleği, 1913.



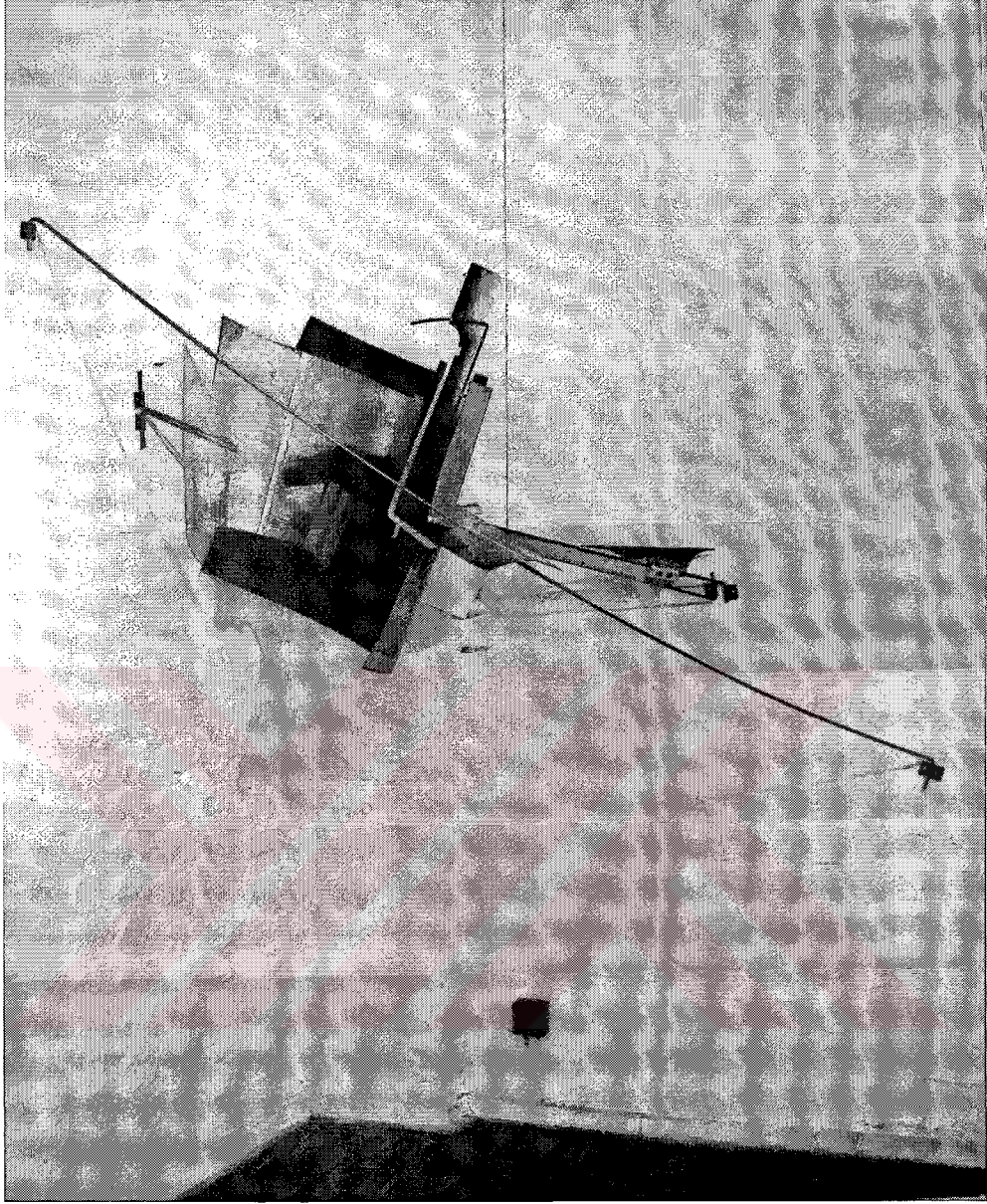
Resim 6: Marcel Duchamp, Pisuar, 1917.



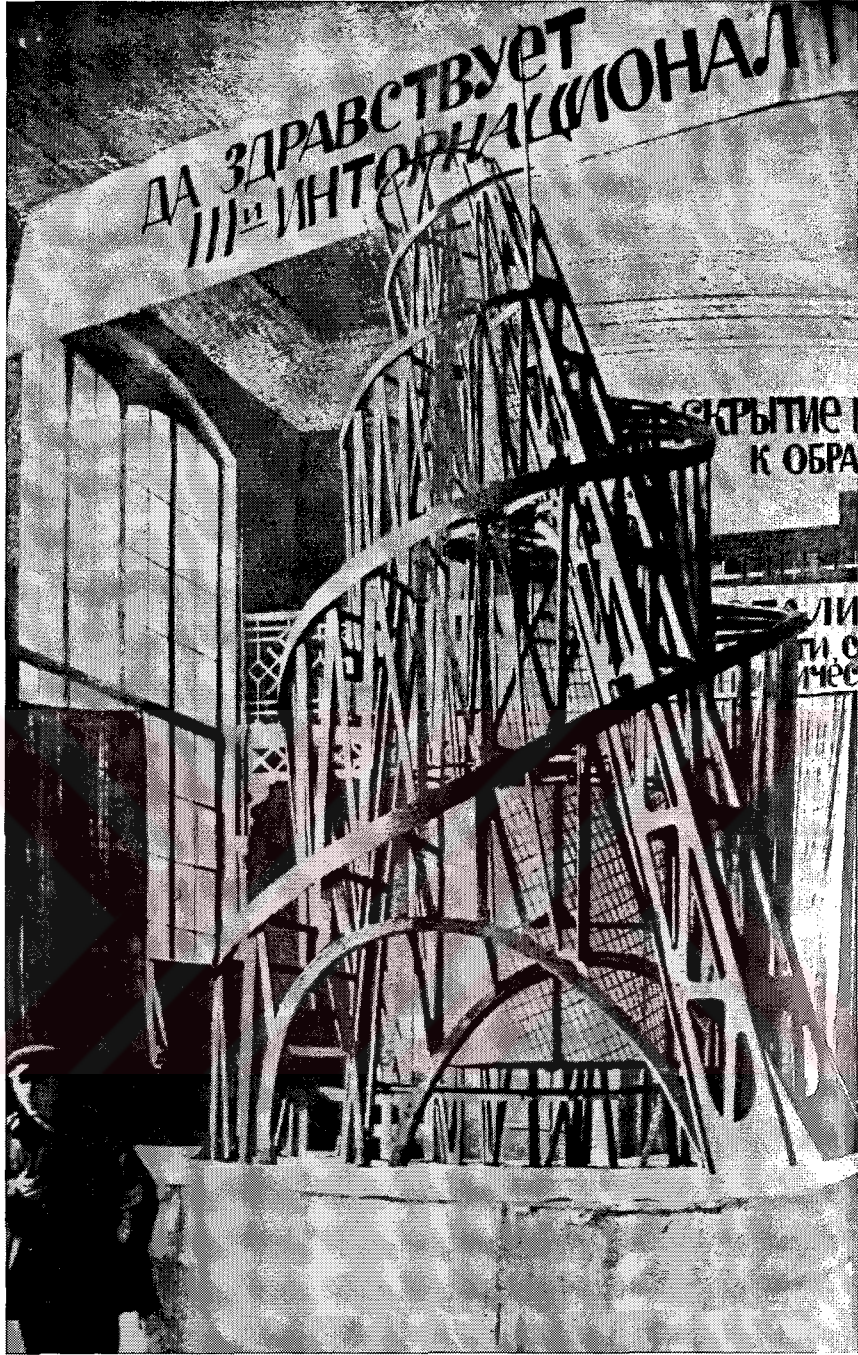
Resim 7: Constantin Brancusi, Dünyanın Başlangıcı, 1924.



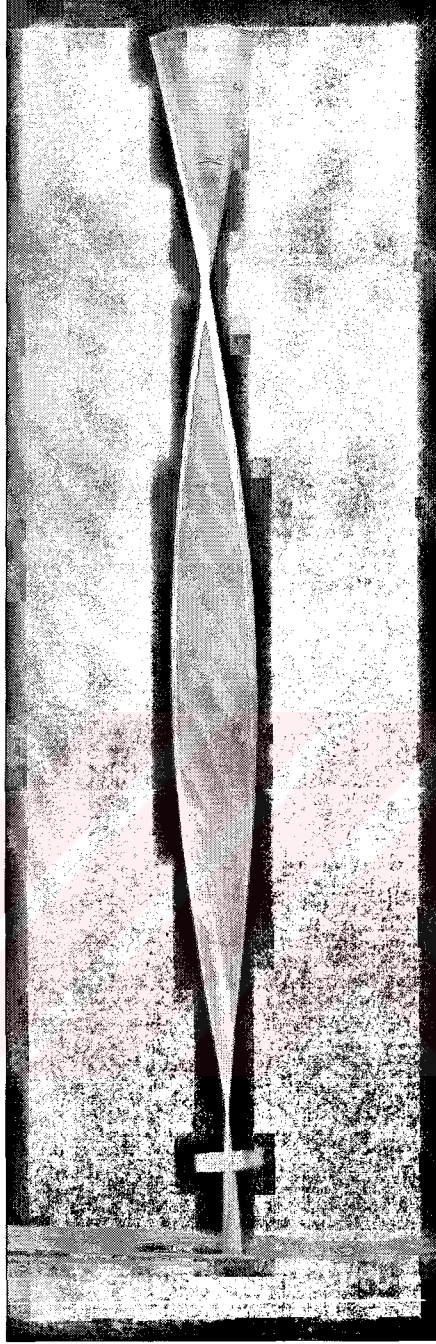
Resim 8: Constantin Brancusi, Sonsuz Sütun, 1938.



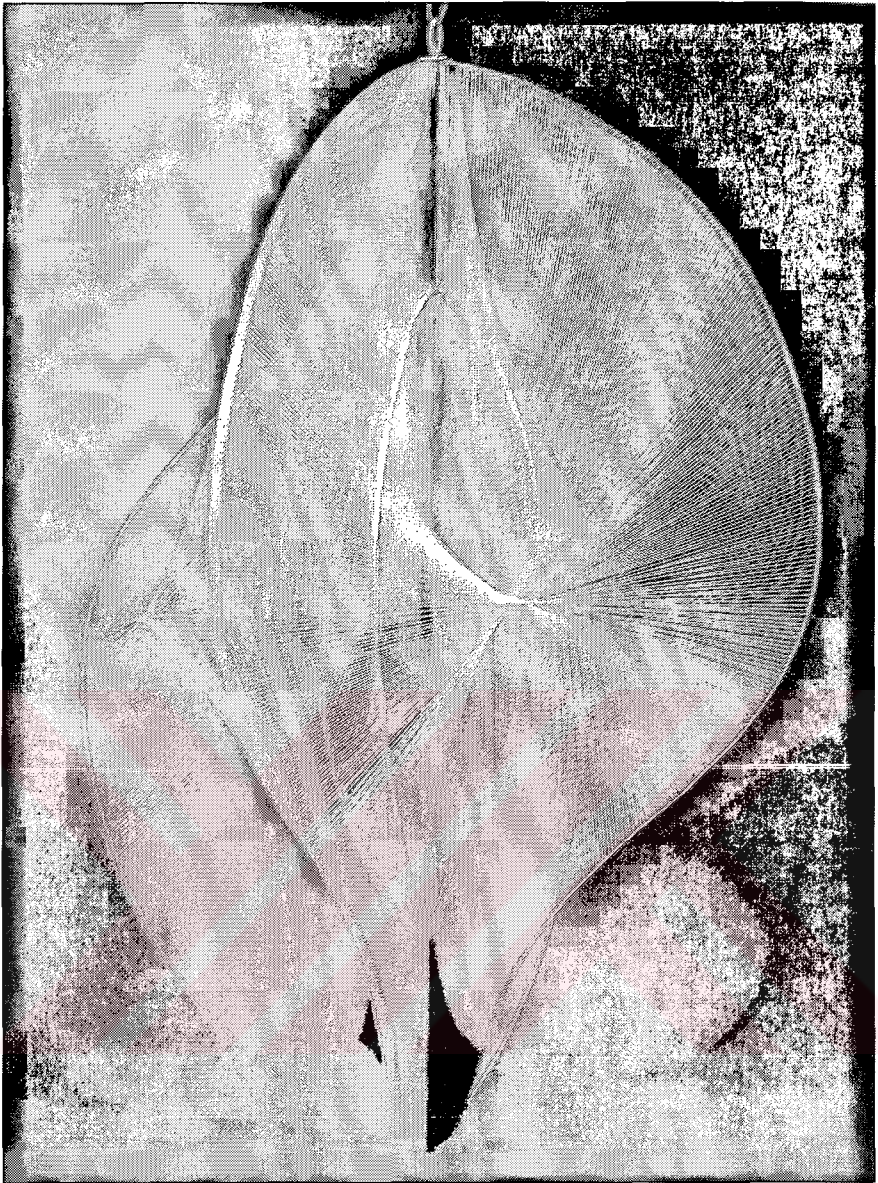
Resim 9 : Vladimir Tatlin, Köşe Rölyefi, 1915.



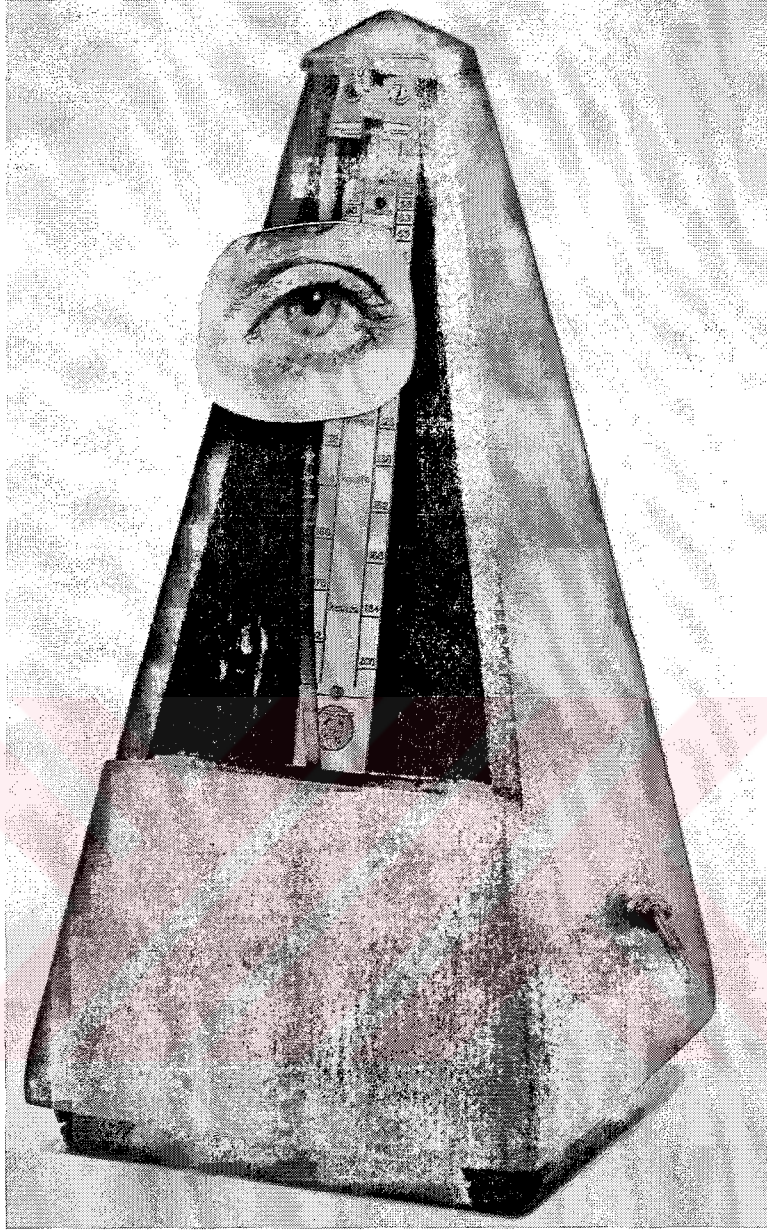
Resim 10: Vladimir Tatlin, III. Enternasyonel'e Anıt, 1919-20.



Resim 11: Naum Gabo, Kinetik Heykel, 1920.



Resim 12: Naum Gabo, Linear Construction in Space, 1949.



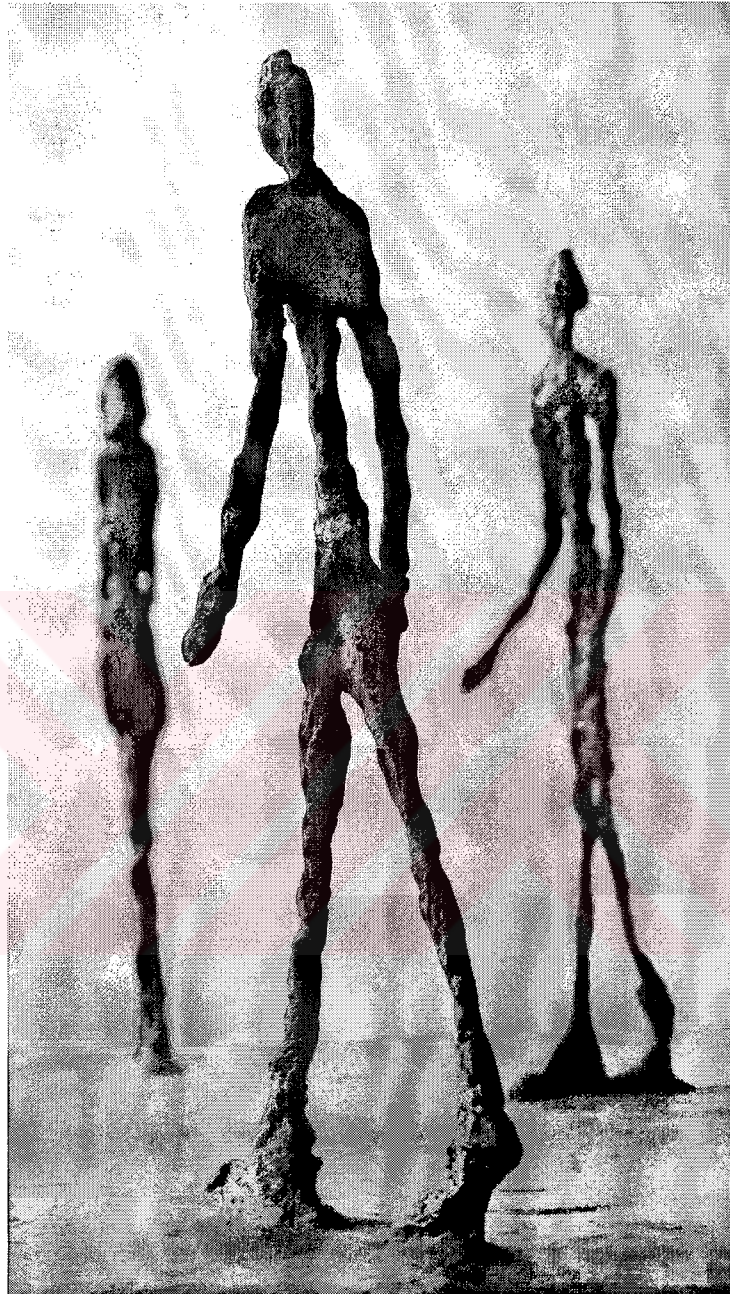
Resim 13: Man Ray, Yok Edilecek Obje, 1923.



Resim 14: Meret Oppenheim, *Objet*, 1936.



Resim 15: Alberto Giacometti, Asılı Top, 1931.

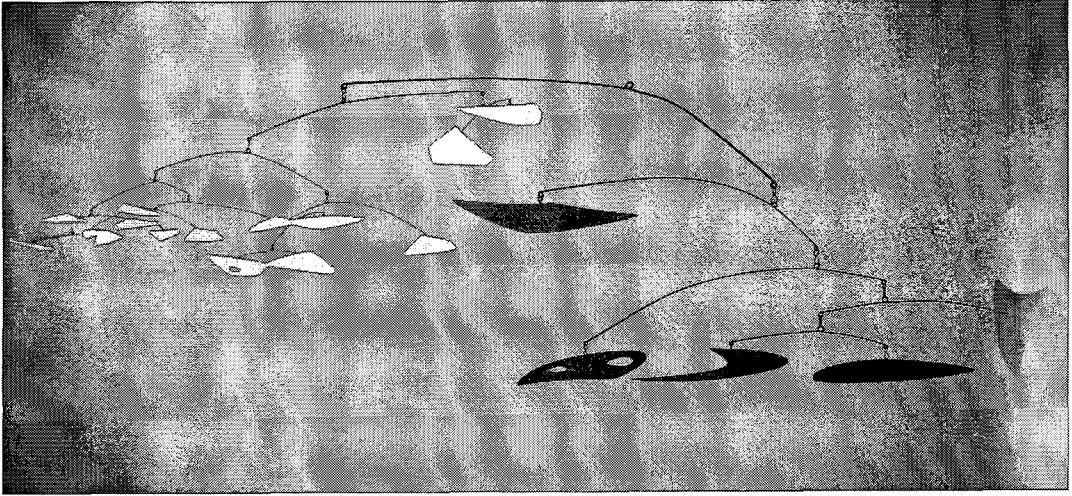


Resim 16: Alberto Giacometti, City Square, 1948-49.



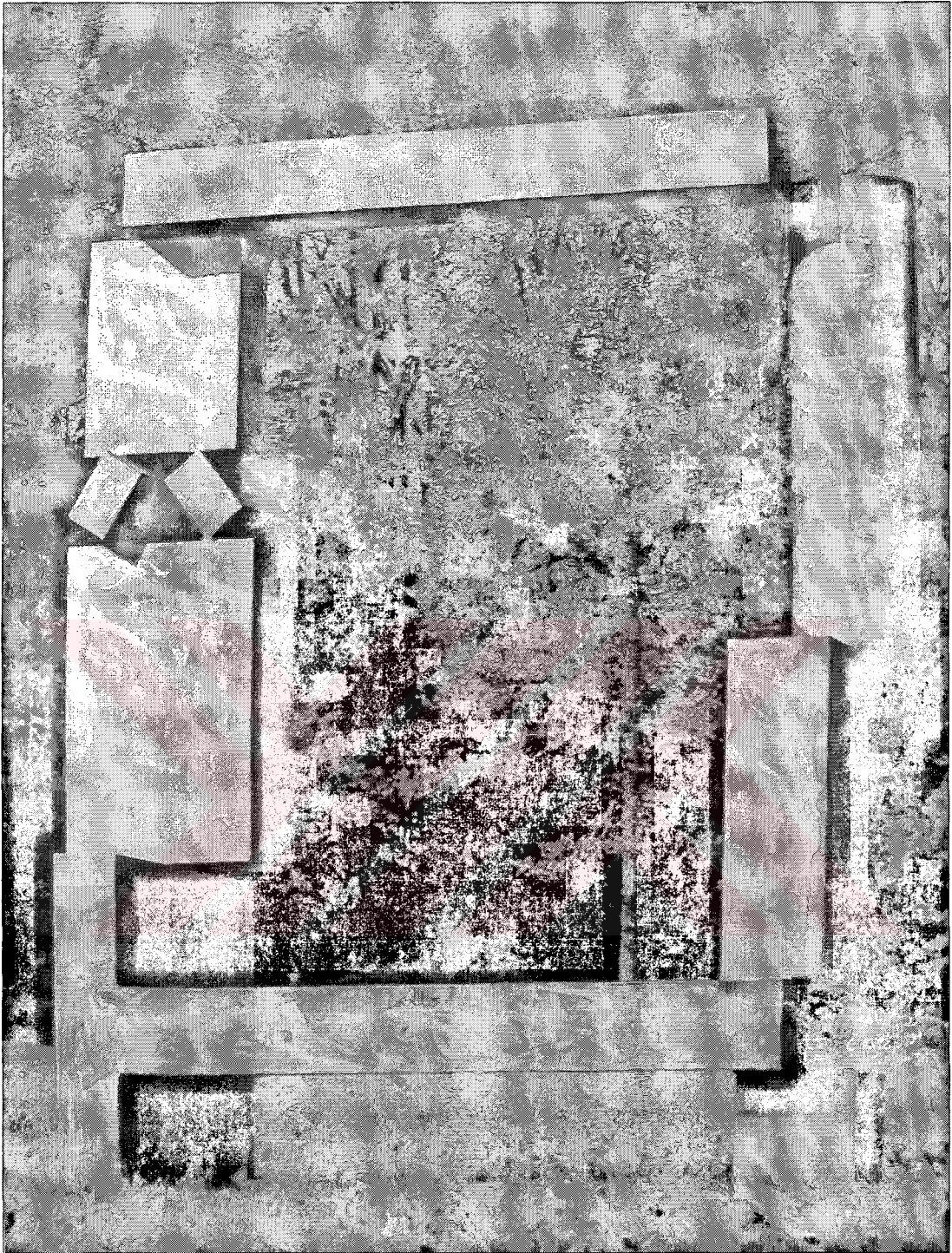
Resim 17: Henry Moore, Reclining Figure, 1934.



