

Seyhun Topuz Söyleşisi (3 Haziran 1997)

Heykelde Malzeme

Heykel-malzeme ilişkisi biraz kapsamlı, oldukça da dağınık bir konu. Yeteri kadar da heyecan verici olmayabilir, ama bu konuyu yüzyıl başından itibaren biraz disipline sokup, malzeme değişimine ilişkin direksiyonları saptayarak, biraz daha ilginç ve rahat anlatılabilir olduğunu düşündüm ve bütün bir yüzyıla yayılmış görünen bu değişimi mümkün olduğunca özetleyerek ve yaygın olarak bilinen örneklerle destekleyerek anlatmak istiyorum. Bu değişime neden olan, bu değişimi hazırlayan önemli bir kaç sanatçı ve sanat direksiyonlarından söz etmek istiyorum. Buna ilişkin öz ve biçim değişikliklerinden de söz edeceğim. Bu değişimlerin başlangıç noktalarını kaynak olarak her defasında da sözü bugüne kadar getirmek istiyorum.

Bildiğim kadarıyla, direkt olarak heykel-malzeme ilişkisi konusunu irdeleyen bir kaynak yok. Bu nedenle konuşmam da nesnel değişimlerden ve verilerden hareketle, tamamen öznel değerlendirmeler yapacağım. Malzeme sözcüğünü devinim, saydamlık, boşluğun, ışığın ve giderek dilin kullanımını içeren daha geniş bir anlamda kullanacağım. “Öge” veya “heykel ögesi” sözcüğü ile de bu değişimlerin “heykel diline” getirdikleri anlatım olanaklarının bazı ortak yanlarını vurgulamak istiyorum.

Bildiğiniz gibi çağlar boyu kullanılan kil ya da pişmiş toprak, bronz, taş, ahşap gibi malzemeler şüphesiz bu yüzyılda da kullanıldı, günümüzde de kullanılıyor. Burada temel bir çıkış noktası heykelin kalıcı olmasını sağlamak, yani bu tamamen malzemeye bağlı bir nitelik. Aksi halde bugün ne Yunan, ne Roma, ne Mısır, ne de Rönesans dönemi heykellerini görebilirdik.

Biraz sonra göstereceğim heykeller, geleneksel malzeme ile yapılmış, fakat çok farklı izm’ler altında yer alıyorlar. Ben burada izm’ler üzerinde durmayacağım, çünkü malzeme izm’leri belirlemiyor. Diyelim ki, bronz bir heykel Ekspresyonist olabileceği gibi, Kübist de olabiliyor. Taş bir heykel, bir Roma heykeli olabileceği gibi, bir enstelasyon içinde de yer alabiliyor. Ayrıca izm’lerin çıkış nedenleri, diğer sanat disiplinleri ile aralarındaki ilişki çok daha farklı ve genellikle de malzeme ile ilişkili değil. Belki bu konunun zorluğu/kolaylığı, bütün bu oluşumların içinden heykel ile malzeme ilişkisini çekip çıkarmak.

Bu yüzyılın başından itibaren geleneksel malzeme ile çalışan heykelticilerden söz etmek istiyorum. Burada vereceğim örneklerde farklı malzemeler olmasına dikkat ettim. Rodin’in 1898’de yaptığı *Balzac*. Bu heykel beş-altı tane dökülmüş, bir tanesi New York’ta Modern Sanat Müzesi’nin bahçesinde. Maillol’un 1938’de yaptığı taş heykeli *Nehir* de aynı müzenin bahçesinde. Brancusi’nin ahşap malzemeyle yaptığı

Sokrat heykeli (1925). Arp'ın 1925'te önce çamurla yaptığı, fakat 1945'te taş geçirdiği kadın torsu; George Segal'ın alçı figürü (1965); Isamu Naguchi'nin granit bir heykeli (*Soyut*, 1983) önemli örnekler. Viola Fray bir seramik sanatçısı, fakat çok büyük figürler yapıyor, 2-3 m'lik, üstü boyalı ve sırlı (*Renkli Figür*, 1985). Fray bugün de bu tür çalışmalarını sürdürüyor. Jim Dine'in *Milo Venüsü* (1993) bronz malzeme ile yapılmış. Ben bu heykel için şöyle bir yorum yapıyorum. Biliyorsunuz Amerika'da klasik çağlara ilişkin hiç bir yapıt yok, sanıyorum Jim Dine'in *Milo Venüsü* böyle bir özlemle ve yeni bir yorumla, bronzdan yapıлып, New York'ta bir sokağa yerleştirilmiş.

