



**GÜNÜMÜZ AÇIK ALAN HEYKEL
UYGULAMALARINDA GEÇİCİLİK:
ARTE ALL ARTE ÖRNEĞİ**

Rumeysa TİKİCİ

Yüksek Lisans Tezi

Heykel Anasanat Dalı

2024

(Her hakkı saklıdır.)

T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ
HEYKEL ANASANAT DALI

**GÜNÜMÜZ AÇIK ALAN HEYKEL UYGULAMALARINDA GEÇİCİLİK: ARTE
ALL ARTE ÖRNEĞİ**

(Impermanence In Today's Outdoor Sculpture Practices: The Case Of Arte All Arte)

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Rumeysa TİKİCİ

Danışman: Doç. Halil DAŞKESEN

Erzurum
Ağustos, 2024



GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
Graduate School of Fine Arts

KABUL VE ONAY TUTANAĞI

Merve Kocaman tarafından hazırlanan “Erzurum Kamusal Alanda Heykel Sanatı Ve Kent Kimliği” başlıklı çalışması 25/12/2024 tarihinde yapılan tez savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Heykel Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Başkanı: Prof. Dr. Önder YAĞMUR

Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

Aslı ıslak imzalıdır

Danışman: Prof Dr. Mustafa BULAT

Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

Aslı ıslak imzalıdır

Jüri Üyesi: Doktor Öğretim Üyesi Muhammet Hanifi Zengin

Kafkas Üniversitesi Kazımkarabekir Teknik Bilimleri Meslek Yüksekokulu

Aslı ıslak imzalıdır

Enstitü Yönetim Kurulunun
.../.../... tarih ve sayılı
kararı.

Bu tezin Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliği'nin ilgili maddelerinde belirtilen şartları yerine getirdiğini onaylarım.

Aslı ıslak imzalıdır

Prof. Dr. Ahmet Selim DOĞAN

Enstitü Müdürü



ETİK VE BİLDİRİM SAYFASI

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Günümüz Açık Alan Heykel Uygulamalarında Geçicilik: Arte All Arte Örneği” başlıklı çalışmanın tarafımdan bilimsel etik ilkelere uyularak yazıldığını ve yararlandığım eserleri kaynakçada gösterdiğimi beyan ederim.

21 / 11 / 2024

Aslı ıslak imzalıdır

Rumeysa TİKKİCİ

☐ Tezle ilgili patent başvurusu yapılması / patent alma sürecinin devam etmesi sebebiyle Enstitü Yönetim Kurulunun/.../.... tarih ve sayılı kararı ile teze erişim 2 (iki) yıl süreyle engellenmiştir.

☐ Enstitü Yönetim Kurulunun/.../.... tarih ve sayılı kararı ile teze erişim 6 (altı) ay süreyle engellenmiştir.

ÖNSÖZ

“Günümüz Açık Alan Heykel Uygulamalarında Geçicilik: Arte All Arte Örneği” isimli bu çalışmada, heykelin geçicilik ve kalıcılık kavramları arasındaki zamansallık açık alan heykel uygulamalarında anlam, biçim, malzeme ve mekân gibi değerler üzerinden kavramsallaştırılmış, bu çözümleme yöntemiyle Arte All Arte örneği üzerinden örnek yapıtlarla geçicilik kavramı hem kuramsal hem de uygulamalı olarak sorgulanmıştır.

Bu çalışma sürecinde fikirleri, önerileri, eleştirileri ile yol gösteren ve her koşulda destek olan danışmanım Doç. Halil DAŞKESEN’e, sanat eğitimimde öncülük eden ve bu alanda üretimime katkı sağlayan diğer bölüm eğitmenlerime ve her zaman yanımda olup beni destekleyen aileme teşekkürlerimi sunarım.

Rumeysa TİKİCİ

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

GÜNÜMÜZ AÇIK ALAN HEYKEL UYGULAMALARINDA GEÇİCİLİK: ARTE ALL ARTE ÖRNEĞİ

Rumeysa TİKİCİ

Tez Danışmanı: Doç. Halil DAŞKESEN

Ağustos 2024, 116 sayfa

Tarihsel olarak açık alanda heykel, kalıcılığı ile öne çıkmaktadır. Bu hem malzeme hem sergileme süresi hem de mekânsal aidiyetin bir karşılığıdır. Ancak bu algı 20. yüzyıl itibarıyla değişmiş ve sanat yapıtı mekâna özgü niteliğini ve anıtsal özelliklerini korusa da açık alan heykel uygulamalarında zamansallık, ölçütü anlam, sergileme süresi ve izleyici ile ilişki üzerinden kurulmaya başlanmıştır. Dolayısıyla yapıt bazen kullanılan malzeme açısından geçici olarak nitelendirilebilirken bazen de sanatçının mesajını izleyiciye iletebileceği süre açısından geçici olabilmektedir. Böylece günümüz açık alan heykel uygulamalarının bazılarında, kalıcılık ve geçicilik, mekânsal veriler, heykelin fiziksel özellikleri ve sergileme süreci konusunda zamansallık, yapıtın ürettiği anlamın ve sorgulamaların izleyiciye aktarılabilirdiği süre ile sınırlı tutulmaya başlanmıştır. Böylece eser bir anıt heykel niteliği taşısa da kalıcılığı ve geçiciliği açısından başka bir algı veya sorgulama alanı yaratmaktadır.

“Günümüz Açık Alan Heykel Uygulamalarında Geçicilik: Arte All Arte Örneği” isimli çalışmada da heykel sanatında açık alan uygulamalarının tarihsel süreci, sergileme mekânı ve heykelin kalıcılık geçicilik durumu, zamansallık kavramı üzerinden incelenmektedir. Açık ve kapalı alanlarda sergilenen heykellerin kalıcılığı veya geçiciliği örnek yapıtlar üzerinden çözümlenmektedir. Nitekim geleneksel anıt heykel mantığının dışına çıkıldığı ve sanatçının fikrinin geçici bir süre içerisinde de izleyiciye aktarılabilirdiği uygulamalar bu çalışmanın kapsamını oluşturmaktadır. Bu bağlamda açık alanda sergileme pratiğine örnek olarak “Arte All Arte” ele alınmaktadır. Ayrıca kalıcılık ve geçicilik kavramları hem malzeme hem izleyici yapıt ilişkisi hem de sergileme süresi açısından kişisel çalışmalardan oluşan bir sergi ile uygulamalı olarak sorgulanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Heykel, Açık Alan, Geçicilik, Arte All Arte

ABSTRACT

IMPERMANENCE IN TODAY'S OUTDOOR SCULPTURE PRACTICES: THE CASE OF ARTE ALL ARTE

Rumeysa TİKİCİ

Advisor: Assoc. Prof. Halil DAŞKESEN

August 2024, 116 pages

Historically, outdoor sculpture has been distinguished by its permanence. This reflects its material, duration of exhibition, and spatial belonging. However, since the 20th century, this perception has shifted. While artworks have retained their site-specific qualities and monumental characteristics, temporality in outdoor sculpture practices has come to be defined through meaning, exhibition duration, and the relationship with the audience. As a result, a work may sometimes be described as temporary due to the materials used, or it may be considered temporary in terms of the time available for the artist's message to reach the audience. In some contemporary outdoor sculpture practices, permanence and transience have increasingly become limited by the duration during which the meaning and inquiries generated by the work can be conveyed to the audience. Spatial data, the physical properties of the sculpture, and the exhibition process shape this temporality.