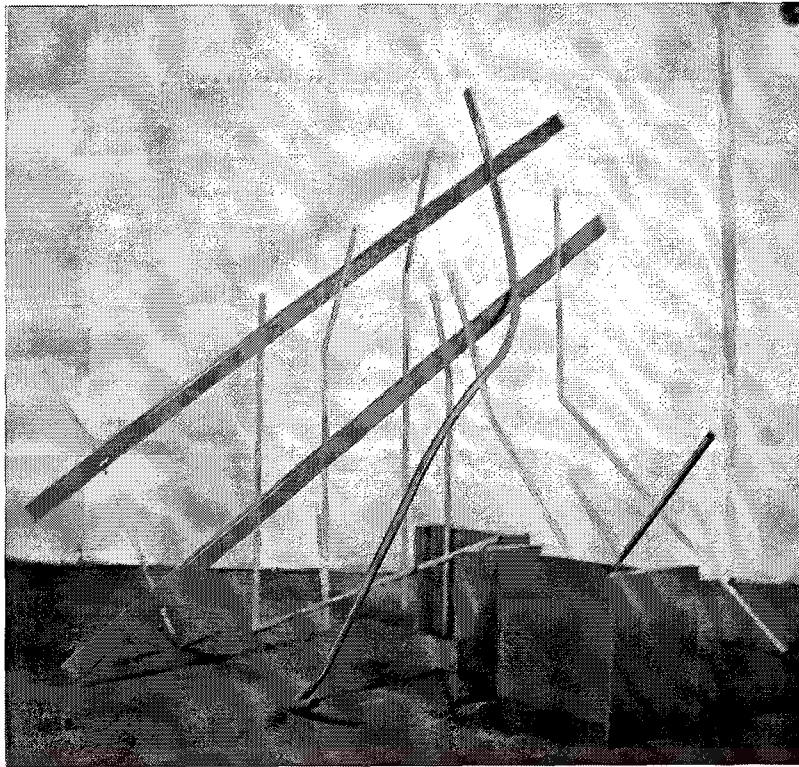


Resim 18: Alexander Calder, 1 Red, 4 Black, Plus and White, 1947.





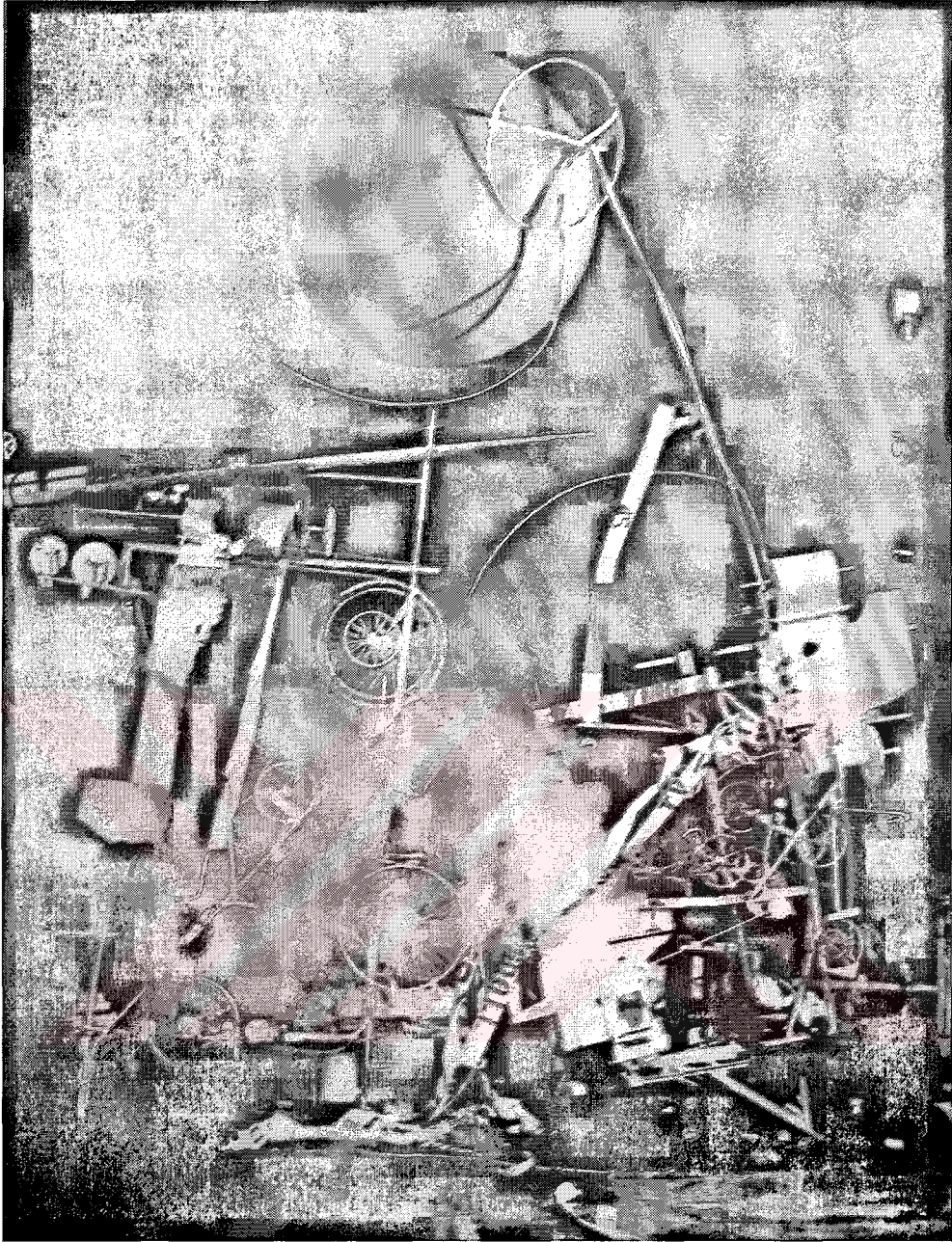
Resim 19: David Smith, Cubi XXVII, 1965.



Resim 20: Anthony Caro, Early One Morning, 1962.



Resim21: César, Compression, 1962.



Resim22: Jean Tinguely, New York'a Saygi, 1960.



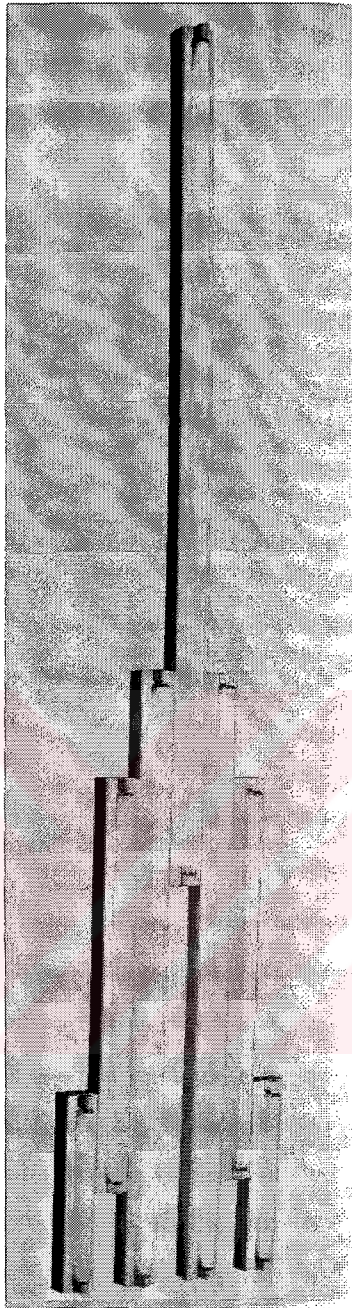
Resim 23: Joseph Beuys, Fat Chair, 1963.



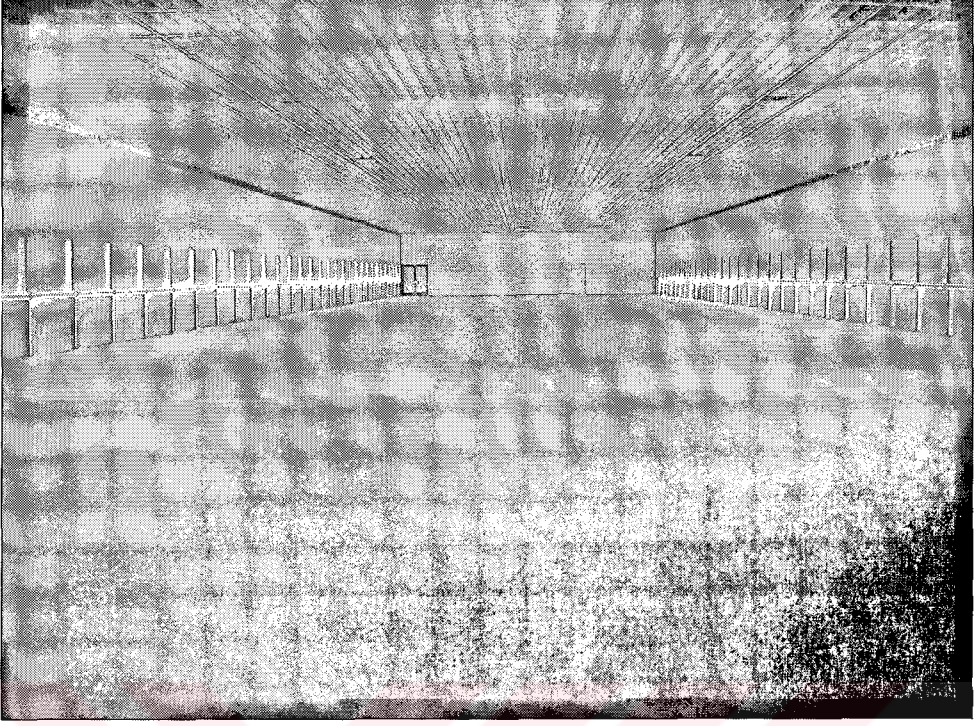
Resim 24: Joseph Beuys, Fluxus Aksiyon, 1964.



Resim 25: Yves Klein, Arman, 1962.



Resim 26: Dan Flavin, "Monument" for V. Tatlin, 1966.

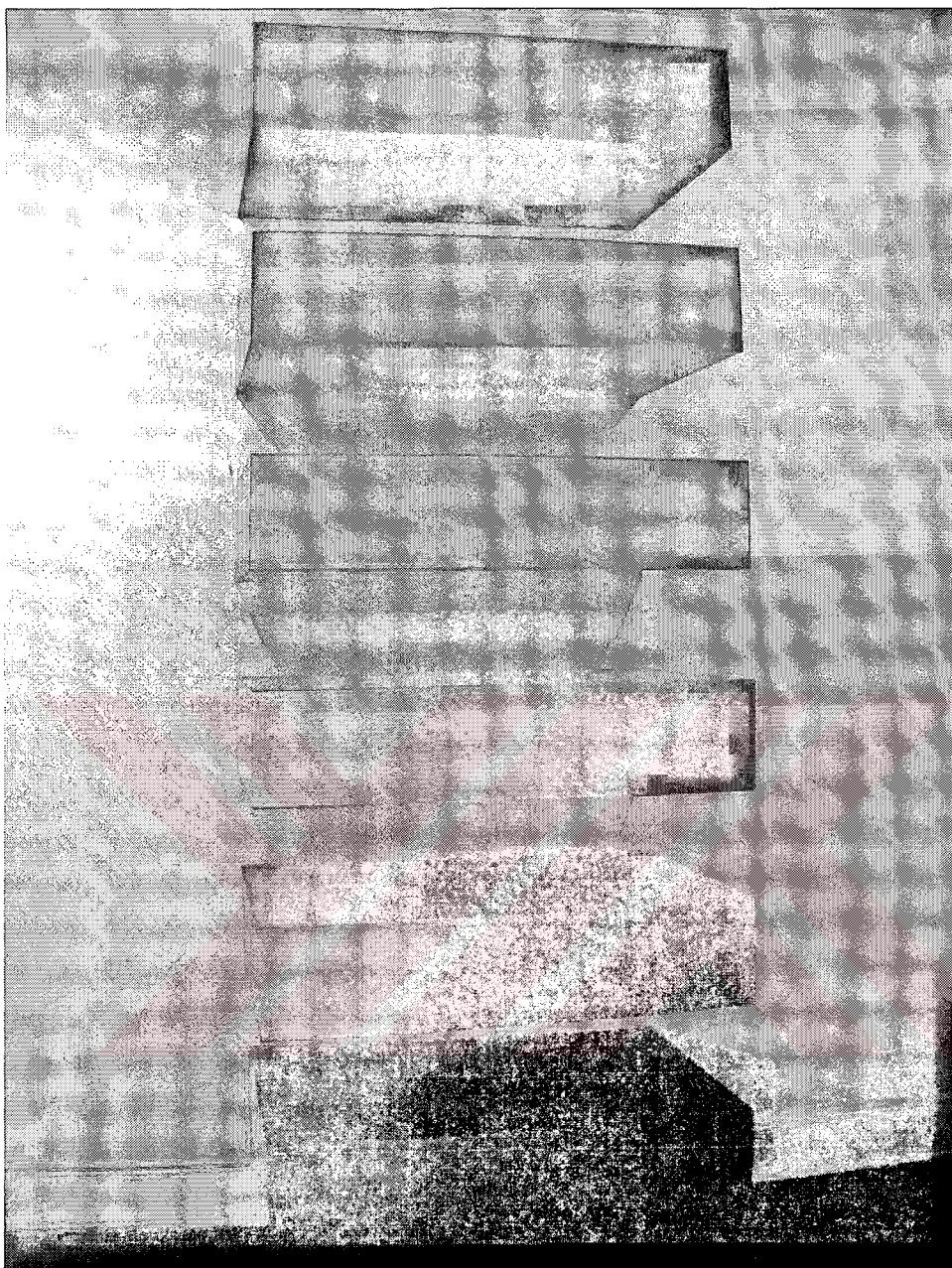


Resim 27: Dan Flavin, Floresan Işıklarıyla Enstelasyon, 1974.

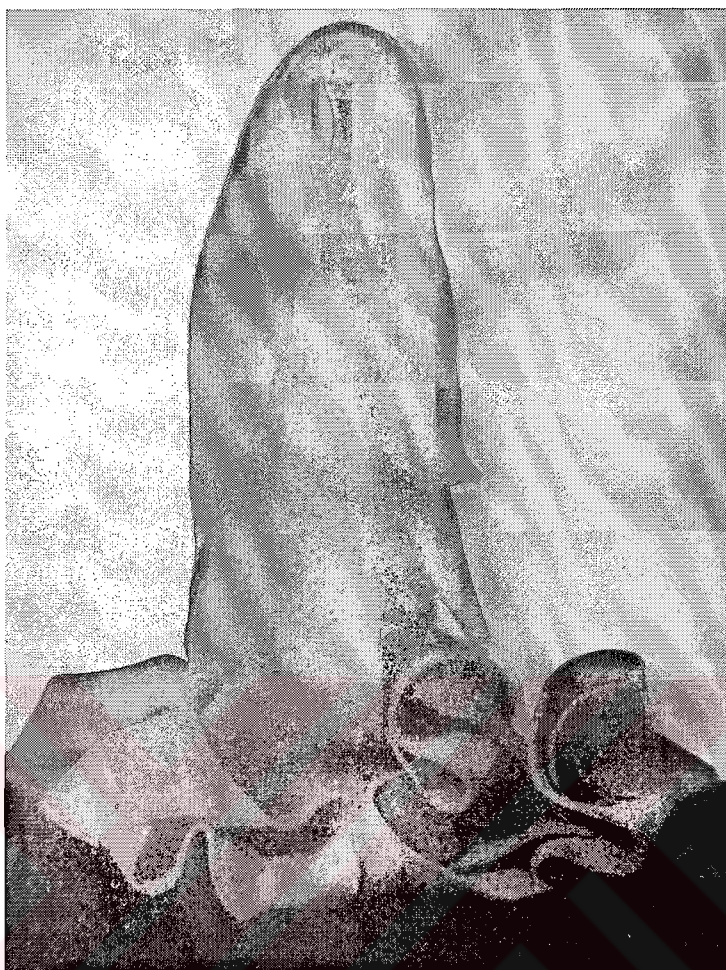


Resim 28: Carl Andre, *Equivalent (VIII)*, 1966.

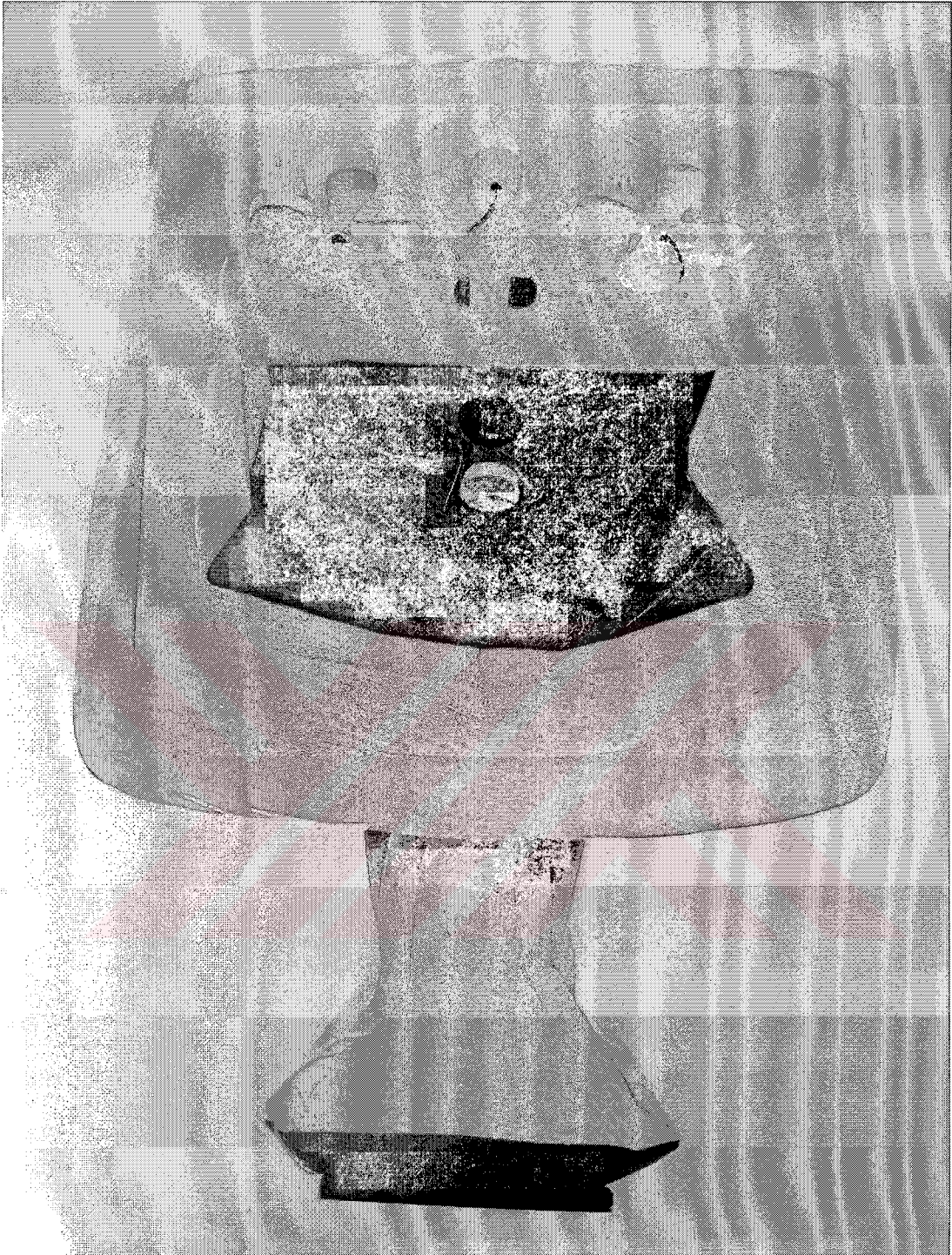




Resim 29: Donald Judd, Untitled, 1963.



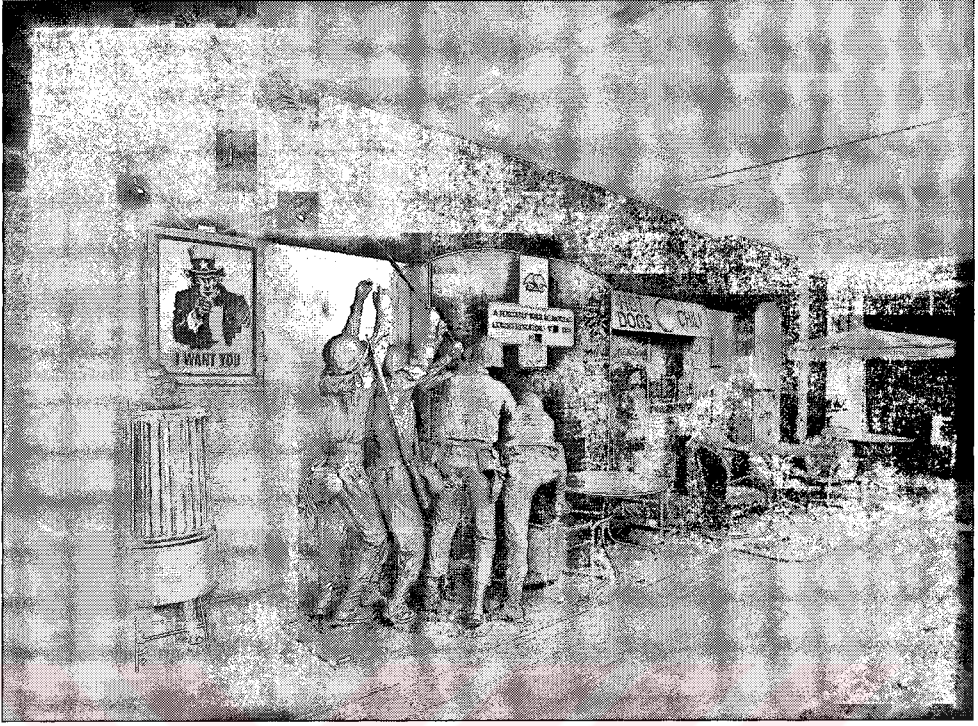
Resim 30: Robert Morris, Untitled, 1968.



Resim 31: Claes Oldenburg, Soft Washstand, 1965.



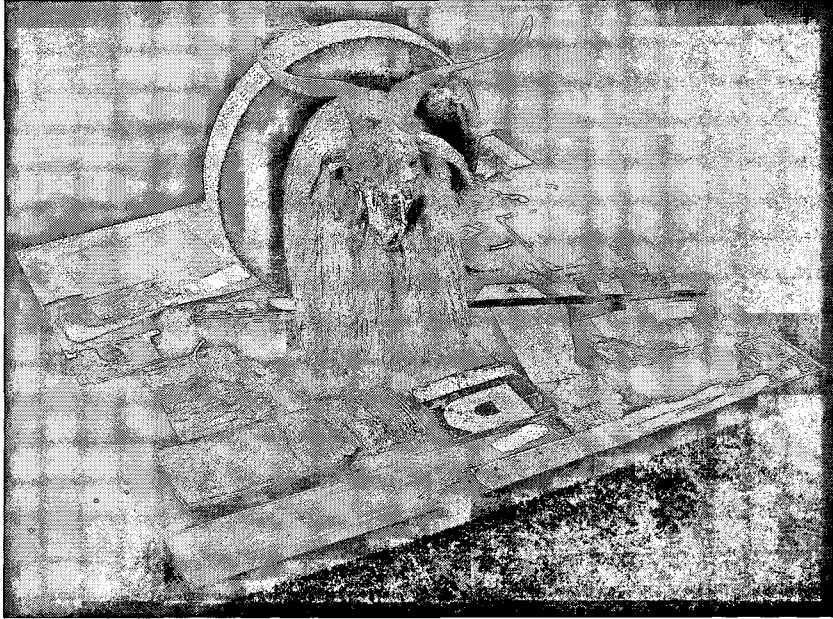
Resim 32: Claes Oldenburg, Trowel, 1971.



Resim 33: Edward Kienholz, Portatif Savaş Anıtı, 1968.

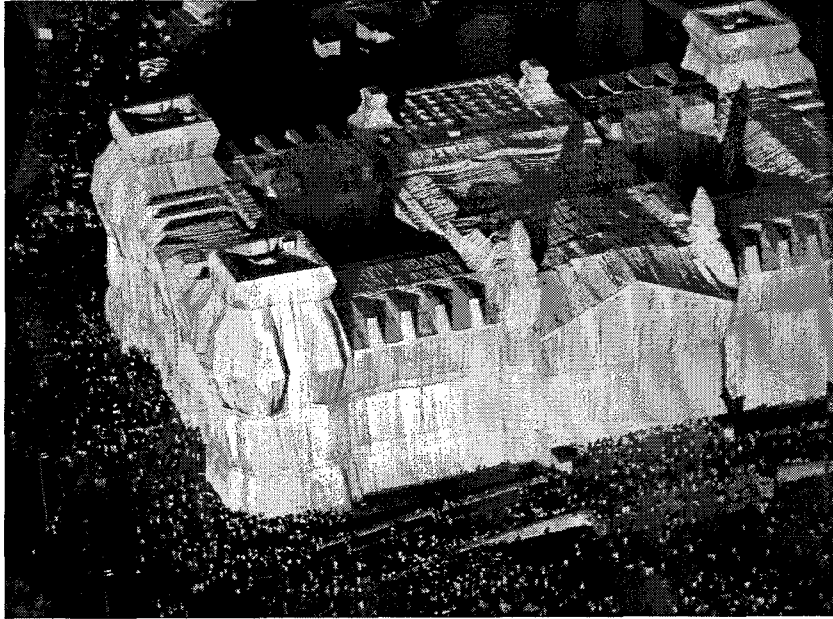


Resim 34: Andy Warhol, Beyaz Brillo Kutuları, 1964.