Bu gördüğümüz örneklerde heykelin kalıcı olma özelliği malzemeye bağlı olarak korunuyor. Üç boyutlu bu yapıtlar genellikle bir kaide üzerinde yer alıyor ve etrafında dolaşılabilir, yani, geleneksel heykelin tüm özelliklerini taşıyorlar. Diğer taraftan, yüzyılın başından itibaren heykel sanatında çok önemli bazı değişiklikler oldu. Yeni heykel öğeleri, yeni anlatım yolları ve buna bağlı olarak yepyeni malzemeler kullanılır oldu. Yani, heykel geleneksel kalıplarından kurtuldu. Bu değişim ve farklılaşma şöyle özetlenebilir:

- | | | |
|-------------------------|---|--------------------------------|
| a) Üç boyutluluktan | ⇒ | Çok boyutluluğa (zaman boyutu) |
| b) Duraganlıktan | ⇒ | Devingenliğe |
| c) Kalıcı olmaktan | ⇒ | Kalıcı olmamaya |
| d) Kütleyle dayanmaktan | ⇒ | Kütlenin dağılmasına |

Yüzyılın başında heykel bir evrim ve bir devrim geçiriyor. Bu çok önemli değişiklikler I. Dünya Savaşı öncesinde 1913'te Duchamp'ın ünlü *Bisiklet Tekerleği* (1913) ile başlıyor. Kendisi bunun bir fantazi olduğunu söylese de ya da bu iş bir sanat yapıtı oluşturmaya son verme anlamına da gelse, "ready - made" (hazır-nesne) kavramı bu yapıtla sanat tarihe geçiyor. Arkasından *Çeşme* diye adlandırdığı pisuvarı, tarak ve askı gibi bir çok hazır-nesne yapıyor.

Duchamp sanatın çok çeşitli tanımları olduğunu söylüyor. Bu tanımların sık sık değiştiğini de ... "Ben burada herhangi bir şeye 'sanat' diyorsam, ben onu yapmış olmasam bile, bu, radikal olarak sanat yapmak demektir (1915)". Bu tavır ve anlayış sanatı, bütün kurumları ve değerleri ile tepetaklak ediyor. Bu tür çalışan sanatçılardan bazıları Man Ray (*Askılar*, 1920), Joseph Cornell, R. Rauschenberg, Picasso ve Jeff Koons. Duchamp'ın bu deklarasyonu yapmasından iki yıl sonra, 1917'de Sovyet Devrimi oluyor. Bu devrimden çok etkilenen Rus sanatçılarından pek çoğu, örneğin. Gabo, Pevsner, Rodchenko, Tatlin Rusya'da yoğun bir sanat ortamının oluşmasına katkıda bulunmak üzere geri dönüyorlar. Devrimin getirdiği değişim, dinamizm ve idaeler, makineleşmeye duyulan özlem, teknoloji ve dolayısıyla malzemedeki

değişiklikler, özde bu sanatçıların çıkış noktalarını oluşturuyor. Heykel sanatındaki bu radikal değişimi 1920’de yayınladıkları manifesto ile ortaya koyuyorlar. Neydi bu radikal adım? Geleneksel heykelin kurallarını yıkma ve yerine yeni değerler ve doğrular koyma çabası. Bence en önemli ve yenilikçi yanı, geleneksel heykel kütlelerinin çözülmesi doğrultusunda attıkları adımdır. Yani, kütlelerin önemini azaltıyorlar, dolayısıyla, seçilen malzemede de önemli değişiklikler oluyor. Kil, taş, bronz gibi kütleli malzemeler bir yana itiliyor. Yerlerini, plastikler, teller, camlar, metal ve tahta levhalar alıyor. Yani o günkü teknolojinin malzemelerini serbestçe kullanmaya başlıyorlar.

Günümüzde her türlü malzemenin kullanılmasına olanak sağlayan ve bir takım heykel öğelerinin oluşmasına neden olan bu hareketin başlangıcında Konstrüktivist [Yapımcı] düşünce olduğu kadar, Duchamp’ın sanata ilişkin radikal düşünceleri, yazı, “hazır-nesne” kuramlarında yatıyor. Bir anlamda, Duchamp sanata ilişkin geleneksel öğelerin yitirilmesine neden olurken, Konstrüktivistler yeni olanaklar öneriyorlar. Kütlelerin önemini yitirip, o günkü malzemelerin gündeme gelmesi, heykel sanatına, saydamlık, ışık, devinim gibi yepyeni öğelerin girmesine neden oldu. Heykeltçiler, bu yeni malzemelerin tüm olanaklarını kullandılar.

