MADEBYARTIST 10
SYMPOSIUM
VARNA -BULGARIA
13 - 16 DECEMBER 2018



ГРАДСКА ХУДОЖЕСТВЕНА ГАЛЕРИЯ
ВАРНА

EDUCATION & ART SYMPOSIUMS MADE BY ARTIST

pinelo|gallery
FINE ART

VARNA BORIS GEORGIEV CITY ART GALLERY

"MODERNISM AND POST IN VISUAL ARTS"

Head of Symposium
Prof. Nilgün BİLGE (Mimar Sinan Fine Arts Ü.), Turkey

Guest Speaker
Prof. Valeri CHAKALOV (Shumenn Fine Arts Ü.), Bulgaria

Symposium Coordination
Cem Aggelos ÜSTÜNER, Pinelo Art Gallery
Melek SARIÇAM, Pinelo Art Gallery
Orhun TÜRKER, Social Media

http://madebyartistfest.com/varna-sempozyum/

MODERNISM AND POST IN VISUAL ARTS SYMPOSIUM MADE BY ARTIST pinelo|gallery FINE ART

CİNİUS YAYINLARI

Moda Caddesi Borucu Han No: 20 Daire: 504-505
Kadıköy 34710 İstanbul
Tel: (216) 5505078
http://www.ciniusyayinlari.com
iletisim@ciniusyayinlari.com

X. Uluslararası Varna Sanat ve Tasarım Sempozyumu
Tam Metin ve Özet Kitapçığı

© MADEBYARTIST, 2019

BİRİNCİ BASKI: Mayıs, 2019

ISBN 978-605-7640-82-6

Baskı ve cilt:
Cinius Sosyal Matbaası
Çatalçeşme Sokak No:1/1
Eminönü, İstanbul
Tel: (212) 528 33 14

Sertifika No: 12640

© CİNİUS YAYINLARI, 2019

Tüm hakları saklıdır.
Bu yayının hiçbir bölümü yazarın yazılı ön izni olmaksızın,
herhangi bir şekilde yeniden üretilemez,
basılı ya da dijital yollarla çoğaltılamaz.
Kısa alıntılarda mutlaka kaynak belirtilmelidir.

Printed in Türkiye

ISBN 978-605-7640-82-6
9 786057 640826

MADEBYARTISTS 10. VARNA ULUSLARARASI SEMPOZYUMU

"GÖRSEL SANATLARDA MODERNİZM VE SONRASI"

"MODERNİSM AND POST İN VİSUAL ARTS"

14 Aralık 2018 (Cuma) / 14 December 2018 (Friday)

Morning: 11.00 (1. Session)

11.00-11.10 **Cem Aggelos ÜSTÜNER (**Organizer of Symposium and Exhibition). **(Opening Speaker)**

11.10-11.30 **Prof. Valeri CHAKALOV** (Shumenn Güzel Sanatlar Ün.), Bulgaristan **(Opening Speaker)**

11.30- 11.45 **Prof. Nilgün BİLGE** (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Ün.), Türkiye **(Head of Symposium)**. "Modernizm ve Büyük Değişim/ Modenism and Major Changing".

11.45- 12.00 Prof. **Melihat TÜZÜN** (Trakya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi), Türkiye

"Atölye17 ve Stanley William Hayter'in Gravür Sanatına Etkileri / Effects of Atelier 17 and Stanley William Hayter's on Gravure Art".

12.00-12.30 Questions and discussion.

Afternoon: 14.00 (2. Session)

14.00 Prof. **Melihat Tüzün (Moderator).**

14.00- 14.15 **Dr. Selda ÖZTURAN** (Akdeniz Üniversitesi), Türkiye.

Yeni Tür Kamusal Alanın İlişkisel ve Taktiksel Kullanımı / New Genre Public Art: Relational and Tactical Use of Public Arena

14.1 5- 14.25 Questions and discussion.

14.25- 14.40 **Hanife Neris YÜKSEL** (Akdeniz Üniversitesi) Türkiye.

Nesnenin Yapısal Değişiminde Malzemenin Ortaya Çıkardığı Temsili Estetik: Yumuşak Heykel / Represented By The Material In The Structural Change of Object Representation Aesthetic: Soft Sculpture.

14.40-14.50 Questions and discussion.

14.50-15.05 **Dilek KUYRUKÇU** (Namık Kemal Üniversitesi) Türkiye.

Modernizm İle Birlikte Değişen Güzellik Anlayışı ve Sanatçının Özgürleşmesi / Modernism with Changing, Beauty Understanding and Improving Artists.

15.05- 15.15 Questions and discussion.

15.15- 15.30 **Dr. Sevtap ÖRGEL** (Kocaeli Üniversitesi) Türkiye.

Günümüz Sanat Pratiklerinde İronik Üslup / Ironic Style in Today's Art Practices.

15.30- 15.40 Questions and discussion.

15.40- 15.50 **Melda GENÇ** (Ondokuz Mayıs Üniversitesi)

Biyomimikri Bilminin Seramik Sanatına Etkileri.

16.00 **Prof. Nilgün BİLGE** Semposium Review and Closing Speech.

MODERNİZM VE BÜYÜK DEĞİŞİM

Prof. Nilgün BİLGE; Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

nilgun.bilge@gmail.com

Yüzyıllar boyu sanat tarihçiler, sanat kuramcı ve eleştirmenler; "modern, modernlik, modernizm"i anlamak için, öncelikle klasik ve geleneksel kavramların ve onların oluşturduğu normların iyi anlaşılması gerektiği konusunda hem fikir olmuşlardır. Modern sanat, her zaman klasik ve geleneksel sanat kurallarının yarattığı alt yapıdan yararlanmıştır. Ancak, iş modernizmin sınırlarını belirlemeye geldiğinde, tam bir tarih verebilecek ve dönemi belirleyecek kadar tümüyle net bir anlaşma sağlanamamıştır. Kimi kuramcılar; Rönesans ustası Michelangelo'nun figüratif çalışmalarındaki üslupsal değişimlerin modernizmin ilk izleri olduğunu ileri sürerler. Kimileri 19. yy. ortalarında doğan 'Gerçekçilik' akımına, kimileri ise gerçekçi anlayış ile birlikte yeşeren 'Empresyonizm'in başlangıcına dayandırır. Bazı teorisyenler; 'Kübizm'in yapısal değişim felsefesini tam anlamıyla modernizm başlangıcı' olarak kabul eder. Halâ bu baslangıç noktası tatışma konusudur.

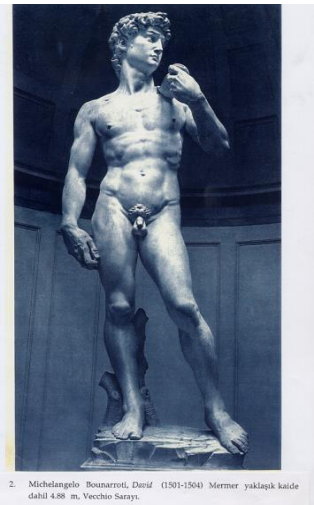
Modernizmin sanat ve bilim alanlarına getirdiği tüm yaklaşımlara bakacak olursak, yeni, farklı ve öncü olma kavramlarını iyi anlamamız gerekir. Bütün bu kavramlar yelpazesi içinde modernizmi kısa ve net bir tanıma ve tarih aralığına sokmak bence olanaksızdır.

Modernizm ve Modern Sanat

Modern sanatı genel anlamda açıkladığımızda: '19. yy'lın ikinci yarısı ve özellikle 20. yy'da üretilmiş, hatta günümüzde de üretilmeye devam eden, belli oranlarda anlayış ve biçim ortaklıkları gösteren, belli düşünsel alt yapı ile birlikte yeşeren, farklı akım, okul ve yönelimleri içinde barındıran sanat görüşüdür' diyebiliriz. Modernizm; özellikle 18. yy.'da değişen sosyal, politik, ekonomik yapıya, sanayi devrimine, tüm bunlara bağlı olarak kültürel değişime ve etkileşime parallel olarak, Yunan, Roma, Orta Çağ, Barok Sanatının geleneksel normlarına bir baş kaldırı olarak doğmuştur. Tartışılmayacak bir gerçek ise Modernizmin; 20. ve 21. yy. sanat akımları, sanat kurumları, sanat kuram ve eleştiri kriterleri üzerinde büyük bir değişikliğe yol açmış olmasıdır. Modernizmin etkilerinin en yoğun olarak yaşandığı ilk 100 yılı **(**yaklaşık 1860- 1980 arası); yeni sanat akımlarının, yeni sanat okul ve ekollerinin, sanat manifestolarının, sanat dallarının doğduğu ve birbirleriyle çarpıştığı yıllar olarak özetleyebiliriz.

Gerçekçi Görüşteki Büyük Değişim

Bu makalede; modernizmle gelen temel değişiklikleri belli sanatçı ve eserleri üzerinden kısaca özetleyeceğim.



2. Michelangelo Bounarroti, *David* (1501-1504) Mermer yaklaşık kaide dahil 4.88 m, Vecchio Sarayı.

Resim 1



1. Auguste Rodin, *Danaid*, (1889-90), *Marmar* (35x72x57 cm), Rodin Müzesi, Paris.

Resim 2

Özellikle 1800'lü yılların ikinci yarısı ile birlikte sanatta gerçekçi görüş ve resim, heykel sanatında betimleme kuralları tamamiyle değişmeye başlamıştır. Artık gerçek; görünen gerçeğin dışında sanatçının bilincinde tasarladığı gerçektir. Konular; dini, mitolojik konuların, kraliyet ve aristokrat karekterlerin dışına çıkmıştır. Michelangelo'nun Musa ve David heykelindeki bütünsel mükemmellik, Rodin'in kısmi heykelleriyle tamamen yıkılmıştır[1] (Resim 1 David, Resim 2 Danaid). Daha sıradan konular, insani bir anlatım dili ile anlatılmakta ve tüm estetik kriterler değişmektedir. Danaid'in muhteşem sırtı izleyiciye yepyeni, cinsellik dolu çağrışımlar verir. Michelangelo'nun kutsal David karakterinin mükemmel erkek vucudunda, ustanın üslupsal olarak vücuda göre daha büyük yontulmuş el ve ayaklarını görürüz. Bu kusursuz kaslar, karakteristik büyütmeler, kişiyi daha güçlü ve yüce göstermenin başka bir anlatım şeklidir. Yüksek Rönesans'ın 1500'lü yıllarından 1885'li yıllara, modern heykelin başlangıcına gelindiğinde, hem malzemelerde hem de figüratif heykelin anlatım dilinde büyük değişiklik olmuştur.

1. Albert Elsen, The Partial Figure in Modern Sculpture: From Rodin to 1969 (Baltimore Museum Art, 1969, Sergi Kataloğu.

Ustalara Saygı



Resim 3



Resim 4



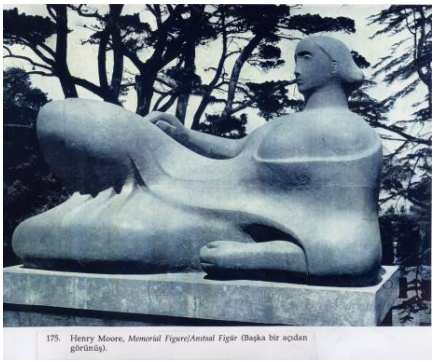
Resim 5

Ustalara saygı ve ustaların eserlerinin kopya edilmesi Modernist sanat anlayışı ile de devam etmiştir. Bugün klasik sanat eğitimi programlarında yer alan ustalardan kopya yapma geleneği dönemin pek çok ünlü sanatçılarına yeni ufuklar açmıştır. İspanyol Barok sanatçı Diego Velazquez'in 1656 tarihli Nedimeler tablosunun Picasso tarafından sayısız kopyası yapılmıştır (Resim 3, Resim 4). Ancak burada göreceğiniz 1957 tarihli örnek, kompozisyon olarak ne kadar aynı olsa da üslupsal olarak tamamen farklıdır. Picasso burada kübist olduğu kadar, gerçeküstücü, simgeci ve bazı planlarda da pirimitif bir üslup kullanmıştır. Sonuç olarak tam da Picasso'ya yaraşır, özgün, çok farklı bir tablo yapmıştır.[2] 1970'lerde ise Les Meninas (Nedimeler), Equipo Cronica adlı İspanyol bir grup tarafından tekrar resmedilmiştir. Valdes ve ekibinin tablosu; popart objeleri, renkleri ve tekniği ile tamamen farklı ve yine özgün bir tablodur (Resim 5).[3] Modernism ile birlikte esinlenmenin sınırları genişlemiş, sanatçı her alanda özgürleşmiştir.

2. Carsten- Peter Warncke, Pablo Picasso 1881-1973 Tashen,1997, ISBN: 3- 8228-8267-4, sf: 603-611.

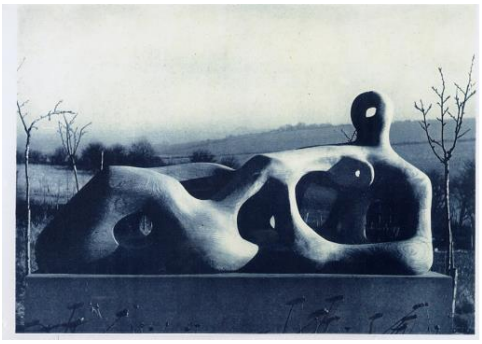
3. Stephen Farthing, 1001 Resim, Dünyanın Önde Gelen Sanat Eleştirmenlerinin Yorumlarıyla, Caretta, 2007, ISBN: 13:978-975-92722-9-6, sf: 834.

Kübizm ve Soyut Sanat ile Gelen Değişim



175. Henry Moore, *Memorial Figure/Anıtsal Figür* (Başka bir açıdan görünüş).

Resim 6



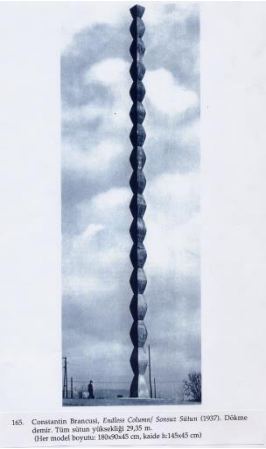
Resim 7

Empresyonizm, sanatçının bakış açısına ve esin kaynaklarına yeni özgürlükler getirmiş; ekspresyonizm sanatçının bilincindeki anlatım dilini daha da özgürleştirmiştir. Kübist anlayışın figür ve objeler üzerindeki yapısal değişimi ise; hem gerçeküstücü sanatın, hem de soyut ve konstrüktivist sanatın kapılarını aralamıştır. Bu arada akımların hangi sıra düzeni içinde ve hangi boyutta birbirlerini etkiledikleri çok daha kapsamlı olarak ele alınması gereken bir sorunsaldır. Soyut sanat, hazır nesne sanatı, teknolojik gelişmeler ve sanayi devrimi ile birlikte doğan yeni sanat alanları; sanat kriterleri ve sanat disiplinleri üzerinde radikal değişikliklere sebep olmuştur.

Figüratif heykeldeki yapısal ve üslupsal değişimlerin en somut ve öğretici örneklerini İngiliz heykeltraş Henry Moore'un uzanan heykellerinde görebiliriz (Resim 6 ve Resim 7). Moore'un doğayla bütünleşen anıtsal heykellerinde soyuta ulaşma, çoğunlukla doğadan yola çıkarak olmuştur. Sanatçının soldaki eserinde; Mısır sanatının durağan ve frontal duruşundan, Yunan drapelerinden ve primitif çizgilerden esinlendiği görülmektedir.[4] Sağdaki eserinde ise; boşluğu da heykelin kütlesi içine alarak, kübist bir stilizasyona girdiği görülmektedir. Eser tam olarak soyut bir eser değildir; ancak soyut bir anlatım diline geçiş aşamasını bize açıkça göstermektedir.

4. Herbert Read, Modern Sculpture A Concise History, Thames & Hudson wold of Art, sf: 181.

Soyut Anlatım Dili



Resim 8

Günümüz anıtsal heykeli 150 yılda çok hızlı ve büyük bir değişim geçirmiştir. Bilim ve teknolojinin gelişmesi, sanatta kavramsal yapının değişmesi, farklı malzemelerin getirdiği özgürlük, üretim süreçlerinin kısalması sanata bambaşka bir anlatım dili getirmiştir.

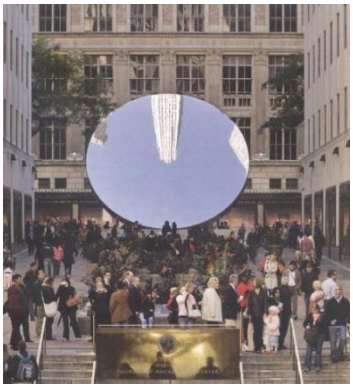
Resimde, Brancusi'nin 1937 yılında memleketi Romanya'da Alman işgaline karşı Gorj kasabasında katledilenlerin anısına yapmış olduğu "***Sonsuz Sütun / Endless Column" u*** görüyoruz. 29.35 m. yüksekliğindeki ***"Sonsuz Sütun"***; "Sessizlik Masası ve Öpücük Kapısı" olarak adlandırılan üç parçadan oluşan kompleks yapılardan biridir (Resim 8). Sonsuz Sütun'un yalın, soyut, konstrüktivist ve aynı zamanda etnik bir anlatım dili vardır. Edith Barlas'a göre ***Sonsuz Sütun***, Romanya'ya özgü giriş kapısı direkleri üzerindeki tahta oymaları çağrıştırır. Bir anlamda mezar direklerini akla getirmektedir.[5] Brancusi eserini; camilerin minareleri, kliselerin kulelerinde olduğu gibi tanrıya ulaşma yolu olarak tasarlayarak gerçekleştirmiştir.

5. Edith Barlas, "The Sculpture of Brancusi in Lightof his Rumanian Heritage". Art Journal (New York), No: 2, 1975-76, sf: 94-95.

Anıtsal Heykel ve Postmodernizm



Resim 9



Resim 10

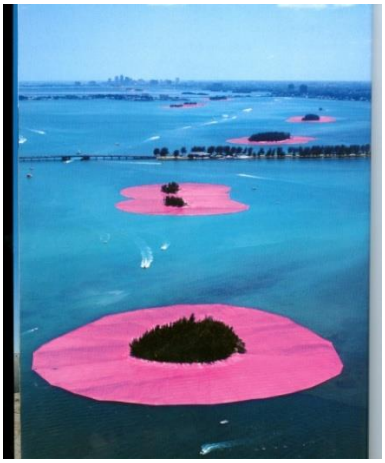
Günümüzün anıtsal heykeline tipik örnek olarak Manhattan'daki iki anıtsal heykelden bahsetmek isterim. İlki Isamu Naguchi'nin, HSBC binası önüne yerleştirilen 1967 tarihli ***Kırmızı Küb'üdür / The Red Cube*** (Resim 9).[6] Yeni-klasik ve modern mimaride yapılmış gökdelenler arasında çarpıcı rengi ve minimal yapısıyla oldukça göze batan post minimal heykel; aslında Wall Street'in dünya borsalarına hükmeden riskli stratejisine dikkat çekmektedir. Tek delikli kırmızı zar; binlerce yıldır süregelen bir kumar objesini, fırlatılıp yere düştüğü andaki biçimi ile, biraz gizli de olsa, oldukça çarpıcı bir biçimde yansıtmaktadır.

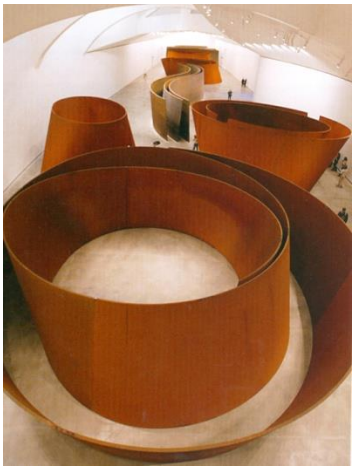
Sağdaki resimde görülen Anish Kapoor'un ***Gökyüzü Aynası / Sky Mirror*** ise, 2006 yılında, Manhattan'ın en kalabalık merkezlerinden biri olan 50. Cadde Rockefeller Plaza önüne belli bir açıda yerleştirilmiştir. 30-40 katlı gökdelenler arasında yer alan, 9.14 metre çapındaki içbükey, ayna kalplı dev paslanmaz çelik konstrüksiyon, halkın göremediği gökyüzünü onlara adeta hediye etmektedir.[7] Aynanın üzerine düşen çevre yansımaları ile birlikte kendi görüntülerini de paylaşan halk, sanatın bir parçası olma hazzını birlikte yaşamaktadır. (Resim 10).

6. Jean Parker Phifer, Public Art New York, 2009, Isamu Naguchi, sf: 34.

7. Jean Parker Phifer, Public Art New York, 2009, Anish Kapoor, sf: 108.

Enstalasyonların Kavramsal Boyutu





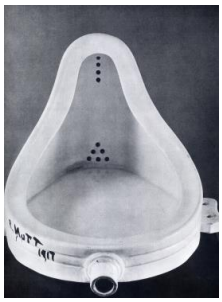
Resim 11 **Resim 12**

Soldaki Resimde görülen Christo ve eşi Jeanne-Claude'un birlikte gerçekleştirdikleri ***"Kuşatılmış Adalar / Surrounded Islands",*** Miami Biscayne Körfezindeki on bir moloz adasının pembe renkte kloş etek gibi özel bir naylon kumaşla çevrilmesinden oluşmaktaydı. Pembe renk, helikopterden yapılan çekimlerde Latin sahilinin uçsuz bucaksız doğal yapısını adeta yüceltiyordu. Tersane paketlerinden doğan proje, dönemin medya aracılığı ile halk tarafından en çok paylaşılan ve maliyeti en yüksek projesi olmuştur. Christo bu projenin kabulü ve onayı için üç yıl mücadele etmiş, Mayıs 1983'te Miami'de toplum sponsorluğunda yapılacak bir sanat festivali için davet aldıklarında gerçekleştirme imkânı bulabilmiştir (Resim 11).[8] Sağdaki Resimde ise Richard Serra'nın 1994-2005 tarihleri arasında projelendirdiği ***"Zaman Sorunsalı / The Matter of Time"*** adlı post minimal ve aynı zamanda post modern yerleştirmesi görülmektedir. Günümüzün baş edilemez bir sorununu dile getiren "***Zaman Sorunsalı"***, bu gün Bilbao Guggenheim Müzesinin giriş katında, 130 x 30 metrelik geniş bir alanı kaplamaktadır. 4 metre ile 4,27 metre yüksekliğinde, çelik kalınlığı 5 cm., içbükey ve dışbükey bükülmüş paslanmaz çelik plakalardan oluşan bu dev kompleks yapı; bir sanatçının eseri olduğu kadar, aynı zamanda mühendis, mimar ve teknik kadro olarak mükemmel bir ekibin gerçekleştirdiği devasa bir projedir. ***Zaman Sorunsalı****;* Çift Bükülmüş Elips, Bükülmüş Elips, Yılan, Ters Kör Nokta, 3 Konveks ve Küresel Bölüm, Bükülmüş Sarmal (Kapalı, Açık, Kapalı, Açık, Kapalı) gibi isimleri olan farklı bölümlerden oluşan bir enstalasyondur.[9] Dört metre yüksekliğinde, kalın ham çelikten yapılmış bu devasa labirentin içinden biran evvel çıkmak için adeta zamanla savaşan izleyici, artık salt bir izleyici değildir. Bu muhteşem eserin bir parçası olarak, Onu deneyimleyerek yaşamaktadır. Sanat sınırlarını aşmış, artık müzelere sığamaz boyutlara ulaşmıştır. Günümüzün sanat projeleri; sanatçının fikri ve maket tasarımından sonra, ancak büyük fabrikaların mühendisleri ve teknik elemanları tarafından gerçekleştirilebilmektedirler (Resim 12).

8. Jonathan Fineberg, 1940'tan Günümüze Sanat, Karakalem Kitapevi Yayınları, 2014, ISBN: 978-605-4146-10-9, sf: 349-352.

9. Isabel Kuhl, Klaus Reıchold, Kristina Lowis, Christiane Weidemann, 50 Sculptures You Should Know, Prestel, 2009, ISBN: 978-3-7913-4338-9, sf: 148-149-150-151.