Resin 35: Robert Rauschenberg, *Monogram*, 1955-59.





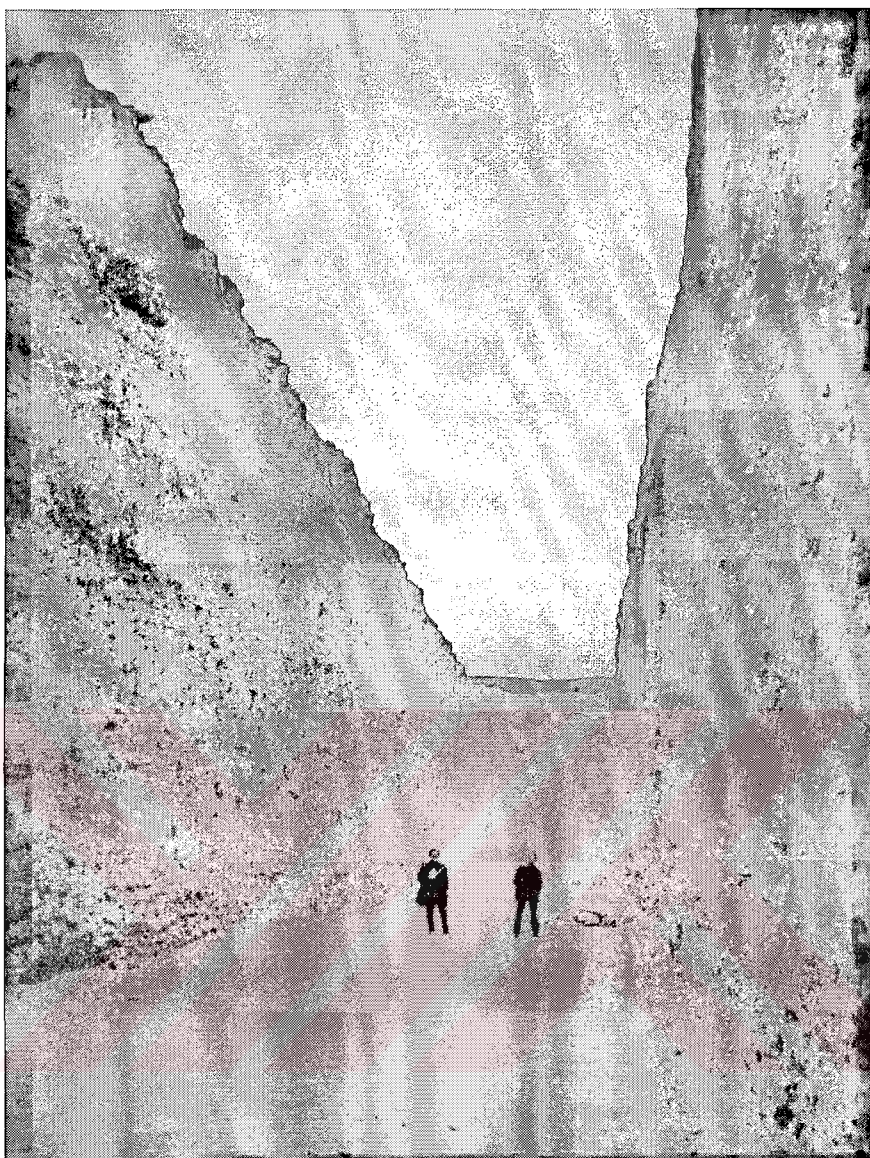
Resin 36: Christo and Jeanne Claude, Wrapped Reichstag, 1971-1995.





Resim 37: Robert Smithson, Spiral Jetty, 1970.



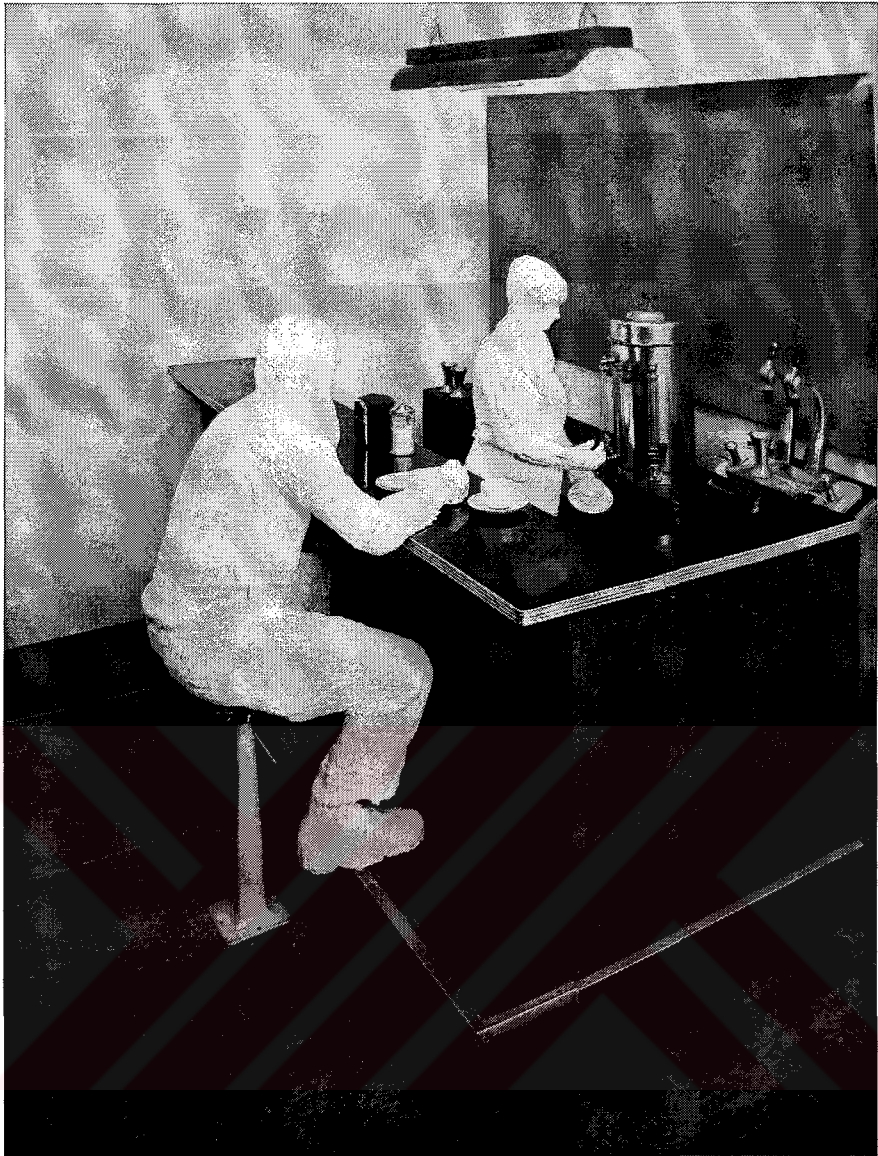


Resim 38: Michael Heizer, Double Negative, 1969.



Resim 39: Walter De Maria, The Lightning Field, 1971-1977.

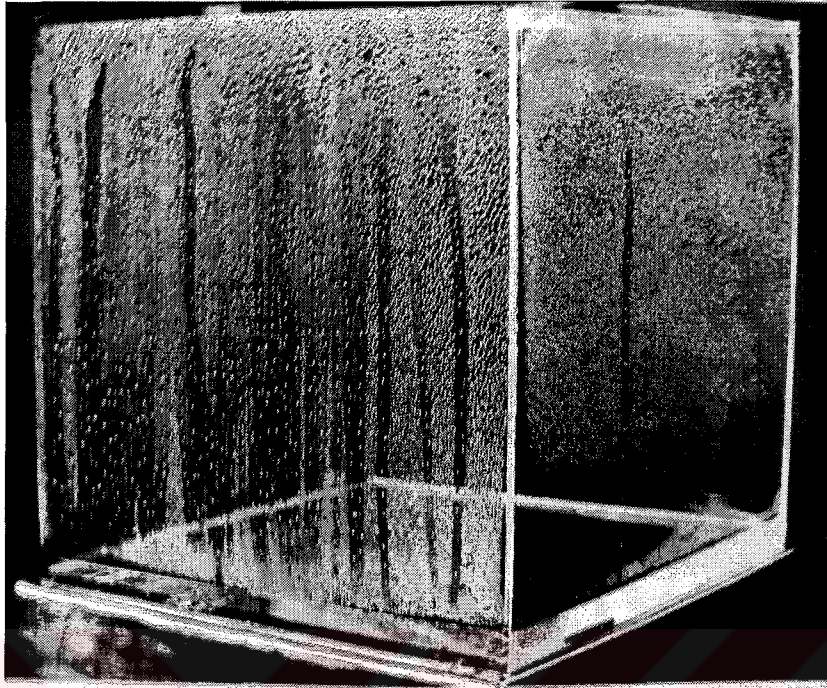




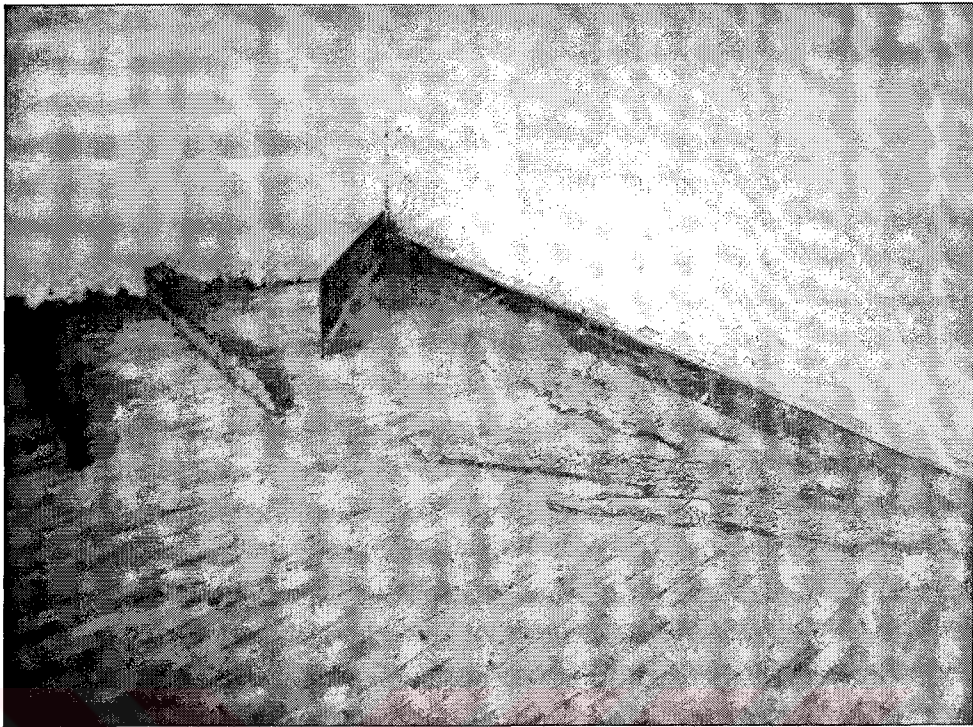
Resim 40: George Segal, The Dinner, 1964-66.



Resim 42: Terry Atkinson and Michael Baldwin, Art and Language, Painting-Sculpture, 1966-67.



Resim 43: Hans Haacke, Condensation Cube, 1963-65.



Resim 44: Richard Serra, Splash, 1969.



Resim 45: Niki de Saint Phalle, Collaboration with Jean Tinguely and Per Olof Ultvedt, She, 1966.



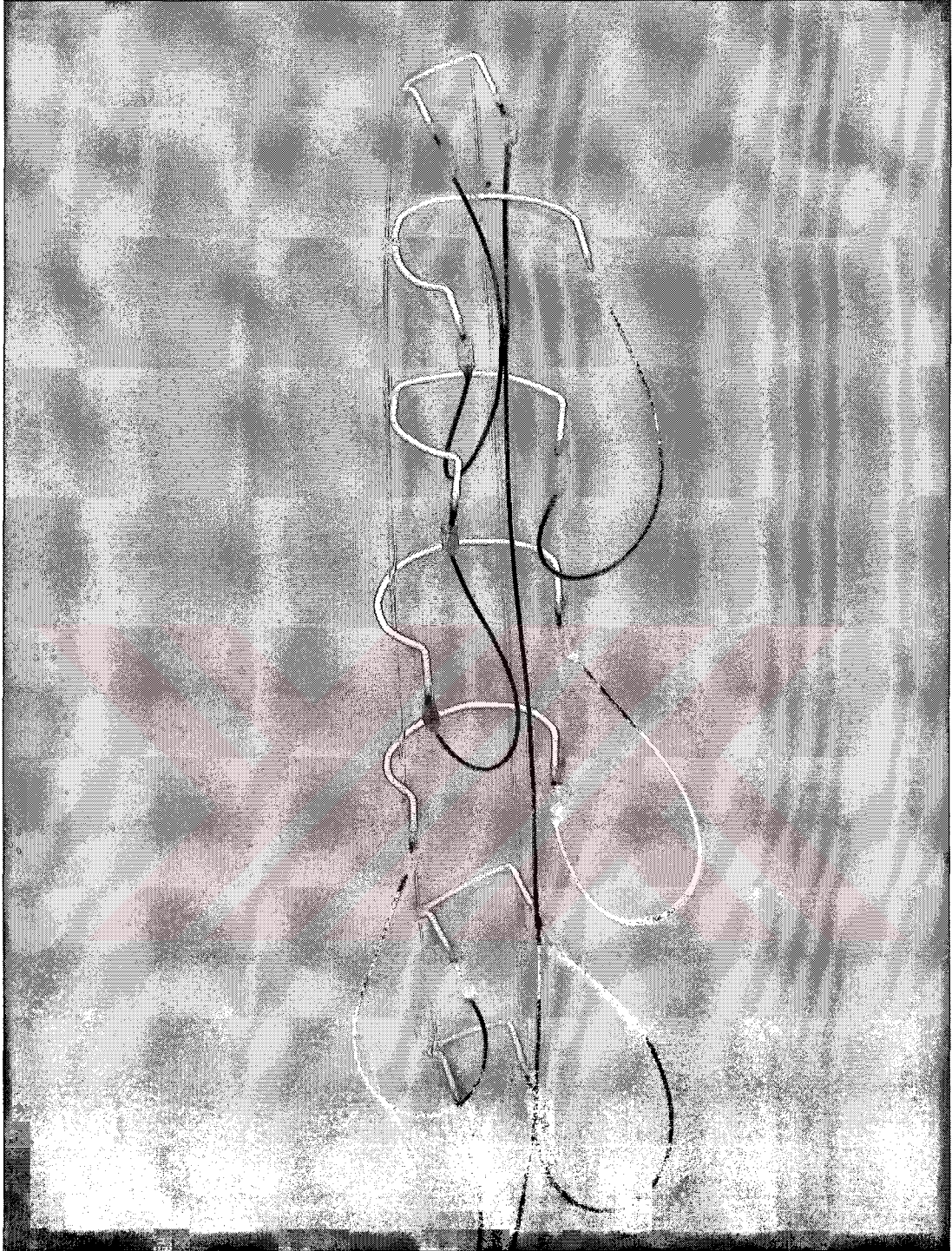
Resim 46: Allan Kaprow, Yard, 1961.



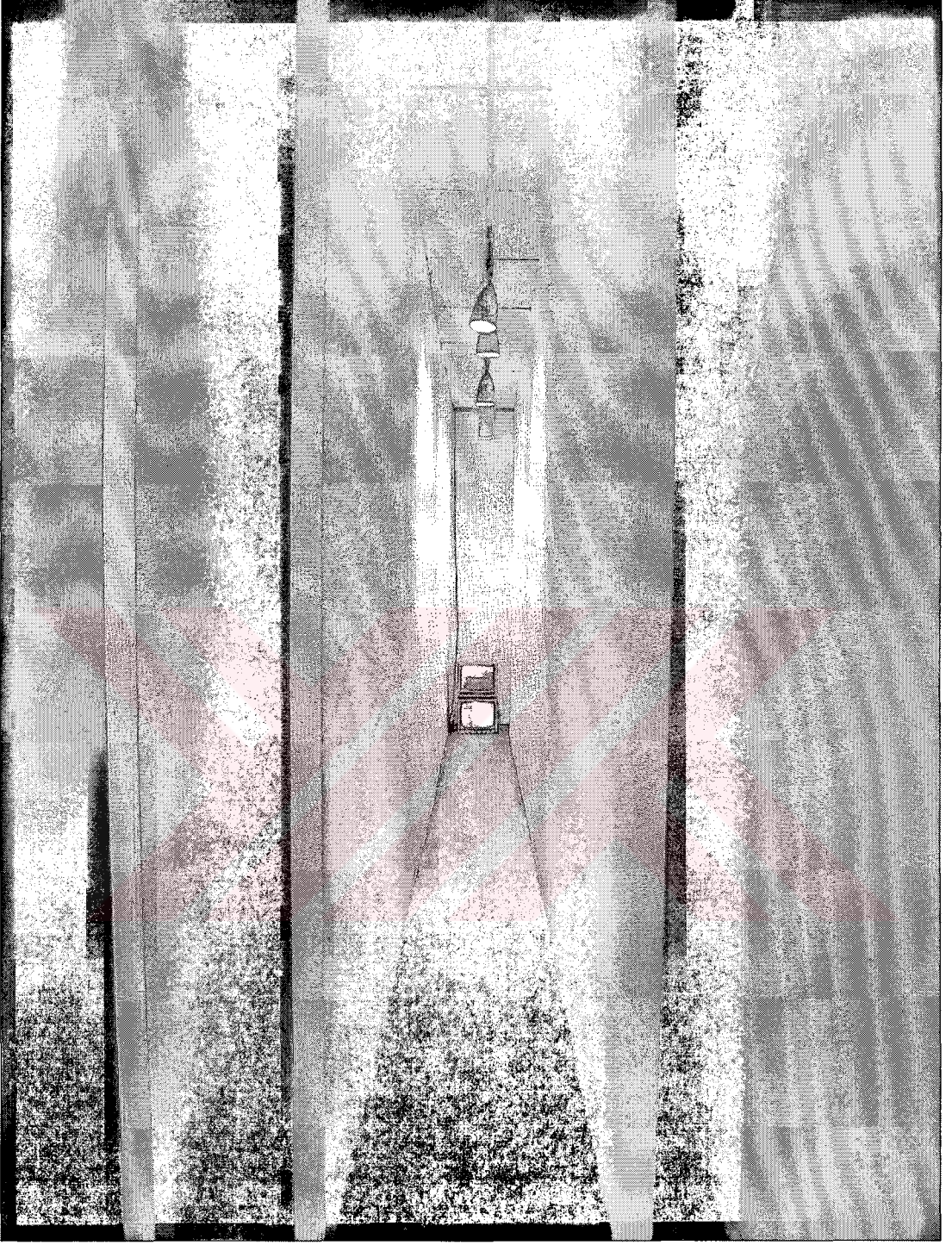
Resim 47: Gilbert and George, Singing Sculpture, 1970.



Resim 48: Bruce Nauman, Sanatçının Çeşme Olarak Portresi, 1966.



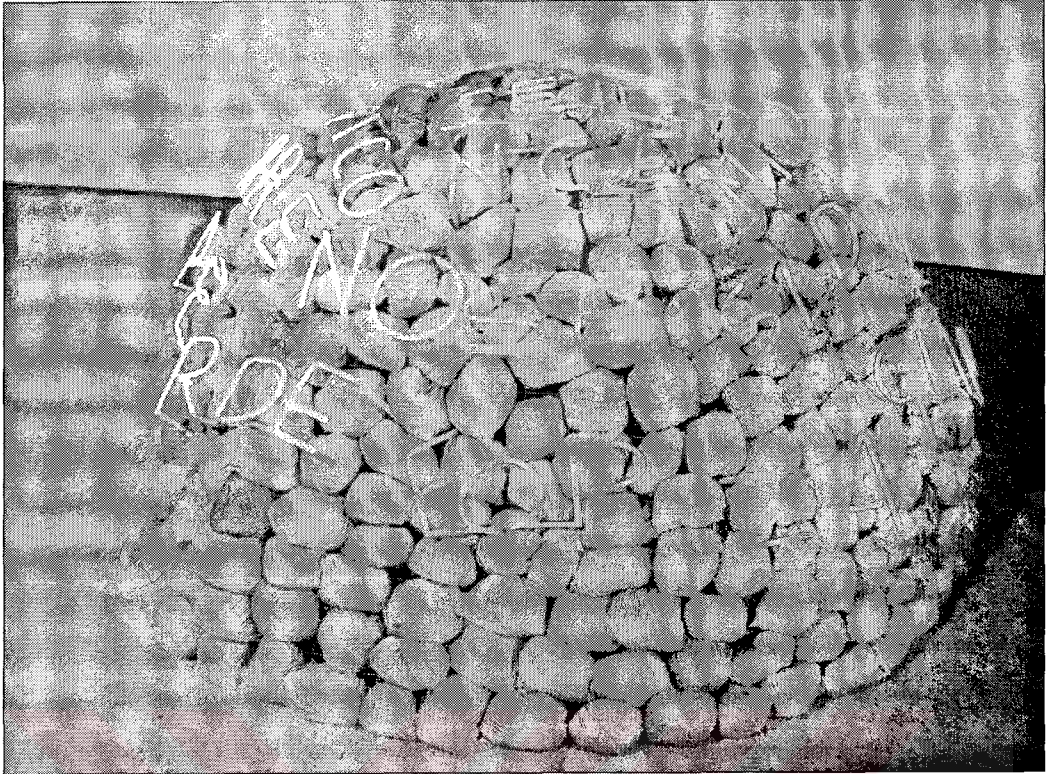
Resim 49: Bruce Nauman, Neon Templates of the left Half of My Body Taken at Ten- Inch Intervals, 1966.



Resim 50: Bruce Nauman, Koridor Enstelasyonu, 1970.



Resim 51: Nam June Paik, and Chorlette Moorman, Concerto for Tv, 1971.

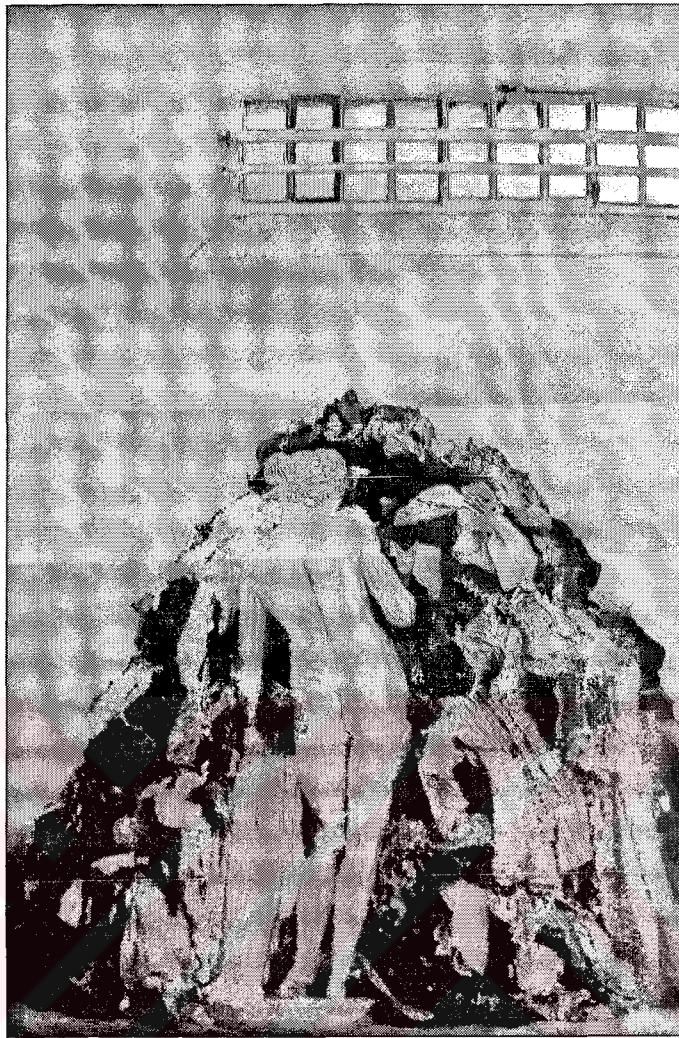


Resim 52: Mario Merz, *Objet Cache Tai*, 1968-77.



Resin 53: Jannis Kounellis, 12 Horses, 1969.