Boşluğun, uzayın, kütlelerin yerini aldığı işlerin, şüphesiz bugüne kadar çok farklı biçimlerde birçok örneği var: Gabo’nun *Baş*’ı 1916’da yapılmış, söylediklerimle bunun arasındaki paralellikleri görüyorsunuz. Tamamen levhalarla oluşturulmuş ve levhaların arasına boşluk giriyor. Pevsner’in *Tors*’u, bu da o gün için çok yeni bir malzeme, çünkü bu tors 1919’da plastik malzemeyle yapılmış, bir renkli tors, burada da levhalar kullanılıyor ve mekân tamamen heykelin içinde hapsolmuş durumda. Tatlin’in gördüğümüz bu konstrüksiyonu, bir köşe rölyefi, demir, malzeme ve telden yapılmış. Bunun çok önemli bir yanı yerleştirildiği yer, çünkü yapılış tarihi 1915, Tatlin bunun mutlaka köşeye konmasını istiyor. Dolayısıyla ben buna ilk enstelasyon da diyebilirim. Picasso’nun tellerle yapılmış kütleli olmayan bir heykeli, Calder’in bir büstü, bu da tellerin döndürülmesiyle oluşturulmuş.

1937’lerde kütle yeniden önem kazanmaya başlıyor. Moore, Hepworth gibi bir çok heykeltçi saydamlık ve kütleli birlikte kullanıyorlar. Jane Frank’ın 1960’larda yaptığı pleksiglas bir işi, tamamen levhalarla yapılmış ve döndürülmüş. David Smith’in *Daireler*’i (1962) boyalı metalden üretilmiş, Anthony Caro’nun delikli çelik teller ve demirlerle yaptığı *Vagon* (1966) adlı işinde, gene kütle söz konusu değil. Kenneth Nelson’un *Gergi Strüktür*’ü (1968) çelikten ve dönemi için bir mühendislik harikası, Calder’in *Flamingo*’su stabil bir işi, Agam’ın Metropolitan Operası önündeki işi, çelik konstrüksiyon (1970). Alan Saret’in 1970’lerde kümes telinden yaptığı bir çalışmasında da kütle söz konusu değil. Tony Smith’in *Jenerasyon* (1965) adını

verdiği bir işi. Tony Smith ömrü kısa bir sanatçı, o da hem kütleyi, hem boşluğu kullanıyor, fakat diyor ki “boşluk benim için dolu kadar önemli”, zaten bu burada da okunuyor. Bu sanatçının bir başka özelliği de işlerini bire bir ahşaptan yapıyor, ondan sonra iş metale dökülüyor, son derece prezisyonlu çalışıyor. Hayatının bir döneminde mağaralara ilgi duymuş; boşluğa olan sevgisi belki bundan kaynaklanıyor. Richard Serra'nın *Köşe Desteği* (1970), çelikten yapılmış. David Annesley'in kırmızı ve turuncu iç içe iki dairesi var, 1966'da yapmış. Louise Nevelson'un ölümünden önce yaptığı son işi. Nevelson genellikle kutular biçiminde ahşap modüllerle çalışıyor, metal işi az sayıda. Bunun hem boyu çok yüksek, hem de kutuda değil, ortada, yani etrafında dolaşabiliyor. Hem boşluklar, hem de doluluklar kullanılmış ve sanatçının bir özelliği yapıtlarını boyaması. Kendimden de bir iki örnek koydum. Bu benim 1982'de yaptığım bir iş, iki daire iç içe, boşluk formun içinde. 1985'te de şeritten oluşan bir dizi yaptım. Beyaz ya da kırmızıya boyadığım bu geometrik heykellerde metal şeriti kıvrarak, mekânı bu formun içine hapsettim. Dizi 1987'de Maçka Sanat Galerisi'nde sergilendi.