Thus, even if a work possesses the qualities of a monumental sculpture, it creates new perceptions or spaces for questioning regarding its permanence and transience. The study titled "Temporality in Contemporary Outdoor Sculpture Practices: The Example of Arte All Arte" examines the historical progression of outdoor sculpture practices, the exhibition spaces, and the permanence or transience of sculptures through the concept of temporality. The permanence or transience of sculptures displayed in open and closed spaces is analyzed through selected case studies. The study focuses on practices deviating from the traditional understanding of monumental sculpture, demonstrating how an artist's idea can be conveyed to the audience temporarily. In this context, "Arte All Arte" is an example of outdoor exhibition practice. Furthermore, the concepts of permanence and transience are explored through a practical exhibition composed of personal works, examining these notions in terms of material, the relationship between the audience and the artwork, and the duration of exhibition.

Keywords: Sculpture, Common Place, Temporariness, Arte All Arte

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY TUTANAĞI.....	i
ETİK VE BİLDİRİM SAYFASI.....	ii
ÖNSÖZ.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	vii
KISALTMALAR DİZİNİ	x
GİRİŞ.....	1
BİRİNCİ BÖLÜM.....	2
Günümüz Heykel Sanatında Kavram Olarak Geçicilik, Zaman, Mekan ve Sergileme Pratikleri.....	2
Heykel Sanatında Sergileme Mekânı Olarak Açık Alan.....	2
Heykel Uygulamalarında Kalıcılık ve Geçicilik.....	12
Açık Alanda Geçici Uluslararası Sergiler	25
Açık Alanda Geçici Heykel Uygulama Örnekleri	41
Hans Haacke.....	46
Christo.....	51
Doris Salcedo.....	54
Tadashi Kawamata.....	58
Ayşe Erkmen.....	62
İKİNCİ BÖLÜM	66
Geçicilik Kavramı Bağlamında Heykelde Sergileme Pratiği Olarak “Arte All Arte” Örneği ..66	
Tarihsel Olarak “Arte All Arte”	66
“Arte All Arte” Sanatçılarının Geçici Yapıt Örnekleri	67
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM.....	84
Uygulama Pratikleri.....	84
Uygulama Eskizleri.....	85
Varlık ve Yokluk Arasında	87
SONUÇ.....	92
KAYNAKÇA	94
ÖZGEÇMİŞ.....	100

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1.	<i>“Parthenon Frizleri” (M.Ö. 5. yüzyıl)</i>	3
Şekil 2.	<i>Michelangelo, “Campidoglio Meydanı, Gravür”, 1568</i>	5
Şekil 3.	<i>“Campidoglio Meydanı ve Marcus Aurelius Heykeli”, M.S.176</i>	6
Şekil 4.	<i>Gian Lorenzo Bernini , “Fontana di Trevi”, 1651</i>	7
Şekil 5.	<i>Auguste Rodin, “The Burghers of Calais”, 1884-95</i>	8
Şekil 6.	<i>Constantin Brancusi, “Coloana Infinitului”, 1938</i>	9
Şekil 7.	<i>Henry Moore, “Large Two Forms”, 1966</i>	10
Şekil 8.	<i>Alexander Calder, “La Grande Vitesse”, 1969</i>	10
Şekil 9.	<i>Anish Kapoor, “Cloud Gate”, 2006</i>	12
Şekil 10.	<i>Yveis Klein, “1,001 Blue Ballons”, 1957</i>	13
Şekil 11.	<i>Eduardo Chillida, “Comb of the Wind”, 1972</i>	14
Şekil 12.	<i>Daniel Buren, “Les Deux Plateaux”, 1986</i>	16
Şekil 13.	<i>Jeff Koons, “Puppy”, 1992</i>	21
Şekil 14.	<i>Olafur Eliasson, “The Glacier Melt Series”, 1999-2019</i>	22
Şekil 15.	<i>Olafur Eliasson, “Ice Watch” (Eriyen Buzullar Yerleştirmeleri), 2018,</i>	23
Şekil 16.	<i>Nele Azevedo, “Melting Men”, 2009</i>	24
Şekil 17.	<i>Nancy Holt, “Sun Tunnels”, 1973-76</i>	27
Şekil 18.	<i>Claes Oldenburg, “Giant Ice Cream Cone”, 1987</i>	29
Şekil 19.	<i>Gordon Matta-Clark, “Conical Intersect”, 1975</i>	31
Şekil 20.	<i>Marc Quinn, “Alison Lapper Pregnant”, 2005</i>	32
Şekil 21.	<i>Katharina Fritsch, “Hahn-Cock”, 2013</i>	33
Şekil 22.	<i>Cai Guo-Qiang, “Sky Ladder”, 2015</i>	34
Şekil 23.	<i>Marta Minujín, “The Parthenon of Books”, 2017</i>	35
Şekil 24.	<i>Marta Minujín, “The Parthenon of Books”, Eserin Sökülme Anı, 2017</i>	36
Şekil 25.	<i>Anne Hardy, “Column”, 2017</i>	37
Şekil 26.	<i>Pierre Huyghe, “After Alife Ahead”, 2017</i>	38
Şekil 27.	<i>Rima Zabaneh and Berenice Rarig, “Ziptide”, Sculpture by the Sea, 2018</i>	39
Şekil 28.	<i>Richard Long, “A Line in Scotland”, 1978</i>	43
Şekil 29.	<i>Andy Goldsworthy, “Ice Circles”, 1990</i>	44
Şekil 30.	<i>Louse Bourgeois, “Maman (Anne)”, 1999</i>	45
Şekil 31.	<i>Hans Haacke, “And You Were Victorious After All”, 1988</i>	48
Şekil 32.	<i>Hans Haacke, “Der Bevölkerung”, 2000</i>	49
Şekil 33.	<i>Christo, Jeann-Claude, “Wrapped Reichstag”, 1971-95</i>	52