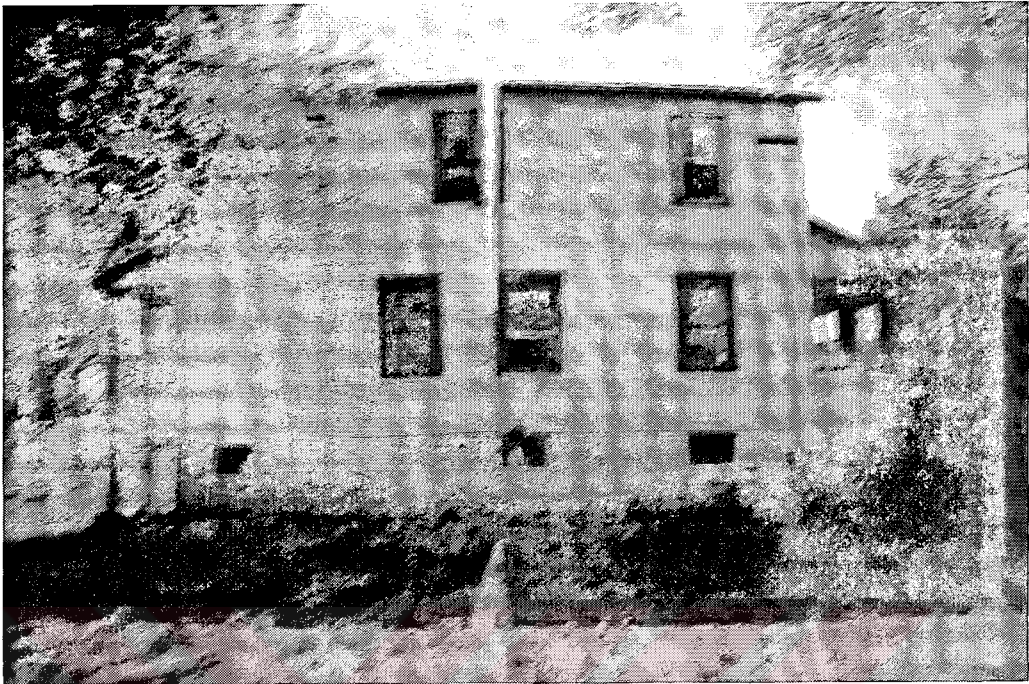




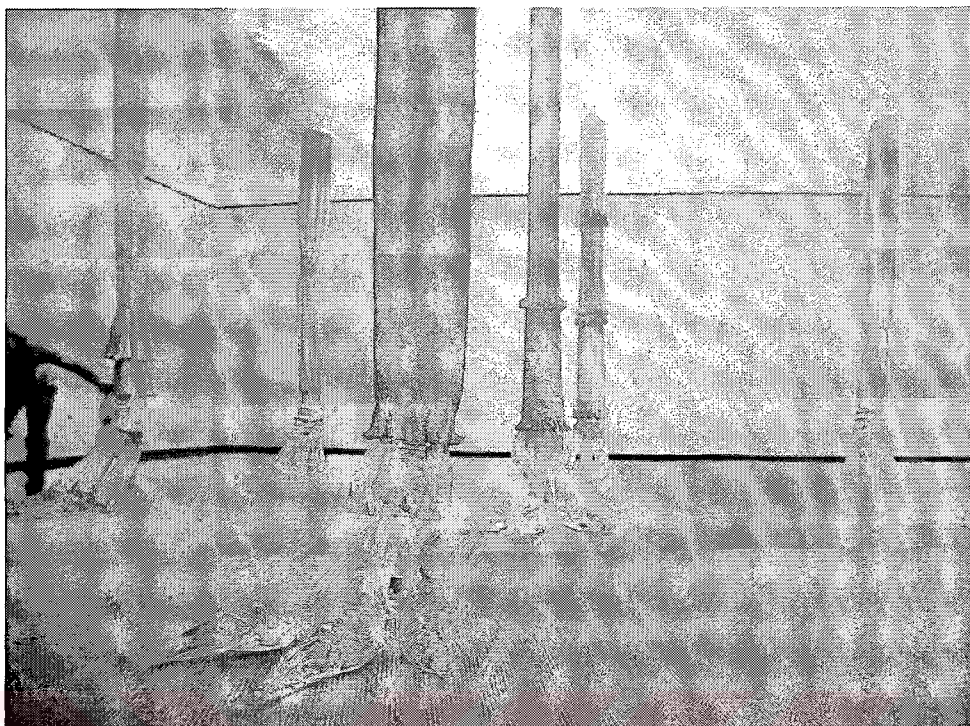
Resim 54: Michelangelo Pistoletto, Venus of Rags, 1967.



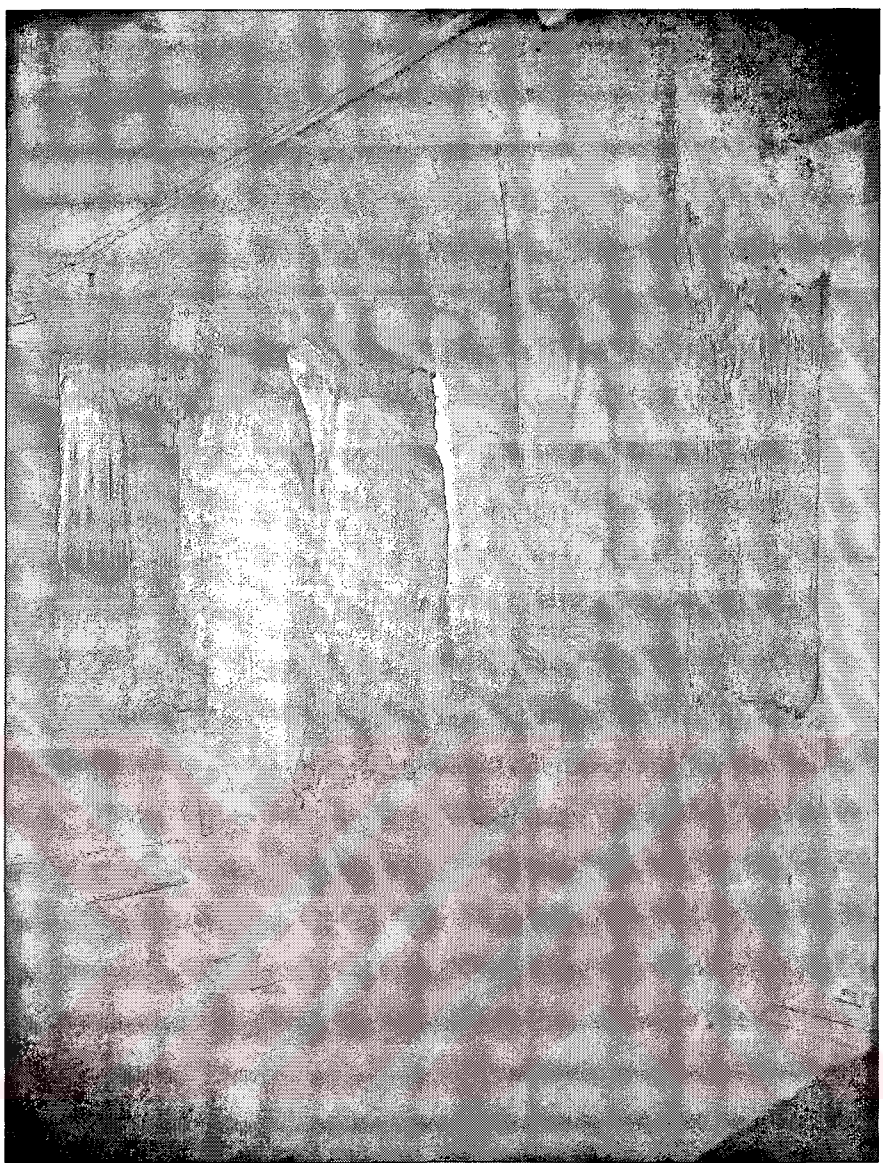
Resim 55: Richard Long, Vermont Georgia South Caroline Wyoming Circle, 1987.



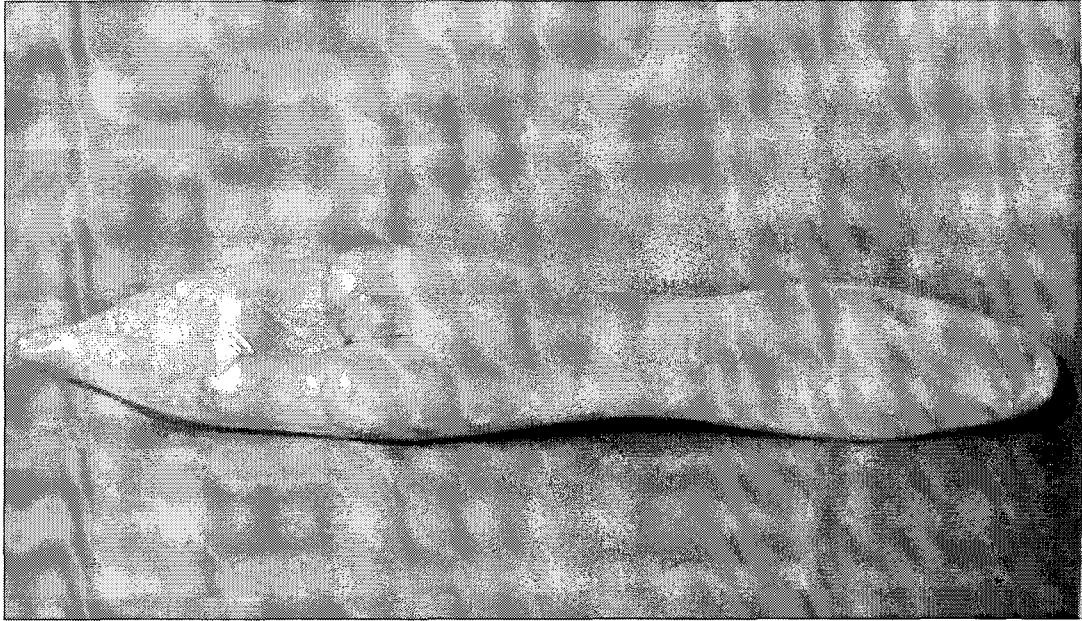
Resim 56: Gordon Matta Clark, Splithing, 1974.



Resim 57: Luciano Fabro, *Feet*, 1968-72.

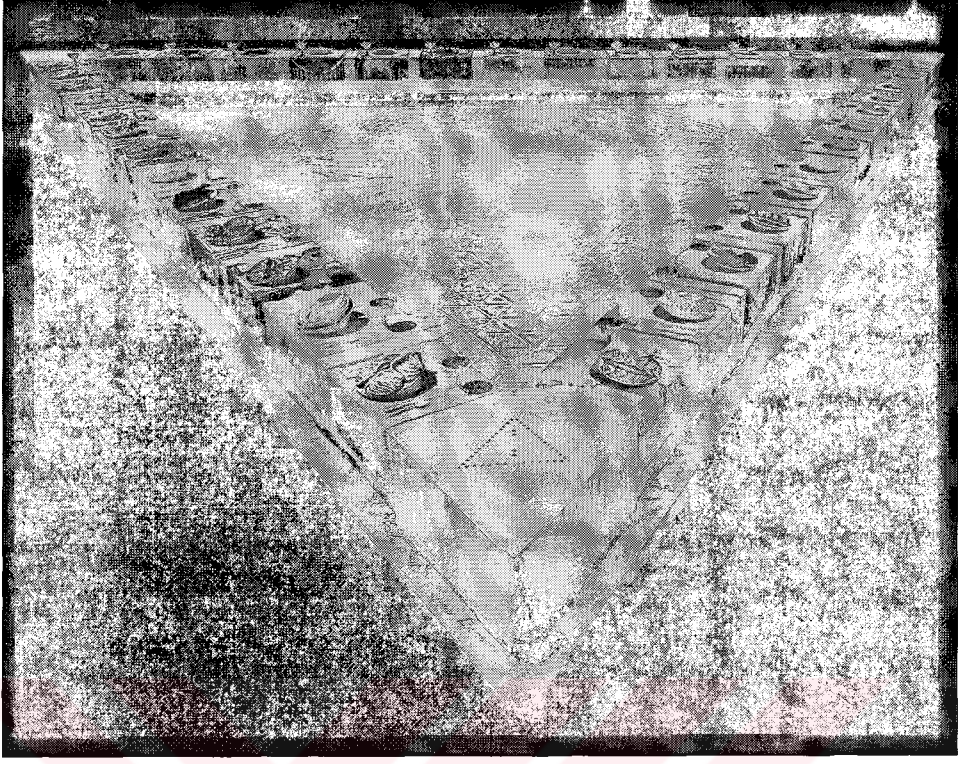


Resim 58: Eva Hesse, Contingent, 1969.

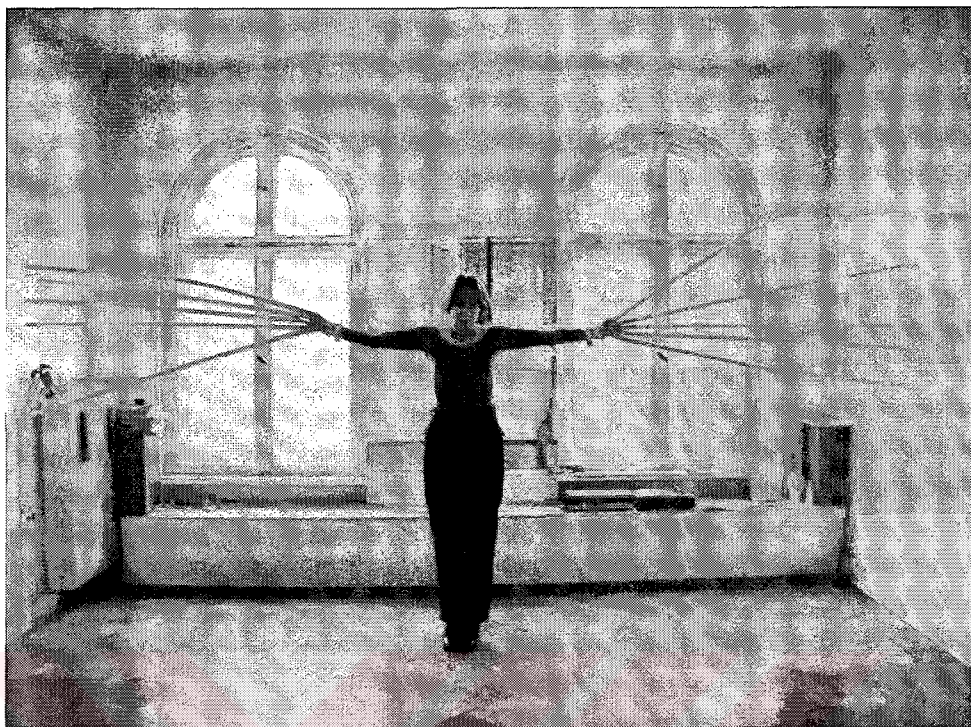


Resim59: Louise Bourgeois, Femme Couteau, 1969-70.

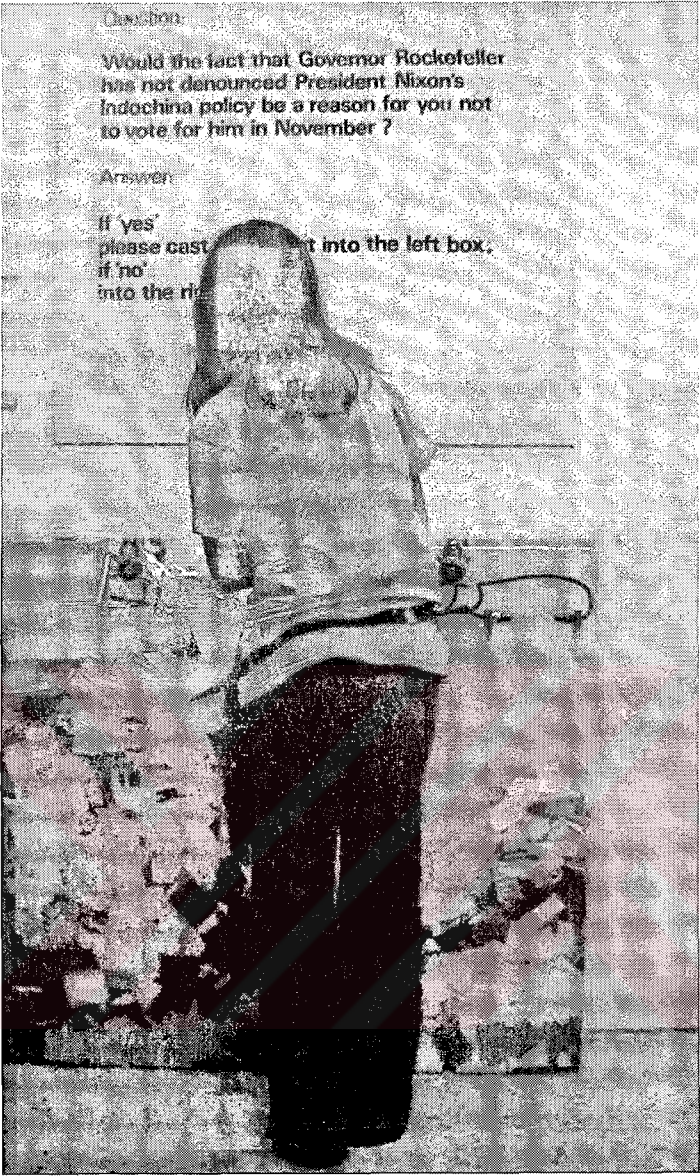




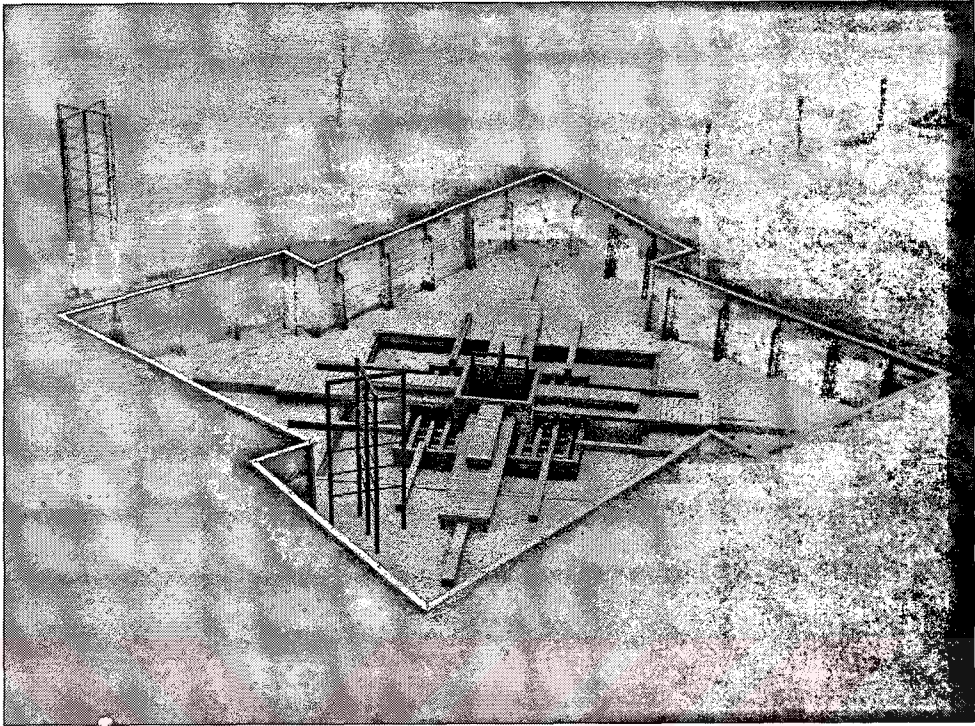
Resim 60: Judy Chicago, Akşam Yemeği, 1979.



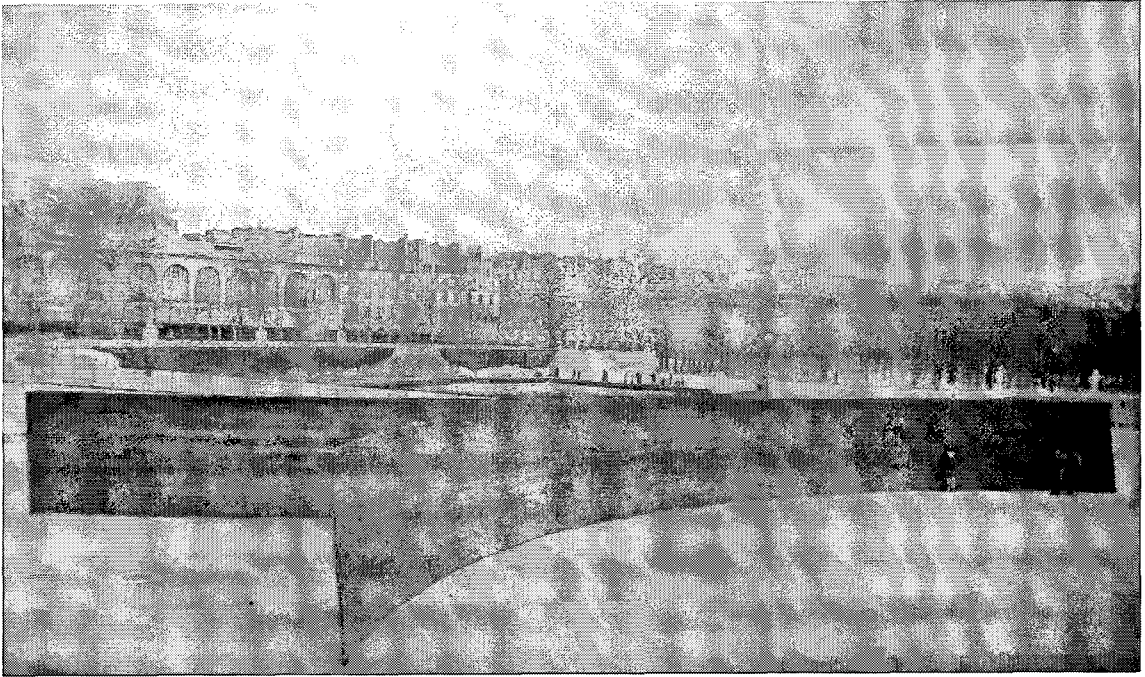
Resim 61: Rebecca Horn, Touching The Walls with Both Hands Simultaneously, 1974-75.



Resim 62: Hans Haache, Moma- Poll, 1970.



Resim 63: Mary Miss, Field Rotation, 1981.



Resim64:Richard Serra, Tilted Arc, 1981.

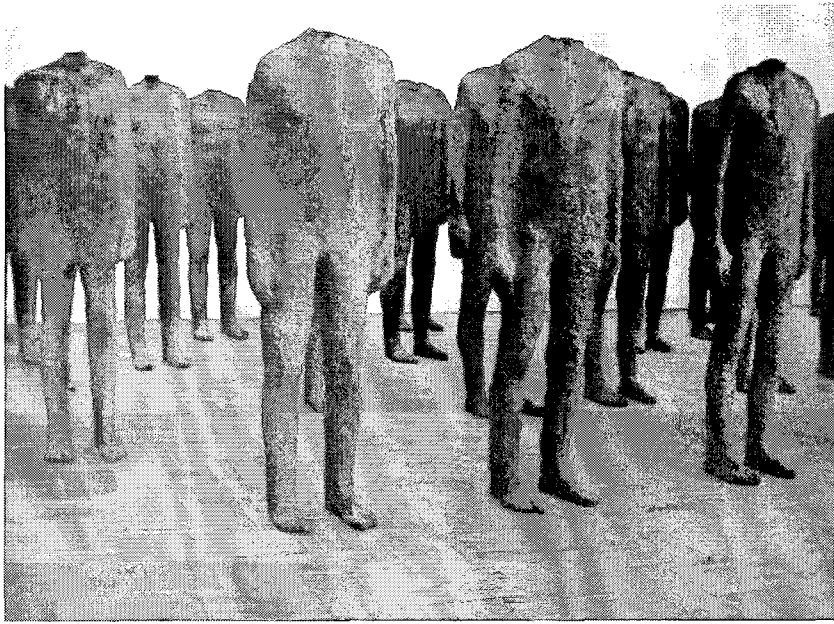




Resin 65: Duane Hanson, Supermarket Lady, 1969.