Devinim

Kinetik sözcüğünün ilk kez kullanılması 1920'de Gabo'nun çelik, çubuk ve motorla yaptığı *Kinetik Konstrüksiyon* (1920) ile oldu. Burada bir kaide içine gizlenmiş çok basit bir zil motoru var, bir de çelik çubuk. Zil motoru çalıştığı zaman bu çubuk sağa sola hareket edip, bir mekân oluşturuyor. Motor gücüyle devinen ilk heykel bu. Devinme yalnızca motor gücüyle olmuyor. Rüzgâr hareketiyle oluyor, su gücüyle olabiliyor, yanılğısal hareketle olabiliyor ve sanatçının düşünebileceği başka güçlerle olabiliyor. Calder ilk defa 1930'da “mobil” heykelini yapıyor; bunun isim babası da Duchamp. Duchamp Man Ray'in *Askılar*'ına bu ismi takmamış da 1930'ları bekleyip Calder'in işlerine takmış. Bu örneklerde kendiliğinden oluşan hava akımları ile hareket ediyor heykel.

Soto'nun bu işleri sanıyorum Akademi'de sergilenmişti. Burada arkası çizilmiş bir plaka var, önde de üstünde çubuklar takılı olan bir başka mekanizma. Öndeki çubuklar rüzgârla, hava akımlarıyla oynuyor, arkadaki çizgilerle beraber hem gerçek bir hareket, hem yanılğısal bir hareket oluşturuyor. Hans Haacke 1965'te *Hava Küpü*'nü yapıyor. Pleksiglas, aşağıdan suni olarak ısıtılıyor, hava yukarıda soğuyup, aşağıya iniyor ve bu devinim sürüyor. Sobrino'nun 1963'te yaptığı bir heykel, saydam bir malzeme kullanılıyor, plastik ve bunlar renkli. Son derece birbirine benzeyen geometrileri arka arkaya getiriyor. Levhaların üzerlerini çizmiş, seyirci etrafında dolaştığı zaman, tıpkı Soto'nunkine benzeyen yanılğısal bir hareket oluşuyor. George Rikey de 1970'lerde bu tür heykellerle uğraşmaya başlıyor. Çok büyük bir yapıt, 15 m

kadar. Bu çelik heykel küçük pimlerle tutturulmuş bir mühendislik ve denge harikası. Seyirci buna dokunduğu anda büyük hareketler yapıyor.

Claes Oldenburg'un *Buz Torbası* 1970'te Osaka Fuarı için yapılmış. Oldenburg önce bunu tasarlıyor, sonra mühendislere bunu nasıl yapabileceğini soruyor. Mühendislerin ilk önerilerini tasarıma uygun bulmuyor, sonra sundukları projelerden birini seçiyor Oldenburg. *Buz Torbası* 5 m çapında bir alana oturuyor. Üzerinde çok özel bir kumaş var, vinileks ve kauçuk kaplı, hava geçirmemesi için, üstünde bir şapka, içinde de pistonlar var, bir de kompresör. Kompresörler hava basıldıkça bu torba şişiyor, sonra gene iniyor. Bunun hareketi de böyle. New York'ta Dünya Ticaret Merkezi'nin önünde yer alan bronz *Atomun Parçalanışı* ise bir Japon sanatçının. Altındaki havuzun suyu heykelin kaidesine doğru hareket ettiği zaman, bilyeler üzerinde hareket eden bu devasa iş, su gücüyle çok yavaş dönüyor. Washington'da Ulusal Galeride bahçesindeki *Metal Konstrüksiyon*'da rüzgârla hareket eden çelik kanatçıklar var. Bunlar rüzgâr artınca ses de çıkartıyor.

Işık

Gabo'nun kinetik sözcüğünü heykele soktuğu yıllarda Almanya'da 1919-32 arasında faaliyet gösteren, Walter Gropius'un kurduğu Bauhaus okulunu görüyoruz. Bu okulun amaçlarından biri, sanatla teknolojiyi birbirine yaklaştırmak ve sanatı akılcı biçimde toplumsal amaçlara yöneltmek, Kandinsky, Klee, Moholy-Nagy gibi önemli sanatçılar ve sanat teorisyenleri burada ders veriyorlar, öğrencilerine bu sanat teorilerini öğretiyorlar. Rusya'da Konstrüktivistler bu yıllarda heyecanla çalışırken, Almanya'da da Gropius'un kurduğu bu okulda bir takım sanat olayları olurken, çok farklı iki görüş var. Almanya'da Nasyonel Sosyalistler, Rusya'da da sosyalistler. Bu iki politik görüş sanatçılar üzerinde baskı kurmak istiyor ve sanatçıların yapıtlarını, kendi politik görüşleri doğrultusunda kullanmak istiyorlar. Bu nedenle çok farklı iki ülkedeki iki farklı tavır, Bauhaus'un kapanmasına, hem de, pek çok sanatçının Rusya'dan çıkmasına neden oluyor. Bauhaus 1937'de Moholy-Nagy'nin girişimiyle kısa bir süre Yeni-Bauhaus adıyla Chicago'da etkinlik gösteriyor.