Şekil 34. Christo, “Le Pont Neuf”, 1985.....	53
Şekil 35. Doris Salcedo, “Shibboleth”, 2007–08.....	55
Şekil 36. Doris Salcedo, “Shibboleth”, Detay, 2007–08, ...	56
Şekil 37. Doris Salcedo, “Palimpsest”, 2013-2017.....	57
Şekil 38. Doris Salcedo, “Palimpsest”, Detail, 2013-2017.....	58
Şekil 39. Tadashi Kawamata, “Tree Huts”, 2008.....	60
Şekil 40. Tadashi Kawamata, “Horizons”, Sketck, 2012.....	61
Şekil 41. Strucarchi mimarlık ajansı tarafından hazırlanan “Horizons” simülasyonu, 2012	61
Şekil 42. Ayşe Erkmen, “On Water”, 2007	64
Şekil 43. Ayşe Erkmen, “Plan B”, 2011.....	65
Şekil 44. Luigi Ontani, “Progetto per Montalcino”, 1996	68
Şekil 45. Luigi Ontani, “Progetto per Montalcino”, Detay, 1996.....	68
Şekil 46. Michelangelo Pistoletto, “Installazione nella Pinacoteca di Volterra”, 1996	69
Şekil 47. Anish Kapoor, “Progetto per Volterra”, 1997	70
Şekil 48. Cingolani e Martegani, “Diamond”, 1997	71
Şekil 49. Ayse Erkmen, “Progetti per Mensano e Casole d’Elsa”, 1-2 Detay, 1998	72
Şekil 50. Ayse Erkmen, Progetti per Mensano e Casole d’Elsa, 3-4 Detay, 1998	72
Şekil 51. Olafur Eliasson, “Cinque fari per la Toscana (Five lamps for Tuscany)”, 1999....	73
Şekil 52. Mimmo Paladino, “I Dormienti”, Installazione Permanente, 2000	74
Şekil 53. Surasi Kusolwong, “Progetto per Casole”, 2001	75
Şekil 54. Pascale Marthine “Tayou, Il Muro”, 2001	75
Şekil 55. Mirosław Balka, “12 x (ø100x44) / Time Servants”, 2002	76
Şekil 56. Mirosław Balka, “12 x (ø100x44) / Time Servants”, Detay, 2002	77
Şekil 57. Marjetica Potrč, “Urban Agriculture”, 2003	78
Şekil 58. Eko Prawoto, “Poesia di Paglia”, 2003	78
Şekil 59. Wang Du, “Mamma Mia!”, 2003.....	79
Şekil 60. Massimo Bartolini, “Senza Titolo (albero e onda)”, 2004	80
Şekil 61. Antony Gormley, “Fai spazio, Prendi posto”, 2004	81
Şekil 62. Cai Guo-Qiang & Jennifer Wen Ma, “Umoca”, 2005	82
Şekil 63. Rumeysa Tikici, “Pelvis”, 2024	88
Şekil 64. Rumeysa Tikici, “Bedenden Bir Uzantı”, 2024.....	89
Şekil 65. Rumeysa Tikici, “Zıtlık”, 2024.....	89
Şekil 66. Rumeysa Tikici, “Biriktirmek”, 2024.....	90
Şekil 67. Rumeysa Tikici, “Kesik Omuzlar”, 2024	90
Şekil 68. Rumeysa Tikici, “Topraktan Gelen”, 2024.....	91

Şekil 69. Rumeysa Tikici, “Varlık ve Yokluk Arasında”, 2024	91
Şekil 70. Rumeysa Tikici, “Parçadan Bütüne, Bütünden Bölünmeye”, 2024	91



KISALTMALAR DİZİNİ

T.C	: Türkiye Cumhuriyeti
U.K	: Büyük Britanya ve Kuzey İrlanda Birleşik Krallığı
USA	: Amerika Birleşik Devletleri
M.Ö.	: Milattan Önce
M.S.	: Milattan Sonra
Çev.	: Çeviren
s.	: Sayfa
Y.y	: Yüzyıl



GİRİŞ

Sanatın tarihsel süreçteki önemli gelişmelerden biri, açık alan heykel uygulamalarının geçirdiği dönüşümdür. Antik dönemlerden günümüze kadar, heykeller çoğunlukla kalıcı yapılar olarak görülmüş ve mekanla olan ilişkileri üzerinden anlamlandırılmıştır. Heykelin fiziksel varlığı, kullanılan malzemeler ve sergilenme süresi, izleyiciye heykelin kalıcılığına ve amacına dair referansları iletmek için birer araç olmuştur. Ancak 20. yüzyıldan itibaren, sanatçılar geleneksel uygulama ve sergileme yöntemlerinde farklı yaklaşımlar sergilemiş, kalıcılık ve geçiciliği mekân, malzeme ve izleyici ile olan ilişki üzerinden değerlendirmiştir. Bu dönüşüm, sanatın daha dinamik ve etkileşimli bir süreç olarak yaşanmasını sağlarken, aynı zamanda izleyici ile sanat eseri arasındaki ilişkiyi yeniden şekillendirmiş ve yapıtın geçiciliği plastik ve sanatsal niteliklerinin ifade olanaklarını zenginleştirmiştir.

Açık alan heykel uygulamaları, zaman ve mekânla olan ilişkisini sürekli olarak dönüştüren bir sanat pratiği haline gelmiştir. Eserin sergilenme sürecindeki süreklilik ve kalıcılık yerine, fikrin ve görsel algının kalıcılığı tercih edilmeye başlanmıştır. Heykeller artık sabit ve kalıcı yapılar olarak değil, zaman içinde değişebilen, farklı anlam katmanları ve yorumlarla şekillenen eserler olarak yorumlanabilmektedir. Nitekim kalıcılığı, bir heykelin ömrünü nitelemek yerine eserle kurulan görsel ve zihinsel ilişkiyi tanımlar hale gelmiştir. Artık heykellerin kalıcılığı, yalnızca fiziksel varlıklarıyla ölçülmemekte, izleyiciye ilettiği anlamın ve sunduğu deneyimle açıklanmaktadır. Bu açıdan tez çalışmasının kapsamını kuramsal olarak açık alanda geçiciliğin öne çıktığı heykel uygulamaları ve enstalasyonlar oluştururken, bu örnekler Arte All Arte sergilerinin örnekleriyle görsel bir çözümleme sunmaktadır.

“Günümüz Açık Alan Heykel Uygulamalarında Geçicilik: Arte All Arte Örneği” başlıklı bu tezde geçicilik kavramı açık alanda sergilenen yapıt çözümlemeleriyle kuramsal ve görsel olarak Arte All Arte kapsamında araştırılmaktadır. Yapıtların geçiciliğinin, hangi durumlar ve koşullar üzerinden gerçekleştiği dönemsel olarak ele alınmaktadır. Heykel sanatında açık alanlarda sergilenen heykellerin geçiciliği, dönemlere göre kullanım ve sergileme yöntemleri, ifade biçimleri, izleyiciyle ilişkisi ve ortaya çıkan algının nasıl değiştiği incelenmektedir. Açık alanlarda sergilenen heykellerin tarihsel sürecini ve bu sergileme biçimlerinin neden tercih edildiğini açıklamakla birlikte, geçicilik ve kalıcılık kavramlarının heykel sanatındaki yeri de araştırılmaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

Günümüz Heykel Sanatında Kavram Olarak Geçicilik, Zaman, Mekân ve Sergileme Pratikleri

Heykel Sanatında Sergileme Mekânı Olarak Açık Alan

Tarih boyunca heykeller çeşitli mekânlarda farklı şekillerde sergilenmiş ve mekânsal değerler eserlerin sanatsal niteliklerine katkıda bulunmuştur. Özellikle açık alanlarda sergileme pratiği heykellerin ifade biçimini ve sergileme yöntemini etkilemiştir. Açık alanlarda sergilenen heykeller, toplumsal hafızanın ve kültürel kimliğin bir yansıması olarak, sanatsal ve tarihsel süreçlerin bir parçası haline gelmiştir. Bu açıdan kentlerin ve toplumun, sanatsal mekanlar yaratma da veya bu nitelikte alanlar açısından eserlerin sergilenme koşullarının belirlenmesinde önemli bir rolü bulunmaktadır. Dolayısıyla kentlerin tarihi, dokusu, sembolik unsurları ve görsel verileri açık alanda heykel sergileme geleneğinin en önemli verileridir.