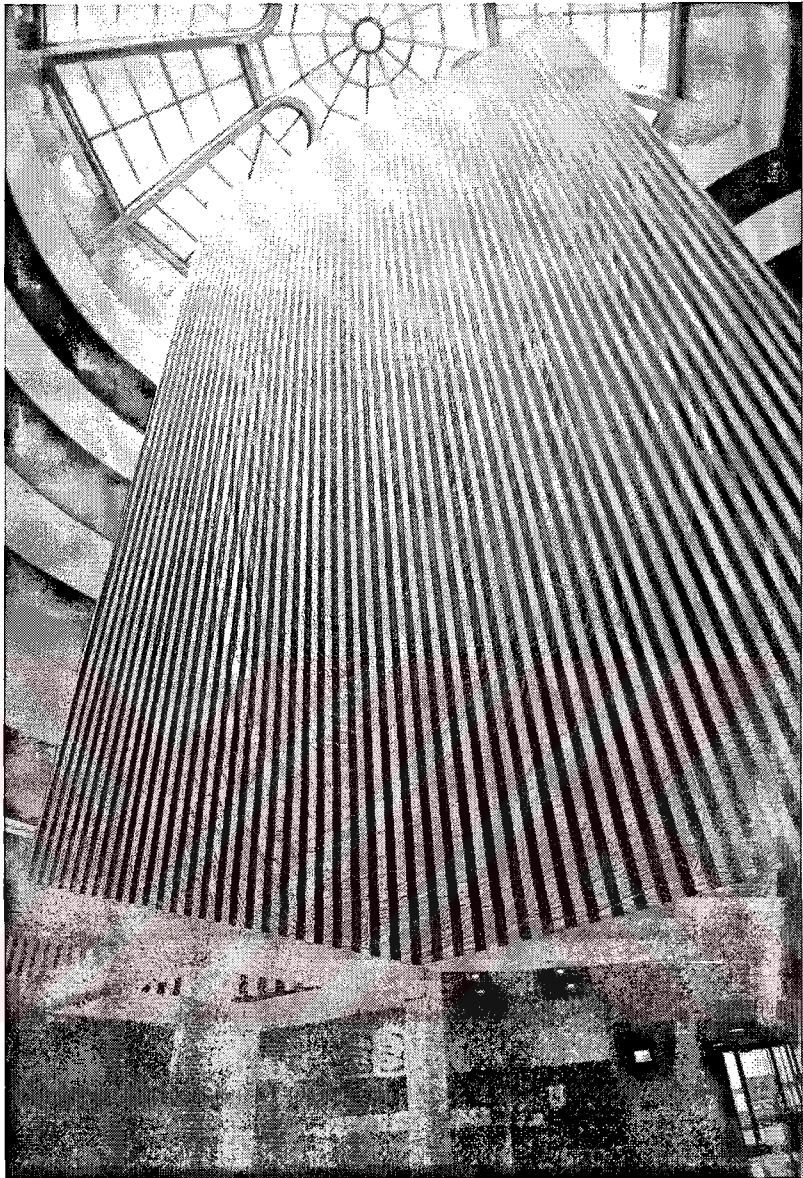


Resim 66: John de Andrea, Seated Blond Figure with Crossed Arms, 1982.

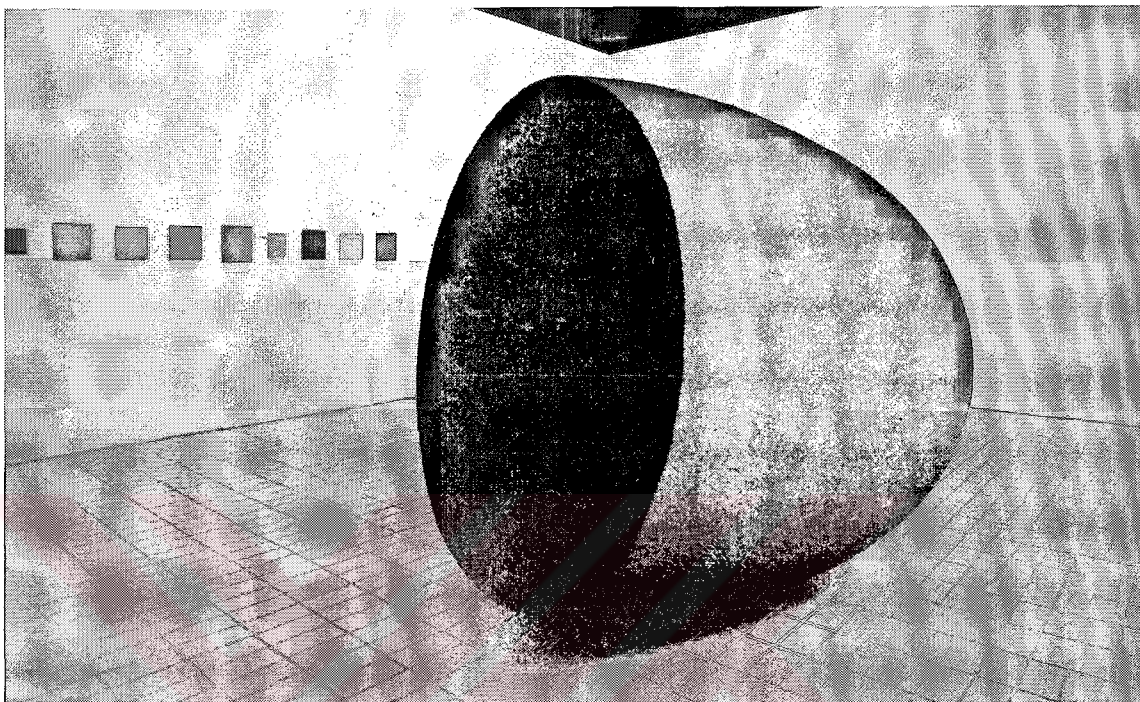


Resim 67: Magdalena Abakanovicz, Crowd, 1986-87.

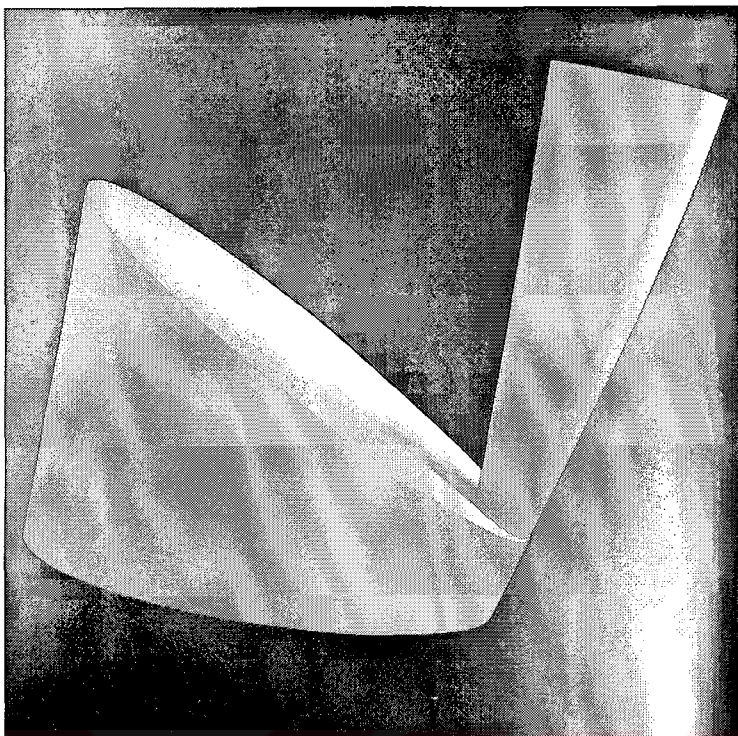




Resim 68: Daniel Buren, Peinture-Sculpture, 1971.



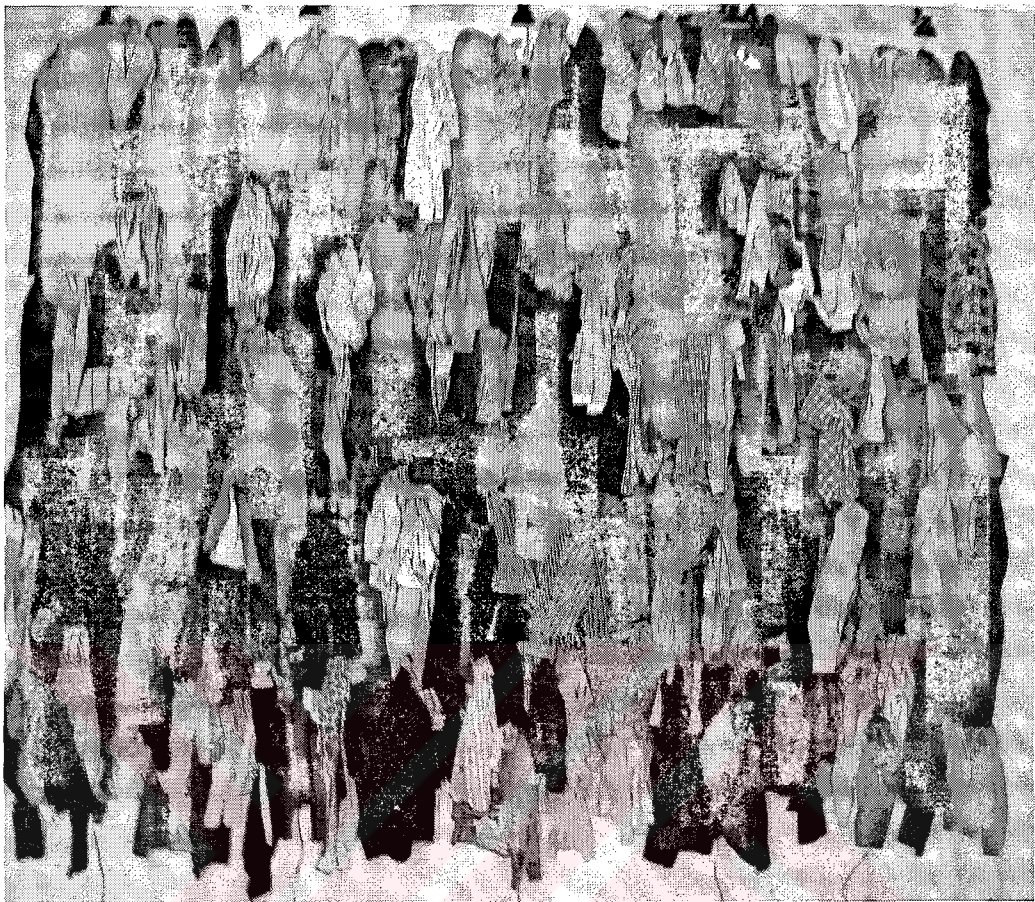
Resim 69: Anish Kapoor, Mother as a Solo, 1998.



Resim 70: Martin Puryear, *Verge*, 1987.



Resim 71: Barbara Bloom, The Reign of Narcissism, 1989.



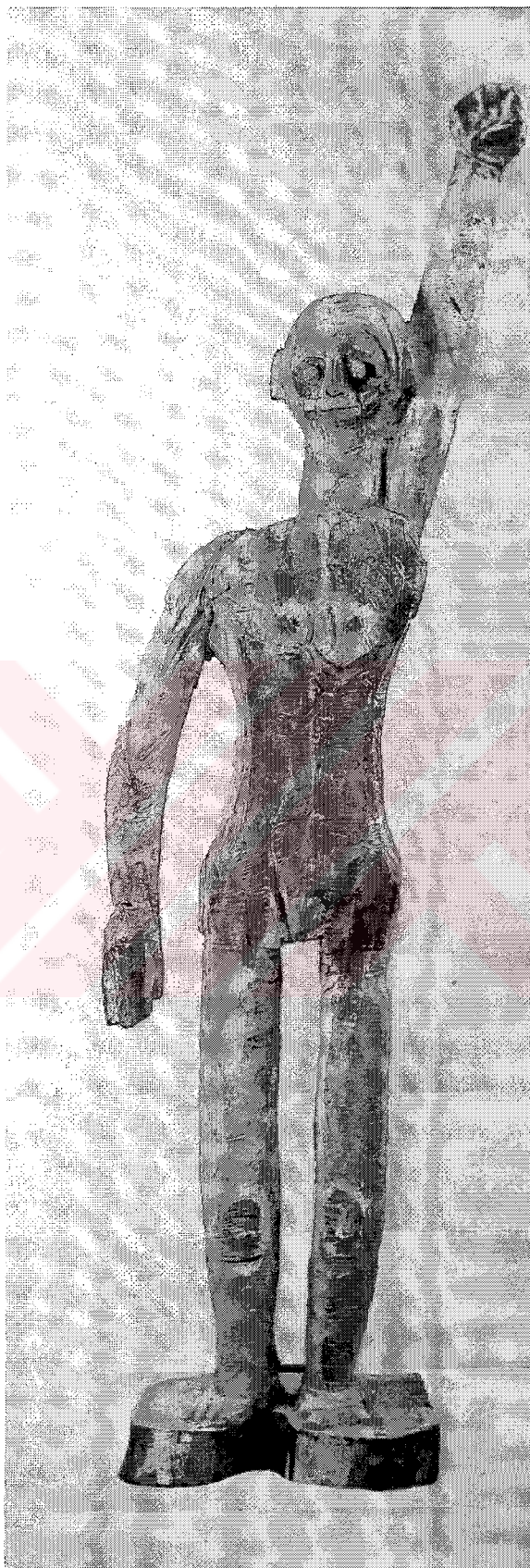
Resim 73: Christian Boltanski, Reserve Canada, 1988.



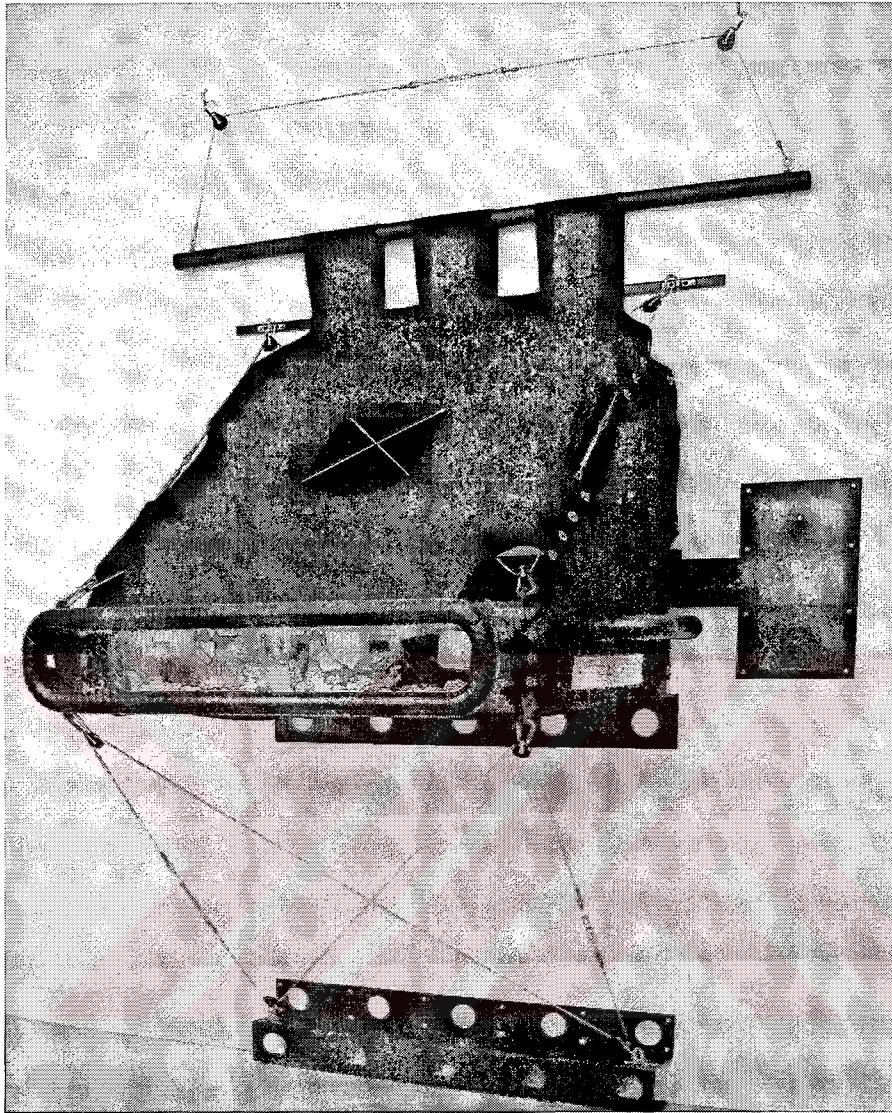
Resim 72 : İlya Kabakov, He Lost His Mind Undressed Ran Away Naked, 1983-90.



Resim 74: Rebecca Horn, Peacock Machine, 1982.



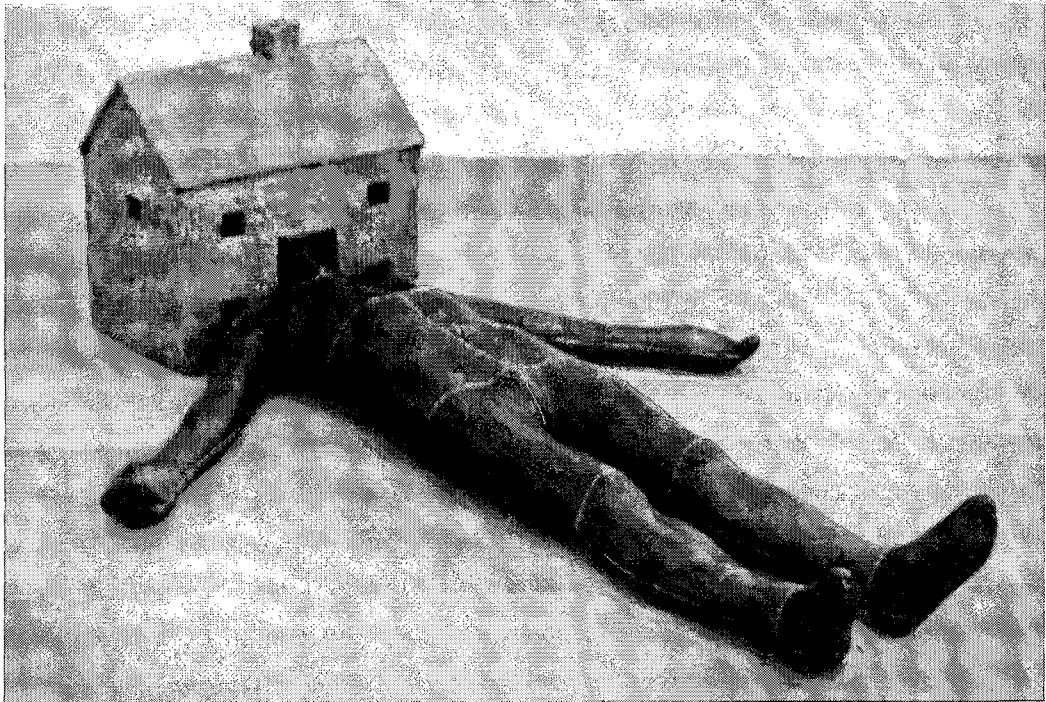
Resim 75: George Baselitz, Untitled, 1984.



Resim 76: Ashley Bickerton, Biofragment No: 2, 1990.



Resim 77: Katharina Fritsch, *Madonna of Lourdes*, 1987.



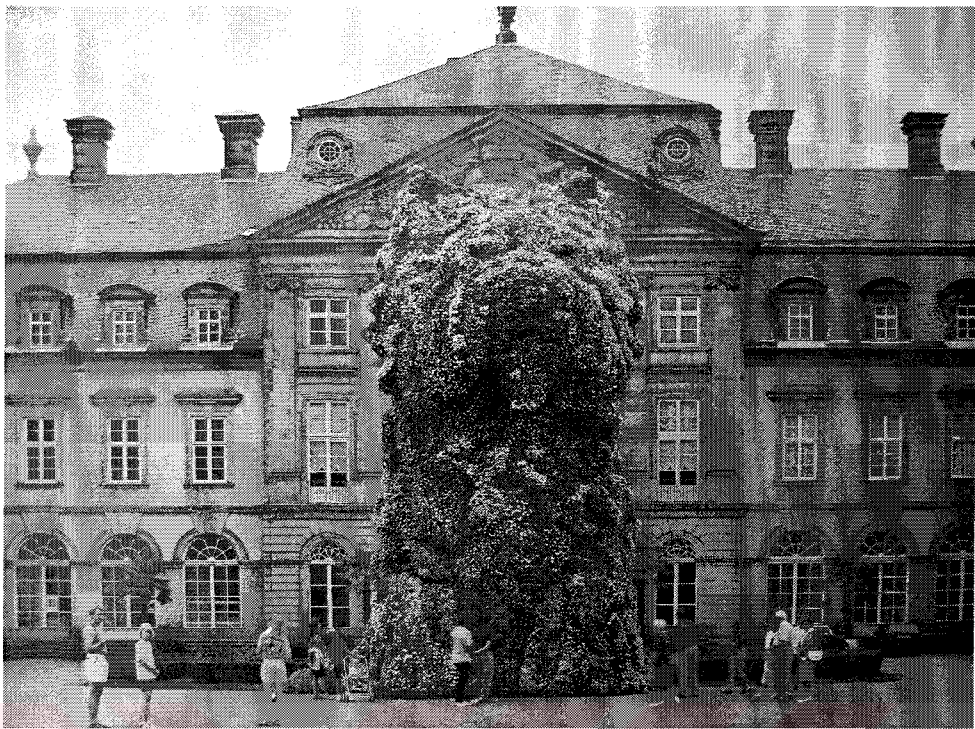
Resim 78: Antony Gormley, Home, 1984.



Resim 79: Bryan Hunt, Hindenburg'lu Empire State, 1974.



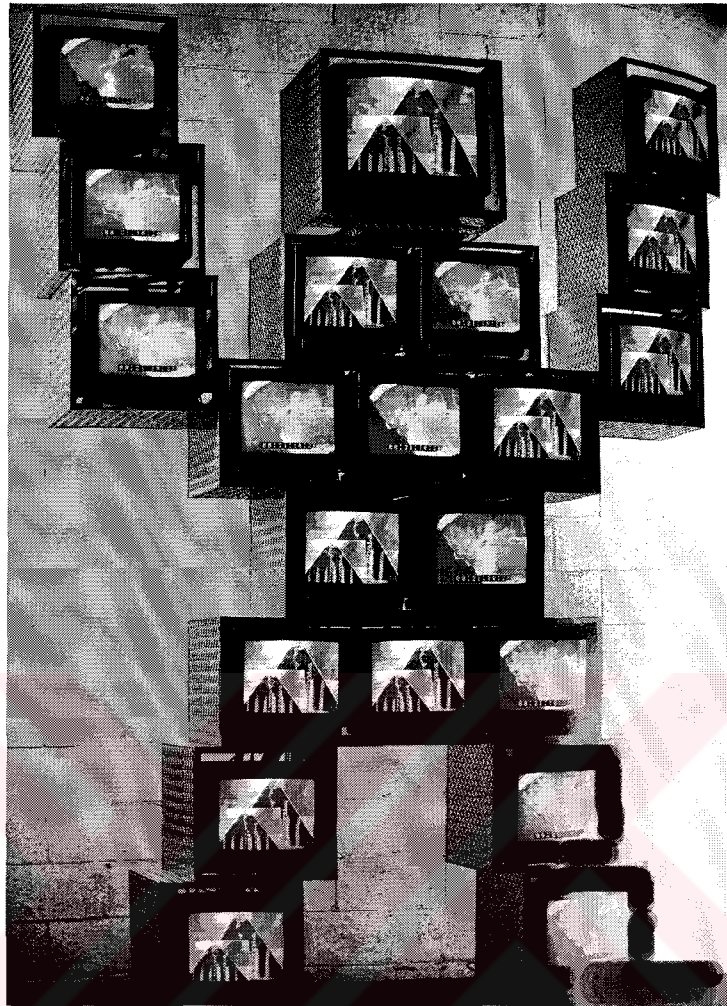
Resim 80: Chris Burden, The Other Vietnam Memorial, 1991.



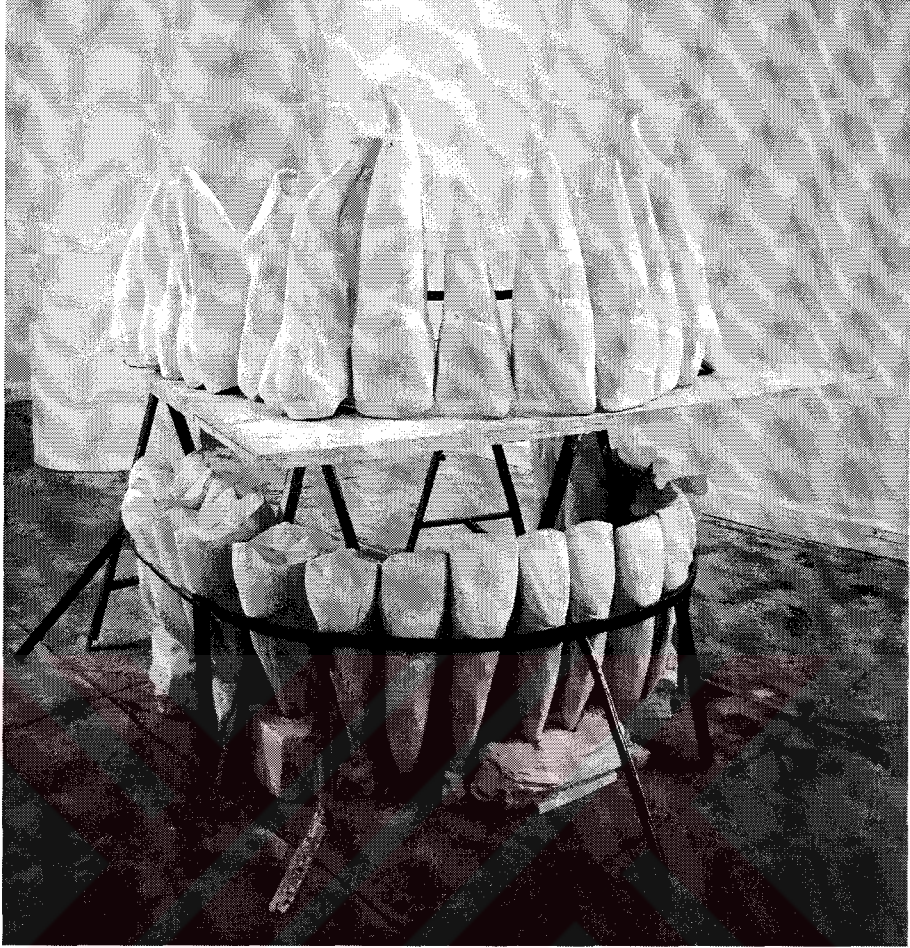
Resin 81: Jeff Koons, *Puppy*, 1992.