Bizi burada ilgilendiren Bauhaus hocalarından Moholy-Nagy. Moholy-Nagy yapay ışıkla (ışığın heykelle birlikte tasarlanıp kullanılması) bir çok çalışma yapıyor ve ilk kez 1921'de *Işık Modülatörü*'nü oluşturuyor. Işık aslında heykelle var, ama bu doğal ışık oysa burada doğal ışık yok, elektrik, ampül ışığı var. Moholy-Nagy çok uzun bir süre uğraşılıyor heykelle ışığı birleştirmek için. Burada kaideye gizlediği bir ışık kaynağını ya da dışardan projekte ettiği bir ışık kaynağını heykelle sokuyor. Bu gördüğümüz malzeme saydam olmadığı halde, deliklerle ya da çubuklarla saydamlaştırılmış bir heykel. Bir motorla dönüyor, ışık kaynağı üzerine geliyor ve

etrafta bir olay oluyor, yani biraz da karanlıkta izlenmesi gereken bir heykel. Renkli ışıkla odanın içine doluyor bu modülatör. Bir başka Rus sanatçısı olan Archipenco'nun da ışıkla ve saydamlıkla ilgisi çok gerilere gidiyor. İlk akrilik çalışmalarında, 1912-13'te ışığı kullanmış. Bu yapıtı (*Mekân İçinde Kadın*) 1947 tarihli. Burada gene kaideye bir ışık kaynağı gizli, heykelin kendisi de akrilik. Dolayısıyla ışık geçiren bir malzeme, bunu da loş ışıkta izlemek lazım, çünkü bir ışık silüeti oluşturuyor. Bu heykeli sonra bronzdan yapıyor. 1950'lerde ışıkla ilgilenen bir başka sanatçı da Lucio Fontana. Fontana neon kullanıyor. Sanatçı bu *Işık Heykeli*'ni 1950 Milano Trienali için yapmış.

Bu arada Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde bir çok sanatçı grupları ortaya çıkıyor. 1960'lı yıllarda bunlar ışık ve devinim ile çok ilgileniyorlar. İtalya, İspanya ve Fransa'da bir çok grup kuruluyor. Bu sanatçılar, birey olarak değil de grup olarak öne çıkmak istiyorlar. Amaçlarından biri de seyircinin işlere katılımını sağlamak. Bu grupların en önemlilerinden biri GRAV grubu (*Grupe de Recherche D'Art Visuel* - Görsel Sanatçılar Araştırma Grubu). GRAV'ın amacı tek tek değil de grup olarak izleyicinin karşısına çıkmak, aynı zamanda da izleyiciyi işin içine katmak. Bunlardan biri Morellet, biliyorsunuz hem bienallere katıldı, hem Maçka Sanat Galerisi'nde sergi açtı. Morellet o dönemde ışıkla ilgileniyordu. Grubun bir başka üyesi de Julio Le Parc. Le Parc *Sürekli Işık Silindiri*'ni 1962'de oluşturuyor. Silindirin içinde yivler açılmış, bir ışık kaynağı var, yivlerin içinden ışık geçiyor, malzeme akrilik. Morellet bu heykelinde alüminyum çubukla bir kafes oluşturuyor ve bunu asıyor. Bu aynı zamanda dokununca dönen bir şey, makinesiz dönüyor. Yine çevrede projektörler var. Döndüğü zaman ışık, bazan boşa, bazan da doluya geliyor. Dolayısıyla gene bir olay olmaya başlıyor.

Martha Boto da ışık ve devinimle ilgileniyor. Burada gene akrilik çubuklar var, onlar da akrilik disklerle tutturulmuş, bu da bir motorla hareket ediyor; ışık var, hareket var, saydamlık var. Ben yaklaşık 25 yıl önce teorik bir çalışma yaptım ve bundan hareketle bazı denemelere girdim. Burada bir prizma var, pleksiglasın üstüne daireleri çizdim, etrafında dolaştığınızda bir miktar yanılısama oluşuyor. Bu yapıtı Yeni Eğilimler Sergisi'ne vermiştim. Dibinde bir ışık kaynağı var. Ancak ben bunlarla iki yıl kadar ilgilendim, sonra bıraktım. Çünkü bunlar benim tezimle ilgili denemelerimdi. Pleksiglası ben çok sevmedim.