Heykelin açık alanlarda yer alması hem işlevselliği hem de estetik anlamda değişiklikler göstermiştir. Prehistorik Dönemde (M.Ö. 3000-2000), ilk Heykeller, özellikle taş devrinde, heykeller genellikle küçük ölçekli ve sembolik figürler olarak yapılmıştır. Heykellerin açık alanlarda mı sergilendiği konusunda net bir bilgi yoktur, fakat bunlar muhtemelen ritüel amaçlarla kullanılmıştır. Bu dönemde, heykeller genellikle doğal çevrede veya yerleşim yerlerinin etrafında yer alıyordu ve doğal ortamla etkileşim içindeydiler. Antik Mısır'da ise (M.Ö. 3000-30) firavunlar, tanrılar ve diğer önemli figürlerin büyük ölçekli heykellerini üretmiştir. Heykeller genellikle tapınaklarda, mezarlarda ve anıtlar üzerinde bulunur. Açık alanlar, özellikle tapınakların önünde ve mezar alanlarında büyük anıt heykeller ve steller olarak sergilenirdi. Bu heykeller, tanrılara ve firavunlara olan saygıyı simgelerdi. Özellikle ilkçağların Mısır ve Mezopotamya bölgesinde kurulan şehirlerin idari-ekonomik yapısı uygarlık tarihinde en önemli aşamadır (Ortaylı, 1985). Zamanla kentlerin ortaya çıkış şekli için yapılan çalışmalarda, birçok nedene rastlanılmıştır. Toplum sayısındaki artış ve şehir merkezlerinin çoğalması ile zamanla daha çok kasaba oluşmaya başlamış ve bu da kentleşmeyi beraberinde getirmiştir. Arkeolojik kazılar sonucu ortaya çıkan kalıntılardan elde edilen bilgilere göre, ilk kentlerin sahip olduğu yapılaşma şekli, içerisinde bulundukları gündelik yaşam için de bilgi sahibi olmamıza neden olmuştur. Dönemin toplumu oluşturdukları sosyal kurumlar ve ilişki düzeyini de irdelememize sebep olmuştur.

İnsanlık kentlerin ortaya çıkması ile ıllkellikten uygarlığa, düzensiz toplumdan düzenli topluma geçmiştir. Bu dönemlerde kenti karakterize eden değır politiktir. Kenti devlet yaratmış, devlet temellerini kent üzerine kurmuştur (Bumin, 2010). Nitekim toplum zaman içerisinde gelişme gösterse de hem eski çağlarda kurulan kentler üzerinde egemen olup toplumsal ilişkileri de elinde barındırıyor, hem de toprağını ekip biçerek üstünlüğünü sağlıyordu. Yunan şehirlerinde önemli anıt ve tapınakların süslemeleri olarak kullanılan heykeller, toplumsal ve dini ritüellerin bir parçasıydı. Şekilde görüldüğü gibi Parthenon'un frizleri, Atina'daki akropolis üzerinde yer alıyordu ve açık alandaki heykellerin ilk örneklerinden biridir.

Şekil 1

“Parthenon Frizleri” (M.Ö. 5. yüzyıl)



(Parthenonfrieze, M. Ö. 5)

Gerçek ve sanal mekân tartışmasının önemli bir parçasını perspektif konusu oluşturmaktadır. Rönesans döneminde perspektif bilgisiyle hacimsellik ve derinlik etkisi güçlenmiş, nesne ve mekânın ifadesi ve karşılıklı ilişkileri daha iyi ifade edilebilmiştir. Bu durum Orta çağ ve öncesi dönemlerde gözlemlenen mekânsızlık duygusuyla tam bir zıtlık oluşturmaktadır. Buna rağmen Rönesans ve takip eden dönemlerde sanat nesnesi ve izleyicinin içinde yer aldığı mekân arasındaki ilişki kopuktur (Michelis, 1959). Orta çağ boyunca, heykel sanatı genellikle kiliselerin ve katedrallerin dış cephelerinde yer almıştır. Bu dönem boyunca açık alanlarda sergilenen heykeller çoğunlukla dini temalar içerir ve bu mekânlar hem inançları yüceltmek hem de eğitici işlevler görmek üzere tasarlanmıştır. Rönesans döneminde, heykel sanatı yeniden bir ivme kazanmış, açık alanlarda daha bireysel ve mimariden bağımsız eserler sergilenmeye başlanmıştır.

Kent planlamasındaki geometrik düşünüş Platon'uda etkilemiştir. İdeal bir kentin nüfusunun 5040 ile sınırlandıran Platon, aynı şekilde kent toprağının da eşit parçalarda 5040 parçaya bölünmesi gerektiğini savunmuştur (Şenel, 2018). Platon, Atina demokrasisinde

geçerli olan yurttaşlara gösterdikleri farklılıklar ne olursa olsun eşit adalet dağıtan “geometrik eşitliği savunmuştur. Filozof adil siteyi ancak idealar dünyasını tanıyarak kurmuştur. Platon, devlet ve kanunlarda, tanrıların ellerini çekmesinden bu yana bir türlü düzene girmeyen siteyi filozofa yeniden kurdurmuştur (Landels, 1998). Ayrıca Platon kentlerin çevresinin surlarla çevrilmesine şiddetle karşı çıkmıştır. Çünkü surların arkasına saklanma alışkanlığı kazanan bir polislin yurttaşlarının, korkak ve alçak olacağını belirtmiştir. Bununla birlikte, eğer kent surlar olmadan korunamayacak bir konum içindeyse, o zaman, çemberin en ucundaki evler birbirine bitişik yapılarak, bunların bir tür sur işlevi görmeleri sağlanmalıdır (Şenel, 2018). Bu bağlamda Platon’un ‘tek bir ev biçiminde olan kentin çok hoş bir görünüm vereceği’ şeklindeki sözleri, onun birlik, bütünlük düşüncesini kentin imar planına bile yansıttığını göstermektedir (Ağaoğulları, 2020).