Hazır Nesneler Sanatı Nereye Götürüyor?



Resim 13



Resim14



Resim 15

Günümüz Kavramsal Sanatını, Dadaist Felsefeye ve Marcel Duchamp'ın 1917 tarihli ***"Çeşme"*** isimli pisuarına kadar götürebiliriz. Duchamp, Manhattan'daki sıhhi tesisat malzemeleri satan bir dükkândan sıradan bir pisuar almış, ters çevirip R. Mutt ismiyle imzalamıştı. Pisuarı "her şey bir sanat eseri olabilir" felsefesiyle Bağımsız sanatçılar sergisine göndermişti.[10] Ducham bu eylemiyle; o güne kadar sanatçıya zorla kabul ettirilen kuralları ve sanat kurumlarında imzanın para etmesini provoke ediyordu. Sanatçı için en önemli ve önde gelen şey fikir ve kavramdı. Bu ister erotik içerikli bir pisuar ister bir kar küreği olabilirdi (Resim 13).

Ortadaki Resim'de günümüz İngiliz kavramsal sanatçılarından Damien Hirst'ün 2007 tarihli ***"Anne ve Çocuk (Ayrılmış)/ Mother and Child (Divided)"*** isimli eserini görüyoruz (Resim 14). Turner ödülünü aldığı yıl şerefine Tate Modern salonlarının çoğunu sanatçıya ayırmıştı. Yüzlerce metrekarelik salonları; formaldehitte bekletilen salamura hayvanlar, swarovski taşlarla kaplı platinle kalıbı alınmış bir kuru kafa, raflar dolusu ilaç kutuları ve ilaç kapsülleri, renk renk ayrılmış swarovski taşlar, sinek savarlı bir enstalasyon ***"A Thousand Years / Bin Yıl"*** (Resim15), kelebekli asamblajlar dolduruyordu. İlk bakışta pek bir şey anlamadığınız ***Bin Yıl*** isimli enstalasyon; yaklaşık 4 m uzunluğunda, 2 m. yüksekliğinde ve 2 m. genişliğinde cam bir kasadan oluşuyordu.[11] Cam kasanın bir bölümünün ortasında ölü bir ineğin çürüyen başı uzanmaktaydı. Onun üzerinde kasaplarda görülen, ultraviyole ışığa sinekleri çağıran bir sineksavar ve iki zıt köşelerde şeker kaseleri yer alıyordu. Sinekler leşin kanından besleniyorlar, çiftleşiyorlar, larvalarını ölü inek başının üzerine bırakıyorlar, sinek savara yapışıp ölüyorlar, larvalar sinek olup şeker ve kan ile beslenerek tekrar çiftleşiyor ve tekrar ölerek, ineğin kafasının üzerine düşüp organik maddenin bir parçası oluyordu. Olay; yaşam ve ölümün kısır döngüsünü bize anlatan, korkunç bir biyoloji dersi gibi koku saçarak devam etmekteydi. Binlerce kişi hayretler içinde, salonlar dolusu eserlerin nasıl imal edildiği, neye mal olduğu hakkında çeşitli fikirler yürüterek ve hem hayranlık hem de müthiş bir şaşkınlıkla sergiyi geziyordu. Sergi ve yılın sanat adamı Hirst, uzun yıllar manşetlerden inmeyecekti.

10. Will Compertz, "Pardon Neye Bakmıştınız?" Y.K.Y. 2015, sf: 20-23.

11. Will Compertz, "Pardon Neye Bakmıştınız?" Y.K.Y. 2015, sf: 314.

İnteraktif Sanat ve Performans Sanatı



Resim 16



Resim 17

Günümüz sanatında en büyük değişim; heykellerin sınırlarını aşarak mimari heykellere dönüşmesi ve izleyicinin de eserin içinde yer alabildiği performansların yapılması olmuştur. Soldaki resimde; Louise Bourgeois'nın **"Yaptım, Bozdum, Yeniden Yaptım / I do, I Undo, I Redo"** adlı konstrüktivist - postmodern enstalasyonunu görülmektedir. Bize bir sanat eseri olmaktan çok mimari bir tasarımı anımsatan bu yapı, 2000 yılında Tate Modern'in Turbine Hall'üne yerleştirilmiştir. Yüksekliği yaklaşık 20 metreden fazla, üzerine çapı yaklaşık 180 cm.'lik dörder adet dev ayna yerleştirilmiş olan iki ayna kulesinden oluşmaktadır. İzleyiciler, tek kişi olarak sarmal merdivenlerden kulelere tırmanıyorlar ve değişik açılarda yerleştirilmiş bu devasa aynalarda fabrika hangarından bozma garip bir ambiyans içinde, farklı görünümlere bürünmüş olan akislerini seyrediyorlardı. Aynalardaki farklı görünümleri ile izleyici, artık bu mimari heykelin bir paydaşı ve parçası olmuştu (Resim16).[12]

Sağdaki resimde; 2010 yılında MOMA'da sergilenen Marina Abramovic'in ***"Sanatçı Burada / The artist is Present"*** adlı performansı yer almaktadır. Abramovic; MOMA'nın geniş giriş holünde müzenin açık olduğu 7,5 saat boyunca, hiç kalkmadan, kıpırdamadan, konuşmadan, hatta tuvalete bile gitmeden oturacaktır. Bu performans serginin açık olduğu 11 hafta boyunca sürmüştür. Abramovic'in karşısına ilk gelen oturur pirensibi uyarınca izleyiciler oturacaklar ve günlük nöbetini tutan sanatçıyı izleyecekler ve böylece kendileri de sanat eserinin bir parçası sayılacaktı. Dünyanın en popüler müzelerinden birinde uygulanacak olan bu deneyim yoksa bir fiyasko ile mi sonuçlanacaktı? Fakat işte sanat bu, her zaman şaşırtır insanı. Hiç beklenmedik biçimde, izleyiciler sanatçı ile bu derin deneyimi yaşamak için, açılış saatinden kapanma saatine kadar büyük kuyruklar oluşturdular. Müze ve sanatçı, popüler sahne artistleri kadar büyük ilgi gördü ve müze yıllardır ulaşamadığı izleyici sayısına ulaşmış oldu. (Resim 17).[13]

12. Tate Modern The Handbook, Tate Publishing, 2006, sf: 34. ISBN: 1-85437-577-6.

13. Will Compertz, Pardon Neye Bakmıştınız, YKY, 2015, ISBN: 978-975-o8-3250-5, sf: 267-269.

Sonuç Olarak

Modern sanat; tüm yeniliklere açık olmakla birlikte, gelenekten ve klasik sanatlardan doğan ve köklerini inkar etmeyen bir sanat olmuştur.

Modernist felsefe, çağın tüketim toplumunun kültürüne ve yaşantısına uygun, sanatın tüm dallarına sınırsız özgürlük getirerek, yeni sanat hareketleri ve sanat alanlarının doğmasına sebep olmuştur.

Modernist anlayış, sanatı bilimle birleştirmiş ve sanatın disiplinlerarası bir yapılaşmayla gelişeceğine inanmıştır.

Modernist görüş, sanattaki gerçekçi anlatım dilinin değişmesinin sonucu olarak, empresyonizm, ekspresyonizm, soyut sanat, konstrüktivizm, hazır nesne sanatı gibi pek çok sanat akımının, yeni sanat kurumlarının ve sanat değerlendirme kriterlerinin doğmasını sağlamıştır.

Modernizm ile gelen sanattaki sınırsız özgürlükler ve post modernizm, sanatçının tek başına üretmesini ve el izini ortadan kaldırmaktadır. Sanatta artık kişisel üretim değil; fikrin ön plana çıktığı, disiplinlerarası ve ekip çalışması gerektiren büyük projeler popüler olmaya başlamıştır.

Tüm bu radikal değişimler, Kavramsal Sanatın oluşumuna sebep olmuştur. Sanatın disiplinlerarası yapılanması ve Kavramsal Sanat ile birlikte; Çevre Sanatı, Arazi Sanatı, Yerleştirme Sanatı, Video Sanatı, Performans Sanatı gibi pek çok sanat akımı ve alanı doğmuştur.

Modernist dönemle birlikte sanat globalleşmiştir. Dünya sanatının değerleri üzerinde oynayan devletler; sanat politikalarını oluşturmuşlar ve sanat borsalarını güçlendirmişlerdir.

Tüm bu büyük değişimler beraberinde yeni sorunları getirmektedir. Birincisi: Sanatın disiplinlerarası yapılanması ile, sanat alanlarının birbirlerinin alanlarını işgal etmeleridir. İkincisi: Kavramsal sanatın getirdiği “her iyi fikir üreten sanatçıdır” görüşü ile birlikte ortaya çıkan, sanatçı kimdir? sorunsalıdır.

Kaynaklar

1. Albert Elsen, The Partial Figure in Modern Sculpture: From Rodin to 1969 (Baltimore Museum Art, 1969, Sergi Kataloğu.

2. Carsten- Peter Warncke, Pablo Picasso 1881-1973 Tashen,1997, ISBN: 3- 8228-8267-4, sf: 603-611.

3. Stephen Farthing, 1001 Resim, Dünyanın Önde Gelen Sanat Eleştirmenlerinin Yorumlarıyla, Caretta, 2007, ISBN: 13:978-975-92722-9-6, sf: 834.

4. Herbert Read, Modern Sculpture A Concise History, Thames & Hudson wold of Art, 2007. ISBN: 978-0-500-20014-8. Sf: 181.

5- Edith Barlas, "The Sculpture of Brancusi in Lightof his Rumanian Heritage". Art Journal (New York), No: 2, 1975-76, sf: 94-95.

6. Jean Parker Phifer, Public Art New York, 2009, Isamu Naguchi, ISBN: 978-0-393-73266-5, sf: 34.

7. Jean Parker Phifer, Public Art New York, 2009, Anish Kapoor, ISBN: 978-0-393-73266-5, sf: 108.

8. Jonathan Fineberg, 1940'tan Günümüze Sanat, Karakalem Kitapevi Yayınları, 2014, ISBN: 978-605-4146-10-9, sf: 349-352.

9. Isabel Kuhl, Klaus Reıchold, Kristina Lowis, Christiane Weidemann, 50 Sculptures You Should Know, Prestel, 2009, ISBN: 978-3-7913- 4338-9, sf: 148-149-150-151.

10. Will Compertz, "Pardon Neye Bakmıştınız?" Y.K.Y. 2015, ISBN: 978-975-08-3250-5, sf: 20-23.

11. Will Compertz, "Pardon Neye Bakmıştınız?" Y.K.Y. 2015, ISBN: 978-975-08-3250-5, sf: 314.

12. Tate Modern The Handbook, Tate Publishing, 2006, sf: 34. ISBN: 1-85437-577-6.

13. Will Compertz, Pardon Neye Bakmıştınız, YKY, 2015, ISBN: 978-975-o8-3250-5, sf: 267-269.

RESİM KAYNAKLARI

1- Resim 1- ***"David",*** Sculpture 15th Century and 18th Century Volume III., Tashen, 1996, sf: 73.

2- Resim 2- **"*Danaid*"** Rainer Crone and Siegfried Salzmann, "Rodin - Eros and Creativity", Prestel 1997. Sf: 30-31.

3- Resim 3- "***Las Meninas / Nedimeler"*** Diego Velazquez, Stephen Farthing, 1001 Resim, Dünyanın Önde Gelen Sanat Eleştirmenlerinin Yorumlarıyla, Caretta, 2007, ISBN: 13:978-975-92722-9-6, sf: 264.

4- Resim 4- "***Las Meninas (After Velazques) / Nedimeler (Velazkes'den Sonra)*** Carsten-Peter Warncke, Pablo Picasso 1881-1973 Tashen,1997, ISBN: 3-8228-8267-4, sf: 602.

5- Resim 5- "***Kızlar 1970/ Las Meninas 1970"*** Equipo Cronica, Stephen Farthing, 1001 Resim, Dünyanın Önde Gelen Sanat Eleştirmenlerinin Yorumlarıyla, Caretta, 2007, ISBN: 13:978-975-92722-9-6, sf: 834.

6- Resim 6- ***"Memorial Figure / Anıtsal Figür"*** Henry Moore, John Hedgecoe, Henry Moore A monumental Vision, tashen, 2005, ISBN: 3-8228-4162-5, sf: 113.

7- Resim 7- ***"Reclinin Figure / Uzana Figür",*** Jeremy Lewison, Moore, Taschen, 2008, ISBN: 978-975-14-1265-2, sf: 40.

8- Resim 8- **"*Sonsuz Sutun/ Endless Column*"**, Sculpture 19th Century and 20th Century Volume IV., Tashen, 1996, sf: 154.

9- Resim 9- ***"The Red Cube / Kırmızı Küb"*** Isamu Naguchi, Jean Parker Phifer, Public Art New York, 2009, sf: 34. ISBN: 978-0-393-73266-5.

10- Resim 10- ***"Sky Mirror / Gökyüzü Aynası"*** Anish Kapoor, Jean Parker Phifer, Public Art New York, 2009, sf: 108. ISBN: 978-0-393-73266-5.

11- Resim 11- "***Surrounded Islans / Kuşatılmış Adalar"*** , Ruhrberg-Schneckenburger-Fricke- Honnef, Art of the 20th Century Volume II, Taschen, 1998, ISBN: 3-8228-8576-2, sf: 549.

12- Resim 12- ***"The Matter of Time / Zaman Sorunsalı"***, Richard Serra, 50 Sculptures You Should Know, Prestel, 2009, ISBN: 978-3-7913- 4338-9, sf: 148.

13- Resim 13- **"*Çeşme- Pisuar*"**, Tate Modern The Handbook, Tate Publishing, 2006, sf: 104. ISBN: 1- 85437-577-6.

14- Resim 14- ***"Mother and Child (Divite)" / Anne ve Çocuk (Ayrılmış)"***, Damien Hirst, Tate Publishing, 2012, ISBN: 978-1-b84976-014-0, sf: 113.

15- Resim 15- "***A Thousand Years / Bin Yıl"***, Damien Hirst, Tate Publishing, 2012, ISBN: 978-1-b84976-014-0, sf: 44.

16- Resim 16- ***"Yaptim, Bozdum, Yeniden Yaptim / I do, I Undo, I Redo",*** Tate Modern The Handbook, Tate Publishing, 2006, sf: 35.

17- Resim 17- ***"Sanatçı Aramızda / The artist is Present",*** Michael Wilson, Çağdaş Sanat Nasıl Okunur, 21. Yüzyil sanati yaşamak, Hayalperest, 2015, ISBN: 978-=605-85025-7-4, sf: 15.

YENİ TÜR KAMUSAL SANAT: KAMUSAL ALANIN İLİŞKİSEL VE TAKTİKSEL KULLANIMI

NEW GENRE PUBLIC ART: RELATIONAL AND TACTICAL USE OF PUBLIC ARENA

Selda ÖZTURAN, Dr. Öğr. Üyesi

Akdeniz Üniversitesi, Antalya, Türkiye

sldozturan@gmail.com

ÖZET

Kamusal Sanat terimi başına eklenen "yeni" nitelendirmesi ile birlikte yeniden tanımlanmış ve geleneksel anlamda kamusal mekânlarda gerçekleştirilen heykel yerleştirme projelerinden ayrılmıştır. Eskinin içinden doğan ve eskiye yapılan atıfla ona eklemlenen bu yeni tanımla birlikte, sanat eseri ve izleyici arasındaki ilişki bir karşılaşma olmak yerine yeni ilişki biçimleri üreten, aynı zamanda yeniden şekillenen bir deneyime dönüşmüştür.

"Yeni tür kamusal sanat" terimi çağdaş toplumun temel sosyal, kültürel, ekonomik, politik durumları ile ilgili kamusal alanda yeni iletişim ve ilişki biçimleri kurmayı amaçlayan sanat uygulamalarını içermektedir. İlk olarak 1991'de sanatçı, yazar ve eğitimci olan Suzanne Lacy tarafından kullanılan kavramın alternatif tanımları, ilişkisel sanat, katılımcı sanat, diyalog sanatı, toplum temelli sanattır. Bu yeni yaklaşımla sanatçılar, çalışmalarında toplumsal meseleleri politik temsil düzeyinde yansıtmak yerine, sorunlara toplulukla birlikte çözüm önerileri üretmeyi amaçlamaktadır. Vatandaş kimliğine katkıda bulunmak, topluluk ihtiyaçlarını karşılamak, sosyal dışlamanın üstesinden gelmek, ekonomik, kültürel, sosyal değişime katkıda bulunmak ve benzer hedeflerle yola çıkan çalışmalarla birlikte sanat yapıtı ve

izleyici arasındaki ilişki sorgulanmakta, izleyici edilgen konumundan çıkmakta, sanat yapıtı sosyal açıdan yeniden tanımlanmaktadır.

Bu çalışma, yeni tür kamusal sanatın "gündelik yaşam politikasına" ilişkin taleplerini ve sorgulamalarını odağına almaktadır. Buna ek olarak yeni tür kamusal sanatın kentsel yeniden yapılanma süreçleri ile nasıl kesiştiği, işbirliği, katılım, müzakere süreçlerinin nasıl işlediği ve sanatçılar tarafından ne tür taktik manevraların geliştirildiği irdelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Yeni Tür Kamusal Sanat, Etkileşim, İletişim, Taktik, Gündelik Hayat.

ABSTRACT

The term of Public Art has been re-defined by the qualification of "new" added to its beginning and has diverged from statue placement projects being actualized at public space in conventional sense. Along with this new definition, which is arising from the old, and which is being articulated to old with a referral to old, the relation in between the artwork and audience has transformed to an experience generating new forms of relation, and also being reshaped instead of being a meeting.

The term "new genre public art" is covering implementations of art intending to establish new communication and relation forms in public area regarding basic social, cultural, economic, politic states of contemporary society. Alternative definitions of the concept, that was first used by artist, writer and academician Suzanne Lacy in 1991, are relational art, participatory art, art of dialogue, society-based art. By this new approach, the artists are intending to generate solution suggestions for the problems along with the community instead of reflecting in their works the social problems at the level of political representation. Along with the works that set off with the objectives of contributing to the identity of citizen, meeting the needs of community, overcoming social exclusion, contributing to economic, cultural and social change, and with similar objectives, the relation in between the artwork and audience is being

questioned, and the audience is being released from being passive, and the artwork is being redefined in social aspect.

This study is concentrating on demands and questions of new genre public art relevant to “daily life policy”. In addition to this, how the new genre public art is intersecting with urban restructuring processes, how the processes of cooperation, participation and negotiation function, and what kinds of tactical maneuvers are being developed by the artists will be scrutinized.

Key Words: New Genre Public Art, Interaction, Communication, Tactic, Daily Life.

GİRİŞ

“Kamusal alan”, üzerinde yoğun tartışmaların yapıldığı, toplumlardaki sosyal, kültürel ve politik dinamikleri anlamak için sıkça başvurulan ve sıkça göndermede bulunulan bir kavramdır. İlk olarak 1950’lerin sonlarından itibaren irdelenmeye başlanan kavram ve etrafında şekillenen tartışmalar, 1980’lerin sonları ve 1990’ların başlarından itibaren neoliberal politikaların yayılması ile birlikte hareketlenmiş, felsefe, sosyoloji (siyasal, kentsel, medya), siyaset bilimi, iletişim, mimarlık ve sanat gibi çeşitli disiplinlerde etkileşime ve önemli ölçüde teoriye dayalı entelektüel üretime yol açmıştır. Kamusal alan genel olarak, toplumsal yaşantımızın içerisinde düşüncelerin, söylemlerin, ilişkilerin ve etkileşim biçimlerinin üretildiği, geliştirildiği ve paylaşıldığı, toplumsal anlam üretiminin kanallarını açan ortak etkinlik alanına işaret etmektedir.

“Kamusal sanat” ise, beyaz küp olarak tanımlanan müze, galeri gibi kurumların “özel” alanlarının dışında kalan, parklar, caddeler, meydanlar gibi toplumun ortak kullanım alanlarında, kamusal alanlarda, yapılan sanat uygulamalarını içermektedir. En belirgin özelliği toplumun her kesiminden insanın erişimine açık olmasıdır. Modernizmden günümüze kamusal sanat uygulamaları incelendiğinde, kamusal sanatın üç farklı aşamadan geçtiği görülmektedir.

Tarihsel olarak birbirlerinden, özerk kamusal sanat projeleri, mekâna özgü kamusal sanat projeleri ve yeni tür kamusal sanat projeleri olarak ayrılabilir.

Birinci tarihsel aşamada, kamuya açık alanların, kamusal sanat uygulamaları aracılığı ile rastgele süslenmeleri, güzelleştirilmeleri ve zenginleştirilmeleri söz konusudur. Genellikle açık alanlara yerleştirilmiş soyut ya da figüratif modernist heykel uygulamalarını içeren bu projeler, modernizmin tekillik ve özerklik düşüncesine paralel olarak "özerk" sanat yapıtı olma özellikleri ile öne çıkmaktadır.

Bir sonraki aşamada ise kamusal sanat uygulamaları, kent planlama ve tasarlamanın bir bileşeni olarak, "mekâna özgü" olma özelliği ile öne çıkmaktadır. Mekânın kimliğini oluşturmak, mekânda odak noktası oluşturmak, mekânın imajına bağlı olarak estetik değer oluşturmak için sanatçılar, tasarımcılar, şehir plancıları ve mimarlar kent planlamasında kolektif bir çalışma yürütmektedirler. Bu kolektif çalışma, kentsel dönüşüm ve fiziksel yenilenmeyi, buna bağlı olarak sosyo-kültürel dönüşümü ve bu dönüşümlerin bir sonucu olarak ekonomik canlanmayı hedeflemektedir. Bu aşamada, kentsel yeniden yapılanma süreçlerinin bir parçası olarak işlev gören kamusal sanat uygulamalarının odak noktası mekândır ve mekânla birlikte toplumsal yaşamı da şekillendirici bir etkiye sahiptir.

"Mekâna özgü" kamusal sanat uygulamalarının dönüm noktası ve ilk örneği Alexander Calder'in Grand Rapids, Michigan'a 1969 yılında yerleştirdiği La Grande Vitesse heykelidir. Bu heykel projesi, Grand Rapids şehrinin yangınla tahrip olmuş bölgesini yeniden hayata geçirmek için yeni belediye binasının planlanması sırasında tasarlanmıştır. Heykel tasarlanırken çevredeki binaların planları, malzemeleri ve ölçekleri göz önünde bulundurulmuş ve zamanla şehrin sembolü ve mekânın kalbi konumuna gelmiştir.



Resim 1: **https://www.experiencegr.com/things-to-do/attractions/calder/**

"Mekâna özgü" kamusal sanat projeleri, 1980'lerin sonlarından itibaren neoliberal politikaların adım adım hayatın her alanına sızması ve kentlerin hızla küresel ekonomilere eklemlenmesine bağlı olarak önem kazanmış, tıpkı çağdaş sanat gibi, neoliberalizmin taleplerine göre biçimlenen bir "meta" olarak varlık kazanmıştır. Bunun yanında kamusal alana bağlı olarak kamusal sanat da artık "meta" değeri yaratan bir alan olarak da işlev görmeye başlamıştır. Bu noktada kamusal sanat ve yeni tür kamusal sanat arasındaki kutuplaşmayı anlamak için neoliberalizmin detaylı bir analizi gerekmektedir.

YENİ TÜR KAMUSAL SANAT

Dünya ekonomisi 1970'li yıllardan itibaren krize girmiş ve gelişmiş ülkeler krizden çıkmanın yolunu kapitalizmin yeniden yapılandırılmasında bulmuşlardır. "Başka alternatif yok" diyerek sunulan, Neoliberalizm olarak ifade edilen ve sonuçları hakkında çokça tartışılan bu yapılanma genel olarak, serbest piyasanın işleyişinden devletin elini çekmesi, piyasanın serbestleşerek yabancı sermayeye açılması ve devlete ait kurumların hızla özelleştirilmesi olarak açıklanabilir. Başka alternatif yok söylemi ve neoliberal politikaların uygulanması, 1989'da Berlin Duvarı'nın yıkılması ve 1991 yılında Sovyetler Birliği'nin dağılması ile birlikte küresel ölçekte

hız kazanmış, az gelişmiş ülkeler, gelişmekte olan ülkeler ve gelişmiş ülkeler dünya kapitalist sistemine eklemlenmeye başlamıştır. Eş zamanlı olarak 1980lerde başlayan 1990'lı yıllarda hayata giren internet teknolojisi ile birlikte insanlar daha önce hiç olmadığı kadar hızlı, yaygın ve karmaşık bir ağın parçası haline gelmiştir. Küreselleşme olarak adlandırılan bu süreç, küresel bir ekonomik sistemin çerçevesini çizen neoliberalizmle ilişkilendirilmiştir. Kapitalist sistemin yeniden inşasına yönelik kurgulanan neoliberalizm, sermaye açısından büyük kazanımları beraberinde getirirken, çevre yasaları, çalışma koşulları, insan hakları, kamu sağlığı, gıdada kendine yeterlik gibi dünya toplumunun bütününü ilgilendiren konular hiçe sayılmıştır (Özturan, 2017).