Nicolas Schöffer ışıkla, özellikle de ışık teknolojisiyle çok yoğun ilgilenen bir sanatçı. Metal, motor ve bilgisayardan yararlanarak 1956-60 arasında gerçekleştirdiği *Sibernetik Kulesi*, 52 m yükseklikte, motorlarla döndürülen, 33 ayrı eksen üzerinde hareket eden çok sayıda ayna ve çelik yansıtıcıdan oluşuyor. Dönmeler raslantısal nitelikte, dış ortamdaki gürültü, nem, sıcaklık gibi etkenlere duyarlı bir elektronik

mekanizma (bilgisayar) ile çalışıyor. Dışarıdan yönlendirilen projektörle, çevrede, değişken ve tekrarlanmayan ışık ve renk oyunları oluşuyor. Schöffler bunu Belçika'nın Liege kenti için yapmış. Bugün bu tür uygulamalar daha çok ya sahne sanatlarında ya da diskoteklerde yaygın.

1960'lı yıllarda ışıkla ilgilenen en önemli sanatçılardan biri de bugün hâlâ aynı malzeme ile çalışan Dan Flavin. Flavin'in *Kırmızı Mavi Çit* (1991) adlı neon tüplerle gerçekleştirildiği düzenlemesi 17 metre boyunda ve Guggenheim Müzesi için yapılmış. Heykelde ışık kullanımı kapsamına sokulabilecek belki de en uç noktadaki örnek Walter DeMaria'nın 1974-77 arasında tasarladığı *Şimşek Tarlası*. DeMaria, Yeryüzü Sanatı (*Land Art*) kapsamında ele alınan bir sanatçı. *Şimşek Tarlası* New Mexico'da gök gürültüsü ve şimşeklerin çok yoğun olduğu bir bölgede yapılmış, 2 km x 2 km'lik bir alana yerleştirilmiş, paratoner etkisi yapan yaklaşık 6 m yükseklikte, uçları sivriltilmiş 400 adet çelik çubuklardan oluşuyor. Normal gün ışığında hemen hemen kaybolan bu çubuklar, gün doğuşu ve batışında belirginleşiyor. Nisan-Mayıs arasını kapsayan şimşekli dönemde, şimşekler bu çubuklara kanalize olarak çok etkileyici görüntüler oluşturuyor. Yerleşim olmayan bu bölgede, işin seyredilebilmesi için izleyicilere alanlar oluşturulmuş.

Günümüzde akla gelen her türlü malzeme ve her türlü teknoloji sanata girmiş durumda: Televizyon, video, bilgisayar, hologram, hatta belki sanal gerçeklik. Pek çok sanatçı bu olanakları kullanıyor. Bu noktada günümüz sanatını etkileyen bir sanatçıdan, Beuys'dan da söz etmek gerekir. Joseph Beuys çeşitli tartışmalara yol açan sanatçılardan biri. Kendisi, kendisini anlatırken "hayatımı ve şahsımı mesleğimin gereçleri, malzemesi olarak kullandım" diyor. Kendisini ifade edebilmek, anlaşılır kılabilmek için her yolu denemiş, hiç bir platformu kaçırmamış. Hayatını ve işlerini bir mit olarak birleştirmiş bir sanatçı. II. Dünya Savaşı'na katılıyor, yaralanıyor; yaşadıkları onu derinden etkiliyor. Yaptığı işler yaşadıkları ile biçimleniyor. Geçmiş, şimdiki zamana taşıyor. Beuys sanat kavramının genişletilmesi diye bir düşünce geliştiriyor. Yaşam ve sanat arasındaki sınırları kaldırmaya yöneliyor. Demokratik toplumların yaşam biçimini bir sanat eseri olarak, bireyleri de sanatçı olarak niteliyor. İçinde yaşadığımız dünyayı "heykel" olarak tanımlıyor ve diyor ki "heykel evrimsel bir süreçtir ve herkes sanatçıdır". Tam bir aksiyon, eylem sanatçısı Beuys. Bir çok şeye katılmış bir sanatçı. Diğer yandan, doğrudan doğruya kavram olarak dili ele alan bazı sanatçılar tam ters bir görüşte. Bu Kavramsal sanatçılar gene aynı yıllarda, 1965'lerden başlayarak, dile dayalı, elitist bir tavır izliyorlar. Ad Reinhart'ın *Art as Art* (sanat olarak sanat) yaklaşımını getiriyor. Joseph Kosuth izleyicisinin belli bir donanıma sahip olmasını ve hazırlıklı gelmesini istiyor. İzleyiciden belli bir bilgi birikimi bekliyor. Bu tabii başlangıçta Beuys'la taban tabana