Roma Forumu ve Campus Martius arasında yer alan tepe Eski Yunan akropollerine gibi ilk Romalılarca kale gibi kullanılmış olup, tepenin ‘Hâkim yükseklik’ anlamına gelen adı ‘Capitol’ formunda Batı dillerine ‘Başkent’ anlamında girmiştir. 16. yüzyıla dek Capitolinus olarak bilinen tepe, Capitolino’ya dönüşürken aynı kelimedenden kaynaklanan Campidoglio’da kullanılmaya başlanmıştır. Söylenceye göre Roma’nın beşinci kralı Yaşlı Tarquin buraya Capitoline Triad adlı bir tapınak inşa ettirmişse de Sabineler Orta Çağ’da bir zamanlar tepenin zirvesinde duran antik kalenin civarında Santa Maria in Aracoeli Kilisesi inşa edilmiştir. Aynı zamanda mimar olan Rönesans’ın en ünlü sanatçısı Michelangelo Buonarroti 1536 – 1546 yılları arasında Piazza del Campidoglio ile etrafındaki sarayların tasarımını bizzat yapmıştır. Büyük sanatçı o zamanda dek Roma’nın, Roma Forumuna bakan şehir merkezinin yönünü ters çevirerek, Basilica di San Pietro’ya dolayısıyla Papalığa döndürerek önemli bir sembolik değişiklik gerçekleştirmiştir. Michelangelo Piazza del Campidoglio üzerine cepheleri birbirlerini kare olarak karşılamayan önemli sarayı birbirlerine ‘Cordonata’ adlı merdivenler yardımıyla bağlamıştır. Michelangelo’un görünüşte oval ama aslında yumurta sırtı formunda, bir köşeden diğerine daralan yollarlar oluşturduğu Caput mundi (‘Dünyanın tepesi’) adlı döşeme şekli sanatçının ölümünden sonra Papalarca önemsenmeyip yarım bırakılmışsa da 1940’da Mussolini döneminde aslına uygun olarak tamamlanmıştır. Meydanın ortasında filozof imparator Marcus Aurelius’un at üzerinde bronz bir heykeli günümüze dek ulaşmış olup, bunun sebebi pagan imparatorun yanlışlıkla Roma’da Hristiyanlığa yasal olarak izin veren İmparator I. Constantinus ile karıştırılmasıdır. Günümüzde meydanda yer alan heykel kopya olup aslı Palazzo dei Conservatori’de sergilenmektedir. Meydanda bulunan ve Michelangelo’nun cephelerini tasarladığı üç saray günümüzde Capitoline Müzeleri olarak kullanılmaktadır (Öztürk, 2017).

Şekil 2

Michelangelo, “Campidoglio Meydanı, Gravür”, 1568

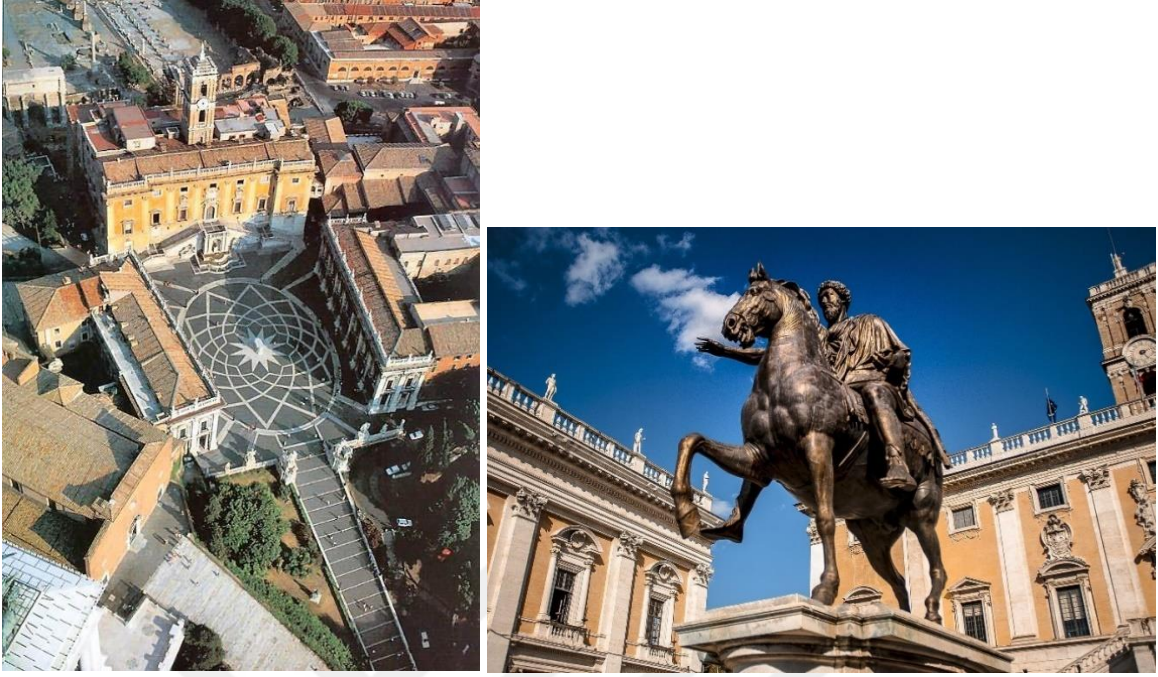


(Michelangelo, Campidoglio Meydanı Gravür, 1568)

Michelangelo, Campidoglio Meydanı projesinde Roma'nın tarihi merkezine bir düzenleme getirerek, şehre daha büyük bir simetri ve estetik anlayışı kazandırmayı hedeflemiştir. Michelangelo'nun Campidoglio Meydanı'ndaki tasarımı hem sanatsal hem de kentsel açıdan Roma'da büyük bir etki yaratmaya yönelik bir adım olmuştur. Michelangelo'nun bu projedeki çalışması, onun sadece bir heykeltıraş değil, aynı zamanda bir mimar olarak da kendini kanıtlamasına olanak sağlamıştır. Nitekim tasarımının, sanat ve mimarinin buluştuğu önemli bir tarihsel dönüm noktası olması sağlanmıştır. Hem simetri hem de estetik açıdan zarif bir şekilde yapılandırılan bu meydanın, Roma'nın modern yüzünün şekillendirilmesinde önemli bir yer tutması hedeflenmiştir.

Şekil 3

“Campidoglio Meydanı ve Marcus Aurelius Heykeli”, M.S.176



(Michelangelo, M.S. 176)

Kentler ilk ortaya çıktıkları tarihten itibaren büyük bir değişim geçirmişlerdir. Bu tarihsel gelişim süreci içinde kentler, site, polis, komün ve kent devletleri gibi adlar alırken, kent kavramı ile beraber uygarlık da büyük bir dönüşüm yaşamıştır. İlk çağlarda kurulan site devletleri (kent devletleri) demokrasinin hayata geçirildiği kurumlar olarak bugünkü demokrasinin ilham kaynağıdır. Kentlerin dönüşümü ile insanoğlunun dönüşümü iç içe ve birbirini besleyen süreçler olmuş; kentler tarih boyunca kültür ve uygarlıkların doğduğu, geliştiği ve çeşitli uygarlıkları da bu varlığı ile etkileyen yerleşim mekanlarından öte vasıflar taşıyan merkezler olmuştur (Kavruk, 2002). Kentler, tarihsel zaman içerisinde insanların çeşitli gereksinimlerinden kaynaklanan değişme ve gelişmeler göstermiştir. Bu değişim ve gelişim sürecinde toplum birikiminin gelecek kuşaklara aktarılması ve devam eden uygarlık birikimi ile insanoğlunun geleceğini etkilemiştir. Zamanla şekil alan bu gelişimler kent açısından önemli faktörler arasına girmiştir.