Resim 82: Nam June Paik, Muma Bakan Buda, 1992.



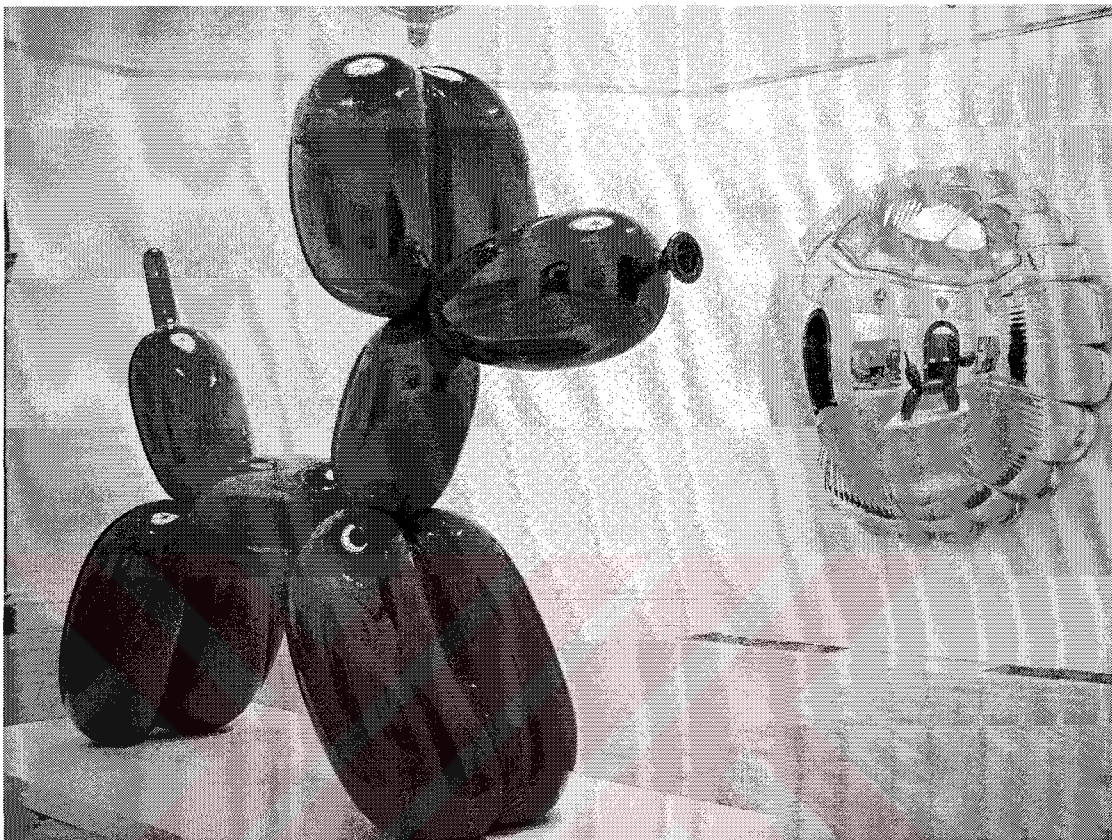
Resim 83: Nam June Paik, Elektro- Symhio Phonics for phoenie, 1992.



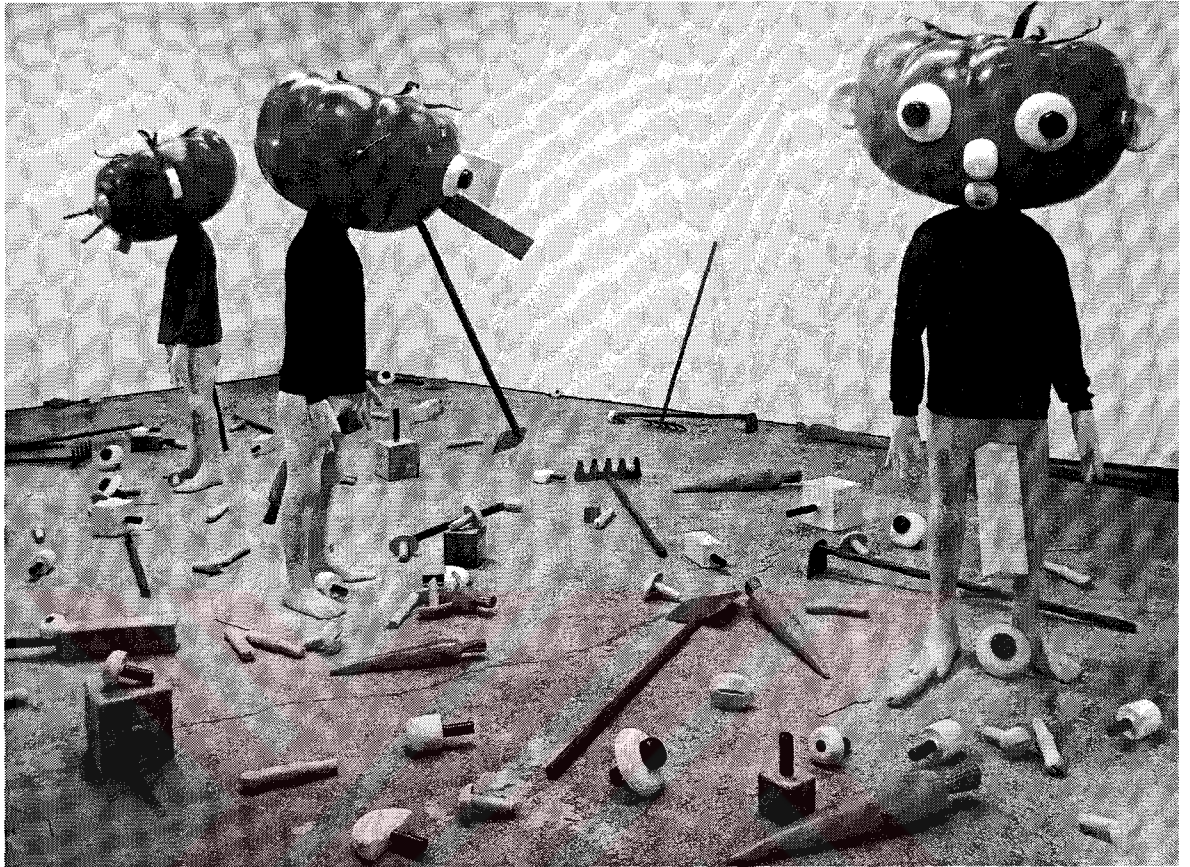
Resim 84: Tony Cragg, Complex Omnivore, 1993.



Resim 85: Robert Gober, Untitled, 1991.



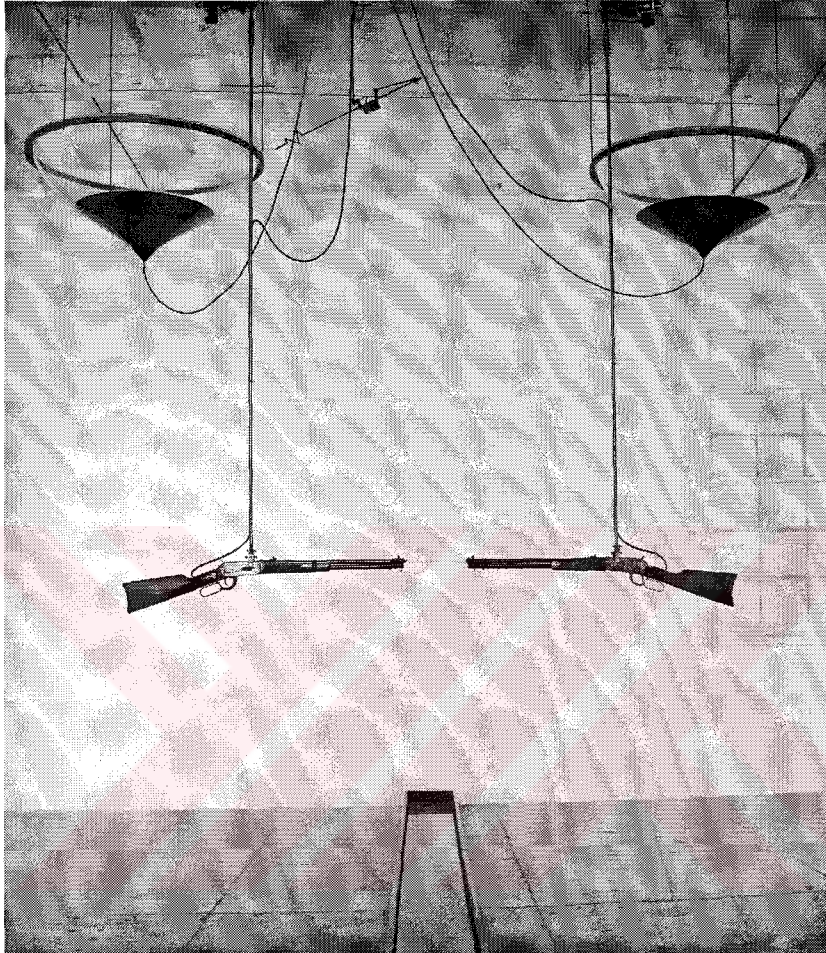
Resim 86: Jeff Koons, left" Balloon Dog", right" Moon", 1994-2000.



Resim 87: Paul McCarthy, Tomato Heads, 1994.



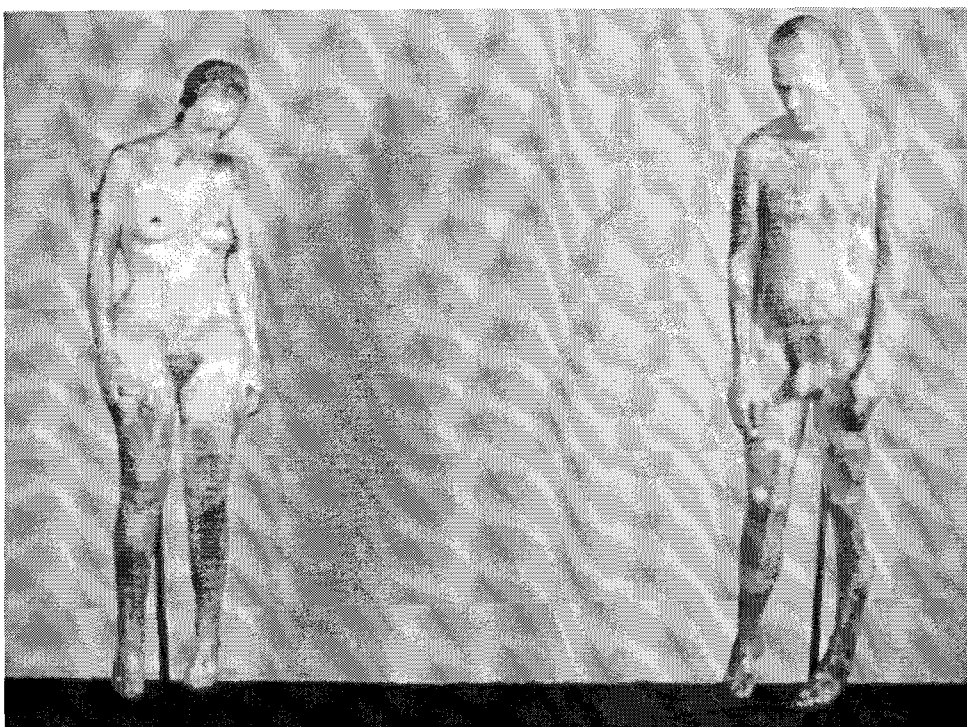
Resim 88: Bill Viola, The Crossing, 1996.



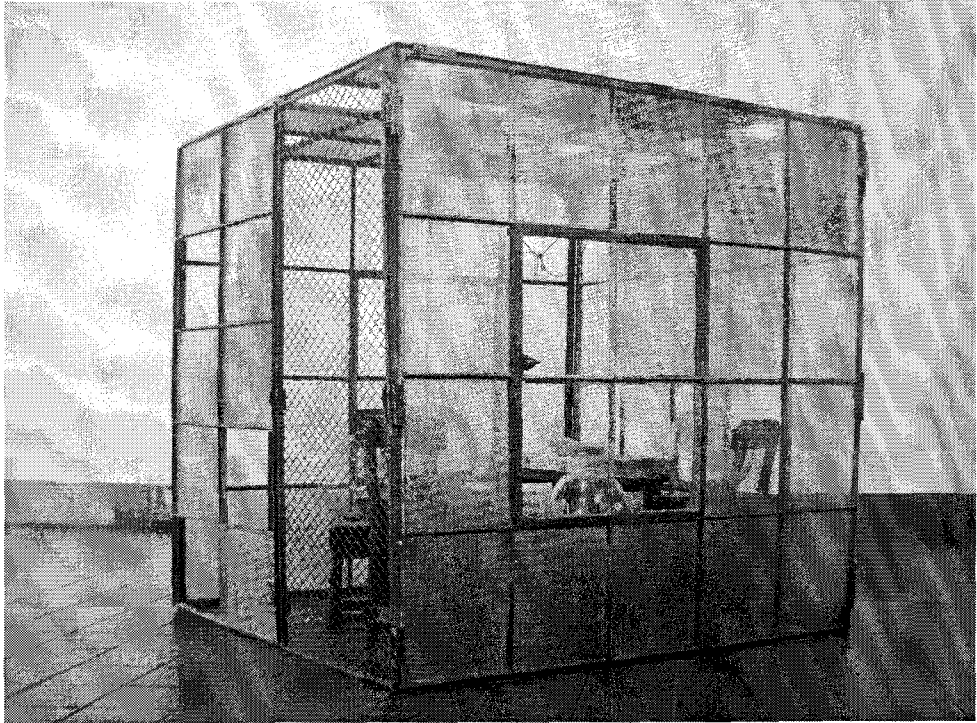
Resim 89: Rebecca Horn, Highmoon, 1991.



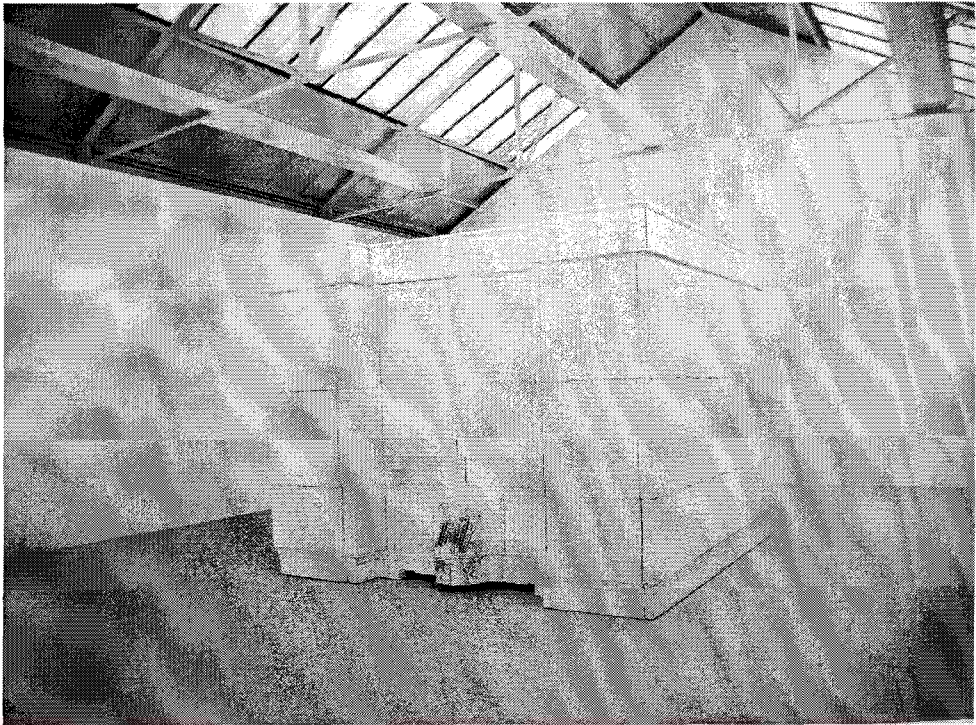
Resim 90: Barbara Kruger, Untitled, 1991.



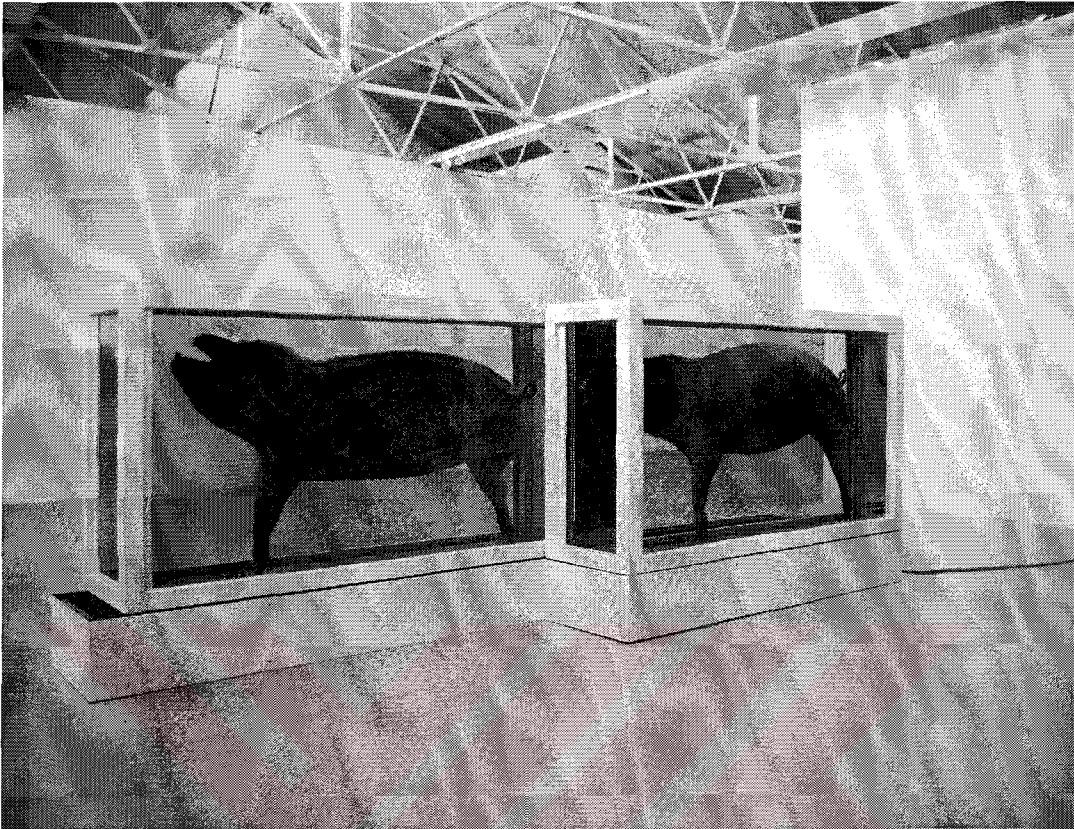
Resin 91: Kiki Smith, Untitled, 1990.



Resim 92: Louise Bourgeois, Cell, 1990-93.



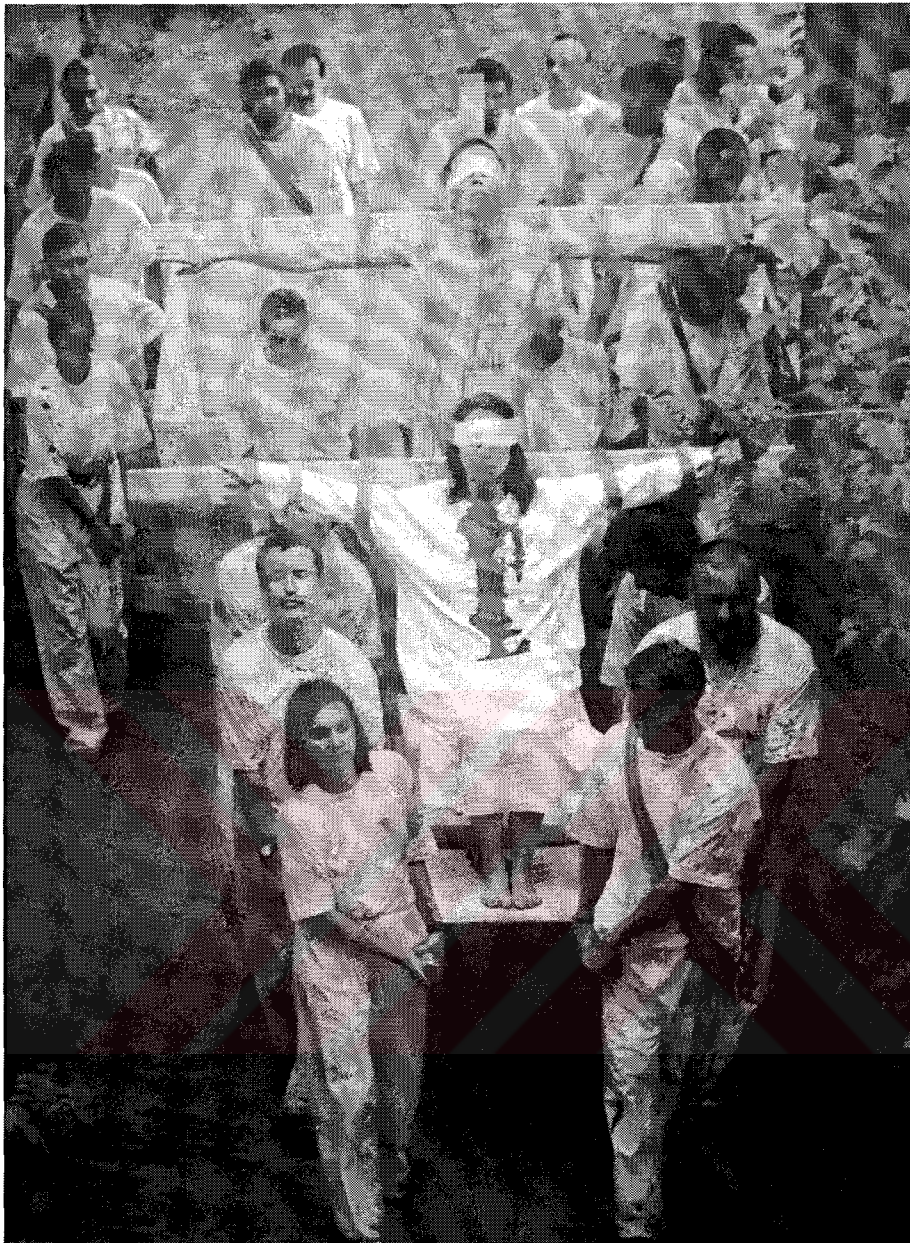
Resim 93: Rachel Whiteread, Ghost,, 1994.



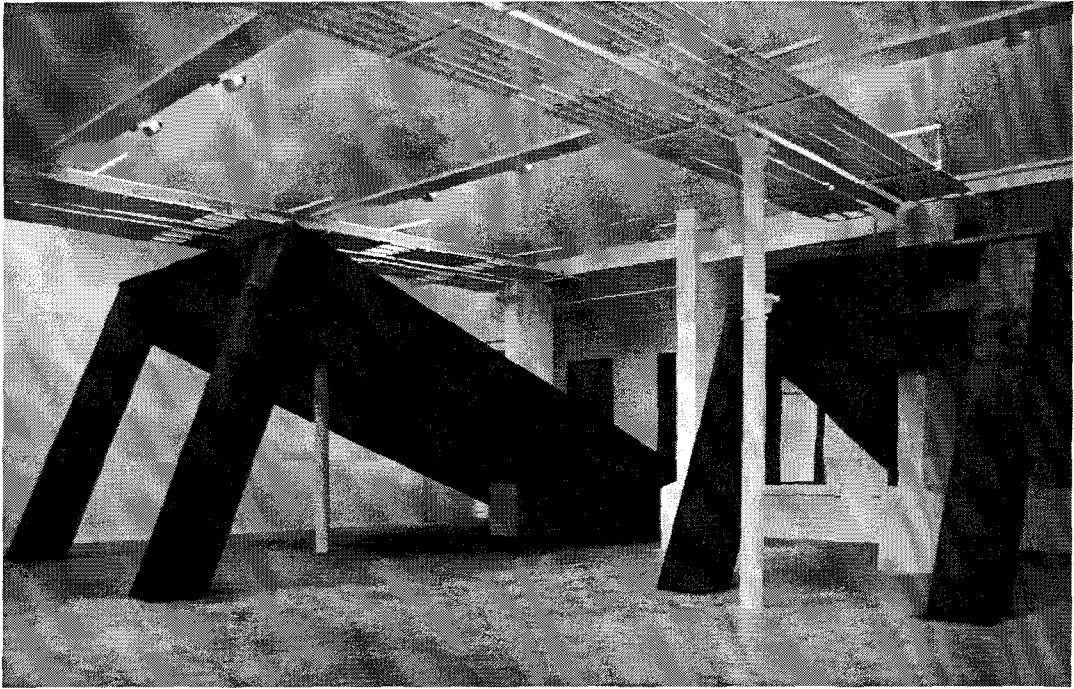
Resim 94: Damien Hirst, This Little Piggy Went To Market , This Little Piggy Stayed at Home, 1996.