zıt bir görüş. Bu Kavramsal sanatçılar bütün malzemeleri dışlayarak yalnızca “dil”i bırakıyorlar. Yani dil yalnızca kendi kendini referans alıyor.

Son olarak, 1970’den günümüze kadar, yeni heykel anlayışları ve düzenlemelerle ilgili örnekler vermek istiyorum. Christo 1961’den itibaren teatral projeler üretmiş bir sanatçı. Yeryüzü Sanatı kapsamındaki *Sürekli Çit* (1972-76) California’da gerçekleştirilmiş 40 km uzunluğunda, 5 m yükseklikte metal çubuklara gerilmiş naylon kumaştan oluşuyor. Bitirildikten iki hafta sonra sökülmiş bu iş. Chamberlain, Soyut-Dışavurumcu bir sanatçı. Buruşturulmuş ve kaynatılmış renkli araba parçaları ile enerji dolu heykeller yapıyor. Richard Serra soyut, minimalist bir sanatçı. Heykelleri (enstalasyon) çok büyük. Çelik, kurşun gibi metalleri doğrudan kullanıyor (*Bir Ton Kurşun*, 1981), anıtsal kaygılar taşıyor. Çevreyi bozan, anarşist bir tavırla radikal işler yapıyor. Örneğin New York’ta Wall Street’de demir bir duvar örmüş, kocaman; çevreden o kadar şikâyet gelmiş ki duvarı kaldırmışlar. Bazı düzenlemeleri bu yüzden sonradan kaldırılmış. Walter DeMaria’nın *Toprak Odası* (1977) New York’ta bir galerinin tamamında yaklaşık 350 metrekare alana serilmiş 140 ton kadar topraktan oluşuyor (141 Wooster Street). Maria’nın doğaya yerleştirdiği işleri dışında galeride sergilenen ve tüm galeriyi dolduran iki işi de 20 yılı aşkın süredir aynen korunuyor. Bunun üstünde mantarlar oluşuyor, bitkiler çıkmaya başlıyor, tabii mükemmel bakıyorlar bu işe, hemen toprağı eliyorlar, temizliyorlar ve eski haline dönüşüyor. De Maria’yı Dia Sanat Vakfı (Dia Art Foundation) destekliyor. DeMaria 1977 Documenta sergisi için Kassel’de gerçekleştirdiği *Dikine Kilometre* adlı işinde 5 cm çapında, 1 km uzunluğunda ve 17 ton ağırlığında içi dolu pirinç bir çubuğu yere saplanmış. Girdiği yerde 2x2’ m lik bir kırmızı taş platform var. DeMaria’nın *Kırık Kilometre*’si (1979), *Dikine Kilometre*’deki çubuğun 2’şer metrelik 500 eşit parçaya bölünmesinden oluşuyor. Çubuklar arasındaki mesafeler sürekli açılarak düzenlenmiş. Galerinin (393 West Broadway) tamamını kullanıyor.

Popüler kültür ve seks konularını işleyen Jeff Koons’un irkilten bir tarzı var. Pleksiglas, flöresan ve elektrik süpürgeleriyle yaptığı *Hoover’lar*’da (1986) olduğu gibi çok renkli, kitsch objeler kullanan Koons’u 1980’lerin en önemli sanatçıları arasına koyanlar var. Bazı kritikler de onu, moral değerlerden yoksun bir estetiğe sahip, kitsch’i en kötü sınırlara taşıyan kişi olarak nitelendiriyorlar.

David March, İskoçyalı. Eski dergi ve gazeteleri dalgalar biçiminde tabakalı olarak yayıyor ve ev eşyaları ile birlikte kullanarak düzenlemeler yapıyor ve sergisi boyunca gelip eşyaların yerini değiştiriyor. Bunu yaparken de izleyicilerin seyretmesini istiyor. Bu düzenlemeler sürekli değişiyor.