Şekil 4

Gian Lorenzo Bernini, “Fontana di Trevi”, 1651



(Bernini, 1651)

Barok ve Rokoko dönemlerinde heykel sanatı, hareket ve dramatik duyguları ön plana çıkaran bir üslup kazanmıştır. Gian Lorenzo Bernini, bu dönemin önemli heykeltıraşlarından biri olarak öne çıkmıştır. Barok heykelleri, genellikle saray bahçelerinde, büyük açık alanlarda ve anıtsal yapılar önünde sergilenmiştir. Bu heykeller, görsel etki yaratmak ve izleyiciyi etkilemek amacı taşımaktadır. Romantik dönemde ise duygusal ifade ve doğa temalarına yönelinmiştir. Neoklasik ve Romantik dönemlerde, heykeller genellikle kamu binalarının önlerinde, şehir meydanlarında ve park alanlarında sergilenmiştir. Bu dönemlerdeki heykeller, anıtsal işlevler taşımaktaydı.

Modern dönemde heykel sanatı, çok çeşitli yenilikçi ve deneysel teknikler geliştirmiştir. Rodin, Brâncusi gibi sanatçılar bu dönemin öne çıkan isimleridir. Modern heykeller genellikle şehir meydanları, parklar ve kamusal alanlarda sergilenir. Bu dönemde açık alanlar, sanatın halka ulaşması ve sosyal etkileşimi teşvik etmesi amacıyla kullanılır.

“The Burghers of Calais” anıtı gibi yenilgi ve dram içeren konuyla toplumsal kabul edilebilirlik açısından zayıf gibi görünen bir heykelin özellikle yerel yönetim tarafından talep edilmesi “toplumsal açıdan çevreyle ilişki” konusunun aslında tamamen kentsel kimlikle ilişkili olduğunu da ortaya koyar. Kentsel mekân olan kamusal alanı, o kentte yaşayanların ortaklığını tanımlayan, günlük yaşam biçiminin oluştuğu bir sahne olarak tanımlarsak, anıtların kentin önemli bir parçası ve kent kimliğinin yansıdığı objeler olduğunu görürüz. ‘Kentsel kimlik’ kentin geçmişi, güncel durumu ve geleceği göz önüne alınarak, farklı sosyal grupların oluşturduğu kentte, tasarımlar bütünüünün oluşum ve düzenleme süreci olarak tanımlanabilir (Gökgür, 2008).

Şekil 5

Auguste Rodin, “The Burghers of Calais”, 1884-95



(Rodin, 1884-95)

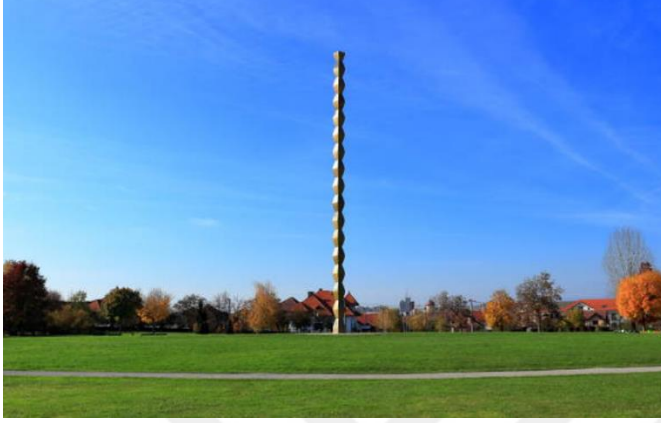
Sanatçının yarattığı bu altı figüratif heykel ilk bakışta fazlasıyla üzgün bir görüntüye sahip olsa da figürlerin omuzlarından sarkan kıyafetleri onlara güçlü bir imaj veriyor. Gerek anıt gerekse park ve bahçe heykelleri olarak tüm açık alan heykelleri 20.yy’a kadar belirli bir nesneyi veya konuyu tasvir ederek ilerlemiştir. Fakat 20.yy’a gelindiğinde anıt mantığının giderek gücünü kaybettiğini görülmektedir. Örneğin Rodin’in “Cehennem Kapıları” ve “Balzac” heykelleri anıt olarak tasarlanmasına rağmen bugün konulması planlanan yerde değildirler. “Cehennem kapıları” yüzeysel olarak öylesine oyulmuştur ki işlevselliğini yitirmiştir ve Dekoratif Sanatlar Müzesi kapısı olarak kullanılamamıştır, ayrıca “Balzac” heykeli öylesine öznellik içerir ki Rodin bile yazdığı mektuplarda bu heykelin kabul edileceğine inanmamıştır (Krauss, 2002). Açık alanda çevre de o mekâna dahildir. Çünkü mekân içerisindeki açık alana yerleştirilen objeler zamanla mekân ile bütünleşmektedir. Bu sebeple açık bir mekân için tasarlanan heykel her anlamda önem kazanır. Bunun içinde objenin formu anlamı yerleştiği alan ile toplum üzerinde bir kontrol sağlar. Böylece mekâna yerleştirilen heykel izleyiciyi kendi içine de alarak ortam ile bütünlük oluşturur.

Kamusal alanlar, hangi kültürden, hangi dinden hatta hangi sosyal statüden olursa olsun her bireye sunulmuş açık alanlardır (Göknur, 2008). Yani zaman içerisinde oluşan olgular sayesinde bir meydana toplanan bireyler hangi konuma ait olduğu sorgulanmadan açık alanlarda bir iletişim halinde olabilirler. Bunu da sağlayan mekânın kendi içerisinde barındırdığı niteliklerdir. Sanatçılar 20.yy. başlarında soyut çalışmalarla kendi üsluplarını ortaya koymaya başlamışlardır. Açık alanda yer almaya başlayan bu eserler klasik heykel mantığını arkasında bırakarak daha modern bir anlayışa geçer ve kaidesinden sıyrılarak sergilenmeye başlanır. Bu sebeple Brancusi’nin açık alana yerleştirilen “Sonsuz Sütun” isimli

alışması konuya örnek olarak gösterilebilir. Sanat heykelin tasarım aşamasında birçok küçük modelini yaparak bugünkü son haline ulaştırmıştır. Özellikle Brancusi çalışmasını mekâna yerleştirirken boyutunu artırmış ve çalışmanın uzunluğu ile çevreyle olan etkileşimini göstermiştir.