Bu süreçte toplumsal değişimi sağlayan en önemli faktör ekonomidir. Toplumun yapısal özellikleri, mevcut ekonomik sistem tarafından belirlenmektedir. Ekonomiye bağlı olarak değişen üretim-tüketim ilişkileri toplumu oluşturan yapıyı belirlerken kültürü de şekillendirmektedir. "Neoliberal süreçte hem estetik anlamıyla "kültür" hem de gündelik yaşamı şekillendiren maddi ve maddi olmayan değerlerden oluşan antropolojik anlamdaki "kültür" ekonomik sistemin önemli bir unsuru haline gelmiştir (Özturan, 2017)".

Ekonomik, politik, toplumsal ve kültürel alanlarda yaşanan tüm hayatı etkisi altına alan bu dönüşüm, sanat dünyasının yapısını da kökten değiştirmiştir. Çok uluslu şirketler kültür ve sanat alanlarında sponsorluk ilişkileri ile varlık kazanmaya başlamış ve sanat küresel piyasalara eklemlenmiştir. Sanat ekonomisi, serbest piyasa ekonomisine paralel bir yol izlemiş, dünyanın en ünlü finans merkezleri aynı zamanda dünyanın en ünlü sanat merkezi olmuşlardır. Çok uluslu şirketlerin faaliyetlerini dünyanın en ücra köşelerine kadar sürdürmesine paralel olarak sanat piyasasının alanı da dünyanın en ücra köşelerine doğru yatay bir biçimde genişlemiştir. Bu süreçte sanat, "çağdaş sanata" adını almış, modernizmin muhaliflik kimliğini terk etmiş ve neoliberal politikaların propaganda aracına dönüşmüştür. Uluslararası sergiler, festivaller, fuarlar ve bienaller gibi etkinlerle, kentler birer gösteri alanına dönüşmüş, dünya kenti olarak pazarlanmıştır. Bu yaklaşım, kentlerin yeniden tasarlanması ve kentsel dönüşüm süreçlerinden bağımsız değildir. Kentlerin yeniden tasarımı ve kentlerin meta olarak yeniden üretimi, kamusal alanları sermayeye ve dolayısı ile sömürgeleştirilmeye açık hale getirmektedir. Bu durum ideal kamusal alan fikrinden büyük bir sapma yaratmaktadır. Kamusal alanlar artık kamusallıktan çıkmış, kamusal insan ise kendi özel hayatına çekilmiş, gündelik hayatın içinde sessiz bir

izleyici konumuna gelmiş ve Richard Sennett'in deyişiyle kamusal insan çökmüştür (Özturan, 2017).

Richard Sennett, "Kamusal İnsanın Çöküşü" adlı kitabında, sanayi öncesi toplumlardan geç modernizme kadar geçen süreçte, kamusal yaşam ile özel yaşam arasındaki dengenin değişimini, davranış kalıpları, giyim alışkanlıkları, üretim-tüketim ilişkileri ve sekülerleşme gibi gündelik yaşamın kültürel kodları üzerinden okumaktadır. Bireylerin kültürel ve sosyal yaşamlarındaki dönüşüm ile şehirlerin yerleşimi ve mekânların işlevlerindeki değişim birbirlerine paralel olarak gerçekleşmiş, yeni bir toplum yaratılmıştır. Bu süreç içerisinde, 18. yüzyılın meydanlarının, kahvehanelerinin, tiyatrolarının, parklarının yerini evlerin oturma odası almış, kamusal yaşam özel yaşamın giderek artan ağırlığı altında ezilmiş, bireysellik öne çıkmış kamusal alan ise giderek "sessizleşmiştir". Antik Yunan'da ve 18. Yüzyıl burjuva toplumunda, toplumsal yaşamdaki varlığını eylem ve üretim (iktisadi olmayan) üzerine kuran kamusal insan, kamusal alanda bir aktördür. 19. yüzyıldan geç modern döneme uzanan süreçte ise insan, kamusal alandaki aktörlük kimliğini yitirmiştir. Kamusal alandaki aktör yerini önce pasif ve suskun izleyiciye sonrasında ise röntgenciye bırakmıştır. Artık kamusal alanlar, kalabalık içinde yalnız başına olan, görünmez duvarlarla birbirinden ayrılan suskun insanlarla dolup taşmaktadır. Bu süreç, içinde ekonomik, politik, sosyolojik ve kültürel bir dizi unsuru barındıran çok boyutlu bir paradigma değişikliğini beraberinde getirmiştir. Kapitalizmin bu yeni aşamasında birey artık "üretici" kimliğinden çok "tüketici" kimliği ile var olmaktadır. Bireyleri tüketime yönlendirmek için "kamusal alan", kapitalist sistemin işleyiş mantığına uygun bir şekilde organize edilmeye başlanmıştır. Tüketimi arttırmak için geliştirilen yeni pazarlama stratejileri ile ürünlere kullanım değeri dışında yeni anlamlar yüklenmiştir. Bunun sonucu olarak, meta fetişizmi olarak adlandırılan yeni bir olgu ortaya çıkmış ve alış-veriş pratikleri dönüşmüştür. Mağazaların ortaya çıkışı ile birlikte, alış-veriş insan yaşamında daha çok yer kaplayan fakat daha az sosyalleşmesinin önünü açan yeni bir kamusal deneyime dönüşmüştür. Kamusal alan kamusallığını yitirmiş, kamusal yaşam ise insanların birbirleri ile ilişkilenmediği pasif bir katılıma dönüşmüştür. Toplumsallığın zayıflamasının bir sonucu olarak insanlar kendi içlerine yönelmiş, bireysel kimliklerini inşa etmeleri başlı başına bir amaç haline gelmiştir. Kimliğini tek başına inşa etmede zorlanan insanlar, bir araya gelerek cemaatler aracılığı ile kolektif bir kimlik yaratma çabasına girmektedirler. Cemaatlerdeki insanlar, "kim" olduklarını dile getirirken toplumda ayrışmaya, dışlamaya ve ötekileşmeye yol açarlar. Özgürlüğün olmadığı, lidere bağlılığın esas olduğu cemaat alanları bir anlamda kamusallığın

içini boşaltmaktadır. Sennett bu durumu "kamusal insanın çöküşü" olarak tanımlamaktadır (Sennett, 2010).

Bu noktada "yeni tür kamusal sanat"ı ortaya çıkaran nüveyi bu çöküş üzerinden okumak mümkündür. Yeni tür kamusal sanat, ideal kamusal alanın izini sürmektedir. Dolayısıyla önüne aldığı "yeni" ön eki kamusal alanı, "ideal kamusal alan" kavramı doğrultusunda yeniden inşa etmekle ilintilidir. Uygulamalar bağlamında ise yeni değildir. Yeni tür kamusal sanat uygulamalarının omurgasını, 70'li yılların sanat pratikleri oluşturmaktadır. 70'lerin sanat ile hayat arasındaki çizgiyi bulanıklaştıran ve dahası sanatı gerçek hayatın içinde konumlandıran yaklaşımları, yeni tür kamusal sanatla uğraşan sanatçılar için çok değerli bir miras niteliğindedir. Sanatçılar ideal kamusal alanı sanat yoluyla yeniden inşa etme çabasındadırlar ve bu kamusal alan İdealinin referans noktalarını Hannah Arendt ve Jürgen Habermas'ın ideal kamusal alanlarının izlerini sürerek bulmaktadırlar.

Hannah Arendt, 1958 yılında yayınlanan "İnsanlık Durumu" adlı kitabında "kamusal alan" ile "özel alan" ayrımının ortaya çıkışını tartışmakta ve her iki kavramın ortaya çıkışını Antik Yunan'daki polis (şehir devleti) düzenine dayandırmaktadır. Poliste tamamen özgür ve erkek olan yurttaşlar ve yurttaşlık vasıfları olmayan kadınlar, çocuklar ve köleler yaşamaktadır. Arendt'e göre Antik Yunan'da yurttaşlar, eylemini gerçekleştiği agora yani kamusal alan ve hane yaşamını sürdürdüğü özel alan olmak üzere iki var oluş düzeninde yer almaktadır. Yurttaşlar özel alanları olan hane hayatında yiyecek, barınma ve üreme gibi sadece biyolojik gereksinimlerini karşılamaktadırlar. Yurttaş olmayan kadınlar ve köleler hane hayatına aittirler ve bu alan onlar için zorunlulukların alanıdır. Yurttaşların, çalışmak zorunda olmadıkları için, hane hayatının içinde hiçbir yükümlülükleri yoktur. Bu nedenle tüm zamanlarını ve enerjilerini polisin daha iyi olması için harcarlar. Bunun yanında hane hayatı dışa kapalı olduğu için politikanın tamamen dışındadır. Antik Yunan'da kamusal hayat ise agoralarda gerçekleşir. Agora, açıklığa, ortaklığa, herkes tarafından görülür ve duyulur olmaya işaret ettiği için özgürlük ve zenginlik alanıdır. Yaşamın sorunsallaştırıldığı bu alanlarda, yurttaşlık vasfına sahip olan tüm bireylerin "parrhesia" (özgür konuşma) hakkı vardır. Şiddetten tümüyle arınmış olan bu alanlarda kararlar, zorlama ile değil, kelimeler ve ikna yolu ile alınmaktadır. Dolayısıyla polis, yurttaşların, iletişim, etkileşim ve katılım yolu ile kendilerini "politik özneler" olarak var ettikleri özgürlük ve üretim (iktisadi olmayan bir üretim) alanlarıdır. "Arendt için polis gerçek

politikanın paradigmasıdır". Çünkü "politikanın varlık nedeni özgürlük, deneyim alanı da eylemdir…insanlar eylemde bulundukları sürece özgürdür (Arendt'ten aktaran Berktay, 2015,711)". Arendt, polisi batı politik tarihinin, yurttaşı ise modern özne düşüncesinin kaynağı olarak ele almaktadır (Arendt, 2012).

Habermas ise "Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü (1962)" adlı kitabında, ideal kamusal alan düşüncesini kavramlaştırdığı burjuva kamusal alan üzerinden ele almakta ve çalışmasında burjuva kamusal alanının ortaya çıkışını, dönüşümünü ve bu dönüşümün aşamalarını aktarmaktadır. Habermas'a göre burjuvazinin bir sınıf olarak ortaya çıkışıyla birlikte ortaya çıkan burjuva kamusal alanının kurumları başlangıçta Fransa'daki salonlar, İngiltere'deki kahvehaneler, Almanya'daki okuma odalarıdır. Bu kurumlar, insanların toplumsal konular ile ilgili akıl yürüttükleri ve fikirlerini beyan edebildikleri rasyonel bir tartışma içine girdikleri ve bunun sonucunda kamuoyu oluşturdukları toplumsal yaşam alanlarıdır. Fiziksel nitelikleri ile öne çıkmayan bu mekânlarda, eşitliğe dayanan, toplumsal ve ekonomik açıdan sahip olunan hiyerarşiyi, gücü ve saygınlığı yok sayan bir iletişim anlayışı vardır. Habermas, yüz yüze iletişimin kurulduğu, düşüncelerin serbestçe dolaşıma girdiği, devletten ve ekonomik çıkarlardan bağımsız bir kültürel alan kurulduğu ve her türlü statünün yok sayıldığını öne sürerek burjuva kamusal alanını "ideal" olarak nitelendirmektedir. Habermas kitabında, 19. yüzyıldan itibaren sanayi kapitalizminin genişlemesi ile birlikte kamusal alanın yok olduğundan bahsetmektedir (Habermas, 2002).

Tarihsel bir perspektiften bakıldığında kamusal alanın varlığı ile politikanın varlığı arasında dolaysız bir ilişkinin söz konusu olduğu görülmektedir. Kamusal alan, kamuoyu oluşturmak için bir alan olarak düşünülmekte ve kamuoyunu politik bir güç olarak ele almak için bir araç olarak tasarlanmaktadır. Sanatçıların stratejileri ise tahakküm altına alınan kamusal alanı, sanat ile hayat arasındaki çizgiyi bulanıklaştırarak ve dahası sanatsal deneyimi gerçek hayatın içinde konumlandırarak, dönüştürmektir. Dolayısıyla kamusal sanatın yeni bir aşaması olarak ele aldığımız yeni tür kamusal sanat, bir paradigma değişikliği yaratarak, "özerk"liğin ve "mekâna özgü"lüğün ardından, yönünü "toplumsal"a çevirmiştir (Krawagna,1999). Artık söz konusu olan kamu yararına sanat, bir başka deyişle toplum temelli sanattır.

Yeni tür kamusal sanatla uğraşan sanatçılar, sanat piyasasındaki hâkim yapının dışında kalmak istemektedirler. Arendt'in Antik Yunan polisinde, Habermas'ın ise burjuva kamusunda bulduğu ideal kamusal alanların izlerini sürerek, sanat aracılığıyla kamusal alanlarda işbirliği, iletişim ve müzakerenin yolunu açmayı hedeflemektedirler. Bu şekilde sanat yapıtı, geleneksel biçimlerinden, bağlamlarından ve geleneksel mekânlarından kopmakta ve gündelik hayatın içinde var olan ve yaşayan bir deneyime dönüşmektedir. İlk olarak 1991'de sanatçı, yazar ve eğitimci olan Suzanne Lacy tarafından kullanılan "yeni tür kamusal sanat", bu yönüyle, kamusal alanlarda gerçekleştirilen heykel yerleştirme projelerinden keskin bir biçimde ayrılmaktadır. Yeni tür kamusal sanat yaklaşımı ile birlikte, sanat eseri ve izleyici arasındaki ilişki bir karşılaşma olmak yerine yeni ilişki biçimleri üreten, aynı zamanda yeniden şekillenen bir deneyime dönüşmüştür. Kamu bilinci oluşturabilmek için yola çıkan sanatçılar, Antik Yunan polisinin yurttaşlarından ve burjuva kamusal alanını oluşturan burjuva bireylerinden farklı olarak, toplum içinde görünürlüğü az olan ve sistem tarafından ötekileştirilen topluluklarla çalışmaktadırlar. Bu nedenle yeni tür kamusal sanat "proleter"dir. Günlük hayatın akışı içerisinde ötekileştirilen, evsizler, yoksullar, hırpalanmış kadınlar, göçmenler, gibi marjinalleşmiş gruplarla birlikte çalışarak, sanat alanını estetik kaygılardan sosyal meselelere, sanat eseri anlayışından geçici süreçlere, özerklik anlayışından katılımcı iş birliklerine doğru çok yönlü bir biçimde genişletmektedirler.

Mücadelelerini kültürel alanda sürdürmektedirler. Gramsci'nin kültürel hegemonya kavramını hatırlayarak, karşı kültür oluşturmayı ve gündelik yaşamın politikasını, hızını, belirsizliğini, karmaşasını, hiyerarşisini, eşitsizliklerini kırmayı amaçlamışlardır. Bu yeni yaklaşımla sanatçılar, çalışmalarında toplumsal meseleleri politik temsil düzeyinde yansıtmak yerine, sorunlara toplulukla birlikte çözüm önerileri üretmeyi amaçlamaktadır. Vatandaş kimliğine katkıda bulunmak, topluluk ihtiyaçlarını karşılamak, sosyal dışlamanın üstesinden gelmek, ekonomik, kültürel, sosyal değişime katkıda bulunmak ve benzer hedeflerle yola çıkan çalışmalarla birlikte sanat yapıtı ve izleyici arasındaki ilişki sorgulanmakta, izleyici edilgen konumundan çıkmakta, sanat yapıtı sosyal açıdan yeniden tanımlanmaktadır. Bu yaklaşım, Bourriaud'un "ilişkisel estetik" kavramını ve kavramın sanatçı ve insan ilişkilerine verdiği vurguyu paylaşmaktadır. Mekânı kullanım anlayışları, Michael de Certeau'nun günlük hayatın kullanım odaklı ve pragmatik yaklaşımına yakındır. Günlük hayatın kuşatıcı stratejilerine karşı sürekli yeniden üretilen taktiklerle konumlanırlar.

Bourriaud'un ve Certeau'nun vurgusuna paralel bir biçimde temel malzemesi insan ilişkileri ve taktik manevralar olan sanatçılara örnek olarak "Oda Projesi" sanatçı kolektifi verilebilir. Amaçları bir sanat eseri yaratmak ve onun sergilenmesi değil, sanat yoluyla hem özel hem de kamusal alanın şekillendirilmesi ve insanlar arası yeni ilişki biçimleri yaratılmasıdır. Oda Projesi, 2009 yılında İstanbul'un Gülsuyu-Gülensu mahallelerinde gerçekleştirdikleri projelerinde, sanat ve gerçek insan deneyimleri arasında diyalog yolu ile "bağ"lar kurarlar. Mahalle 1960'lı yıllardan itibaren kentin kenarına eklemlenmiş, uzun yıllar göz ardı edilmiş, 2000'li yıllardan itibaren ise kentsel dönüşüm süreçleriyle birlikte konumu itibariyle sermaye açısından cazip hale gelmiştir. İstanbul'un kentsel dönüşüm mağduru birçok mahallesi gibi, demografik yapısı dezavantajlı insanlardan oluşmaktadır. Oda Projesi ve mahalle sakinlerinin yürüttükleri ortak projelerinin bir sonucu olarak, Kendi Sesinden Gülsuyu Gülensu kitabı yayınlanmıştır. Gülsuyu-Gülensu mahallesini kuran, üreten ve yaşam deneyimlerini paylaşan insanların anlatılarına odaklanan "Kendi Sesinden Gülsuyu Gülensu" kitabı, yok edilmeye çalışılan mahallenin ve yerinden edilmeye çalışan mahallelilerin kolektif bir bellek oluşturma çabasıdır. Bunun yanında dezavantajlı ve sıradan insanların enerjisini, derinliğini ve yaratıcı rezervlerini açığa çıkararak toplumsal eylemlerinde potansiyellerini gerçekleştirmelerine yardımcı olmaktadır.

Yeni tür kamusal sanat projelerine diğer bir örnek olarak, İngiliz sanatçı Jeremy Deller'in "İt Is What It İs: Conversations About Iraq" adlı çalışması verilebilir. Deller, İt Is What It İs: Conversations About Iraq adlı projesinde ABD genelinde, Irak'ın tarihi, bugünkü koşulları ve geleceği hakkında kamusal alanda bir tartışma başlatmayı ve sorgulamaları canlandırmayı amaçlamıştır. Irak savaşını doğrudan yaşayan insanlar, savaş gazileri, gazeteciler, akademisyenler ve Irak'lı mültecilerden oluşan toplulukla birlikte, Washington DC, Philadelphia, New Orleans ve Houston gibi şehirlerde altı haftalık bir dizi söyleşi serisi düzenlemiştir. Savaşın nasıl olduğu, nasıl kaydedildiği, nasıl manipüle edildiği ve nasıl hatırlandığı hakkında referanslar veren projenin en can alıcı noktası Bağdat'ta otuzdan fazla kişinin öldüğü bir patlama sırasında tahrip olmuş bir arabanın varlığıyla söyleşilere eşlik etmesidir. Arabanın varlığı Irak Savaşı hakkında pek fazla bilgi sahibi olmayan kamuoyuna şiddetin kanıtı olarak sunulmuştur.



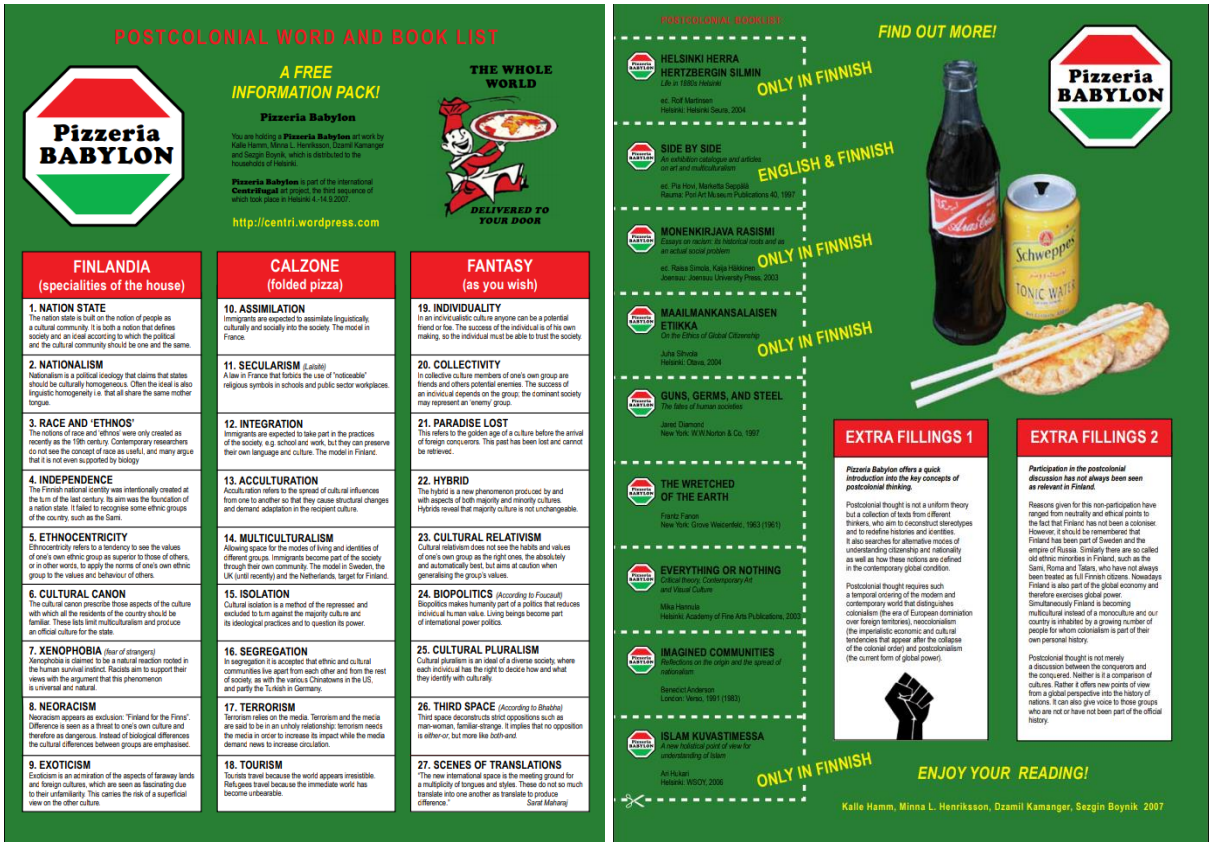
Resim 2: https://archive.newmuseum.org/exhibitions/936



Resim 3: https://www.themoderninstitute.com/artists/jeremy-deller/works/it-is-what-it-is-2009/63/

Savaşın ne yaptığına dair net bir örnek olan bu araba görgü tanığı paylaşımlarını somutlaştırmakta ve anlatılarını temellendirmektedir. Savaşın siviller üzerindeki sonuçlarını sarsıcı bir biçimde aktarırken, savaşla birlikte gelen yıkımın can acıtan bir hatırlatıcısı olarak işlev görmektedir. Savaşın, acının, kayıpların ve yok oluşun küçük bir temsilidir.