Resim 95: Marina Abramović, Balcan Baroque, 1997.



Resim 96: Hermann Nitsch, Play of The Orgies Mysteries Theater, 1998.



Resim 97: Magdalena Jetelova, Untitled, 1991.





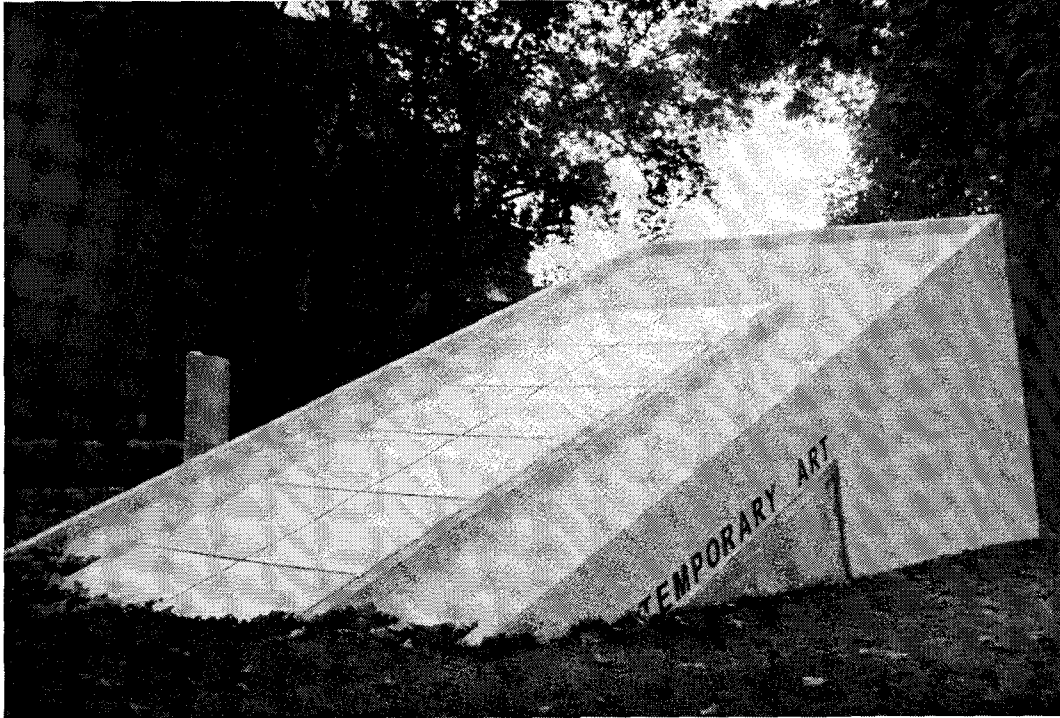
Resim 98: Paul Mc Carthy, Chocolate Blockhead, 2000.



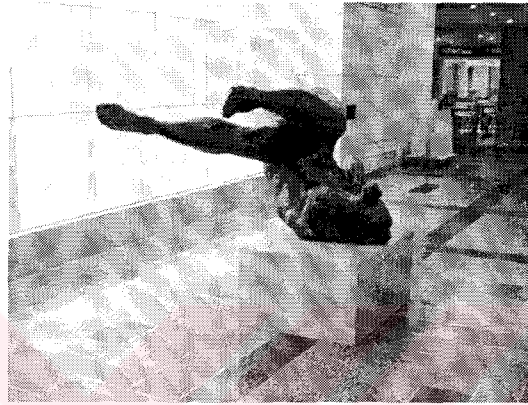
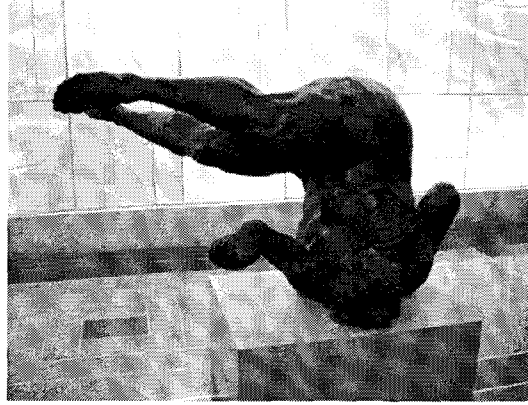
Resim 99: Ron Mueck, Büyük Adam, 2000.



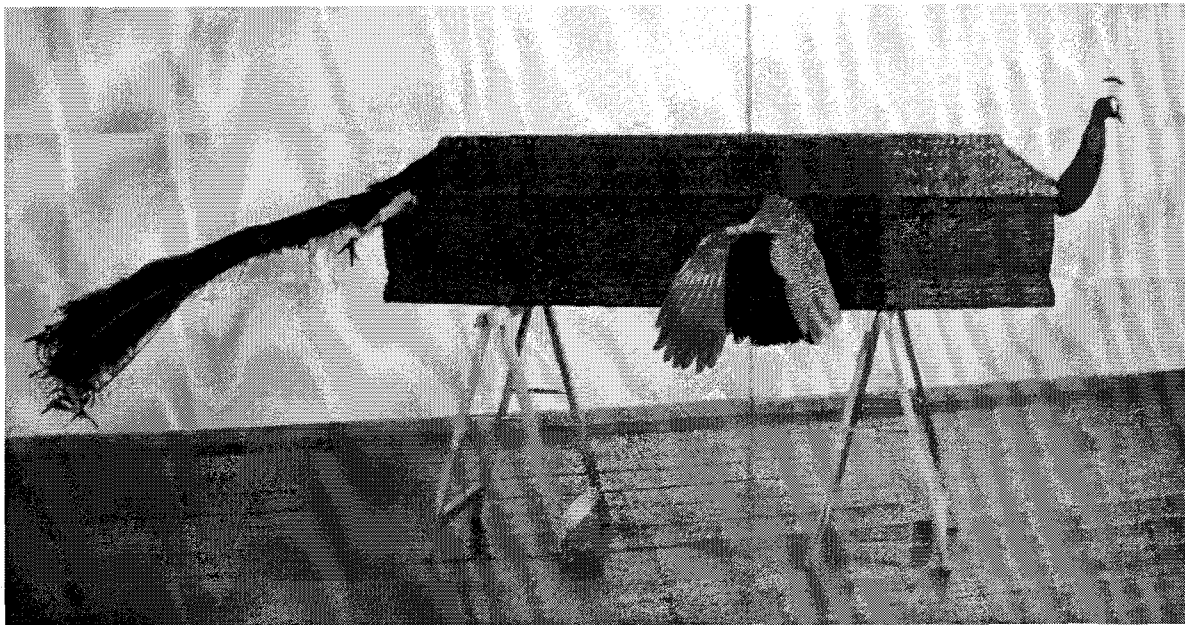
Resim 100: Cindy Sherman, Untitled, 2000.



Resim 101: Michel Elmgreen- Ingar Dragset, Traces of Never Existing History, 2001



Resim 102: Eric Fischl, Tumbling Woman, 2001.

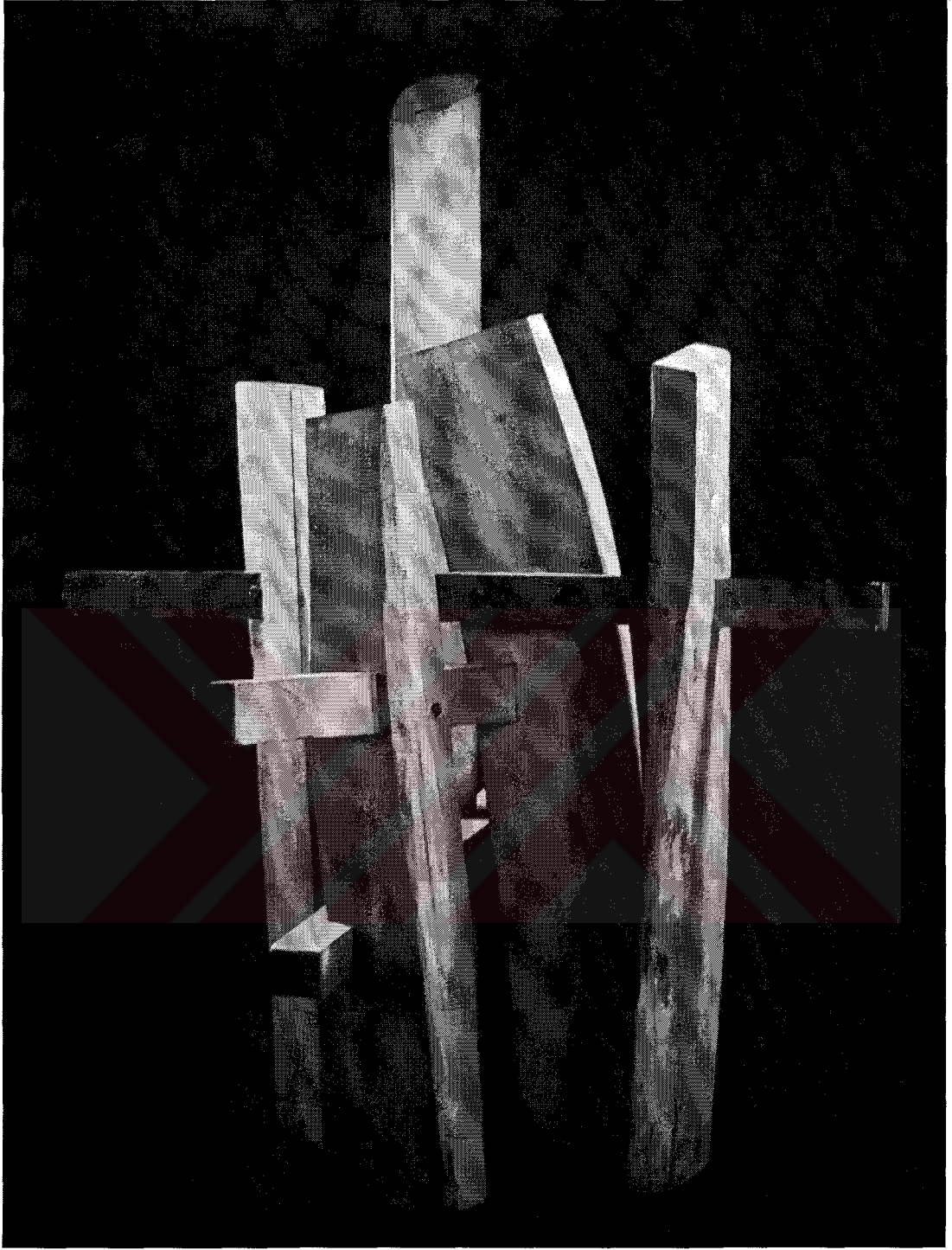


Resim 103: Jan Fabre, Still Life with Artist, 2004.

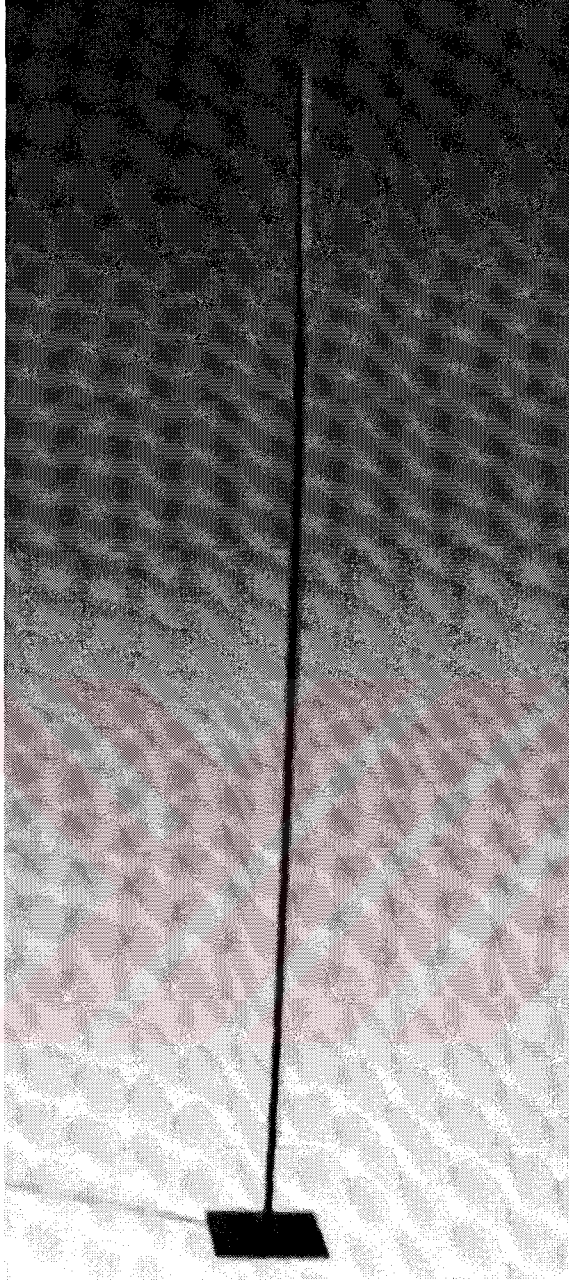




Resim 104: Ali Hadi Bara, Soyut Kompozisyon.



Resim 105: Zühtü Müridoğlu, Soyut Kompozisyon.



Resim 106: Şadi Çalık, Minimum, 1957.



Resim 107: Ali Teoman Germaner, İsimsiz, 1955-57.

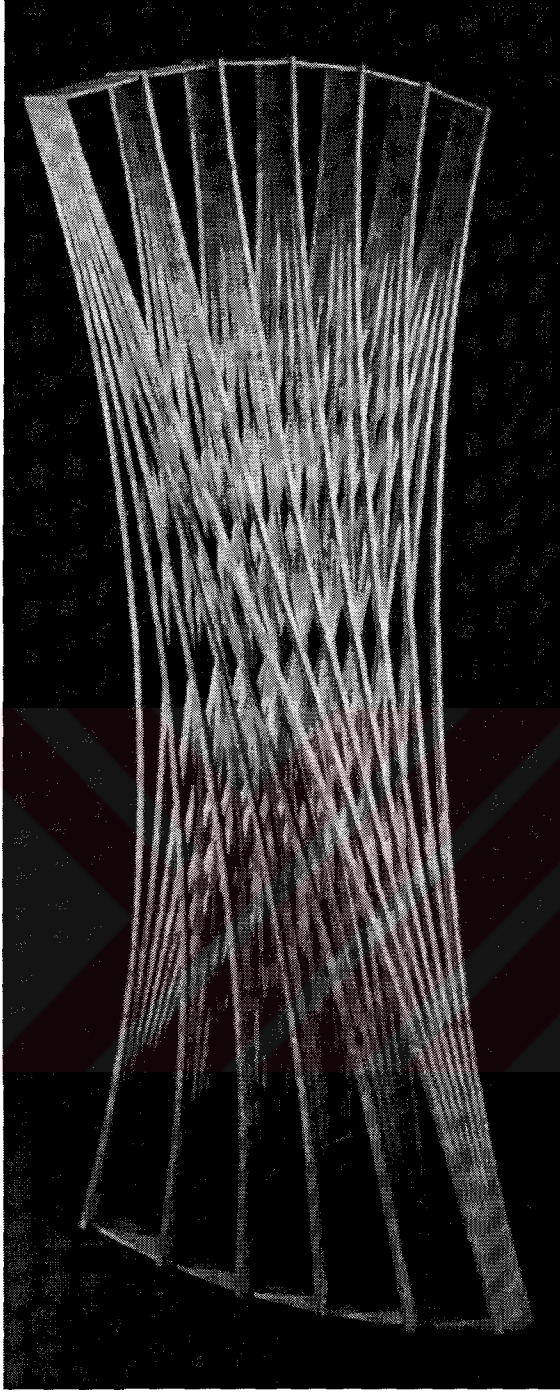


Resim 108: Saim Bugay, Aile.



Resim 109: Kuzgun Acar, Soyut Kompozisyon, 1961.

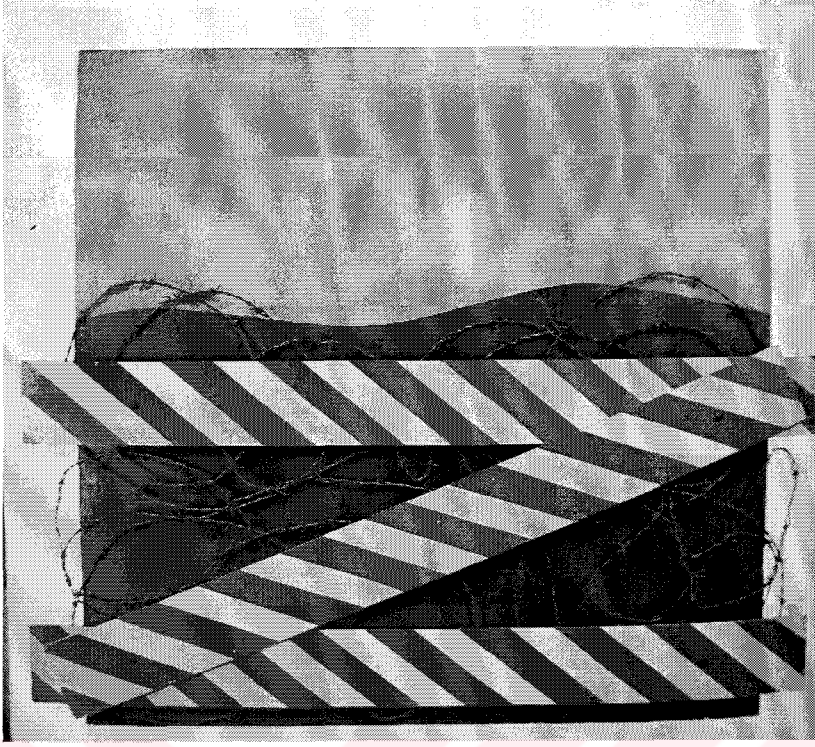




Resim 110: İlhan Koman, İsimsiz, 1975-80.



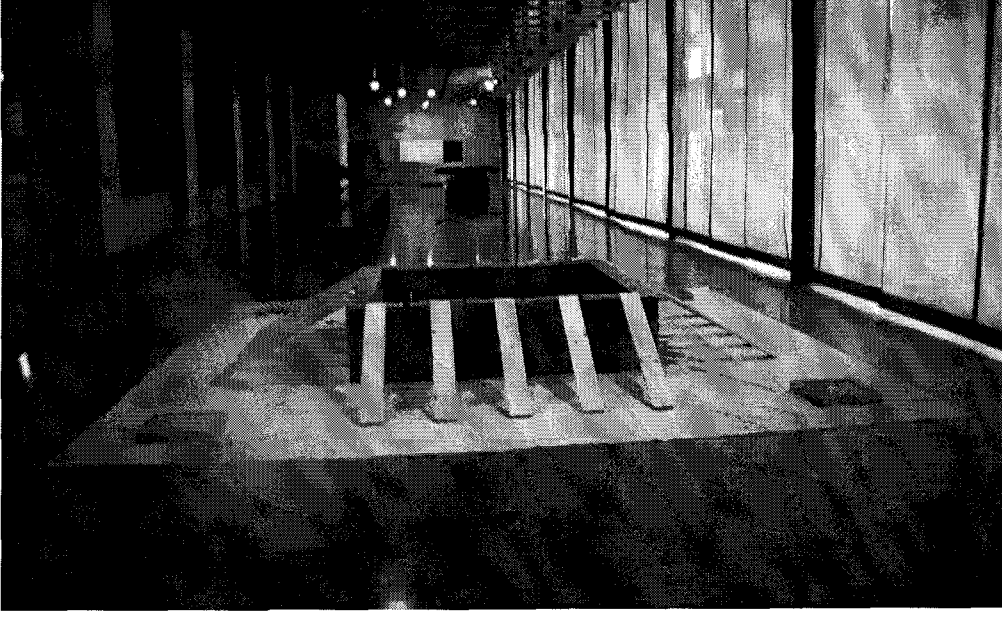
Resim 111: Hüseyin Gezer, Ulusal Yükseliş Anıtı Antalya, 1964.



Resim 112: Altan Gürman, Montaj 4, 1967.



Resim 113: Yavuz Görey, Day After Büst.



Resim 114: Cengiz Çekil, Fani Bir Anıt No:2, 1990.





Resim 115: Bedri Baykam, A Cross Section of Avand - Garde Turkish Art, 1987.



Resim 116: Şükrü Aysan, Kent ve Dünya, 1985.



Resim 117: Azade Köker, I Don't Like The Finality, 1992.



Resim 118: Erdağ Aksel, Gerilim Nesneleri, 1986.



Resim 119; Mehmet Aksoy, Kayıp Anaları (Cumartesi Anneleri).



Resim 120: Hale Tenger, Havanın Lüzumu, 1992.

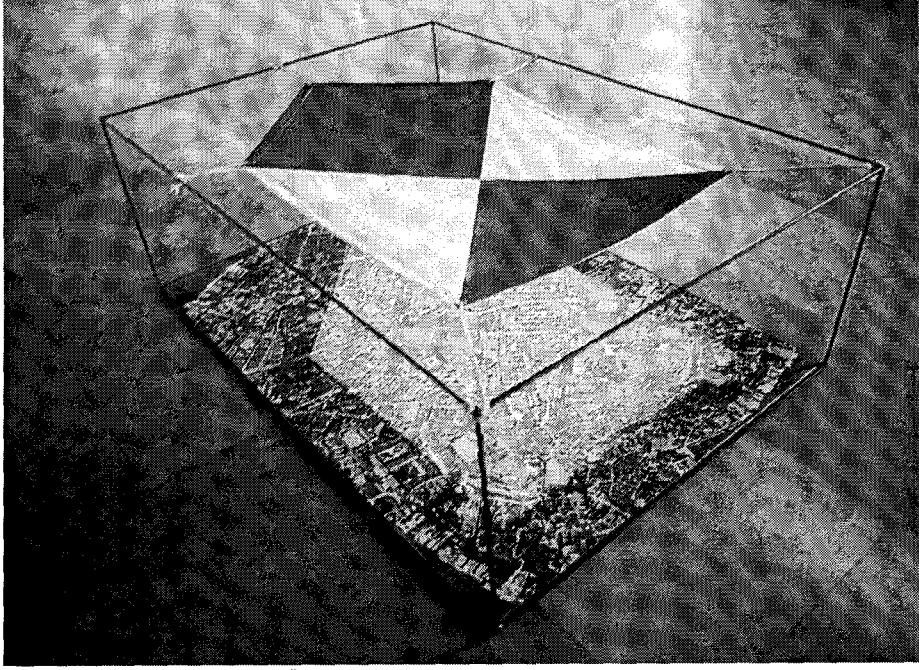




Resim 121: Hale Tenger, Bir Kadının Portresi, 1990.

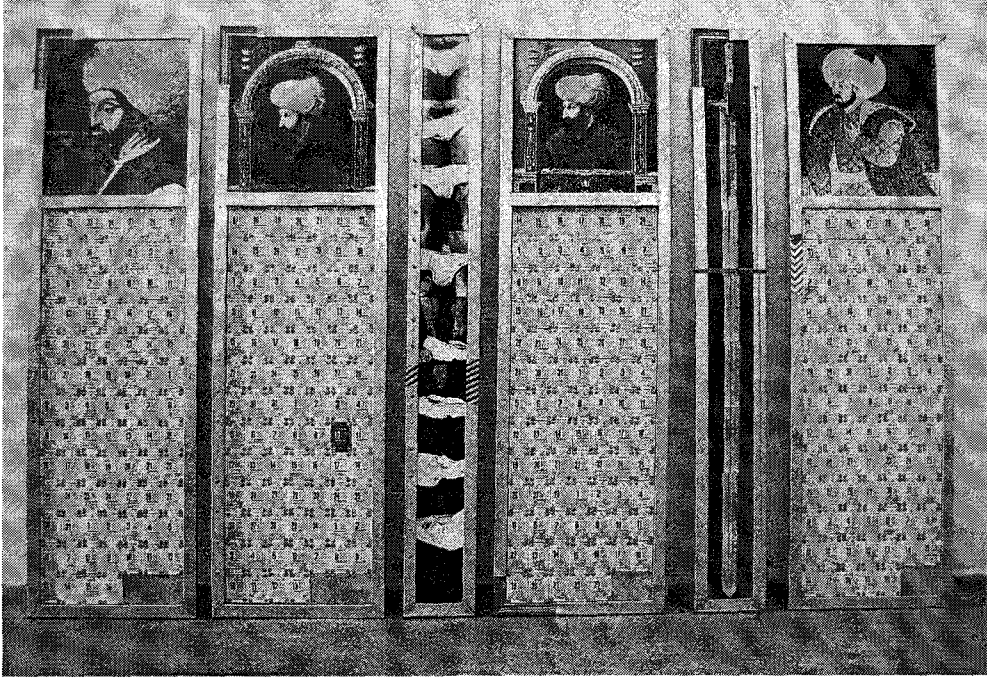


Resim 122: Füsün Onur, Sabah Cımnastığı, 1987.



Resim 123: Canan Beykal, Savunma Önlemi, 1992.