şekil 6

Constantin Brancusi, “Coloana Inşinitului”, 1938

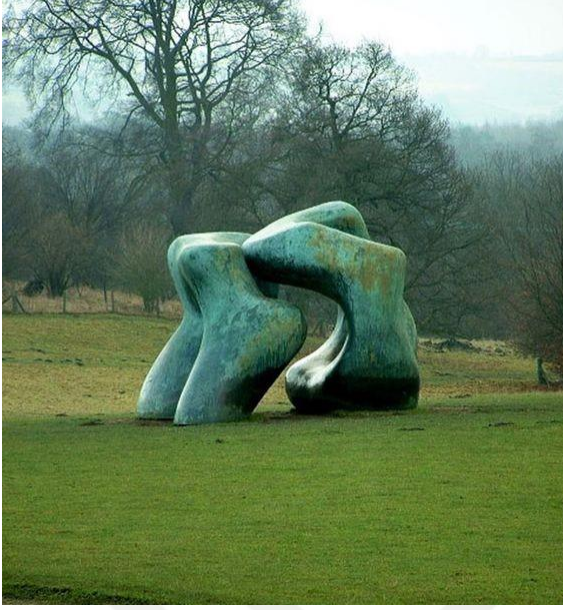


(Brancusi, 1938)

Açık alan heykel uygulamaları içerisinde ve ağdaş heykeltıraşlar arasında bulunan Henry Moore yaptığı projelerle önemli bir yerdedir. Moore'un açık alanda tasarladığı soyut figüratif heykellerinde doğal formlara oldukça yer vermektedir. Kemikler, akıl taşları, ağaç kökleri ve deniz kabukları gibi doğal doku elemanlarını araştırarak heykel çalışmaları için bu ve bunun gibi materyallerden esinlenmiştir. Sanat ayrıca Jean Arp ve Picasso'dan etkilenecek tasarımlarını daha soyut ifadelere yöneltmiştir (Bresc-Bautier, 2006). rnekte görüldüğü gibi sanat “Large Two Forms” çalışmasıyla iki büyük, organik şekil oluşturur. Bu eser birbirleriyle etkileşim içinde olan iki ana form içerir. Bu formlar, Moore'un heykel anlayışında sıkça rastlanan, soyut ve doğal formların bir birleşimidir. Heykelin yüzeyleri, Moore'un ünlü dokusal işçiliğini ve formun doğal akışını yansıtır. Birbirine yakın yerleştirilen bu iki form hem kendi başlarına hem de birlikte oluştukları bütünlük içinde estetik bir uyum sergiler. Moore'un formlar arasındaki etkileşim ve estetik uyum anlayışı, heykelin çevresiyle olan ilişkisini güçlendirir ve izleyiciye form, mekân ve estetik deneyim açısından zengin bir etkileşim sunar.

Şekil 7

Henry Moore, “Large Two Forms”, 1966



(Moore, 1966)

Kamusal alanda heykelin evrimine yeni bir ivme kazandıran bu döneme ait en iyi örneklerden biri de heykeltıraş Alexander Calder'in yapıtları gösterilebilir (Bresc-Bautier, 2006). Örneğin sanatçının 'Yüksek Hız' adlı heykeli, açık alanda gelişen heykelin çağdaş örneklerinden birisi sayılabilir. Çağdaş Heykel Sanatının önde gelen sanatçılarından biri olan Alexander Calder, geliştirdiği yeni teknik ve form ile mekâna yeni bir boyut kazandırmıştır.

Şekil 8

Alexander Calder, “La Grande Vitesse”, 1969



(Calder, 1969)

Ancak açık alanlarda sergilenen heykellerin karşılaştığı zorluklar da vardır. Hava koşulları, vandalizm ve bakım gereksinimleri gibi faktörler, bu tür mekânlarda sanat eserlerinin korunmasını ve sürdürülebilirliğini etkileyebilir. Bu nedenle, açık alanlarda heykel sergilemek, titiz bir planlama ve toplumsal destek gerektirir.

Günümüz sanatında açık alanlarının bünyesinde barındırmış olduğu kültürel niteliklere sahip sanatsal objeler ve tarihi doku ile planlı ya da plansız bir şekilde bulunan yapılar görülmektedir. Bu yapılar kent kimliğine vurgu yapan ve kent olgusunun simgeleştiği yerlere de ev sahipliği yapar bunun yanında bu mekanlar tarihin ve kültürün de bu alanlara yansıdığı yerler haline gelmiştir. 20. yüzyıl, heykelin açık alandaki farklılaşan ve çeşitlilik kazanan evrimine tanıklık etmiş bir süreçtir. Bu dönemde heykelin açık alanda yer alırken mekanla daha çok ilgilendiğini görülür. Heykelin yeniden konumlandırılması bu ilginin temelini oluşturur. Heykel estetik kaygılardan sıyrılarak, örneğin Avangart Sanat'ta olduğu gibi daha çok bir bilgi nesnesi olarak yaşam alanlarına girmiş ve yaşam alanlarını tümünden bir sanat alanı olarak ele alır hale gelmiştir (Atalay, 2008). Geleneksel olarak müzeler, galeriler ve sergi salonları bu eserlerin sergilendiği başlıca alanlar olsa da açık alanlar da heykele ev sahipliği yapan etkileyici mekânlar olarak öne çıkmaktadır. Açık alanlarda sergilenen heykeller, sanatın kamusal bir deneyim haline gelmesini sağlar ve sanatçıların eserleriyle izleyiciler arasında doğrudan bir etkileşim kurmasına olanak tanır. Çağdaş heykeller, genellikle şehir meydanlarında, parklar, kumsallar ve diğer kamusal alanlarda sergilenir. Açık alanlar, sanatçıların geniş ölçekli ve etkileşimli projelerini gerçekleştirmeleri için ideal bir ortam sunar.

Sosyal değişim taleplerinin dile geldiği, sivil toplum hareketlerinin ırk-cinsiyetkültür bağlamında eşit hak arayışlarını örgütlediği bir dönemde sokakta olup bitenin dinamiklerinden beslenen çok sayıda sanatçı, statükonun simgesi olarak görülen müze ve galerilerin modernist ve elitist tavrına tepki duymuş, alternatif mekân arayışlarına yönelmiştir. Bu alternatif mekânlar arasında, terk edilmiş binaların ve sokakların yanı sıra doğa da vardır. Sanatçıların doğaya yönelmesinde, sanat piyasasının dinamiklerine karşı bir direnç rol oynamış, aykırı malzeme ve yöntemlerin kullanılmasıyla piyasa sisteminin kolay kolay metalaştıramayacağı işlerin üretimi bir yandan da anti-kapitalist bir tavrın ifadesi olmuştur. (Antmen, 2008).

Şekil 9

Anish Kapoor, “Cloud Gate”, 2006



(Kapoor, 2006)

Kapoor'un Cloud Gate yapıtı çağdaş sanatın mekânsal ve yüzeysel deneyimlerini vurgulayan önemli bir eserdir. Heykelin yansıtıcı yüzeyi, sanatın fiziksel ve görsel sınırlarını zorlayarak, izleyicilerin hem fiziksel hem de düşünsel bir etkileşimde bulunmalarına olanak tanır. Eser, sanatçının mekân, yüzey ve izleyici arasındaki ilişkileri derinlemesine keşfetme çabasını yansıtır ve çağdaş sanatın dinamik doğasını vurgular.

Sonuç olarak, heykel sanatında sergileme mekanı olarak açık alan zaman içinde değişen toplumsal ve kültürel dinamiklere bağlı olarak evrim geçirmiştir. Her dönemde, bu mekânlar sanatın kamusal alandaki rolünü, toplumsal etkileşimlerini ve estetik ifadelerini genişleten önemli platformlar olmuştur. Açık alanlar, heykel sanatının toplumla olan ilişkisini güçlendirirken, sanatsal ifade biçimlerinin çeşitlenmesini ve kültürel mirasın korunmasını da sağlamıştır. Bu tarihsel süreç, açık alan heykel sanatının, toplumların kültürel ve estetik anlayışlarına katkıda bulunan dinamik ve çok boyutlu bir sanat formu olduğunu ortaya koymaktadır.