Kalle Hamm, kültürel karşılaşmalar ve etkilerini hem çağdaş hem de geleneksel bağlamda inceleyen Finlandiya merkezli bir sanatçıdır. Küresel çağdaş toplumda azınlık mensubu bireylerin toplumdaki statüsü, hak ve özgürlükleri üzerine odaklandığı çalışmaları süreç temelli ve sahaya özgüdür. Gündelik olayları farklı bakış açısıyla ele aldığı çalışmaları pizza malzemelerinden bitkilerin göçüne kadar çok geniş bir sahaya yayılmaktadır. Toplumsal konulara odaklandığı çalışmaları kamusal alana veya kamusal bir olaya müdahale ya da nesneye ait bir kurulum şeklinde gerçekleşmektedir. Karşılaşmaya dayanan çalışmalarında, insanlara katılma ve paylaşma yöntemleri sunmaktadır.



Resim 4: http://beelsebub.org/hamm-kamanger-pizza-lists

MODERNISM AND POST IN VISUAL ARTS SYMPOSIUM
MADE BY ARTIST
pinelo|gallery FINE ART

Kalle Hamm, Dzamil Kamanger, Minna Henriksson ve Sezgin Boynik ile birlikte gerçekleştirdikleri "Critical Pizza List" (2007) adlı projelerindede, "pizza listelerinin tıpatıp kopyasına benzeyen el ilanlarında, pizza çeşitleri yerine çeşitli postkolonyal kuramın tariflerini" yerleştirmişlerdir (Tan, Boynik, 2007, s.155)"



Resim 5: http://www.av-arkki.fi/en/works/garden-of-invasive-alien-species/

"Garden of Invasive Alien Species" adlı video çalışması istilacı olarak nitelendirilen dört bitki türüne aittir. Bu bitkiler resmi listeye göre orijinal bitki örtüsünü boğmakla ve arazinin manzarasını bozmakla suçlanmaktadır. Bitkilere yapılan bu etiketleme ile çağdaş dünyada mülteciler ile ilgili yapılan yorumlar arasında özdeşlik kurmaktadır. Bitkileri metafor olarak kullandığı çalışmasında bu dört bitkinin seslerini kaydetmiştir. Bitkilerden çıkan bu cılız ses bir anlamda mültecilerin kısık sesi olur. Hem bitkilerin hem insanların kendi yaşam alanlarını terk etmeleri, buna bağlı olarak yabancılaşma deneyimi ve yeni yerlerinde karşılaştıkları, tanımlanma, sınıflara ayrılma, ayrışma ile ilgilidir. Bir tür hayatta kalma hikâyesi olan bu çalışma, kültür, ulusal kimlik, köken, göç kavramlarına bağlı olarak çoğunluk ve azınlık ilişkisini, birey ve toplum ilişkisini, dışlama, dâhil etme ve eşitlik konularını ele almaktadır.

SONUÇ

Ana akımın dışında kalmayı tercih eden sanatçıların ana hedefi, neoliberalizmin sanat dâhil her şeyi "metaya" dönüştüren mantığına karşı bir duruş sergilemektir. Çalışmalarda sürdürülebilir gıda, sürdürülebilir enerji, çevre, toplumsal cinsiyet ve kimlik politikaları, savaş karşıtlığı, göç, feminizm gibi toplumsal hayatın farklı yönlerini ele alan sorgulamaları öne çıkmaktadır. Bu sanatçılar, sosyal ağlar ve interneti bilginin üretilmesi, dağıtılması ve erişilmesi noktasında taktiksel bir biçimde kullanmaktadırlar. Kendilerini hedefe ulaştıracak her duruma göre değişen yaratıcı taktikler geliştirmektedirler. Sanatçılar, görsel sanatlar, müzik, tiyatro gibi farklı disiplinlerin yanında sosyal organizasyonlar, yerel yönetimler ve topluluk geliştirme organizasyonları gibi gruplarla birlikte iş birliği içinde çalışabilmektedirler. Nesne yerine toplumsal ilişkiler üreten bu sanat, gündelik hayatı başka bir şekilde yeniden inşa etme potansiyeline sahiptir.

KAYNAKLAR

ARENDT, Hannah. (2012). İnsanlık Durumu. Çev. Bahadır Sina Şener. İstanbul: İletişim Yayınları.

BERKTAY, Fatmagül. (2015), "Çoğulluk, Yeryüzünün Yasasıdır", Kamusal Alan içinde, Ed.

Meral Özbek, İstanbul, Hil Yayın, 551-556.

HABERMAS, Jürgen. (2002). Kamusallığın Yapısal Dönüşümü. Çev. Tanıl Bora ve Mithat Sancar, İstanbul, İletişim Yayınları.

KRAVAGNA, Christian. (1999). Working on the Community. Models of Participatory Practice, , from, http://eipcp.net/transversal/1204/kravagna/en

KWON, Miwon. Public Art and Urban İdentities.

from, http://eipcp.net/transversal/0102/kwon/en

ÖZBEK, Meral. (2015). "Kamusal Alanın Sınırları," Kamusal Alan, Ed. Meral Özbek, İstanbul, Hil Yay.

ÖZTURAN, Selda. (2017). Küreselleşme Karşıtı Hareketlerin Sanatsal Bağlam Üzerinden Değerlendirilmesi. Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Kocaeli.

SENNETT, Richard. (2010). Kamusal İnsanın Çöküşü. Çev. Serpil Durak ve Abdullah Yılmaz. İstanbul, Ayrıntı Yayınları.

SHOLETTE, Gregory. (2013). Karanlık Madde: Girişimcilik Kültürü Çağında Sanat ve Politika. İstanbul, Doruk Yayınları.

TAN, Pelin. BOYNİK, Sezgin. (2007). Olasılıklar, Duruş, Müzakere, Güncel Sanatta Kamusal Alan Tartışmaları. İstanbul, Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Nesnenin Yapısal Değişiminde Malzemenin Ortaya Çıkardığı Temsilî Estetik: Yumuşak Heykel

Doç. Hanife Neris YÜKSEL
Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü Antalya
hanifeyuksel@gmail.com

Özet

Sanatsal bir anlatım biçiminde malzemenin ortaya çıkardığı temsilî estetik, yapıtın anlamı üzerinde derin bir etki yaratır. Bu durum, seyircinin anlam evrenini sınırlar ve ona önceden belirlenmiş anlam kodlarını dayatır. Amerikalı sanatçı Richard Serra 1960'larda kurşun ile çalışmaya başladığında, geçiş yapmak için "sıçramak, yaymak, yuvarlamak, yığınlaşmak" gibi geçişli fiillerin bir listesini yazdığını ve mastarları uyguladığından bahseder. Bu savından sonra 1968'de ilk sloganı "zeminin duvarla buluştuğu yer" olmuştur. Bu çalışma da, Serra'da olduğu gibi sanatçılar arasında öncelikli olarak materyallerin gizli doğasına dikkat çekmektedir. Modernizmin sert geometrik biçimlerine karşı, modernizm sonrasında bir dönem boyunca geleneksel olmayan farklı malzeme kullanımı; heykeldeki ham duyguyu vermek için bir tepki olarak başlar. Daha sonra, bol miktarda kullanılan endüstriyel materyal ve teknikler sanatçıları daha fazla denemeye teşvik eder. Sanatçıların, yumuşak heykel ve karşıt form arasındaki birçok farklı yol ve yöntemindeki tarihsel ilişkiye bakıldığında 1960'lar, 1970'ler ve daha sonra günümüze kadar nesne kullanımını sonuna kadar sömürdükleri görülür. Sanatçının doğal veya sentetik malzemeyi kullanırken ortaya çıkardığı form geçişi ile birlikte bu durumun heykel plastiğindeki edindiği yerin sorgulanması gerekmektedir. Bu çalışmada Man Ray'ın gizemli nesnesinden sonra organik ve inorganik formların farklı sentetik maddelerle heykele dönüşürken değişen yorumların malzeme üzerinden sorgulanmasını içermektedir.

Anahtar Kelimeler: Heykel, Malzeme, Yumuşak, Form

Represented By The Material In The Structural Change Of Object Representation Aesthetic: Soft Sculpture

Assoc.Prof. Hanife Neris YUKSEL
Akdeniz University Faculty of Fine Arts Department of Sculpture Antalya
hanifeyuksel@gmail.com

Abstract

The representative aesthetics produced by the material in the form of an artistic expression creates a profound effect on the meaning of the work. This limits the universe of meaning of the spectator and imposes predetermined meaning codes. When American artist Richard Serra started working with the lead in the 1960s, he mentions that he had written a list of transitive acts such as fi jumping, spreading, rolling, piling to make the transition and applied the infinitives. After his argument, his first motto was "where the floor meets the wall in 1968. In this study, as Serra, draws attention to hidden nature of materials among the artists. The use of non-traditional materials for a period after modernism against the harsh geometric forms of modernism; the statue begins as a reaction to give the raw emotion. Then, the abundant industrial materials and techniques encourage artists to try more. When we look at the historical relationship between the artists and the soft forms and the opposite forms in the different ways and methods, we see that until the 1960s, 1970s and later, the use of objects has been exploited to the end. It is necessary to question the place of the artist in the sculpture plastic together with the transition of the form that the artist produces while using natural or synthetic materials. In this study, changing the organic and inorganic forms after Man Ray's mysterious object into a sculpture with different synthetic materials, questioning the changing interpretations on the material.

Key Words: Sculpture, Material, Soft, Form

GİRİŞ

Modernizm genel olarak idealizme, insan hayatına ve topluma hayalî bir vizyonla ilerleme inancına dayanmaktaydı. Din veya bilim tarafından formüle edilenler gibi belirli nihai evrensel ilkelerin veya hakikatlerin gerçekliği anlamak veya açıklamak için kullanılabileceğini varsaymıştır. Modernist sanatçılar, modern dünyayı tamamen yansıtan bir yol bulabileceklerine inanarak, konulara odaklanmak yerine biçim, teknik ve süreçlerle deneyler yapmışlardır. Modernizm idealizm ve akıl üzerine kurulu olsa da postmodernizm şüphecilikle birlikte akılla doğmuş ve evrensel kesinlikler veya gerçekler olduğu fikrine meydan okumuştur. Postmodern sanat, yirminci yüzyılın sonlarına doğru deneyimlerin özellikle bireysel deneyimlerin ve yorumlarının soyut ilkelerden daha somut olduğunu savunmuştur. Modernistler açıklık ve yalınlığı savunurken; Postmodernizm karmaşık ve çoğu zaman çelişkili anlam katmanlarını benimsemiştir.

Sanatçının tekil ve istikrarlı bir sanat nesnesi olarak gördüğü geleneksel düşünce, yirminci yüzyılın öncüllerinin sanat politikaları etrafında kurumsallaşmış fikirlere meydan okuyan pratikleriyle istikrarsızlaştırıldı (Buskirk, 2003 s. 63-72).

Yeni sanat materyallerinin devreye girmesiyle sanat eserinin nasıl ilerletileceğinin sorgulanmasını da beraberinde getirmiştir. Bilimin ve teknolojinin kat ettiği yol ile geleneksel olmayan malzemelerin hacimli sanat deneyimleri haline hızlıca yönelmesi ve sanat nesnesinin sorgulanması üzerindeki şaşırtıcı etkisi hızla değişerek ve dönüşerek devam etmiştir. 1960'lı yıllardan itibaren, sanatçılar geleneksel malzemenin modernizm ile sorgulanmaya başladığı andan itibaren kalıcı olan formlar yapmak için teknoloji vasıtasıyla ortaya çıkan üretimlerdeki maddeleri kullanmaya başladılar. Bu malzemelerin seçimi, yerçekimi ve ısı gibi doğal kuvvetleri vurgular ve çoğu durumda değişmeceli veya metafiziksel etkileri vardır. 1960'ların ve 1970'lerin anti-form çalışmaları ve daha sonraki sanat kategorileri arasındaki tarihi ilişkiyi günümüze kadar devam etmektedir. Sanatçıların sanat eserlerini yapmak için malzemeyi ve malzemenin yan anlamlarını sonuna kadar kullanmasının birçok farklı yolu olduğunu gözler önüne sermektedir.

Geleneksel heykel boyutlu ve dayanıklıdır; sanatçı önceki yüzyıllardaki dinsel, öğretici, dekoratif ve anmaya yönelik işlevlerinden birçoğunu bıraktığı gibi, neredeyse devamlılık içeren bir deneysel pratiğe dönüşmüştür. Yirminci yüzyılın başlarında, sanatçıların öncü tutumu, güzel sanatlar ve geleneksel estetik tarzlarını kökten kırmıştır. Tarih boyunca sanatçıların nesnelere olan ilgisi gelişen modern ve teknolojik çağ ile ilişkilenmiş her yeni malzeme, nesne,

kimyasallar teknoloji, dönemine göre sanatçının anlatım elemanı olmuştur. Yeni malzeme kullanımı, yeni anlatımları ve teknikleri de beraberinde getirmiştir. Baudrillard "Sanatın Komplosu" isimli makalesinde daha da genelleyerek çağdaş sanatın adeta nesne sanatı haline geldiğini ifade etmiştir. Ayrıca Baudrillard'a göre sanat geçmişte edindiği yüce statüyü de kaybetmiş, sadece tüketim kültürünün içinde yer alan diğer nesneler gibi içi boş bir nesneye dönüşmüştür (2010, s. 9-24).

İnsan hayatına giren yeni ve farklı malzemeler özellikle sanatçılara nesnelerin yeniden yorumlanıp, biçimlendirilmesiyle farklı yaklaşımların doğmasına fırsat yaratmıştır. Bu nesneler form, anlam ve kullanım açısından değişime uğratılırken, nesnelerde, insanın düşünce ve algı sistematiğini değiştirerek birbiriyle etkileşime geçmiştir. Konunun kendisi olarak nesnenin en son aşaması ya da bir adım sonrası şeklinde ifade edilebilen gelişme, sanat dünyasında bir dönüm noktasıdır. Süregelen tüm sanatsal gelenekleri yıkan, alaycı ve eleştirel bir yaklaşım biçimidir. Artık nesneye sanatçı ister müdahale etmiş ister etmemiş olsun, nesne fiziksel varlığı ile sanat nesnesidir ve materyaller bazı duyuları ve anlamları uyandırmaya başlamıştır. Yapıtı analiz etmenin yanı sıra sanatçıların esere ilişkin ifadelerini okurken, malzeme, seçimi, hareketi, işin okunma ve yumuşak malzeme deneyimini şekillendirmede nasıl bir rol oynadığı bu sorular bu makalede ele alınacaktır.

TEORİLER VE KAVRAMLAR

Çağdaş sanatın getirdiği materyallerin ve yapısal yöntemlerin dahil olmasıyla, maddi açıdan istikrarsız birçok eser aslında geçici sanat eserleri değildir. Maddenin belirsizliğini ve sanat yapıtının malzemesinin önemi; farklı nesne pozisyonlarını işgal etmek ve bu nesne-pozisyonlarının, konuların ve kurumsal konumların, sınırların yanı sıra, zaman içinde dağıtılıp dönüştürüldüğü özel yolları nasıl şekillendirdiğinin çözümlenmesi gerekmektedir. Bir sanatçı, çalışmalarının en uygun anlatımı için malzemenin rolünün bir bütün olarak işin içinde olduğunu açıklamalıdır. Materyal seçimine paralel olarak, malzemenin hareket etme biçimi özellikle malzemenin içerdiği fiziksel özellikler ve davranışlarla birlikte eylemlere atıfta bulunarak, yapıtın bir bütün olarak işlevini ve çeşitli paydaşlarla nasıl ilişki kurduğunu etkilemektedir. (Sergi organı, toplama organı, sanat seyircisi, küratör ve konservatör) Oldenburg'un yapıtlarında olduğu gibi yapıt geleceğe taşınır ve nasıl işlediğini değiştirir.

Yumuşak malzemenin rolü, izleyicinin çalışma ile karşılaştığında edindiği deneyim ve bu deneyimi nasıl etkilediği, hangi şeklide öngördüğü şeklinde üç ana kategoriye ayrılabilir:

1. Sanatçının, çalışmalarını sürdürebilecek yöntemlerini ve önlemlerini desteklediği, materyallerden oluşan eserler. Bunlar sanatçı tarafından uygulanır.

2. Sanatçının niyetine göre eseri geçici veya başka türlü yumuşak malzemelerden yapılmış eserler.

3. Sanat eserlerin sunumdan sonra tahrip olma ihtimali ve bu nedenle de geçici malzemelerden yapılması.

Yumuşak malzemelerden yapılmış yapıtın bir bütün olarak fiziksel özellikleri, izleyicinin kendi eyleminin farkında olduğu ve katıldığı maddi seçim, hareket ve tavır, nesne olarak sanat eseri ile nesne olmayana geçiş arasındaki ilişkiyi bildirir. Bu dinamikler, yumuşak maddelerden üretilen sanat eserinin orijinal malzeme formu dışında var olmaya devam etmeleri için ne anlama geldiğini ve ne anlama geldiğini desteklemektedir. Çalışmanın bütünü ve malzemesi arasındaki ilişkiyi anlamak yapıtın aurası hakkında bilgi sağlar. Sanatın hem kısa hem de uzun vadeli olarak nasıl anlaşıldığını, işin maddi önemi ve değişe bilirliğini içeren bu birincil dinamiklerden etkilenir.

SANATÇININ AMACI VE MALZEME OLARAK YUMUŞAK NESNE KULLANIMI

Modernizm ile başlayan yapıtın sunduğu şey ile yapıtı okuyabilmek ve anlamak için hangi ek bilgilerin açıklanması gerektiği arasındaki çalışmalarla bir değişim vardır. Ayrıca, sanat eseri geçici bir sanat eserinin kaderi olduğu gibi fiziksel olarak hiç olmadığı zaman, daha fazla bilgi kaybolur. Geleneksel olmayan malzemelerin kullanımı da dahil olmak üzere, düşünce ve yaratıcı pratikteki bu değişim, yapılan sanatın çeşitliliğini birbirinden farklı alanlara yönelme düşüncesinin nasıl yol aldığını gösterir. Sanatsal malzemeler olarak dengesiz ve geleneksel olmayan medyanın varlığı artık alışılmadık bir şey olmakla birlikte, plastik ve onun türevinden gelen her şey dahil olmak üzere, sanatçının amacı, bu malzemelerin tek başına seçilmesi ve uygulanmasından okunamaz.

Modern ve çağdaş sanatın koruma pratiği gittikçe daha karmaşık ve dinamik hale geldi. Sanat eserinin kapsamlı bir analizi ve ayrıntılı malzeme bilgisinin toplanması, artık bazı sorunlarını çözmek için yeterli değildir (Poli, 2012, s.7).

Yumuşak heykel, anti-form eğilimleri için bazı öncüleri öneren Sürrealist ve Pop art objelerini içerir. Sanat nesnesi üretirken yumuşak malzemenin kullanımının ilk örneklerinden biri olan Man Ray' ın 1920'de yaptığı “Isidore Ducasse'nin Gizemi” The Enigma of Isidore

Ducasse" dır. Man Ray dikiş makinasından daha gizemli bir şeyi korumaktadır. Sürrealistler ile bağlantılı olarak, Meret Oppenheim, gündelik kullanım nesnesini kürkle kaplar. Artık özneyle ya da konu ile yer değiştirmeye başlamıştır. Fincan taşıdığı fiziksel anlamların dışında da hayali ve soyut anlamlar taşımaktadır. İnsana zevk veren kahve içme eylemi bir anda kürkün dudaklara değmesiyle ya da değme düşüncesiyle tiksindirici bir duyguya dönüşür. Burada sanatçı nesne aracılığı ile yan anlamlar üretmiştir. Fincan artık sanat yapıtı olarak kürkün kullanım alanlarına gönderme yapar. Sanatçının zihninde oluşturduğu ereksel bir nesne haline gelmiştir. Çağdaş sanat alanının kurumsallaşması sadece yeni bir özne ve kurumsal konumlar sistemi değil, aynı zamanda alanın geliştirilebileceği maddi substratı sağlamak için yeni bir nesne-konum sistemi gerektiriyordu. Başka bir ifadeyle, çağdaşın gelişimi, 'çağdaşın' gerçekten de farklı olduğu iddiasını temel alan ve bu nedenle, görece özerk bir alan olarak anlaşılması gereken somut kanıtı sağlamak için eleştirel bir sanat yapısının klasik sanat gibi diğer alanlarda da harekete geçirilmesini gerektirmiştir (Dominguez, Silva.(2013, s. 164).

Maddi nesne ile insan sosyal ve kültürel uygulamaları ve deneyimleri arasındaki ilişkiyi ifade eder. Maddi nesne, bize anlatabileceğini düşündüğümüzden dolayı önemlidir (Keane, Webb, Tilly, 2013, s.198). Değişken olma özelliği ile kendi bağlamından çıkarılıp, farklı bağlamlarda değerlendirilebilir. Oppenheim'ın alçakgönüllü bir nesneye olan yükselişi, köklerini Marcel Duchamp' ın hazırladığı geleneklere dayanır fakat aynı zamanda çocukluğundan ve masalsı dönüşümlerin kavrayışlarından da masal figürleri çizmektedir.

Materyal ve sanatçının rolünün anlaşılması diğer örneklerin yanı sıra net biçimde Pop sanatının önde gelen savunucularından Claes Oldenburg, yumuşak heykellerinde okunur. Oldenburg'un çalışmaları genellikle, sıkça kullanılan nesnelerin işlevselliğini bozar, algılara meydan okur ve rutinleri rahatsız eder. Sanatçının "Sıradan olmamak lazım" diye başladığı serüven; abartılı ölçekleri, cesur renkleri ve cesur oyunculuğuyla dikkat çeken yumuşak heykelleri, her yerde ve asi olarak kışkırtıcı bir karışım olarak öne çıkar. Oldenburg'un çalışmaları, Sürrealistlerin ölçek ve işlevsellik için saçma sapan bir saygısızlığı ile tüketici düşüncenin popülaritesine dair Pop sanat fikrini birleştirmektedir.

Foster'a göre, ciddi bir oyunun bir bölümünü ya da tümünü, aradaki koşutluğu koruyarak alaya alan, biçimini bozmadan ona bambaşka bir içerik vererek, içerikle biçim arasındaki bu karşıtlıktan onu üretiminin bir sonraki aşamasına itmiştir. 1963 yılının Eylül-Ekim aylarında, Yeşil Galeri'deki ilk kişisel sergisinde, ilk kez geniş çaplı "yumuşak" nesnelerini yere serpiştirdiği sanat eseri ile meta değişiminin üzerine gösterge olarak sunar.

Nesnelerin ve duyuların iç içe geçmesi tarafsız bir yere giden duyguların askıya alınması, insan vücudunun ölçeğinden farklı olarak nesneyi tamamlar. Tedirginlikler ve tutkular ile dolgun, şişmiş ve çalkalanır, yükselir ve düşer, umutsuz ya da üzgün olan nesneyi alarak insanın yanında kendi kişisel tarihini de yerleştirir. Bu sahte öğeler ile Oldenburg, Amerikan kitle kültüründe metaforik açılımını hedefliyordu ve sabitlemenin açık bir sır olması halinde, onun gizli takıntısının bedenle olduğunu yansıtıyordu (2004, s.455).

Benzer şekilde, eğer hayat ve nesne arasındaki eşik üzerinde bir şey varsa, o insan da dönüştürülür, bir duygu nesnesi haline gelir. Oldenburg'un 1960'ların yumuşak heykelleri ve performanslarına bakıldığında duygu nesnesi hareket eder ve nesne- anlayışının ve prosedürünün en önemli noktası haline gelir. İnsan varlığında heykeller antropolojiktir, tamamen yabancı ve tanınmaz hale getirilip nesne verilir, hayatın kendisi nesnede iptal edilir. Oldenburg sanatta sürmekte olan yakınlıklar ve ayrılıklar ile insan ve nesne arasındaki çatışmanın benzerliklerini ve farklılıklarını ortaya çıkarır. İlişki ile yapımcısı arasında her zaman dikeyde olan ilişki ile sanatçı yukarıdan aşağı bakmaktadır. Kelimenin tam anlamıyla, Jackson Pollock ve onun damlası durumunda olan resimlerinde veya Man Ray'ın hava nesnelerinde olduğu gibi Oldenburg ile ilişki yatay hale gelir. Nesne artık altında ya da üstünde bir şey değildir. O artık yanımızda: kendi hayatı olan bir nesnedir. Alloway'in de değindiği gibi Oldenburg, zekice ve mizah duygusuyla, temelde gerçeküstü bir büyü etkisi yaratılmış; bu da normali aşan boyutlarda nesneler ve birtakım gereçler (sigara izmaritleri gibi) kullanılarak sağlanmıştır(1974, s. 03).