Jenny Holzer dili kullanan bir Kavramsal sanatçı. Mesajlarını çeşitli taşıyıcı panolarda, reklam panolarında, tişörtlerde, televizyonda ve elektronik yazı geçen reklam panolarında kullanıyor. Bunların çoğu, adalet, sevgi, aşk gibi moral ve sosyal değerler yüklü. Guggenheim Müzesi'nde sergilenen bu işinde, "İnsanlar kötü bir şey olduğunda ayılıyorlar", "Gerçeğe ancak azimle ulaşılır", "Kendi koyduğun kuralların kurbanı olursun" gibi mesajlar okunuyor.

Juan Munoz çok kişisel bir heykel diline sahip. Hikâyeler anlatıyor. Polyester döküm, silikon, tahta, boya ve motorlar kullanıyor. Hacıyatmazı andıran figürlerinden sonra, yine aynı doğrultuda ürünler veriyor. Yüzler ve kıyafetler birbirine benziyor. Boyutlar gerçek insan boyutlarından küçük. "Hiç kimse" diyebileceğimiz tipler. 1994'den sonra figürleri sesler çıkarıyor, kendi dillerinde konuşuyorlar. Lucas Samaras'ın karışık malzemeye örnek "Kutu" dizisinden bir yapıt. Üstünde deniz kabuklarından, boncuklardan, plastiklerden tutun da aklınıza gelebilecek her şey var. Mike Kelly 1992'ler de yaptığı bir iş, doldurulmuş bebekler ya da doldurulmuş hayvanlar. Bu bebekleri bağlayıp mobil gibi asıyor, hareketli.

Gerek dünyada, gerek Türkiye'de Kavramsal Sanat ve enstelasyon (yerleştirme/düzenleme) yapan pek çok sanatçı var. Bunlardan Füsun Onur 1974'te *Yaşam* adını verdiği işinde pleksiglas levhalardan iki kutu hazırlıyor. Birine insan silüetleri, diğerine de bitkiler koyuyor. Onur, çalışmalarını aynı düşüncelerle, çok çeşitli malzemeler kullanarak ve konularını, genellikle kendi yaşamından çıkararak oluşturan bir sanatçı ve Türkiye'deki ilk enstelasyon sanatçısı.

1979'da Kavramsal sanatçılar olarak Şükrü Aysan, Ahmet Öktem, Serhat Kiraz, Sanat Tanımı Topluluğu'nu kuruyorlar. İşlerini birlikte sergiliyorlar. Bu gruba katılımlar oluyor gençlerden Şükrü Aysan'ın, Sanat Tanımı Topluluğu bugün de Kavramsal Sanat çalışmalarını devam ettiriyor. Bu doğrultuda bireysel olarak aktif olan Canan Beykal ile çalışmalarını yurt dışına da taşıyan Füsun Onur, Hale Tenger, Gülsüm Karamustafa ve özellikle Ayşe Erkmen var. Candeğer Furtun da yeni seramik düzenlemeleri ile 1990'dan beri bu yönelişlere yeşil ışık yakıyor. Bu sanatçılar gerçekten işlerini yurt dışına taşıyan, oradaki sergilere davet edilen, kendi gayretleriyle oralarda sergiler açan sanatçılar.

Bütün bu değişimleri hazırlayan etkiler, şüphesiz yalnızca teknolojik değişim değil. Çok daha karmaşık etkilerin hepsi bugün bir arada yaşanıyor. Sanat ve felsefede yaklaşma, sanat disiplinleri arasındaki etkileşim ve sınırların neredeyse bütünüyle ortadan kalkması, politik, sosyal ve ekonomik nedenler ve aklımıza gelebilecek bir çok başka neden. Her sanatçı çok daha bireysel davranıp, herhangi bir ölçüt endişesi olmadan istediğini yapıyor. Çünkü giderek bireysel buluş ve çıkışlar ile sağlanan orijinalite bir takım ölçütlerin yerini almakta. Her türlü sanatı bir arada yaşadığımız

gibi, iyilerle kötöleri de beraber yaşıyoruz. Sanatın asgari müştereklerini soruşturan, irdeleyen bir anlayış yok. Geriye, sanat adına, bu ölçütsüz ortamın kaotik yapısı ve onun müthiş dinamizmi kalıyor.