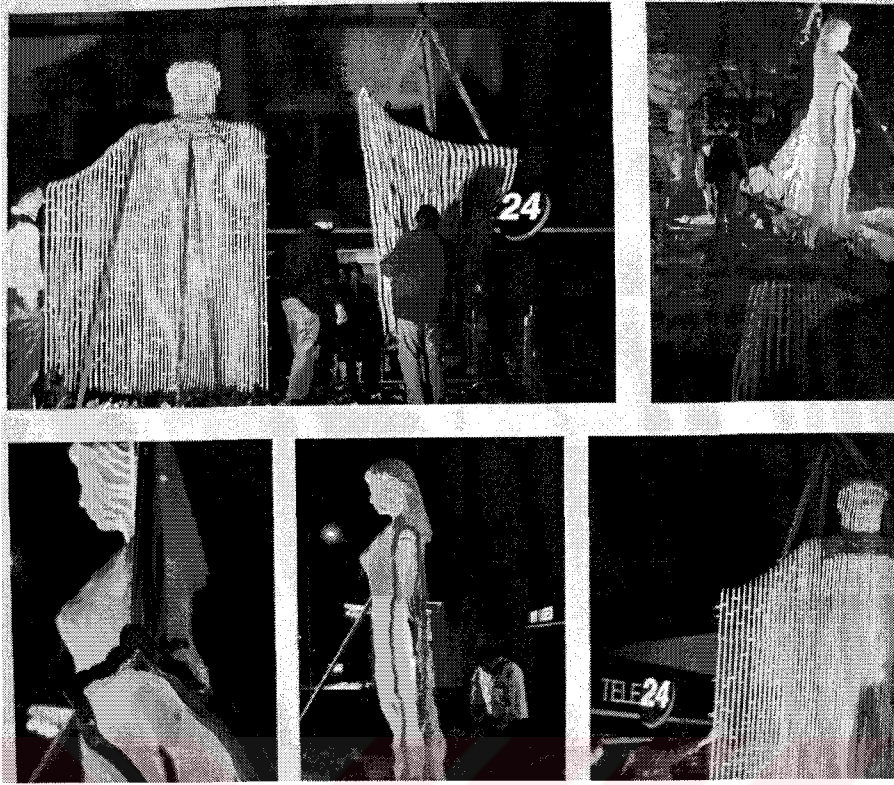


Resim 124: Erdağ Aksel, Here and Now and Then, 1993.





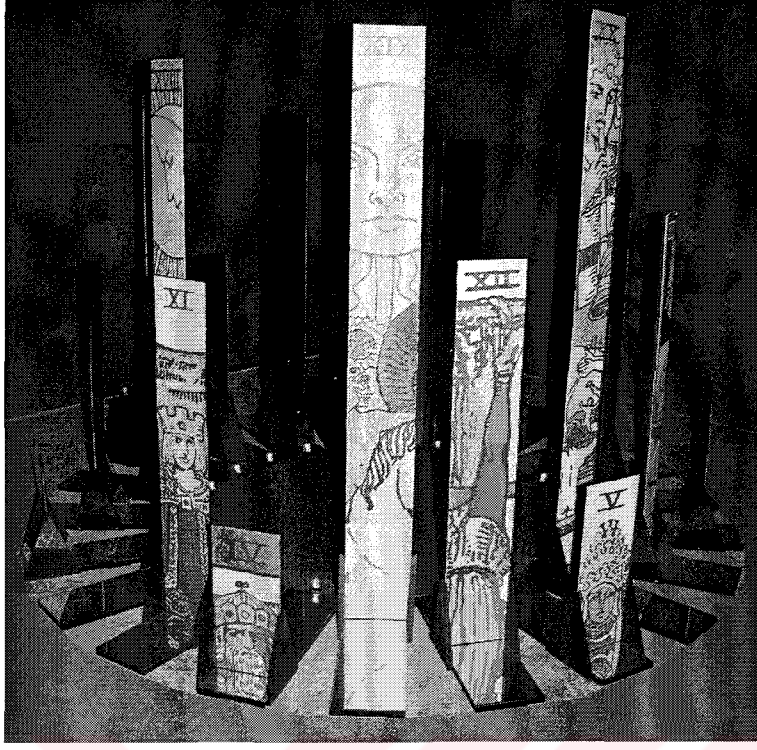
Resim 125: Sarkis, Igor Stravinski'nin Bahar Ayini Eşliğinde Dans Eden 12 Harp Ganimesi, 1992-2002.



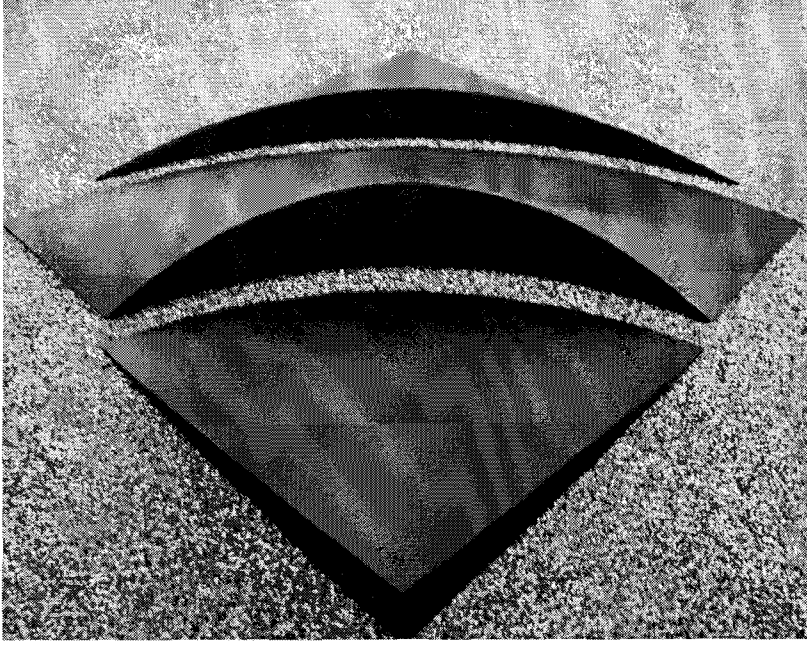
Resim 126: İlhan Koman, Akdeniz Heykeli, 1990.



Resim 127: Füsün Onur, Herhangi Bir İskemle, 1992.

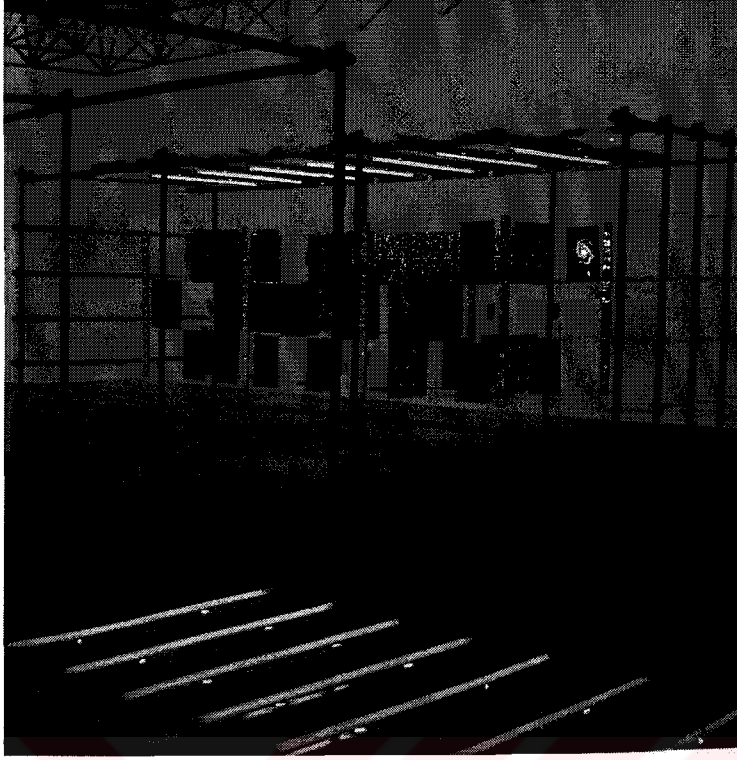


Resim 128: Serhat Kiraz, Karşıt, 1994.



Resim 129: Seyhun Topuz, Kare 1 Devir.





Resim 130: Serhat Kiraz, Yedi Gün Işığı İ izi, 1994.



Resim 131: Handan Börüteçene, 2 Adet Bellek Kasası, 1995.



Resim 132: Sarkis, Pilav Ve Tartışma Yeri, 1995.



Resim 133: Hüseyin Alptekin, Turk- Truk, 1995.



Resim 134: Ayşe Erkmen, Wertheim ACUU, 1995.



Resim 135: Ayşe Erkmen, Sculpture on Air, 1997.



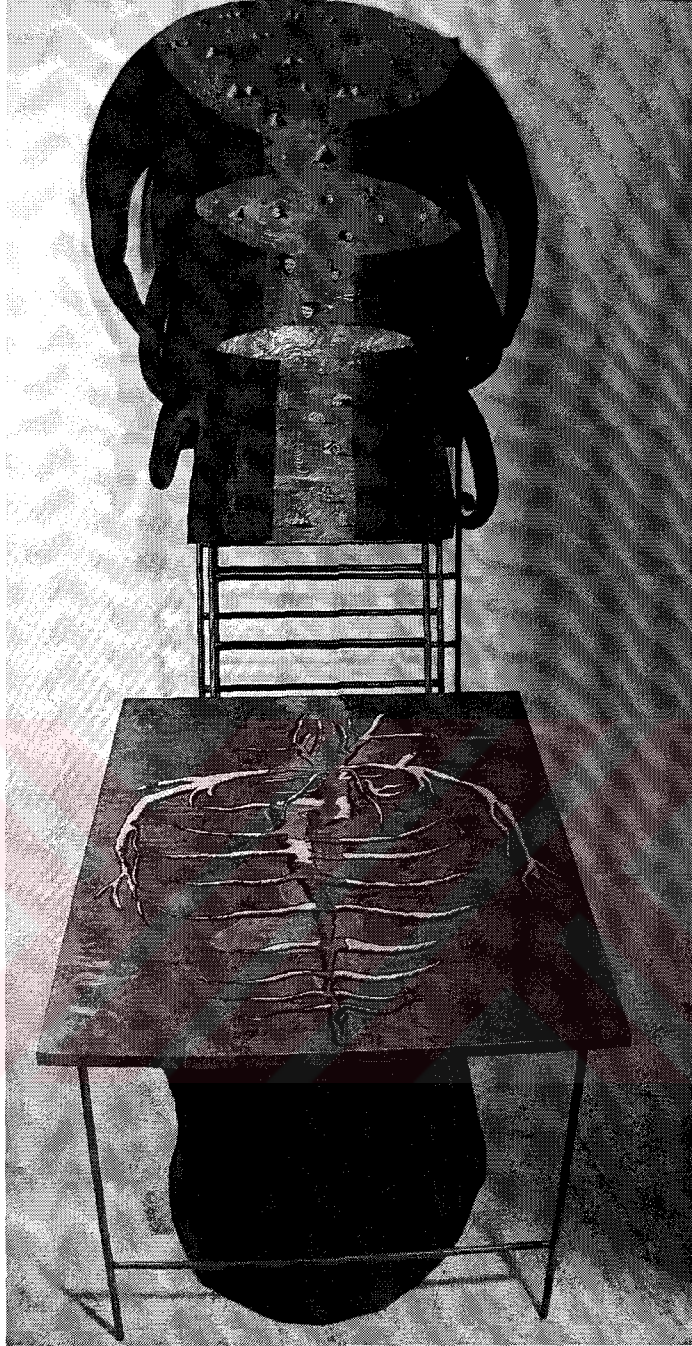
Resim 136: Selim Bırsel, Kurşun Uykusu, 1995.



Resim 137: Koray Ariş, Devinim ve Denge Serisinden, 1997.



Resim 138: Ömer Uluç, George ve Lucy, 1998.

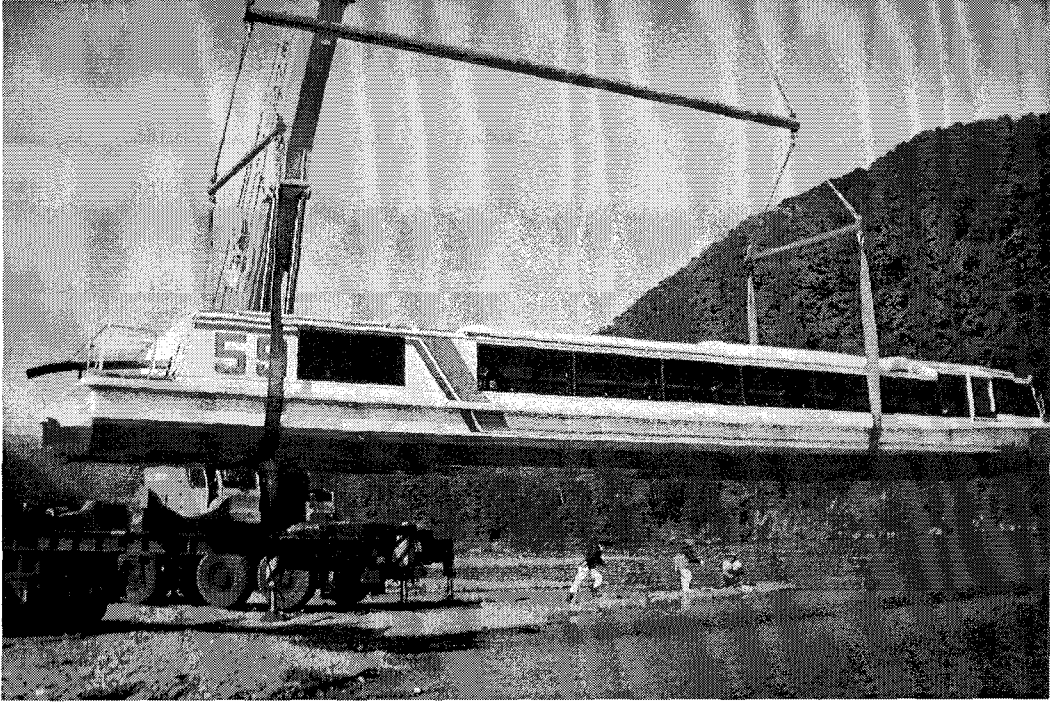


Resim 139: İnci Eviner, Derisiz, 1996.

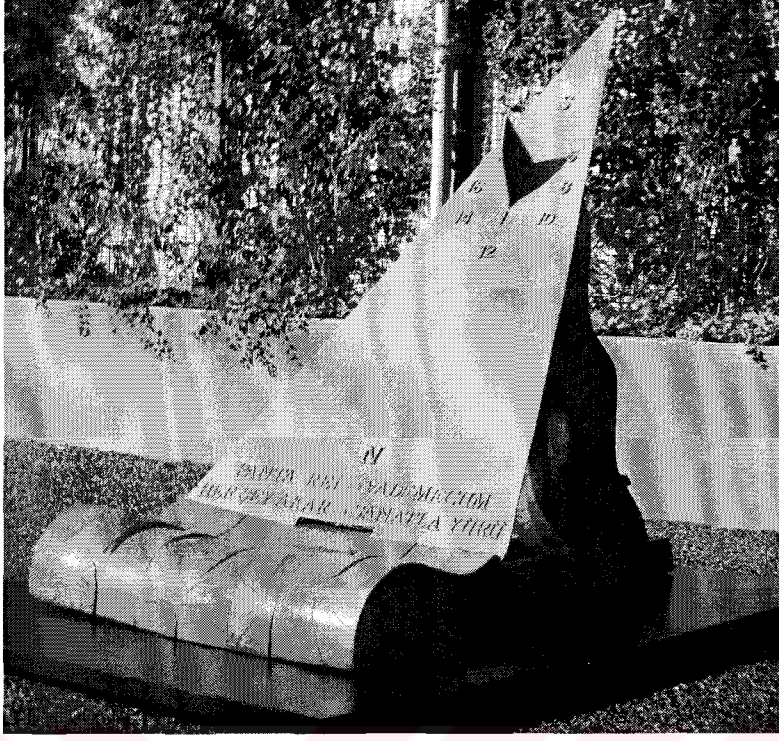


Resim 140: Ayşe Erkmen, Mayın, 1996.





Resim 141: Ayşe Erkmen, Shipped Ships, 2001.



Resim 142: Meriç Hızal, Degirmendere Onuruna, 2000.



Resim 143: Azade Köker, Mahrem Mekan, 2000.



Resim 144: Rahmi Aksungur, M, 2003.



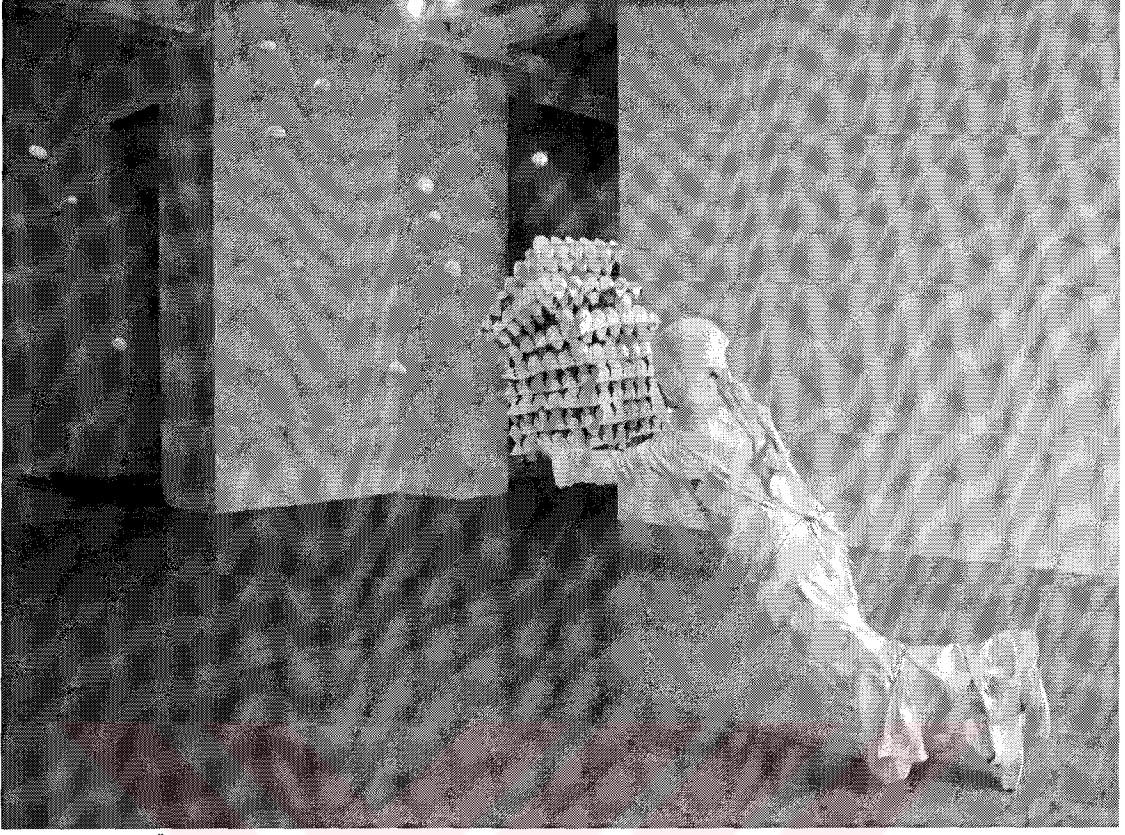
Resim 145: Osman Dinç, Tambur Kayık, 2005.



Resim 146: Servet Koyig t, Mavi Taraf Yukarı, 2005.



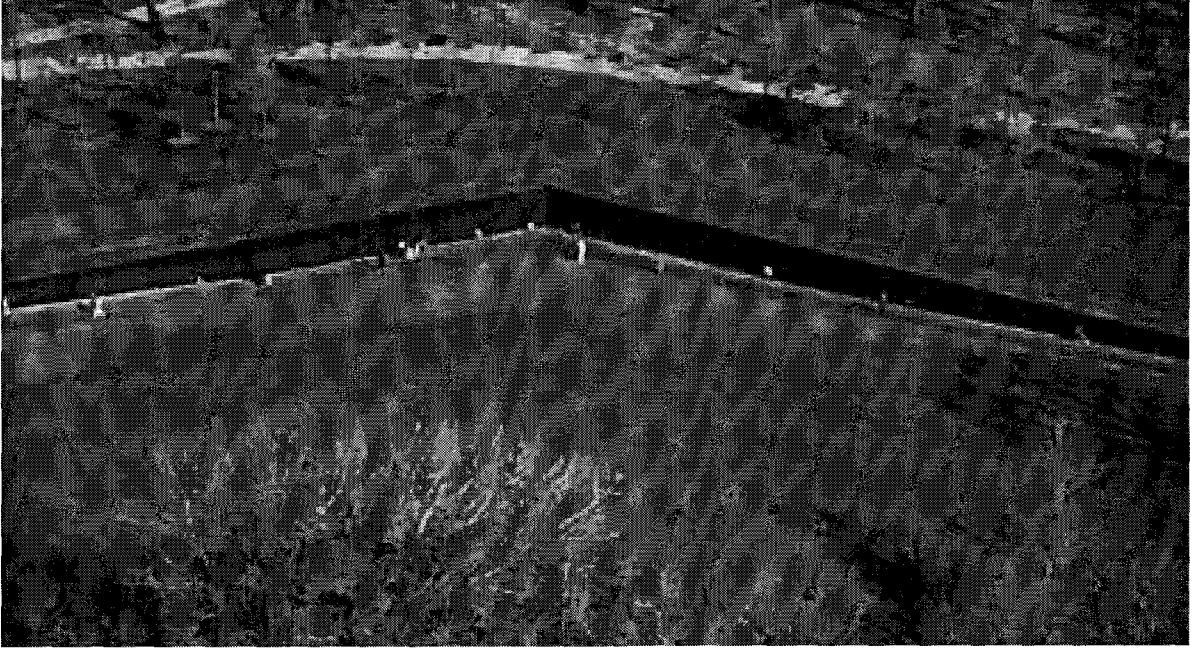
Resim 147: Serkan Özkaya, Davut (Michelangelo'dan Esinle), 2005.



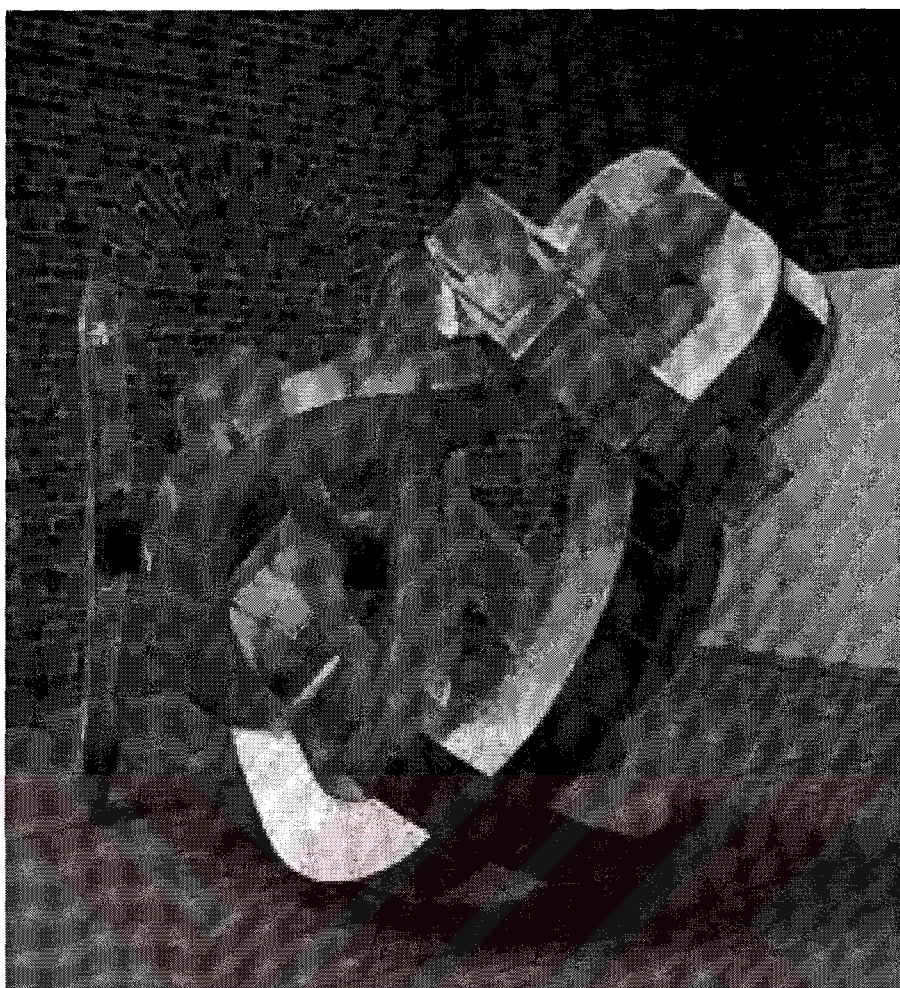
Resim 148: Serkan Özkaya, Pastacı Yamağı, 2006.



Resim 149: Hüseyin Alptekin, H- Olgusu, Atlar ve Kahramanlar, 2005.



Resim:150, Maya Ling Lin, Vietnam Savaşı Anıtı, 1981-1984



Resim:151, Richard Deacon, Body of Thought 2, 1988