1960'ların sanatının çoğunda mevcut olan ve Claus Oldenburg'un "yumuşak yapıtlarında da" açıkça ifade edildiği gibi zamanının ruhu daha çok ironidir. Keçe de çağdaş nitelikte biçimsel ölçütlere ve sanatın lüks bir emtia rolüne muhalefet karşılığına girmiştir. Çağdaş süreç sanatında Amerika Birleşik Devletleri'nde veya İtalya'da Arte Povera'da kullanılan benzer malzemeler olduğu gibi yağ ve keçe de içinde bulundukları belirgin bir boşluğu etkilemiştir (Temkin, Ann, Rose, Bernice, 1993, s.15).



Joseph Beuys, Noiseless Blackboard Eraser, 1974

Joseph Beuys'un materyalleri, duygusal olarak ve sembolik olarak, simyanın nosyonları, tarihe göre, sanatçının kendi ruhsallığı tarafından yüklenir. Beuys'un sanatı için malzeme eklektiktir. Balmumu, çikolata ve ev nesneleri keçe, yağ içeren geleneksel olmayan malzemelerin büyük bir dizi kullanılır. Beuys için, her nesne ve malzemenin bir kullanımı ve bir amacı vardır. Beuys, alışılmamış sanat malzemesi ve özellikle onun için güçlü sembolik anlamı olan keçeyi kullanmasıyla bilinmektedir. Yumuşak ve sert, dirençli, esnek, emici ve emici özellikleri sıradan, fabrika yapımı nesne için Beuys'u çekmiş olma olasılığı vardır. Nesneyi yumuşaklığı ya da tebeşir kullanımını silmek için değil de keçenin sembolik özellikleri nedeniyle seçmiş olması muhtemeldir. Sanatçının kendi felsefesinde keçe, II. Dünya Savaşı sırasındaki deneyimlerine atfedilen yalıtım, koruma ve iyileştirme güçleriyle bağlantılıdır. Beuys, yağın özelliklerine ilgi duyar. Katıdan sıvı forma geçiş esnekliği ve potansiyeli, onu dönüşümün ve ruhsal aşkınlığın güçlü bir simgesi haline getirmiştir. Yağ gibi keçede Beuys'un eserlerinin, birçok önemli rol oynar. Keçe Beuys'un ana işaretçilerinden bir semboldür. Keçe, Beuys ile temas ettikleri her şeyi emebilme kabiliyetinden ötürü önemli ve Beuys'un çalışmalarının mistikleşmesi form, amaç ve boy öncelik sırası olduğu gibi heykel için keçe ve yağ seçerken kendi doğasında olan ironiyi gizlemek için de çalışmıştır (Tisdall, 1979, s. 16).



Ewa Pachucka Landscape And Bodies, 1972

Beuys gibi, Ewa Pachucka'nın yaratıcı süreçleri de bir çıkış aramaktadır. Feminist sanat hareketini 1960'ların sonu ve 1970'lerin başlarında güzel sanatlar kategorilerinin, örgü ve dokuma gibi tekstil gelenekleri için, heykel için uygun araçlar olarak değerlendirilmesini yeniden gündeme getirmiştir. 'Landscape And Bodies' Pachucka'nın projesinin saf anıtsallığı, yapmanın uygunluğunu ve fizikselliğini ilan eder; çevreye ve sanatçının kendi ütopik sosyalist

inançlarına uyum içinde yaşayan insanların büyük ideallerini savunmaktadır. Yumuşak heykel, artık etrafa sarkan, kaplanmış, sızan, sızan ve etrafı sarılı ve içine girmeye çalışılan ağlardan oluşmaktadır (https://nga.gov. au/softsculpture/essay.cfm).



Eva Hesse, Contingent, 1969

1960'ların ve 1970'lerin sonlarında, plastik ve plastik teknolojisine erişim arttıkça, sanatçılar gittikçe artan deneysel çalışmalar yapmışlardır. Eva Hesse'in lateks ve fiberglas arzusu, ressam nitelikleri ve sıvı kauçuğun incelikli renklerine olan çekiciliği, malzemenin zaman içindeki yapısal kırılganlığı konusundaki sıkıntılarının üstesinden gelmiştir. Elemacın her bileşeni, hibrid kurulum Contingent1969- Hessen'in 34 yaşında ölümünden önceki son büyük eserlerinden biri - yarı şeffaf bir fiberglas alanında gömülü, geniş bir dikdörtgen lateks kaplı tülbent- Bu malzemelerin birleşimi, sertlik ve işlene bilirlik, süreklilik ve değişim arasında belirgin bir gerilim oluşturur. Çalışma tavandan asılan sekiz afiş benzeri elemandan oluşur. Her bir bileşen, fiberglasın bir yarı saydam alanında her bir ucuna yerleştirilmiş, geniş, dikdörtgen bir lateks kaplı tülbenttir. Üniteler birbirine paralel ve duvara dik açıda dururlar. "Boyaların yüzeyinden kaldırılan deriler" olarak görünürler. Işık, renk ve yer çekiminin birleşimi, sihirli bir biçimde havada asılı dururlar. (Barrette, s:226,1989) Contingent, melez biçimi sayesinde, Hesse'in her iki disiplinin niteliklerini diğer çalışmalarından daha fazla başarıyla sentezlemektedir.

Sanatçılar aynı zamanda karar verme sürecine şans tanıyarak çalışmalarında da edimsel uygulamalardan da yararlanmışlardır. Sıvı polyester reçine ve pigmentli köpük kadar çeşitli materyaller kullanan Richard Van Buren ve Lynda Benglis, malzemelerini dökerek, yayarak görünüşte kazayla oluşan formları yansıtan heykeller yaparak çalışmışlardır. Bunun gibi çalışmalarda, ısının ya da sıvı haline geçici bir dönüşümün uygulanması, çökme, erime ve parçalanmanın şaşırtıcı etkileri görülmektedir. (Https://nga.gov.au/softsculpture/essay.cfm)



Lucas Samaras Box No. 85, 1973

70’li yıllarda sanatçılar malzemenin tabiatına uygun olarak çöken, bükülen veya parçalanan nesneleri yine bu türeve yakın nesneler ile bütünleştirmişlerdir. Bazı eserlerin malzemeleri sert ve boyun eğmezdir. Ancak sanatçı tarafından akışkanlık ve hareket yumuşak olan maddeleri bulmak için manipüle edilmiştir. Köpükten yapılmış kekler, yünden yapılmış kitaplar ve deri olmayan el çantaları olarak sanat yapıtına dönmüşlerdir. Bunun yanında yine o dönemde sanatçı formları daha az tanımlanmış olan kesinlikle asla dokunulmaması gereken, yanan ya da kokan nesneleri de kullanmışlardır.

1980'ler hem küresel ekonomik sistem hem de yörüngesinde dönen sanat dünyası için on yıllık bir metaforik büyümedir. Modernleşmeyi hızlandıran bu atmosferde, her şey kârın çıkarına hizmet etmeye başladı. Sanat eleştirmeni Clement Greenberg'in oynadığı modernizmin ölmüş olması ya da sadece tartışılmaması bir tartışma konusu olmaya devam etmektedir. Greenberg’in modernizmi “yüksek modernizm” olarak nitelendirildi. Birçoğu için, 1960’lar ve 70’lere kadar olagelen her türlü “modern” gelişimin toplamının bir doruğu sayıldı. 1970’lerden sonra ise çağdaş sanatı postmodern kuramlar, imgelerin, estetikten çok belli düşünceler etrafında üretildiği bir göstergeler dünyası bağlamında değerlendirilen yeni bir eleştirmenler kuşağı ortaya çıktı. “Postmodernizm” böylece 1980’lere damgasını vurmuş oldu (Morgan, 2000, s. 188).



Sarah Lucas, Suffolk Bunny , 1997-2004

1970'lerin kavramsallaştırılmasından sonra 1980'lerin sanatında, çizime yeniden ilgi duyduğunu, grafiti sanatının yükselişini ve eşcinsel aktivizm ve kimlik politikaları dahil olmak üzere çeşitli politik ve sosyal meselelerin estetiğin önemli etkileri olarak yansıtıldığı görülür. Baudrillard "The Ecstasy of Communication" adlı makalesinde 80'li yıllardaki değişimi ilginç bir açıdan tanımlıyor: "Yansıtıcı, düşsel ve simgesel bir içeren hala betimlenmektedir ve bu evren öznenin aynası olan nesnenin statüsüne uygun düşer. Aynanın düşsel derinliği ve sahnesi bu içerene karşılık verir. Bu nesneler ve sahne yaşamı, özel mekân-zaman ve toplumsal mekân-zamandır. Özne ve nesne, özel-toplumsal karşıtlığının hala bir anlam taşıdığı bu durum günlük yaşamın keşfedildiği ve araştırıldığı bir durumdur. Bu söz konusu sahne artık tarihsel sahnenin gölgesinden çıkmaya başlamıştır, tarihsel sahne giderek simgesel bir yatırım olurken, içsel sahne de artık siyasal bağlamda bir yatırım olmaktan çıkar (http://www.beralmadra.net/articles/other-articles/modernizm-ve-1980lerde-sanat/).

Amna Malik, geçmişi günümüzün gözünden seyrederken adlı makalesinde 1980'lerde yüksek sanat ve popüler kültür arasında keskin bir ayrım vardı. Bu ayrımın belirgin çöküşü, 'sanat' nesneleri olarak adlandırabileceğimiz şeylerin yanı sıra, olayların ve medya yayınlarının belgelenmesi ile dolu bir müzede sergilenen sahnelerin gerçekleştirilmesini mümkün kıldı. Bu değişim, tarihsel olarak 1990'ların ortalarında, küreselleşmiş sanat dünyasındaki belgesel uygulamaların yükselişi olarak devam etmiştir. Başka bir deyişle, Lawrence Alloway'ın 1959'da kültürel üretimde bir sinyal kayması olarak tanımladığı sanatın popüler kültürünün belki de 1990'lara kadar gerçekte kültürel düzlemde gerçekte gerçekleşmediğini iddia etmektedir (Malik, 2016, s. 16).



Sylvie Fleury, Vital Perfection, 1993

Sylvie Fleury'in bir fetişizmin unsuruyla markalı, pahalı bir moda ürünü önermektedir çalışmasında. Oppenheim gibi, o da kürk kullanır. Ancak 1990' larda onunki akriliktir. Nesneleri ve multimedya enstalasyonu, toplumsal cinsiyet, kararsızlık ve tüketimcilik kavramlarını araştırmıştır. Vital Perfection, lüks ve tatmin edici bir ipucu verirken, nihayetinde

boştur. Fleury sanat bağlamında nesneleri 'bulmuş' veya hatta 'satın' alıp sunarak, moda dünyası ile Marcel Duchamp, Andy Warhol ve Joseph Beuys gibi 'modern ustaların' erkeksi estetiği arasında bir diyalog kurmuştur. Modernist estetik, çağdaş moda baştan çıkarıcı, 'yüzeysel' materyalleriyle çarpışmaktadır. Bir izleyici kitlesine bu müstehcen mesajlar çerçevelemek suretiyle, onları istedikleri gibi kullanmaları için sunuyorum. İçeriği ne olursa olsun, bu mesajlara yönelik kişisel bir ilişki ima etmiyorum. Bu mesajlar büyük olasılıkla izleyicileri orijinal biçiminde yaptıkları gibi ele almazlar. Bu transferlerin, kişisel tutumumu ya da yaşam tarzım hakkında yorum yapmaktan daha çok sonucuyla ilgileniyorum (http://www. galerievangelder. com/artists /fleury1.html).



Lauren Berkowitz, Bags,1994

90'lı yıllarda yapıtlarını sunan Lauren Berkowitz de plastik kullanımı birikim, tekrarlama ve sürpriz unsurlardan oluşur. Yaşamdaki bozulmayan materyallerin ve tek kullanımlık nesnelerin prevalansını hatırlatır, aynı zamanda 1990'larda seri, anti-form ve minimalist eğilimlerin devam eden önemini gösterir (https: // nga . gov .au / softsculpture / essay.cfm)



Annette Messager Penetration 1993–94

Annette Messager'ın çalışmasının çoğu, bir oyun unsuru ve ayrıca kataloglama ve parçalanma eğilimine sahiptir. Penetrasyon 1993-1994 biz kelimenin tam anlamıyla vücut parçaları bir odada yüzlerce parlak renkli, dikilmiş ve doldurulmuş kumaş nesneler- bağırsaklar, kalpler, akciğerler, dikenler ve diğer iç organlar - tavandan bir ızgara formasyonu içinde

asmıştır. Bir biyoloji ders kitabından alınan şemalara dayanır, ancak doldurulmuş oyuncaklar olarak yeniden üretilir. Bir yandan, çalışma veya keşfedilecek bir yeri önerirken, öte yandan, bir mezbaha veya ameliyat için daha fazla uğursuz göndermeler bulunabilir. Vücut kısımları arasında sarkan ışıklar formları aydınlatır ve düzensizliklerine, dikişlerin pürüzlülüğüne ve yün ile asıldıkları sıradan rahat doğaya dikkat çeker. Messager, cinsiyet ve bilimin bedeni nasıl kullandığı ve ev içi becerilerin nasıl önemsizleştirildiği ile ilgilenir.



The Perfect Drip, 1999

Nell'in masif, stilize yağ damlası, cilalanmış bir otomobilin parlak kaplamasına sahiptir. Herhangi bir zamanda herhangi bir yerde olabilecek olan akma, sızma ya da damlama eylemini çağrıştırır. Çalışmanın kurgusu izleyiciyi, damlanın kusursuz bir şekilde düşmesini beklemeye zorunlu kılar 'The Perfect Drip' biraz gerçeküstü kalitesi, bilgisayar tarafından üretilen, bilim-kurgulanmış bir bilimkurgu filminde kökenleri ortaya çağrıştırır. Onun rahatsız edici ama aynı zamanda çelişkisi, Salvador Dali'nin resimlerindeki yumuşak saatlerini çağrıştırır. Nell'in çalışmaları Sürrealist ve Pop sanat sanatçıları tarafından ortaya atılan fikirleri yeniden ele alır ancak aynı zamanda formla elde edilen akışkanlığın güzel bir örneğidir.

SONUÇ

Sanat yapıtlarının büyüklüğü, sahiciliği, alıcısını, izleyicisini, kısaca değeri; alımlayıcısını değiştirmesindedir. Sanat yapıtının yapısı içinde gizli olan, ister coşku isterse düşünce halindeki öz, başka bir deyişle sanatçının kendi dışına aktarmaya çalıştığı öz, biçim yoluyla alıcısına geçtiği anda estetik yaşantı dediğimiz şey tamamlanmış olmaktadır (Doğan, 2001, s. 52-53). Yaratıcı özne, doğuştan getirdiği yaratıcılık dediğimiz birtakım yetileri içinde bulunduğu çevrenin etkileriyle birleştirerek dışavurumunu bir yapıt üzerinde ifade eder. Eserin evrenselliği, kalıcılığı ve sürekliliği 'estetik değeri' ile sağlanır. Yaratıcı bir tavır içinde öznenin

nesneyi üretmesi ve alımlayıcı öznenin bu nesne karşısındaki estetik etkilenme düzeyi, bu iletişim sürecinin niteliğini ortaya koyar. Alımlayıcı öznenin eser karşısındaki estetik tavrı aynı zamanda onun, kültür, bilgi, gelenek, coşku, hayat görüşü, yaşam anlayışı gibi olgularına bağlıdır. Yaratıcı öznenin anlatma, ifade etme, biçimlendirme yetileri estetik bir tavır olduğu gibi, alımlayıcı öznenin nesneyi algılama düzeyi; eseri beğenmesi ya da beğenmemesi estetik bir tavır yani onun estetik yargısıdır. Sonuç olarak yapıtı üreten yaratıcı özne, sanat yapıtı ve bunun yanı sıra kültürü, bilgisi, eğitimi, gelenekleri, toplumsal alışkanlıkları ile yapıtı değerlendiren alımlayıcı özne, sanatsal yaratıcılık sürecinde bir bütün olarak birbirleri ile doğrudan ilişkilidir.

1960'ların ve 1970'lerin yumuşak heykel ve anti-form çalışmaları arasındaki tarihsel ilişkiye ve daha sonra günümüze kadar olan sanat kategorilerine baktığımızda, sanatçıların sanat yapmak için maddelerden yararlandığı birçok farklı yolu fark edilir. Bir dizi doğal ve sentetik malzeme- kumaş, ip, yün, kâğıt, keçe, seramik, deri, kürk, kauçuk, fiberglas ve her çeşit plastik- kullanan bu formlar, metaforik ve metafizik değinmeleriyle birlikte yer çekimi veya ısı gibi doğal kuvvetleri vurgulayan geçişi önermektedir. İş, sarkar, sızar veya sıçrar ya da pofuduk, yumuşacık veya kıvrımlıdır. Bizi sarar, boğar ya da bağlarlar- ve çoğunlukla da güldürürler. Bu bağlamda bakıldığında yumuşak heykel sanatın geçişli dünyasında daima inandırıcı ve samimi bir şekilde kendine yer edinir. Bir tepki olarak: modernizmin sert geometrik biçimlerine, akla, heykeldeki çiğ duygunun eksikliğine karşı bir tepki olarak başlamış daha sonra, bol miktarda yeni sentetik materyal ve endüstriyel teknik, sanatçıları daha fazla denemeye teşvik etmişir. Günümüzde, yumuşak heykelleri bu kadar zorlayıcı bulduğumuz nedenlerden biri, gerçek maddesi yüzünden kaynaklanmaktadır. Dokunma ve doku gerçekliği, video görüntülerinin ve sonsuz dijital dosyalarının sanal, bedensel dünyasına bir karşı duruşun almasından kaynaklanmaktadır.

Nesnenin yapısal değişiminde malzemenin ortaya çıkardığı temsilî estetik olarak yumuşak heykel de sadece kullanılan materyallerin değil, sanatçının felsefesi ve yaratıcı kavramsal niyetlerinin eleştirel çalışmasına dayanan bir metodoloji kullanılmıştır. Bu dönemde geleneksel malzemeden uzaklaşıp sadece malzemenin değil, aynı zamanda malzemenin kullanılması ve uygulanmasının arkasındaki sanatçının felsefesi de bilgiye ihtiyaç duymaktadır. Bu yapıtlarda sanatçının niyetini netleştirebilecek sanatçıdan veya sanatçının ortaklarından doğrudan giriş ortaya çıkar. Ve hatta burada zamanın, sanatçının düşüncelerini bile nasıl etkilediğine dikkat edilmelidir. Malzemenin yapıttaki rolünü anlamak, sanat yapıtının nasıl hazırlandığını ve deneyimlendiğini anlama yolunda ilk adım olur.

KAYNAKÇA

Artun, Ali. (2014). "Çağdaş Sanat: Kendi Kendisiyle Çağdaş Sanat", e-skop.

http://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-estetik-cagdas-sanat-kendi-kendisiyle-cagdas-sanat/1862 Erişim: 20.11.2018.

Allowey, Lawrence. American Pop Art, Collier Macmillan Publishers, Londra, 1974.

Bill Barrette. (1989). Eva Hesse. Sculpture Timken Pub, New York.

Buskirk, Martha. (2003). The Contingent Object of Contemporary Art, Cambridge, MA: MIT Press**.**

Baudrillard, Jean. (2010). Sanat Komplosu (Elçin Gen, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Buskirk, Martha. (2003). The Contingent Object of Contemporary Art. London: MIT. Malik, Amna. (2016). 1980s On Viewing The Past Through The Eyes Of The Present, Art Monthly 399, s. 16

Foster, Hal. (2004). Krauss, Rosalind, Bois, Yve-Alain, Buchloh, Benjamin H. D. 2004 Art Since 1900 Modernism Antimodernism Postmodernism, Thames & Hudson

Keane, W., Tilly, C., (2013) 'Subjects And Objects', Handbook Of Material Culture. London: SAGE Publications Ltd,)

Morgan, Robert C. (2000). Modernizm, Yirminci Yüzyıl Sanatı (Ahu Antmen, Çev.) İstanbul: P Dergisi, Sayı:16.

Poli, Francesco. (2012). 'Preface', Conserving Contemporary Art: Issues, Methods, Materials, and Research. Los Angeles: Getty Publications.

Dominguez, R.F., Silva, E.B. (2013) 'Materials in The Field: Object-Trajectories And Object-Positions in The Field Of Contemporary Art', Cultural Sociology Vol. 7 No. 2 161-178, 164.

Temkin, A., Bernice R. (1993) Thinking Is Form: The Drawings Of Joseph Beuys, With A Contribution, Philadelphia Museum of Art; The Museum of Modern Art

Tisdall Caroline. (1979). Beuys, Quoted In, Joseph Beuys, Guggenheim Museum, New York.

Soft Sculptures. Erişim: 20.09.2018, https://nga. gov. au/softsculpture/essay.cfm

Clause Oldenburg. Erişim: 20.09.2018 https://ia802709.us.archive.org/23/items claesold00olde/claesold00olde.pdf

Beral Madra: 1980'lerde Sanat, http://www.beralmadra.net/articles/other-articles/modernizm-ve-1980lerde-sanat/

http://www.galerievangelder.com/artists/fleury1.html Erşim: 25.11.2018

MODERNİZM İLE BİRLİKTE DEĞİŞEN, GÜZELLİK ANLAYIŞI

Öğr. Gör. Dilek KUYRUKÇU

dkuyrukcu@nku.edu.tr, Namık Kemal Üniversitesi

Çorlu Meslek Yüksekokulu, Çorlu

ÖZET

Güzel nedir ve nerededir, sorusu sadece felsefe biliminin değil başka disiplinlerin de üzerine düşündüğü ve cevap bulmaya çalıştığı bir sorudur. Elbette bunun cevabını bulmak ve güzel üzerine net ve kesin bir yargıya varmak oldukça zor bir iştir. Güzel kavramının ne olduğu, hangi sınırlar içinde yer aldığı, hangi biçimler de, hangi nesnelerde görüldüğü ya da hangi biçimlerin hangi nesnelerin güzellik hissi uyandırdığı felsefenin ve sanatın temel konularından biridir. Filozof gibi sanatçı da güzeli arar, güzel olanı bulmaya ve betimlemeye çalışır.

Her dönemde güzel olan değişkenlik göstermiştir. Güzel kavramının içi farklı biçimlerde doldurulmuştur. İçinde yaşanılan kültürün, içinde yaşanılan zamanın güzellik algısındaki etkisi büyüktür. Her çağ kendi güzellik anlayışını beraberinde getirmektedir. Orta çağda güzel bulunan, beğenilen bir nesne ya da bir biçim Rönesans'la birlikte taşıdığı güzel olma niteliğini yitirmiştir. Modern zamanlar olarak adlandırdığımız Sanayi devrimi ve sonrasında güzellik algısı köklü bir şekilde değişmiş, sanatçı eskiden beri süregelen alışılagelmiş güzellik anlayışını terk etmiştir. Gelenek ile olan bağlarını koparan sanat etkisini tüm dünyada hissettirecek olan; daha önce denenmemiş, cesaret edilmeyen yeni yollar denemiş, yeni ifade biçimlerine baş vurmuştur.

Modern zamanın güzeli başka bir güzeldir. Sanatçı, kimi zaman çoğunluğun çirkin olarak nitelediği, çirkin olarak algıladığı bir nesnede ya da bir kavramda güzeli görebilmiş, çirkinliğin içindeki güzelliği keşfedebilmiştir.

Sonuç olarak; sanatta yaşamın içindedir, yaşanılan zamanın bir parçasıdır. Modern zamanın etkileri sanatçıyı ve bunun bir sonucu olarak da sanatı köklü bir biçimde değişime uğratmıştır. Bu çalışmada modern sanatın gelişimi üzerine daha önce yapılan çalışmalardan faydalanılarak modernizm ile birlikte değişen düşünce yapısı, bu değişimlerin sanata yansıması irdelenmiş ve bu değişimin sonuçlarını ortaya koymak amaçlanmıştır.

Key Words: Sanat, Felsefe , Modernizm

MODERNISM WITH CHANGING, BEAUTY UNDERSTANDING

Öğr. Gör. Dilek KUYRUKÇU
dkuyrukcu@nku.edu.tr, Namık Kemal Üniversitesi
Çorlu Meslek Yüksekokulu, Çorlu

ABSTRACT

What is good, and where is it, is a question that not only philosophy but also other disciplines reflect on and try to find answers. Of course, it is quite difficult to find the answer and to make a clear and definitive judgment on the beautiful. What is the concept of beauty, which borders it takes, what forms it is seen, what objects it is seen in, or what forms and which objects make the feeling of beauty is one of the basic subjects of philosophy and art. Like a philosopher, the artist looks for the beautiful, tries to find and describe the beautiful.

It has shown nice variation in every period. The concept of beautiful is filled in different forms. The effect of culture on the beauty perception of the time lived in it is great. Every age brings with it its own understanding of beauty. In the Middle Ages, a beautiful object, or a form of beauty, has lost its quality with the Renaissance. The industrial revolution, which we call the modern times, and the perception of beauty in the aftermath has changed radically, and the artist has abandoned the traditional sense of beauty that has been going on. The effect of the art that

breaks its ties with tradition will make you feel all over the world; He has tried new ways that have not been tried before, but are not encouraged. He has applied to new forms of expression.

The beauty of modern time is another beautiful. The artist was able to discover the beauty in the ugliness, sometimes seen in an object or concept that the majority described as ugly, perceived as ugly.

As a result; is in life in art, is part of the time. The effects of modern time have radically changed the artist and the art as a result. In this study, it is aimed to examine the reflection of these changes with art by using modernism and the results of this change.

Key Words: Art, Philosophy, Modernism

MODERNİZM İLE BİRLİKTE DEĞİŞEN, GÜZELLİK ANLAYIŞI

Güzel sadece sanatın değil felsefe biliminin de üzerine düşündüğü ve söz söylediği bir kavramdır. Elbette güzel üzerine net ve kesin bir yargıya varmak oldukça zor bir iştir. Güzel kavramının ne olduğu, hangi sınırlar içinde yer aldığı, hangi biçimlerde, hangi nesnelerde görüldüğü ya da hangi biçimlerin hangi nesnelerin güzel olarak adlandırıldığı içinde yaşanılan kültüre, içinde yaşanılan zamana göre değişim göstermektedir. Her çağ kendi güzellik anlayışını beraberinde getirmektedir. Tek ve değişmez bir güzel yoktur.

Platon güzeli varlıklar da değil, varlığın özünde aramış, bu öze idea adını vermiş, güzelliğin görünende değil görünenin arkasında olduğunu söylediği idealar dünyasında olduğunu öne sürmüştür. Aristoteles ise; güzelin uyum ve ahenkte olduğunu iddia etmiş; bir şeyin güzel olması için uyum ve ahenk içinde bulunması, oran ve orantıya sahip olması gerektiğini söylemiştir. (Yetişken, 1991:12-20)

Her çağın güzeli, farklı bir güzeldir. İçinde yaşanılan çağın gereklilikleri, inançları güzel olanın sınırlarını çizmiş, neyin güzel neyin çirkin olduğunu belirlemiştir. Bir dönemde güzel olarak algılanan, güzel bulunanlar başka bir dönem de hiçbir anlam ifade etmemiştir.

Orta çağ da güzellik ilahi olanda aranmışken, Rönesansta ise insan da ve doğa da aranmıştır. Orta çağ da din ile ilgili olan, ilahi olan güzel bulunmaktadır. İçinde yaşanılan dönem ve o dönemin düşünce yapısı başka bir şeye izin vermemiştir. Kilise o kadar baskındır ki sanatçılar hıristiyan inanç ve töresine uygun kutsal kişi ve olayları betimleyen resimler yapmış, bu konuların dışına çıkamamıştır. Resimlerin bulundukları mekâna kutsallık katması amaçlanmaktadır. Güzellik resimde aranan önemsenen bir özellik olmamıştır. Güzel olan ilahi olandır, öyle ise ilahi olan resmedilmeli ve bu resimler tanrıya, onun dinine hizmet etmelidir. Sanat dünyaya gözlerini kapamış, dünyaya ait olanı önemsememiş, yok saymış, sadece ilahi olanı tanrı ile ilgili olanı betimlemiş, kiliseye hizmet etmiştir.

Akıl çağının başlaması ile birlikte birlikte güzellik algısı da değişmiştir. Güzel tanrısal olanın sınırları içine hapsolmaktan kurtulmuştur. Her şeyi akıl ile açıklayan bu dönem Hümanist düşüncenin de etkisi ile güzel olanı insan da aramış, antik dönem heykellerini kendine örnek almış, güzelin insan bedeninde ve doğada olduğuna inanarak eserlerini bu anlayış ile biçimlendirmiştir.

Sadece Rönesans sanatçıları değil, modern eserler üreten birçok sanatçı da Arkaik dönem eserlerinden etkilenmiş, esinlenmişlerdir. Arkaik dönem heykellerinden etkilendiğini eserlerinde açıkça gördüğümüz sanatçılardan en önemlisi Picasso'dur. Picasso 1902 -1960 yılları aralığında ahşap, seramik, demir gibi birçok farklı malzemeyi kullanarak heykeller üretmiştir, bu heykellerini üretirken Arkaik dönem sanatından özellikle Afrika heykellerinden etkilendiğini birçok defa dile getirmiştir.

"*Arkaik toplumların kültürleri Heykelleri 19.yüzyıldan itibaren sanatçıların ilgisini daha fazla çeker olmuştur. Bu merak araştırmaların ve arayışların artmasını sağlamıştır. Bu döneme ait eserlerin plastik yorumlanması ve çözümlenmesi simgesel anlam ve anlatımlara dönüşerek sanatçı eserlerine dâhil olmuştur. Bunlardaki betimlemeler birçok modern sanatçıya ilham*

olmuştur. Eski uygarlıkların sanat eserlerinin motiflerinin konuları modern sanat akımlarını ve sanatçılarını etkilemiştir."[1]

Tıpkı Picasso gibi Arkaik dönem heykellerinden etkilenen bir diğer sanatçı da Constantin BRANCUSİ'dir. Arkaik heykellerdeki sade ve saf biçimsel kaygıları, soyut anlatım dilini sanatçının çalışmalarında gözlemleyebiliriz.

"*Figür merkezli bir modern hareketin ve soyut sanatın öncüsüydü."Sanatçıların ilkel buldukları biçimlerden çok daha anlatım yüklü, bütünleştirici yalın bir biçim dünyası yarattı*" (Bilge, 2000:25).

Sahip olunan kültürün, içinde yaşanılan zamanın güzellik algısındaki etkisi büyüktür.

Her çağ kendi güzellik anlayışını beraberinde getirmektedir. Modern zamanlar olarak adlandırdığımız Sanayi devrimi ve sonrasında güzellik algısı köklü bir şekilde değişmiş, sanatçı eskiden beri süregelen alışılagelmiş güzellik anlayışını terk etmiştir. Gelenek ile olan bağlarını koparan sanat etkisini tüm dünyada hissettirecek olan; daha önce denenmemiş, cesaret edilmeyen yeni yollar denemiş, sanatçı kendini ifade edebilmenin yeni yollarını bulmuştur. Modernize, özgür düşüncenin bir sonucudur. Sanayi Devrimi ile birlikte dünya büyük bir değişim geçirmiştir. Sanat klasik normların dışına çıkmış, sanatçı gelenekle olan bağlarını koparmış, eskiyi reddetmiş, Güzele yeni anlamlar yüklemiştir; modern dönemin sanatçısı için güzel göze hoş görünen olmaktan öteye geçmiştir.

"L. Corbusier moderniteyi, "*bir yeni şeyler kurma ruh hali, gelenekten kopup kurtulma hali olarak tanımlar.*"[2] Sanatçı özgürleşmiştir. Klasik güzellik anlayışı geçerliliğini yitirmiş, modernize kendi estetik sınırlarını çizmiş ve kendi güzellik anlayışını geliştirmiştir.

- [1] Atalay ve Dolmacı,"Arkaik Dönem Heykellerinin Modern Sanatçılarda Etkileri ve Plastik Eserlerde kullanımları" Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi 1, Sayı 1,(2012),s9

[2] Ganiç Kerem, Gümüştaş Saime ve Koyun Esra Modernite-Modernizm-Modernizasyon,https://architecturedesigntheory-wordpress.com/2014/02/28/modernite-modernizm-modernizasyon-3/

Modern zamanın güzeli başka bir güzeldir. Geçmiş dönemlerin güzellik algısı tamamen yıkılmıştır. Güzel olan güzel olarak anılan, beğenilen büyük bir değişim geçirmiştir. Artık çirkin de sanatın konularından biridir. Sanatçı, kimi zaman çoğunluğun çirkin olarak nitelediği, çirkin olarak algıladığı bir nesne de ya da bir kavram da güzeli görebilmiş, çirkinliğin içindeki güzelliği keşfedebilmiş ve çirkin olanı da eserlerinde konu edinmiştir. (Doğan, 2014:7-17)

Tıpkı Van Gogh'un postalları gibi; düşünüldüğünde güzellik hissi uyandırmayan bir başka nesne de Pisuvar dır dır. Marcel Ducamp'ın 1917 yılında üzerine imzasını attığı pisuvarı bir sanat nesnesi olarak sunması modern dönemin şaşkınlık uyandırıcı sanat olaylarından biri olmuştur. Bu eser büyük bir şok yaratmış, birçok şeyin yeniden sorgulanmasına neden olmuştur.

Sanat uzmanı olarak tanınan Simon Wilson, Ducamp'ın Çeşme adını verdiği bu eseri için şu yorumu yapmıştır. "Ducamp*, günümüz sanatının dinamizmini çok önceden yakalamıştı; onun için sanat eserinin kendisinden ziyade o eserin gerisinde yatan yaratıcı süreç önemliydi*"[3]

Modern düşünce sanatçılara özgürlüğün yolunu açmıştır. Aydınlanma çağı ile birlikte özgür kalan düşünce, özgür kalan insan ve tabii ki sınırlarını aşarak yeniden biçimlenen sanat ve sanatçı olmuştur. Özgürlük ve bireysellik kavramı en üst noktasına ulaşmıştır. Modern dönemin sanatında bireysellik ön plandadır. Modernizm yeni bir estetik anlayışı beraberinde getirmiştir.

Modernistler ve gelenekçiler her şey karşıtı ile birlikte vardır. Gelenekçiler tarafından modernizmin kullandığı yeni sanat dili, güzel olarak sunulan ve kabul gören nesneler, eserler gelenekçiler tarafından sert bir şekilde eleştirilmiş kabul görmemiştir. Bugün sanat tarihi içinde yerini alan birçok yapıt o zamanlar sergilere, galerilere kabul edilmemiş, dışlanmışlardır. Sanayi devrimi ve makineleşme neticesinde değişen dünya ile birlikte meydana çıkan modern düşünce sanatı değiştirmiş, güzel olanın estetik olanın ne olduğu sorgulanmış ve bu kavramlar

[3] Anonim, Modern sanatın şaheseri birpisuvar/ http://www.bbc.co.uk/turkish/news/story/2004/12/041202_art-duchamp.html erişim tarihi:04.12.2018

yeniden biçimlendirilmiştir. Sanat sadece resim ile heykel ile sınırlı kalmamıştır, artık hayatın içindedir, yaşamın bir parçasıdır. Eserlerde teknolojik gelişmelerden faydalanılmış, her türlü hazır malzeme kullanılmış, asamblaj, yerleştirme ve performans kavramları sanatta yerini almış yepyeni ifade biçimleri ortaya çıkmıştır. (Doğan, 2014:17-23)

Güzelin kesin bir tanımını yapmak nerdeyse imkânsızdır. Fakat ne kadar farklılık gösterirse göstersin güzel herkes tarafından kabul edilen belirli standartlara sahiptir. Değişen zamana göre farklı biçimlerde ifade edilse bile benzer formlarda kendini gösteren güzelin karşısında çirkin olan, hatta iğrenç olan da modern sanatta yerini almaya başlamıştır. İnsan da hoş duygular uyandırmayan, güzel hissi yaratmayan nesneler ve biçimler üretilmeye başlanmıştır.

Modernizm ile birlikte kültürel, yöresel farklılıklar ortadan kalkmış tüm dünya tüm kültürler aynı ortak beğenilere sahip olmuştur. Küreselleşme dediğimiz olgu her alanda olduğu gibi sanatta da kendini göstermiş, yaşanan gelişmeler tüm dünyayı etkisi altına almıştır. Tüm bu gelişmeler ışığında ortaya çıkan sanat anlayışının gelenekle olan bağlarını koparan geçmiş güzellik normlarını reddeden ve yeni bir güzellik anlayışı ortaya koyan özelliği yanında başkaldıran ve eleştiren yanı baskındır. Denilebilir ki modern zamanların sanatı ASİ'dir. Sanat artık bize güzel görüntüler sunmakla yetinmez. Kimi zaman itirazı, kimi zaman onayı, bazen eleştirisi ama her zaman söyleyecek bir sözü vardır.

Modern düşünce ile birlikte sanatçı nereye bakarsa, güzeli nerede arar, nerede bulur ise güzel oradadır. Güzel, modern sanatçının bize sunduğu biçimlerde, formlarda kendini göstermektedir. Artık önemli olan eserin göze hoş gelmesi güzel görünmesi değil; ne söylediği ve nasıl söylediğidir.

KAYNAKÇA

- Yetişken Hülya (1991), Estetiğin A B C'si, Simavi Yayınları, İstanbul
- Bilge Nilgün (2000), Modern ve Soyut Heykelin Doğuşu, Boğaziçi Üniv. Yayınevi, İstanbul,
- Doğan Hatice, Çağdaş Sanatta Çirkinlik (Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi, 2014)
- Atalay ve Dolmacı,"Arkaik Dönem heykellerinin Modern Sanatçılarda Etkileri ve Plastik Eserlerde kullanımları" Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi 1, Sayı 1,(2012)
- Ganiç Kerem, Gümüştaş Saime ve Koyun Esra Modernite-Modernizm-Modernizasyon,https://architecturedesigntheory-wordpress.com/2014/02/28/modernite-modernizm-modernizasyon-3/ erişim tarihi:04.12.2018
- Anonim, Modern sanatın şaheseri birpisuvar/ http://www.bbc.co.uk/turkish/news/story/2004/12/041202_art-duchamp.html erişim tarihi:04.12.2018

GÜNÜMÜZ SANAT PRATİKLERİNDE İRONİK ÜSLUP

IRONIC STYLE IN TODAY'S ART PRACTICES

Öğr.Gör.Dr, Sevtap ÖRGEL

Kocaeli Üniversitesi / Değirmendere A.Ö.MYO

sevtaporgel@hotmail.com

ÖZET

Modernizm, deha sıfatı yükleyip yaratıcılığı sanatçıya indirgemiş, sanat nesnesini metalaştırarak, sanat tüketicisi tarafından alımlanacak özerk bir yapıya bürünmesine sebebiyet vermiştir. Bu akımın getirdiği anlam inşa etmenin aksine postmodernizmin getirdiği anlam yıkımı sanat eserinin bu kendinden menkul yapısını kırmış, yaratıcılığı, geleneksel anlamda el emeğiyle üretim yapan sanatçı tekelinden çıkararak imzasızlaştırmış ve sanat nesnesinin müzeden, galeriden sokağa adım atmasının kapısını aralamıştır. Günümüzde sanat pratikleri kapsamında ele alınan bu yeni tip yaratıcılık en yalın ifadeyle, yaratıcı dehanın salt insana dair olması, yani -dil-din-ırk -cinsiyet vd. ayrım gözetmeksizin eyleme dayalı bir üretim olmasıdır. Bu aynı zamanda nesnenin maddi formunu aşarak bedensel-duygulanımsal hazza evirilmesi de demektir. Merkezinde toplumsal hareketlerin olması, eleştirel bir tutumla örgütlenmeye dayalı kolektif bir söylem üretmesi yeni tip sanatın dilinin politikleşmesinin ipuçlarını verdiği gibi oyun olgusu ile hayatı ilişkilendirerek durumlar yaratması da ironik üslup yanını beslemektedir. Bu bildiri merkezine modernizm sonrası katılımcı sanat pratiklerini alarak "ironi ve sanat" arasındaki diyalogu örnekler üzerinden incelemeyi hedeflemektedir.

Anahtar Kelimeler: Katılımcı sanat, Oyun, İroni

ABSTRACT

Modernism has directed creativity to artist by imposing it the attribute of prodigy, and by commoditizing the art object, has caused it to assume a autonomous structure to be acquired by the consumer of art. Against constructing meaning brought by this movement, destruction of meaning brought by postmodernism has broke this self-proclaimed structure of artwork, and has made it anonymous by getting it out of the monopoly of the artist, and has opened the door for the artwork to step in the street from museum and gallery. Today, this new type of creativity being addressed within the scope of art practices is that creative prodigy pertains to only human, in other words that it is a production based on action without discriminating language - religion - race - gender etc. With the simplest expression. This also means transformation of object to physical and emotional pleasure as exceeding its material form. As the presence of social movements at its center, and its generation of a collective discourse based on organization with a critical attitude are giving the clues of politization of the language of new type of art, its creation of incidences by linking life with the phenomenon of game is feeding its ironic style side. This assertion is intending to examine over examples the dialogue in between "irony and art" by taking the practices of participatory art following modernism to its center.

Key Words: Participatory Art, Game, Irony

GÜNÜMÜZ SANAT PRATİKLERİNDE İRONİK ÜSLUP

GİRİŞ

Günümüzde sanatın ne olduğuna vereceğimiz yanıt şüphesiz ki yalın bir cümleyle kurulmayacak kadar dünyanın tüm fonksiyonlarını içerir durumdadır ve bu soruya verilebilecek en karmaşık yanıtsa 'artık ne olmadığı' olacaktır. Tarih boyunca salt değişen düzenlerin sanata yansımaları olarak ele alacağımız her örnek, bu arayışta bizi yanlış yollara sürükleyecektir. Nihayetinde artık biliyoruz ki sanat izlerin düştüğü, hayattan bağımsız fakat onunla etkileşim içinde olan bir alan değil, nüvelerini doğrudan hayatın içinden alan ve ona eşlik eden bir kavramlar bütünü. Burada sanat ile kastedilen ise estetik kuramların özne ile ilişkilendirdiği nesnenin varoluşundan ziyade günümüzde bedensel- duygulanımsal haz olarak doğrudan yaratıcılığın alanına giren yaratıcı deha… Dolayısıyla sanatı; imgelem, yaratıcı eylem, özgür etkileşim, gündelik hayatın dili ve zevk alma ile bağlantılayan "oyun" olgusu ve "ironik üslup" günümüz sanat pratiklerinin okunmasında anahtar kavramlar olarak ele alınabilir. Bu bildiride Türkiye'den iki sanat pratiğinin sözü geçen kavramlar üzerinden incelenmesi yöntemiyle, değişen sanat anlayışına açıklık getirilmesi hedeflenmektedir.

YENİ TİP SANAT ve İRONİ

Sanatın siyaset ile ilişkisini tarihi perspektifte ele aldığımızda, egemen güçlerin tahakkümünde bir araç olarak kullanıldığını ya da egemen güçlere karşı bir söylem olarak amaç üstlendiğini görebiliriz. Bu doğrultuda açıklıkla ifade edebiliriz ki; sanat hemen her dönemde bir şekilde politik duruş sergilemiştir. Özellikle hayatın birçok alanına sirayet eden avangard akımlarla beraber sanatın kaynağını toplumdan alan, ifadeye dayalı bir eyleme biçimi olduğunu anlayabiliriz. Bilhassa kavramsal sanatla beraber eleştirel üslup nesnesizleşmiş, söyleme dayalı bir ifadeye dönüşmüştür. Kimi sanatçılar dil olanaklarını sanatı sorgulamak ve tanımlamak gibi salt sanatın alanına dair bir imkân olarak kullanılmışsa da bu yeni ifade biçiminin kimi sanatçılarca bilgi vermek, toplamak ve kurumsal eleştiri yapmak gibi politikliği daha da artmış bir üretimin imkânlarında kullanıldığını, dolayısıyla Yılmaz'ında ifade ettiği gibi, sanatın,

kendisi aracılığıyla başka şeyler hakkında bilgi veren önemli bir güç olduğunu söyleyebiliriz (Yılmaz, 2005:230).

60'lı yıllarda otorite karşıtı ve devrimci Fluxus'un yaşam ve sanat arasında ayrıma karşı çıkması ile birlikte sanat da kendisine biçilmiş kalıplardan sıyrılarak özgürleşme hareketinin bir parçası olmuştur. Özgürleşen sanat her ne kadar modernizme ait bir argüman olsa da burada sözü edilen din ya da devletin hegemonyasından çıkmasının çok daha ötesinde anlamlar içermektedir. Bunu, sanatın dilinin ve nesnesinin kuramlaştırılmış özerk alandan ve bu alana hapsedilmiş işlevlerinden arınması, hayatla organik bağlarının kurulduğu bir ironi-oyun olarak ele almak mümkündür. "Özgür görünüm öncelikle modernizmin yücelttiği özerkliği çağrıştırır; özgür oyun ise en başta postmodern kulaklara hoş gelir. Oyun kavramının çağdaş sanatın önermeleri ve meşrulaştırımlarındaki yerini biliyoruz: Oyun burada, modernizmin sanatın radikalliğine ve dünyayı dönüştürme gücüne duyduğu inanca karşı takınılan mesafelerdir" (Ranciére:32). İroni ise "alay etme", "işaret ettiğinin zıttı ile anlamı hafife alma" gibi kelime anlamının çok daha ötesinde, felsefi yorumlara konu olmuş bir kavramdır. Nitekim felsefe tarihinde ilk kez Sokrates'in diyalog yönteminde kullandığı iki evreden biri olan ironi[4] Hegel, Kierkegaard, Nietzsche, Schlegel kardeşler gibi düşünürler tarafından da irdelenen bir kavram olmuştur. Tuğluk bu kavramı öteki anlam çerçevesinde ele almış ve "İroni, kendinden başka bir duruma işaret etmeyi sağlayan bir ifade tarzının adıdır. İroni bir söylem tercihidir; açık, net ve çeşitli anlamlandırmalara kapalı bir söylemin, tersinden veya başka bir şaşırtıcı uyaranla birlikte verilerek muhatabın zorlanmasıyla oluşan farkındalık oluşturma uğraşıdır. Bu uğraş muhataba yöneltilmiş bir tür söylem taarruzudur. Dolayısıyla ironi; gerekçesi sahibinin elinde olan çetrefilli ve kısmen saldırgan bir tercihtir." (2017:444) şeklinde önermektedir. Yine Tuğluk'un Philip A. Nelson'dan aktardığına göre;

"İroni, öteki anlam alanının en kuşkulu ve hileli yollarından birini oluşturmaktadır. Çünkü ironideki önemli noktalardan biri söylemin kuşku içerirken göstermelik anlamın da bir hile barındırabilme ihtimalidir. İroninin kuşkulu bir mesaj oluşturduğunu ve asıl söylenmek istenenin göstermelik anlamla bir uyuşmazlık/anlaşmazlık halinde olduğunu belirtir". Şu halde, gösterilen ile ima edilen arasındaki uyuşmazlığı bir paradoks olarak görmek de mümkündür denebilir, nitekim Bircan da Kierkegaard'ın, ironik yolla kişinin seçme, karar vermeyle

[4] Diğeri için bkz. "Sokrates'in Savunması", Platon, 2015

karşıtlıklardan birini tercih etmesi değil de seçmeyi paradoksal bir dönüşüm olarak ele aldığını belirtmiştir (2016:79). Sanatta ise ironi, özellikle Romantizmden itibaren –zaten- kendini göstermeye başlamıştır. Öteki anlamın içinde gizil kalmış paradoks olarak ironi ise yukarıda Ranciére'in de sözünü ettiği gibi modernizmin sanatın radikalliğine ve dünyayı dönüştürme gücüne duyduğu inanca karşı takınılan mesafeler olarak ele aldığı oyun itkisinin içinde gizil bir söylemdir. Özetlemek gerekirse, günümüzdeki yeni tip sanatı, özellikle toplumsal davaları merkezine alarak hareket eden, mevcut durumların tespitini sunumdan ziyade durumlara çözüm önerisi sunmanın alternatif biçimlerini amaç edinen eğilimler üzerinden incelediğimizde, sanat eserinin ciddiliği ve yer yer melankoliye dönüşen etki alanının, maddi belge, envanter vd. sunumlarla (Türkiye'de özellikle son yirmi yıllık dönemde) kışkırtıcı bir dile doğru genişlediğini, ayrıca bu tutumun müze veya galerilerdeki sanat nesnesinin ulaşılmaz, yüce değerini kırmış olmasına karşın sanatın dilinin politik etki kazanmasıyla tarih okuma, tarihi yeniden sunma, toplumun antitezini görünür kılma gibi başka bir ciddiyete büründüğünü söyleyebiliriz. İroni tam olarak da burada konumlanmaktadır: Söylenmiş olanla söylenmek istenenin arasında doğan gerilimde. Ayrıca izleyici –katılımcı tarafından bu iki uçlu anlam devşirmeleri daha da katmanlaşacak ve ortaya çıkan Yeni Tip Sanatta anlam okumaları bireysel- topluluk katılımlı bir etkileşime yer açacaktır. Sanatın kendini gerçekleştirdiği alan ise yine varoluş, hakikat ve iradeden kurtarılmış düşünce arasında bir yere konumlanacaktır.

Bu bilgiler doğrultusunda Türkiye ölçeğine dönecek olursak: Günümüz yeni nesil sanatçıların (ya da üretim yapanların) yaklaşımlarını ele alındığında ironik üslubun dikkatten kaçmayacak kadar ön safları tutmuş olduğunu görebiliriz. İletişim teknolojileri, sosyal medya ve sokak ruhu üzerinden yeni bir söylem geliştiren yeni kuşak sanatçılar bu dili, grafiti-banner-pankart-dijital kayıt gibi araçları etkin bir şekilde kullanarak görünür kılmaktadır. Etnik-kültürel kimliklerin belirleyici sınırlarının ötesinde yeni tip söylem, küresel bir diyalog biçimidir. Özgür yapıda oluşu 60'ların ruhuna benzer gibi görünse de isyankâr, melankolik ve protest tavrı daha çok mizahi ögelerle kuşatılmıştır. Tam anlamıyla dünyalı bir tavır sergilemektedir. Bu bilgiler doğrultusunda Türkiye'deki sanat pratiklerine baktığımızda, gezegenin doğusunun "ölüme hazırlık" olarak yaşadığı bir dünyasal evreyle, batısının "yaşamak için öl" cesaretini sentezleyen, yüksek iddialardan arınmış, mütevazı bir bilgelikle deneyim olarak üretilmiş pratiklerle karşılaşmaktayız. Bunu, hayatı çocuksu bir ciddiyetle oyuna dönüştüren, gündemden küçük küçük hayatlar üreten ve varoluşa-hiçliğe dair tüm soruları incelikli bir zekâyla hafife alan, yenidünyanın yeni bir yorumu olarak ele almak da oldukça mümkün görünmektedir.

Daha özelde, sanat eserinin ulvi değerinin göz hizasına çekilmesi, Türkiye sanat tarihi içinde incelenecek olursa, 80 darbesiyle kesintiye uğramış, iktidar ideolojilerinin halka kanıksatılması ve toplumun denetim altında tutulması için tarih boyunca araçsallaştırılan sanat, sermaye desteğiyle meta değerine indirgenerek[5] galeri duvarlarına sıkıştırılmak istenmiş, dolayısıyla sanatın muhalif ve politik dili susturulmaya çalışılmıştır[6]. Ne var ki özellikle doksanlı yılların sonundan itibaren bu dil, özellikle bireysel çalışmalar yürüten kimi kolektif birlikteliklerle tekrar görünürlük kazanmıştır. 2000'li yıllara gelindiğindeyse, kişisel çabalarla üretim yapan kolektifler daha büyük birliktelikler oluşturmuş, kimi zaman bir küratör etrafında kimi zamansa bu müesseseyi reddeden bir oluşumla ses getiren sergiler düzenlemişlerdir. Bu doğrultuda Türkiye'de yapılan çağdaş sanat pratiklerini günümüz tarihiyle ele alacak olursak iki tip eğilimin varlığından söz edebiliriz.[7] İlki Ezgi Bakçay'ın da belirttiği gibi; kurumsal çatı altında bir küratör ya da bir ideoloji etrafında yapılan ve politik söylem taşıyan, *kolektif* sergiler; bu eğilimde, üretilmiş nesnenin salt sanatsal dil ile izleyiciyle kurduğu ilişkiden ziyade, sanatçının konuya yaklaşımı ve deneyimleri pratiğin kendisini oluşturmaktadır. İkincisi ise sanat ve siyasetin doğrudan kendi alanlarında olmayıp ikisinin arasında bir yerlerde konumlanan ve sanat ile siyasetin stratejilerini kullanarak kendine yer açan özneleri -çoğunlukla-anonim, kamusal alan çalışmalarıdır.

SANAT; OYUN VE İRONİ İLİŞKİSELLİĞİNDE GÜNÜMÜZ SANAT PRATİKLERİNİN İNCELENMESİ

Küratörlüğünü Emre Baykal'ın yaptığı ve 24/01-07/04 2013 tarihleri arasında Arter' de düzenlenen "Haset, Husumet, Rezalet" sergisi yukarıda sözü edilen birinci eğilime örnek olarak verilebilir. Katılımcıların üretimleri kolektif bir süreçten ziyade kavram ve ideolojiler ekseninde, kurumsal bir çatı altında bir araya gelmiştir. Dili sivri olmasa da konu edindiği

[5] "Türkiye'nin küreselleşme sürecine eklemlenmesiyle, sanat hem politik hem de ekonomik aktörlerce bir pazarlama ve ticaret aracı olarak keşfedilip kullanılmaya başlamıştır." (Su,2012:219)

[6] "…Türkiye'de istikrarın sağlanması amacıyla politik partiler, sendikalar ve diğer sivil toplum kuruluşları kapatılmış, demokratik kurumlar askıya alınmıştır. (Bkz: age,212)

[7] Bkz. Bakçay,E-Fırat,B,Ö, 2012:44

meseleler açısından politik içeriğiyle günümüz Türkiye'sinin (gündem-gündem dışı olaylarının) bilgisini sunmaktadır.[8]

Merve Ertufan ve Johanna Adebäck'in "İltifatlar" isimli çalışması bu sergide yer alan ve merkeze aldığı konuyu ironik bir üslupla dile getiren bir video yerleştirmedir. Günümüzde sanatçıların konuyu ele alışlarını- sergi sunumunu yapan Emre Baykal'ın da belirttiği gibi-[9] toplumsal, kültürel ve siyasal ilişkiler ekseninde düşünecek olursak "İltifatlar" adlı çalışmanın eylem boyutunu da kavrayabiliriz… Kolektif birliktelikler ve sınırları reddeden yapısıyla karşı söylemi güçlenen sanat eserinin okunmasında alışılagelmiş 'estetik' kaygıların başka bir boyuta taşındığını görebiliriz. Burada söz konusu olan estetik, duyularla algılanabilir olarak, sanatın alanından çıkıp gerçeklik alanında deneyimlenen bir idrak biçimine dönüşmüştür[10]. Genel anlamdaysa bir zamanlar estetik hazla özdeşleşen sanatın, Avangartla beraber bu gömleği üzerinden çıkarışının ardından neyin sanat olduğu tartışmaları içerisinde çokça karşımıza çıkan *bir eylem biçimi olarak sanat*ın bedensel-duygulanımsal söyleme evirildiğini görürüz.[11] Bedenlerini, ifade edilmek istenen sorunsalın aktarım aracı olarak kullanan Adebäck ve Ertufan'ın çalışması sanat ile eylem arasında bir yerlerde konumlanmaktadır.

Ayrıntılı şekilde çalışmayı incelemeden önce bir parantez açmak gerekirse: Çağdaş sıfatıyla niteleyebileceğimiz güncel sanat eserini, bir durum tespitinden ziyade alternatif bir söylem misyonu üstlenmiş bir eyleme biçimi olarak ele alabiliriz, o halde, gerek kamusal alanda gerekse kurumsal mekân içerisinde, geleneksel sunum dili kullanılmış dahi olsa, sergi-eylem mekânını aşan, elitist, entellektüalize ve ortodoksi sanat perspektifinin dışına çekilmiş; daha

[8] Küratörün sergi sunumu: "…Sergi başlığında bir araya getirilen üç kavram, toplumsal, kültürel ve siyasi belleğin bugünün içinden bir bakışla sanat diline aktarımı için anahtar kelimeler olarak kullanılıyor ve davet edilen sanatçıların yeni işleri için düşünsel bir süreç öneriyor. Sergi, birbirinin öncesi, sonrası, tamamlayıcıları (veya sonuçları) olarak burada birlikte anılan bu üçlüyü geniş bir perspektif içinde araştırmayı ve siyasi ve toplumsal şiddetten medyaya; kariyerist kaygı ve hırslardan cinsiyet politikalarına, "dostluk", "dayanışma" potansiyellerinden "yıkıcı", "saldırgan" itkilere uzanan farklı bağlamları bu araştırmanın kapsamında tutmayı hedefliyor. Bireyler ve toplumlar arasındaki düşmanlık ve kavganın giderek körüklenip savaşın evrenselleştirildiği bir dünyada, "dostluk", "dayanışma" ve "birlikte varolma" kadar "düşmanlık", "bencil bir güç istenci" ve "ayrımcılık" potansiyellerini nasıl birlikte üretip varettiğimizi sorguluyor. Bir yandan hepimizin paylaştığı ortak bir yakın tarihi –kısmen de olsa– yeniden ziyaret ederken; başkaları için olduğu gibi kendimiz için de yıkıcı, başkalarına göstermekten çekindiğimiz gibi kendimize de itiraf edemediğimiz, sessiz bırakmayı tercih ettiğimiz olumsuz duyguları ve bunlara ilişkin travmaları da mesele ediniyor…" (bkz: Emre Baykal;"*Haset,Husumet,Rezalet*",2012)

[9] Bkz. Dipnot 4

[10] Bkz. Bakçay, E- Fırat, B, Ö, 2012:53

[11] A.g.e

gündelik hayatın içinde bir noktaya konumlandırma girişimleri olarak okumak mümkün görünmektedir. *Şu durumda,* Kendine ait bir dokunulmazlık duvarı ören dolayısıyla ulaşılmazlığından kaynaklı bir aura yaratan ciddi eserleri genç kuşak sanatçıların ulaşılacak hedefi olmasından ziyade, malzemesi olarak görebiliriz. Zaten oldukça günümüze ait bir ifade aracı olarak videoyu kullanmaları da sanat eserini okuma yöntemi olarak bizi karşısında gözlerimizi alamadığımız bir konuma çekmektedir.

Bu bilgiler doğrultusunda Özgüven'in ifadesiyle "şakacı" üslup da zaman zaman karşımıza çıkan yeni bir gerçeklik yorumudur. [12] Merve Ertufan ve Johanna Adebäck'in 2009 yılından bu yana yürüttükleri me|you adlı ortak projeleriyle benzer bir paydada olan 'İltifatlar' isimli çalışma kimlik, kültür ve dil gibi tabansal farklılıklardan hareket ederek sanatsal üslup üzerinden ortaya konulmasıyla günümüz pratiklerine güzel bir örnek teşkil etmektedir. Çoğul bir özneye sahip 'iltifatlar', bu çoğulcu yapısını tabandaki bu çeşitlilikten almakta ve eserin dili, beden dili olarak karşımıza çıkarak, kültürel farklılıklar postmodern söylemin evrensellik vurgusunu yinelemektedir.[13] Bakışlar, vücut dili ve sözcükleri bir araya getirerek aktarım nesnesi olarak bir forma dönüştürdükleri bedenleri aracılığıyla farklı dil ve kültürel faktörler içerisinde gündelik ilişkilerini tanımlarken yüzyıllarca sanata hizmet etmiş *güzel*i de farklı bir biçimde sorgulamamıza olanak sağlamaktadır. Narkissos'un kendi güzelliğine tutulması gibi bu ikili diyalog da yansımanın kırılgan yapısı üzerinden 'güzel' kavramının sorgusunu sunmaktadır. Adebäck ve Ertufan'ın "İltifatlar" isimli çalışmasında bu türden bir iltifat zinciri

---

[12] Fatih Özgüven,"Eski itirazlar yeni itiraflar",Radikal Gazetesi, 03/02/2013

[13] Ulusal sınırlar yerini dünyalılık vurgusu başlığında etnik kimliklere bırakmıştır.

bkz. "Türkiye çağdaş sanat piyasasında son yıllarda öne çıkan sanatçılar, sıklıkla kimlik konusunu işleyen ürünler ortaya koymaktadır. Zaten artık her yerde 'muhalif' çağdaş sanatın gereği, ulusal kimlikleri sorgularken kültürel kimlikleri; dinsel,

etnik ve cinsel kimlikleri; cemaat kimliklerini öne çıkarmaktır." (01/10/2011 / skopdergi - sayı 1 / Avşar Karababa) (http://www.e-skop.com/skopdergi/cagdas-sanat-dile-geliyor/400)

ayrıca bkz: "Artık farklı kültürler arası ilişki normatif değil rölatiftir. Böylece modenlik çağının ortodoks kültürel politikalarının yerini, heterodoks bir etnisizm alır."(01/10/2012 / skopdergi - Sayı 3 / Ali Artun)

(http://www.e-skop.com/skopdergi/cagdas-sanat-ve-kulturalizm/910)

görürken mimiklerden artık bunun iltifat silsilesine dönüştüğünü ve kafa sesi olarak da niteleyebileceğimiz gerçek iç sesin örtülü bir şekilde beden gerginliğiyle kendini gösterdiğini gözlemleyebiliriz. İnsanlar arası rekabet doğası gereği açık edilemeyen iç ses, oyun ve ironi aracılığıyla izleyiciyle beraber hareket etmektedir. Karşımızda konuşan bu iki kadınının birbirleri üzerinde kurdukları gergin –sevimli atmosfer, izleyicide utanma hissi, özel konuşmalarına tanıklık ediyor olmanın verdiği suçluluk duygusu, mahremiyete şahit olmanın verdiği huzursuzca bir merak durumu yaratmaktadır. İltifatlar esnasında bir adım daha üzerine çıkmalıyım düşüncesinin verdiği rekabet duygusu izleyiciler ve iki kadın arasında paradoksal bir oyuna evirilmektedir.



Resim 1. Merve Ertufan, Johanna Adebäck "İLTİFATLAR" Arter, 2013.

İkinci eğilime örnek olarak, Ankara merkezli bir sivil oluşum olan KÜF verilebilir. Farkındalık yaratmayı hedefleyen üretimlerinde, doğrudan ne sanat ne de siyasetin alanına giren ancak her ikisinin de stratejisini ödünç alarak kendisine yer açan yeni tip sanatın ironi dilini konuşan KÜF, günümüzde giderek artan bir eğilim olarak oyun ve ironinin metodolojisini kullanarak rutin kırma eylemleri gerçekleştirmektedir.

KÜF PROJECT, "… En naif bakış açısıyla sokakları renklendirmeye çalışıyoruz diyebiliriz. Ama asıl meselemiz o sokakta yürüyen, "dizisine" yetişmeye çalışan, sonrasında da maksimum 140 karakterle "ben yatıyorum iyi geceler" diyen adamla, monotonla. Amacımız bu tekdüzeliğe çomak sokmak açıkçası" [14] sözleriyle amaçlarını özetlemekte ve çalışmalarını sınırlı bir tanım içerisinde, nesne üretmeye yönelik ele almadıklarını ima etmektedir. Dolayısıyla KÜF PROJECT'in sanatsal tutumlarını, yukarıda da belirtildiği gibi, dehanın sanatçılara atfedilmesinin karşısında duran, yaratıcılığın insana dair olduğu yaklaşımıyla anonim bir yapı sergileyen ve bu doğrultuda da sanat ürününü, onu onaylayan- etiketleyen sanat eleştirmeni/kuramcı/tarihçisinin ve bunlarla etkileşimde olan entellektüalize tüketicinin himayesinde olmayan bir pratik olarak tanımlamak mümkündür. Yine kendi ifadeleriyle bu birlikte üretim temayüllerini daha iyi kavrayabiliriz; "KÜF bireylerin değil fikir ve yetilerin bir araya gelmesinden oluşur. Şimdiye değin projenin içerisinde mesleği görsel sanatlar olan kişiler yer aldığı gibi, diğer sanat dallarıyla ilgilenen kişiler ve hatta herhangi bir sanatla ilişkisi olmayan mesleklere mensup insanlar da yer aldı. Genel anlamda bir insanın sanata ilgi duyması için mesleğinin sanatla ilgili olmasına ya da bu işin okulunu okumuş olmasına gerek olmadığını düşünüyoruz. Sanat herkes içindir ve biz de ortaya bu minvalde eylemler koyma çabasındayız." [15] "Sanatın herkes için olduğu bu yaklaşımdan da anlaşılacağı üzere üretim ve sergi alanları müze ve galerileriler değil, kaldırım, duvar, alt geçit, şehir tabelaları gibi kamuya açık alanlardır.[16]

KÜF, pratiklerinde politik bir dil kullanmaktadır. Fakat bu yaklaşımlarını politik ya da apolitik olmak ile ilgili bir tutum olarak değil, yaratının temelinde olan toplumsal ve sosyolojik bağlarla ilişkilendirmektedir. İronik üslupları ise hem eylemin etki alanı hem mekân hem de dilin olanakları ile bağdaşıktır. Örneğin;

"Bi' pisuarı eksik Kuğulu alt geçidi. İşe bak!

Kalitesiz, çirkin, 3. Dünya fıskiyeleri. İşe bak!"

[14] http://adaptasyon.tumblr.com/post/16814236830/kuf-roportaj

[15] Bkz.'Sosyal medyanın aykırı sanatçıları: KÜF', M. Furkan Özdil, 21 Ocak 2012,Sabah Gazetesi

[16] Bkz. 'Amacımız herkesi eyleme teşvik etmek' Seher Uysal, 28 Mart 2013, Sol Gazetesi

Sözleriyle sosyal medyada paylaşıma sundukları fayans kaplı “Kuğulu Alt Geçidi”nde (bkz.resim 5) gerçekleştirdikleri “Pisuar” eylemini, Marcel Duchamp’ın “Çeşme” eseri ile bağdaştırmak mümkündür. Açımlamak gerekirse: Nesne, yarar/fayda/kullanım alanından koparıldığında pekâlâ sanat nesnesine dönüşebilir düşüncesi ile “Kuğulu Alt Geçidi”nin estetik sorgulamasını yapan KÜF burada görünen ve gösterilmek istenen arasında felsefi bir paradoks yaratmaktadır. Diğer bir deyişle, Rene Magritte'in “Bu Bir Pipo Değildir” eserinin de felsefi zeminini oluşturan, görüntüler ve anlamlar arasındaki farklılığı ironik üslupla sunmaktadır. Şu durumda Kuğulu Alt geçidi ne bir alt geçittir ne de bir sanat mekânıdır. Ayrıca bu eylem, “Küçük 1 TL” afişi ile seramik sanatı ve endüstriyel seramik arasındaki estetik sorgulamalara işaret ederken mekânlar arası bir diyalog da kurmaktadır. KÜF PROJECT’in diğer çalışmaları da -bu bildiri kapsamında- aynı düşünsel temele konumlandırılabilir. Örneğin, “I LOVE KONYA” çalışmalarında, şehrin her yerini eylem alanı gören anarşist anonim bireyleri ile Mevlevilik tarikatının öğretileri belli, mekânları belli bireyleri arasında bir diyalog kurulmakta ve bu diyalog, eylemde alt metin olarak sunulan “Konya” ve “kim olursan ol gel” sorgulamaları ile bir düşünceler silsilesine alan açmaktadır.



Resim 2. KÜF PROJECT, 2011



Resim 3. KÜF PROJECT, 2011



Resim 4. KÜF PROJECT, 2010



Resim 5. KÜF PROJECT, 2011

SONUÇ

Sanat felsefecilerinin özellikle postmodernizmin eşiğine kadar gerçeklik ve öznellik arasında "varoluş durumu" olarak teorilendirdiği sanat, günümüzde "oyun ve ironi" üzerine önermeler üreten sanat kuramcıları tarafından iradeden kurtarılmış bir bilme biçimi; nihilist bir tutumla ele alınmaktadır. Ranciére'in "Oyunun amaçsız etkinliğinin, hem sanata mahsus bir alanın özerkliğine, hem de yeni bir kolektif hayatın formlarının inşasına temel olmasını nasıl anlamalıyız? (2012:32) önermesi bize yeni tip bir sanatın ve sanatı okumada yeni bir dilin çerçevesini çizmektedir. Kendinden başka hiçbir şeye hizmet etmeme durumunun eyleme hali olan oyunun nesnesi, Schiller'e göre özgürlük ve güzelliktir. İroni -özelikle baskıcı rejimlerde- söylenemez olanları söylediği için özgürleştirici bir niteliktedir, fakat diğer yandan, ironinin kendinden başka bir şey oluşu, oyunun kendiliğinden ereksizliği ile de çelişmektedir. Bildiriye konu olan, tam olarak bu muğlak alandır: İroni, oyunun metodolojisini kullanarak, gösterilen ile ima edilen arasında, kuşkucu, komik, rahatsız edici, eğlendirici, iğneleyici, duygulanımsal, paradoksal bir deneyim alanı açmaktadır. Biçim ile öz arasında duran bu muğlak alan, "günümüz sanatını nasıl okumalıyız" sorusuna da yanıt vermektedir.

KAYNAKÇA

Bircan, U. *Sokrates'ten Kierkegaard'a İroni*, Yıl / Year 14, Sayı / İssue 27 (Bahar / Spring 2016/1) ss. 79 / 110, 2016

http://books.google.com.tr/books?id=kBGFmqSg7M4C&pg=PA256&hl=tr&source=gbs_toc_r&cad=4#v=onepage&q&f=false

http://www.e-skop.com/skopdergi/cagdas-sanat-ve-kulturalizm/910

http://www.e-skop.com/skopdergi/cagdas-sanat-dile-geliyor/400

http://www.behance.net/kufproject

http://adaptasyon.tumblr.com/post/16814236830/kuf-roportaj

https://twitter.com/kufproject

Fırat, B.Ö- Bakçay, E. *Çağdaş Sanattan Radikal Siyasete, Estetik-Politik Eylem*, Birikim, no 215,41-63, İstanbul, 2012

Güven, F. *Eski itirazlar yeni itiraflar*, Radikal Gazetesi, 03 Şubat 2013

Özdil, M.F. *Sosyal medyanın aykırı sanatçıları: KÜF*, Sabah Gazetesi, 21 Ocak 2012

Ranciére, J. *Estetiğin Huzursuzluğu 'Sanat Rejimi ve Politika* (Çev. Aziz Ufuk Kılıç) İletişim yayınları, İstanbul, 2012

Schiller, J. F. *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup.* (Çev. M. Özgü) Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1965

Su, S. *Küreselleşmenin Kültürel Etkileri ve Çağdaş Sanat*, Birikim, no 215, 211-223, İstanbul, 2013

Tuğluk, A. *İroni Nedir?* , İdil 6.29: 441-467, 2017

Uysal, S. *Amacımız herkesi eyleme teşvik etmek*, Sol Gazetesi, 28 Mart 2013

Yılmaz, M. *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2006

GÖRSEL KAYNAKÇA

Resim 1. http://www.sanatatak.com/wp-content/uploads/old/merve-ertufan-hakli-olan-kazansin-72497294710815423813-759x500.jpg Erişim Tarihi 23.01.2019

Resim 2.

http://ankaragraffiti.org/wp-content/uploads/2017/12/ilove.jpg Erişim Tarihi 23.01.2019

Resim 3.

https://www.behance.net/gallery/1996473/Ben-Sosyal-Alkoligim-Sevim Erişim Tarihi 23.01.2019

Resim 4.

https://www.behance.net/gallery/484864/Tosun-Pasa Erişim Tarihi 23.01.2019

Resim 5.

http://www.habervitrini.com/gundem/baskentte-gorulmemis-eylem-502399 Erişim Tarihi 23.01.2019

BİYOMİMİKRİ BİLMİNİN SERAMİK SANATINA ETKİLERİ / IMPACT OF BIOMOMICRY SCIENCE ON CERAMIC ART

Melda Genç, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Mimarlık fakültesi, meldagenc12@gmail.com

İnsanoğlu var olduğu günden itibaren doğayı gözlemleyerek öğrendiği bilgileri kendi ihtiyaçlarına göre şekillendirmiş, doğadaki canlı ve cansız varlıkları taklit ederek avlanmayı, barınmayı, giyseler yapmayı öğrenmişlerdir.Geçmişten günümüze doğa kavramı yaşamları, düşünceleri inançları etkilemiş, sanat, bilim ve daha birçok farklı disiplinlerde araştırma konusu olmuş, ancak günümüze kadar gelen süreç içerisinde gözlemlemenin ötesine nadiren geçmiştir. Zamanla teknolojilerin gelişmesiyle gözlemlediğimiz doğanın dışında bambaşka bir doğanın olduğu, "biyolojik olarak taklit olarak tanımlanan" Biyomimetik, biyomimesis gibi adlar ile de anılan Biyomimikri bilimiyle görülmüştür. Günümüzde Biyomimikri bilimi birçok farklı disiplinde çalışanlara mevcut problemlere yeni ve alternatif çözüm yolları bulmakta ışık tutmuştur. Biyomimikri; Doğanın kendi içerisinde yarattığı bu çözümlemeleri biçim, strüktür, renk, fonksiyon bakımından taklit ederek yeni tasarımlarda, yapılarda, buluşlarda kullanmaya başlamıştır. Mimari ve tasarım alanlarında oldukça sıklıkla yararlanılan Biyomimikri Biliminin Sanat alanında kullanımına ise az rastlanmaktadır. Doğa, daima sanatın ilham kaynağı olarak görülmüşse de bu sadece sanatçının gözlemlediği doğa karşısındaki oluşturduğu formlar olmuştur. Özellikle insanoğlunun tarihi kadar eski olan seramik sanatı, toprağın ateşle bir araya gelmesiyle oluşmuş, doğanın kendisinin de bir sanat yapıtına dönüştürülmesine olanak vermiştir. Doğanın da bir parçası olan seramikler, tarih boyunca kimi zaman insanların ihtiyaçlarını karşılayan fonksiyonel nesneler olmuş, kimi zaman üzerlerine kendi duygu ve hislerini, tarihlerini kültürlerini yansıtabilecekleri araçlar haline gelmiştir. Doğa seramik sanatının hem malzemesi olmuş hem de seramik formların yaratılmasında biçimi etkilemiştir. Günümüzde Biyomimikri kavramı ise şimdiye kadar gözümüzle gördüğümüzün ötesinde bir doğayı görmemizi sağlamıştır. Doğadaki biçimler, nesnenin dış görünüşünü bize sunar, biyomimikri ise bu biçimin nasıl oluştuğunu, biçimi oluşturan parçaları, biçimin kendi içerisindeki geometrisini göstermeyi amaçlamıştır.

Bu çalışmada, Doğanın işleyişini, oluşumunu ve karşılaştığı sorunları nasıl çözdüğünü biyolojik açıdan anlamaya odaklanan Biyomimikri Kavramının, doğaya olan farklı bakış açısını, Seramik sanatında form yaratma sürecinde nasıl ve ne şekilde etkili olacağını araştırmak amaçlanmıştır.

Anahtar kelime: Seramik Sanatı, Disiplinlerrası, Biyomimikri

ABSTRACT

From the day when human beings existed, they observed the nature and shaped the information they learned according to their own needs, and learned to hunt, shelter, and make clothes by imitating living and non-living beings in the nature. From past to present the concept of nature has influenced lives, thoughts and beliefs, and has been the subject of research in art, science and many other areas. But it has rarely crossed beyond the observations in the process of coming up today. With the development of technologies over time it has been seen that there is a different nature out of nature that we have observed by the Science of Biomimicry which is defined as "biologically imitated" and also known as "biomimetic" or "biomimesis". Today, the concept of biomimicry has shed light on finding new and alternative solutions to existing problems for workers in many different fields. Biomimicry has begun to use these analyzes that nature created within itself, in new designs, structures, and inventions, by mimicking the form, structure, color, and function. The use of Biomimicry Science, which is often utilized in the fields of architecture and design, is very small in the field of art. Nature has always been regarded as inspirations to art, but they are only forms crated by the artist in the face of nature he observes. Especially, the art of ceramics, which is as old as the history of mankind, was formed by the combination of earth and fire, and it allowed the nature itself to be transformed into an artwork. Throughout history, ceramics, a part of nature, have been functional objects that sometimes meet people's needs and sometimes become tools to reflect their own feelings and emotions, their history and culture. Nature has been both the material of ceramics art and it has affected the form in the creation of ceramic forms. Today, the concept of biomimicry has allowed us to see nature beyond what we have seen so far. The forms in the nature presents us the outer appearance of the object, while the biomimicry is intended to show how this form is shaped, the parts of forming, and the geometry within the form.

It is aimed to search that how and in what way the different point of view of the Biomimicry concept to nature, which focuses to understand how nature's process, formation, and problems are resolved biologically, will be effective on process of creating forms in ceramic art.
Keywords: Ceramic Art, interdisciplinary , Biomimicry

Biyomimetik, Biyomiesis, biyomimikri gibi farklı adlar ile de adlandırılan Biyomimikri Kavramı Bios (yaşam) ve mimesis (taklit) kelimelerinden türetilmiştir. Daha öncesinde de bu yaklaşımların görülmesine rağmen Biyolog Jennie Benyus tarafından yazılan "Biomimicry: İnspired by Nature" (Biyomimikri: Doğadan Esinlenen İnovasyon) kitabı bir başlangıç noktası oluşturmuş, 21. yy ortalarında da bilim olarak kabul edilmiştir. Biyomimikri yaklaşımında temel biyoloji ile alakalı olmasıyla birlikte zooloji, botanik ve kimya gibi bilimlerden de yararlanmaktadır. Benyus Biyomimikri Kavramını tanımlarken dünyamızın 3,8 milyar yıldır yaşayan, deneme ve yanılma yoluyla değişen ve gelişen bir yapıya sahip olduğunu söylemektedir [1]. Benyus " Biomimicry: İnspired by Nature" adlı kitabında doğadaki canlı cansız varlıkları incelenmesi ile çalışma prensiplerinin ve oluşum süreçlerinin anlaşılmasını ortaya çıkartmaya çalışmış, bilim adamlarının yeni fikirler üretmesinde yardımcı olacağını belirtmiştir [1]. Benyus, doğa incelenmesi sonucunda edinilen bilgileri, farklı alanlarda çalışan bilim insanlarına ilham vermesi için Biyomimikri Derneğini, Enstitüsünü (www.biomimicryinstitute.org) ve www.asknature.org sitesini kurmuştur. Biyomimikri Kavramı bilim adamlarına sunduğu farklı bir bakış açısı sayesinde günümüzde var olan problemlerin birçoğuna çözüm üretmede eşsiz bir kaynak sunduğunu göstermiştir. Doğayı anlamak ve yeni yöntemler geliştirmek için doğadan edinilen bilgileri nasıl ve ne şekilde kullanılacağı konuları araştırılmaya başlamıştır. Benyus, tarihsel süreçte doğadan esinlenmeyi üç madde ile açıklamaya çalışmıştır; "Model olarak doğa", "ölçüt olarak doğa" son olarak da "danışman olarak doğa" [1].

D O Ğ A

MODEL	DANIŞMAN	ÖLÇÜT
Doğadaki modelleri taklit ederek ya da doğa modellerinden esinlenerek	Doğaya farklı bir gözle bakma	Ekolojik standartların yeni tasarımlarda doğrulmada ölçüt olarak kullanılması

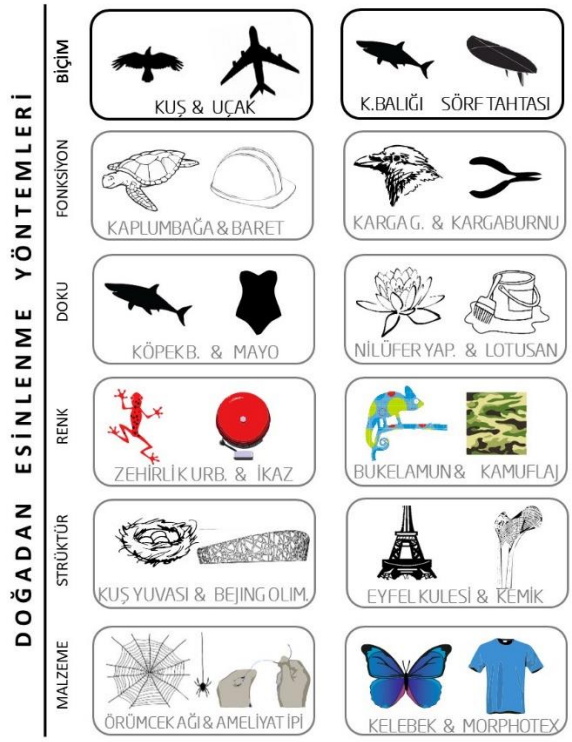
Tablo 1. Benyus'a göre Doğadan esinlenme

Zari, Biyomimikrinin biyoloji tabanlı bir bilim olması nedeniyle farklı disiplinlerin doğadan edinilen tüm bilgileri nasıl ve ne şekilde kullanacağını anlamaları ve yorumlamalarının zor olacağından bahsetmiştir [2]. Dolasıyla disiplinler, bu bilgileri kendi alanlarında kullanılmak için yöntemler geliştirmeye çalışmıştır. Örneğin Carl Hastrich'in Jannine Benyus ve Dayna Baumeister' ın araştırdıkları bilgilerden yararlanarak oluşturduğu "Tasarım Spirali Şeması" bu

yöntemler arasındadır [2]. Zari, Biyomimikri form, süreç ve ekosistem olarak üç farklı düzeyde doğaya bakarken, biçim, malzeme, yapı, süreç ve işlev olarak alt gruplara ayırmıştır (Tablo2). Biçim nasıl göründüğünü, malzeme neden yapıldığını, yapı ile nasıl üretildiğini, süreç nasıl çalıştığını, işlev ise neyi yapabildiğini sorgulamaya çalışmıştır. Tablo 2 de görülen Zari'nin doğadan esinlenme yöntemlerine, sanat alanında form yaratım süreci içerisinde strüktür, doku ve renk ayrıca eklenmiş, seramiğin malzemesi kil ile uygulanmıştır. Bu bildiride sadece doğadan esinlenme yöntemlerinden Biçim konusu ele alınmış, tüm çalışmalar doğadan alınan biçimler ile yeniden yorumlanmıştır.

Tablo 2. Doğadan Esinlenme Yöntemleri

Doğanın kendi içerisinde yarattığı çözümlemeleri sanat alanında form yaratım sürecine uygulamak için Zari' nin bahsettiği beş boyuta doku, renk strüktür eklenip, çalışmalara uygulanmıştır (Tablo3).



Tablo 3. Araştırmalar sonucunda oluşturulan doğadan esinlenme yöntemleri

Biyomimikri Kavramı içerisinde doğadan tasarıma biçimin aktarılmasına verilebilecek en iyi ve bilinen örnekler uçaklardır. Wright Kardeşler 1899 yılında kuşların nasıl uçtuklarını araştırıp uçuş denemeleri yapmışlardır. 1903 yılında ilk uçaklarını uçurmuşlardır. Kuşların

biçiminden yararlanıp havadaki sürtünmeyi azaltmış, aerodinamiğini sağlamıştır. Sörf tahtalarının köpek balıklarına biçimsel olarak benzemesi ile suyun üzerinde kalması gibi avantajlar elde edilmiştir. İpomea adlı çiçeğin biçimi Gramofonun hoparlör kısmını oluşturmaktadır. Fok balıklarının kuyruklarının biçiminden esinlenilerek yüzücüler için paletler yapılmıştır, böylelikle suyun içerisinde daha hızlı ve rahat hareket etmişlerdir [3]. (Tablo4).



Table 1. Nature as model, mentor and measure

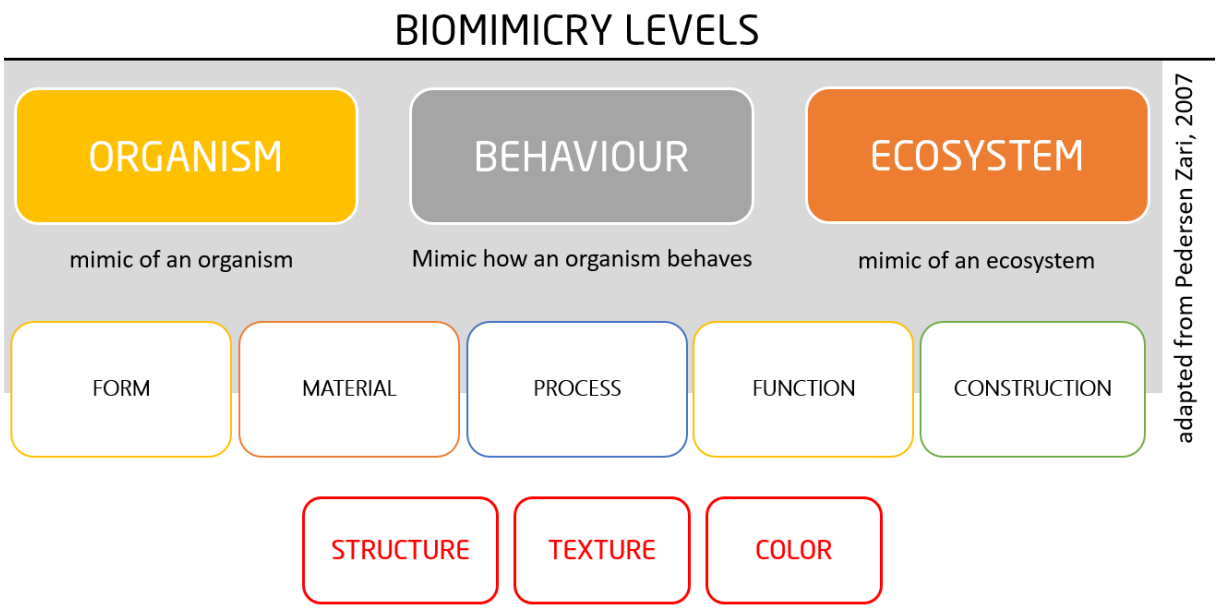


Table2. Biomimicry levels

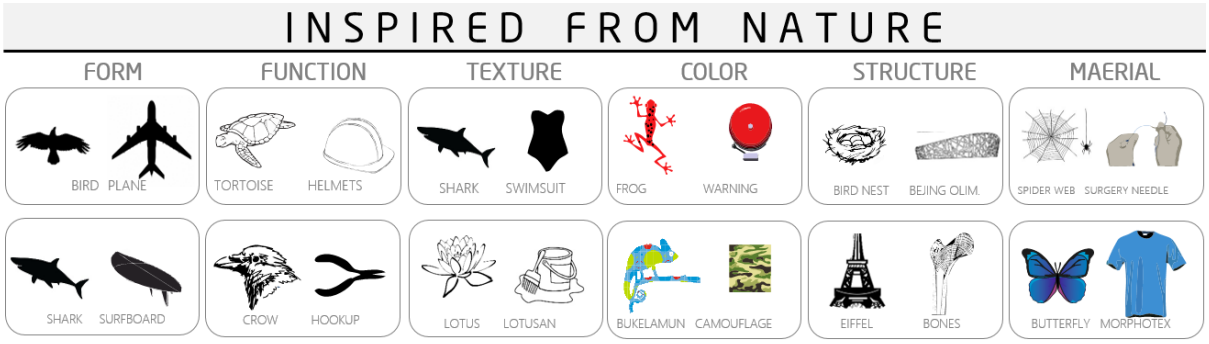


Table 3. Methods inspired from nature

Biyomimikri Bilminin Seramik Sanatına Etkisi

Doğa insanlığın var olmasıyla birlikte insanların yaşamlarını etkileyen, hayatlarını, inançlarını şekillendiren bir olgu olmuş, dolayısıyla tarihin tüm dönemlerinde sanatçılar, doğadan etkilenmiş ve esinlenmiştir. Özellikle insanoğlunun tarihi kadar eski olan seramik sanatı, toprağın ateşle bir araya gelmesiyle oluşmuş, doğanın kendisinin de bir sanat yapıtına dönüştürülmesine olanak vermiştir. Doğanın da bir parçası olan seramikler, tarih boyunca kimi zaman insanların ihtiyaçlarını karşılayan fonksiyonel nesneler olmuş, kimi zaman üzerlerine kendi duygu ve hislerini, tarihlerini kültürlerini yansıtabilecekleri araçlar haline gelmiştir. Dini amaçlı idoller, süs eşyaları, mutfak araç ve gereçleri, mimari gibi pek çok alanda kullanılmışlardır. Doğa seramik sanatının hem malzemesi olmuş hem de seramik formların yaratılmasında bçimi etkilemiştir. Doğadaki canlı cansız varlıkların biçimsel olarak analizleri böylelikle tarih boyunca seramik eserlerde görülmüştür. Örneğin Yunan Sanatında seramik kaplar etkileyici olmakla birlikte doğadaki biçimlerin formları nasıl etkilediğini de göstermiştir. Genel olarak baktığımızda seramik eserlerde doğadan alınan canlı cansız varlıkların örneğin deniz kabukları, boynuz gibi pek çok canlının birebir kendisinin ya da parçasının biçimsel kopyalandığı görülmüştür [4]. Tepecik, sanat ve doğa arasındaki ilişkiyi açıklarken, sanatın içerisinde yatan nedenin doğayı gözlemleyerek yeni biçim arayışı olduğundan bahsetmiştir [5]. Ancak tarihsel süreç içerisinde zamanla Natüralist bir sanattan kavramsal bir sanata geçilmiş, sanatçı artık sadece doğanın biçimlerini değil aynı zamanda gözlemleri sonucundaki etkileşimleri ile duyumsadıklarını da eserlerine aktarmaya başlamış, Seramik sanatına da yansımıştır. Beril Anılanmert Seramik sanatının "İnsanın toprağa söyledikleri" olarak tanımlamış ve şu şekilde devam etmiştir;

"…günümüz soyut seramiği ise üzerinde yaşadığımız toprağın biçimlenişinde güncel yaşamın getirilerini ve problemlerini "gösteren" hale getirendir. Dolayısıyla seramik, sanat tarihi

sürecinde doğa ve özne arasındaki muhabbetin en iyi yansımalarını görebileceğimiz disiplin gerektiren bir sanat türüdür [6]"

Sanatçı artık gözlemlediği doğa karşısında, doğadaki biçimlerden yola çıkarak kendi düşünce süzgecinden geçirdikten sonra form yaratım sürecinde tekrar sanat eserlerinde yorumlamıştır. Ağaç dalları, deniz kabukları, sebze, meyve gibi doğadan alınan birçok biçim seramik sanatçıların konusu olmuş, biçimin sanatçıyı nasıl etkilediği ise Henry Moore şu şekilde bahsetmiştir;
"Doğa gözlenmesi sanatçının biçim bilgisini geliştirir, sanatçıyı yeni tutarak yalnız kuramlarla çalışmaktan alıkoyar, esinlenme gücünü besler [7]."

Günümüzde Biyomimikri kavramı ise şimdiye kadar gözümüzle gördüğümüzün ötesinde bir doğayı tasarımcılara, mühendislere, bilim adamlarına sunmuş, doğaya farklı bir bakış açısıyla bakmayı sağlamıştır. Doğadaki biçimler, nesnenin dış görünüşünü bize sunar, biyomimikri ise bu biçimin nasıl oluştuğunu, biçimi oluşturan parçaları, biçimin kendi içerisindeki geometrisini tasarımcılara, mühendislere ve bilim adamlarına gösterir. Farklı disiplinlerde çalışan uzmanlar doğadan aldıkları biçim bilgisini kendi alanlarına uygun şekilde yorumlamaya çalışırlar. Tarih boyunca gözle görülenin dışında bir dünyayı gösteren Byomimikri Bilimi, form yaratım sürecinde Sanatı nasıl ve ne şekilde etkileyeceğini görmek amaçlı araştırılmış ve doğadan seçilen biçimler seramiğe uygulanmıştır. Biçim arayışında biyomimikri kavramının bakış açısından bakarak yeni ve farklı eserler yaratmak için doğanın vazgeçilmez bir parçası olan, şu an var olmak için savaşan, betonlaşan bir dünyada ayakta durmaya çalışan Arılar konu alınmıştır. Bilimadamları arıların yok olmasıyla var olan yaşamında sonlanacağından bahsetmesi, doğayı yeniden yaşanabilir bir hale getirme çabası içerisinde Biyomimikri Kavramının yaklaşımını savunurken, bu çalışmada Arıların kovanlarının biçimi kullanılarak form ve duvar panosu çalışmaları yapılmıştır.

Türkiye' de ismi "Sarıca" olarak adlandırılan eşek arısı cinsinin kovanın biçimi ele alınmış, kovanının biçimsel olarak analizi sonucunda doğada var olan bir biçimi seramik sanatında form yaratım sürecinde yararlanılmıştır.

Sonuç

Biyomimikri kapsamında doğada bulunan canlı cansız varlıkların biçimsel araştırılmasıyla seramik sanatında çeşitli form ve duvar panosu uygulamaları yapılmış, Biyomimikri

Kavramınn sadece tasarım, mühendislik, mimarlık gibi disiplinlerin dışında sanat alanında da etkili olacağı görülmüştür. Sanat alanında şimdiye kadar olan doğayla etkileşim sanatçıların gözle gözlemlediklerinden başlayıp sonrasında duyumsadıklarını da eserlerine katmasıyla devam etmiştir. Ancak günümüzde teknolojinin gelişmesiyle birlikte Biyomimikri kavramı doğaya farklı bir çerçeveden bakmayı sağlamış, gözlemlenen biçimlerin nasıl ve ne şekilde oluştuklarını göstermiştir. Bu sayede biyolojik olarak doğayı taklit ederek, özgün ve yalın bir anlatım biçimi yaratılmış, seramik sanatına yansıtılmaya çalışılmıştır. Bir çok farklı disiplinde doğa, ilham kaynağı olmuşsa da, Biyomimikri kapsamında düşünüldüğünde sanat alanında çalışmalar oldukça azdır.

Uygulamalarda özellikle doğadaki biçim arayışları ele alınmış, son yıllarda oldukça tarışılan bir konu olan arıların sayılarının gün geçtikçe azalması bu çalışmanın temasını oluşturmuştur. Araştırmalar sonucunda ortaya çıkan eserler Biyomimikri alanında sanatsal çalışmalara örnek olabilecek nitelikte olup, Sanatta Biyomimikri çalışmalarına bir başlangıç oluşturmuşlardır.

Biyomimikri sadece bilim adamlarına mevcut sorunlara yeni yöntemler göstermenin dışında sanatçılara da teknoloji çağında doğaya farklı bir anlayışla bakmanın yolunu göstermiş, biçim arayışlarında yeni bir kapı açmıştır.

KAYNAKLAR

[1] Benyus, Janine M., “Biomimicry: Innovation Inspired by Nature”, New York: Perennial, 2002. Print.

[2] Zari, Maibritt Pedersen. "Biomimetic approaches to architectural design for increased sustainability." Auckland, New Zealand, 2007.

[3] Kuday, I. Tasarım süreci Destekleyici Faktör olarak Biyomimikri Kavramının İncelenmesi. (Yayımlanmamış Yüksek lisans Tezi) Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul, 2009.

[4] Er, C.A., “ Seramikte İşlevsel Simge Biçimlerin Araştırılması ve Plastik Biçim OlarakÇömlekçi Çarkında Üretilmesi”, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir, 2011.

[5] Tepecik, A. “Grafik sanatlar: tarih-tasarım-teknoloji”, Detay Yayıncılık: 2001.

[6] Beril Anılanmert'in Seramiğinde Uzamın Sözleri (t.y.) . Erişim: 06 Şubat 2013, cagdas1985.blogspot.com

[7] Ataseven, O., “Doğa Formlarınınn Soyutlamasına Yönelik Heykel Çalışmaları” Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara, 1994.