Heykel Uygulamalarında Kalıcılık ve Geçicilik

Heykel sanatında kalıcılık ve geçicilik arasındaki denge, sanatçının eserine yüklediği anlam, mekânın doğası ve toplumsal bağlam ile şekillenir. Kalıcılık, heykel sanatında eserin uzun ömürlü olmasını ve zaman içinde değerini korumasını ifade eder. Kalıcı heykeller genellikle dayanıklı malzemelerden yapılır ve belirli bir mekânda kalıcı olarak sergilenir. Bu tür eserler, sanatçının zamana karşı meydan okuyan bir iz bırakma arzusunu yansıtır ve toplumun kültürel hafızasında yer edinir. Kalıcı heykeller genellikle taş, bronz, mermer gibi dayanıklı malzemelerden yapılır. Bu malzemeler, zamanın olumsuz etkilerine karşı direnç

gösterir ve heykelin uzun yıllar boyunca formunu korumasına yardımcı olur. Kalıcı heykeller, genellikle tarihi veya kültürel önem taşıyan figürleri ve olayları temsil eder. Bu tür eserler, toplumların ortak hafızasında yer alır ve kültürel kimliklerinin bir parçası haline gelir.

Bugün açık alanda geçici olarak sergilenen heykeller, sınırları değiştirir ve şehir peyzajına canlılık katarlar. Bu sanat eserleri, geçmişten günümüze kadar uzanan tarihi bir geçmişe sahiptir ve sürekli olarak gelişim göstermektedirler. Geçicilik, heykel sanatında belirli bir süreyle sınırlı olan ve zamanla yok olan veya değişen eserleri ifade eder. Geçici heykeller, genellikle özel etkinlikler, sergiler veya toplumsal mesajlar için tasarlanır ve geçici bir estetik deneyim sunar. Geçici heykeller, genellikle belirli bir anı, olay veya toplumsal mesajı yansıtmak amacıyla tasarlanır. Bu tür eserler, izleyicilere geçici bir estetik deneyim sunar ve genellikle toplumsal veya çevresel temalar üzerinde düşünmeye teşvik eder. Geçici heykeller, sanatın zamansal ve mekânsal bağlamlarla etkileşimini öne çıkararak, sanatın anlık ve geçici doğasını gözler önüne serer.

Heykelinin çevreyle ilişkisini etkileyen etkenlerden biri de açık alan heykelinin kamusal alanlarda karşılaştığı mekâna bağlı zorluklardır. Açık alan için üretilen heykel konumlanacak yerin fiziksel, kültürel, sosyal özelliklerine bağlı bir şekilde üretilir. Bu durum sanatçıyı eser açısından zora soktuğundan üretilen yapıt tasarlandığı alan dışında bir yerde uygulanamaz ve kısıtlanmış hale gelir. Kısacası mekâna uyarlanmış denilen bu heykeller belli bir çevre için üretilmezler. Buren'in mekânı tek başına sergilemesi düşüncesine paralel olarak, Yveis Klein de 1001 tane mavi balonu gökyüzüne bıraktı. Klein değişen sanat eseri mekanına bir dokunuş yaparak kendi doluluğunu yaratıp mavisini galeri mekanlarının dışına çıkarmayı hedeflemiştir.

Şekil 10

Yveis Klein, "1,001 Blue Ballons", 1957



(Klein, 1957)

Bu heykellerin mekâna uyumu konusunda yapıtta bazı uyarlamalara gidilmektedir. Sanatçı çalışmasını renk, doku, ölçek, form gibi mekanla iletişim kurabilir mi önceden hesap eder ve o alan için üreterek mekân ile bağ kurmasını sağlar. Sanatçı bu durumları hesap ederken heykelin mekâna uyum sürecinde peyzaj mimarisinden de faydalanılabilir.

Eduardo Chillida'nın Comb of the Wind adlı eseri, sanatçının doğayla olan derin ilişkisini ve sanatı yerleştirme sanatının sınırlarını zorlayan yaklaşımını sergileyen önemli bir heykel çalışmasıdır. Comb of the Wind, Eduardo Chillida'nın İspanya'nın Bask bölgesindeki San Sebastián şehrinde, La Concha Koyu'nun kıyısında yer alan bu açık hava heykelidir. Eser, deniz ve rüzgarla etkileşimde bulunan dinamik bir yapı olarak tasarlanmıştır. (Sacks, 2023). Eser, üç büyük çelik yapının deniz kayalarına monte edilmesiyle oluşturulmuştur. Çelik, eser için seçilen malzemedir çünkü hem dayanıklıdır hem de denizle etkileşimde bulunan bir element olarak rüzgâr ve dalgaların etkilerini vurgular (Moropoulos, 2015).

Şekil 11

Eduardo Chillida, "Comb of the Wind", 1972



(Chillida, 1972)

Çalışma doğa ile sanat arasındaki ilişkiyi ve çevresel etkileşimi vurgulamak amacıyla tasarlanmıştır. Chillida, doğanın güçleriyle etkileşim içinde olan bir sanat eseri yaratmayı hedeflemiştir. Eser, denizin ve rüzgârın sürekli değişen doğasını sanatla birleştirerek, izleyicilere doğanın gücünü ve güzelliğini deneyimleme fırsatı sunmaktadır. Eser, denizin ve rüzgârın etkisiyle sürekli olarak değişen bir görsel ve duysal deneyim sunar. Çelik yapılar, izleyicilere doğanın güçlü unsurlarını hissettirir. Ziyaretçiler, heykelin çevresindeki doğal unsurlarla etkileşimde bulunarak, eserin dinamik doğasını ve çevresel etkilerini daha iyi kavrayabilirler.

O'Doherty'ye göre, “ideal galeri mekânı, sanat eserinin ‘sanat’ olarak algılanmasını engelleyen her türlü unsuru dışlayan bir mekândır. Eser, yapıt olarak değerlendirilmesi sürecinde, kendi dışında herhangi bir dikkat dağıtıcı etkenden arındırılmıştır.” Galerî mekânı, sanatçıların eserlerini sergileyerek hem ekonomik hem de sanatsal bir ağın oluşmasına katkıda bulunmuştur. “El değmemiş ve yerden öte bir yer olarak beyaz küp imgesi, modernizmin ticari, estetik ve teknolojik anlamdaki üstün başarılarından biridir (O'Doherty, 2010)”.

Modernizm, özellikle geçici ve anlık olanın önemini vurgulayarak sürekli değişen bir dünya içinde sürekli değişen bir deneyim yaşar. Modernitenin sürekli değişim ve parçalanma içindeki varlığı, tarihsel sürekliliği korumanın zorlaşmasına neden olmuştur. Harvey bu kopuşa şu şekilde değinmektedir:

Sayet modern hayat, gelip geçici, anlık, parçalanmış ve olumsal olanla gerçekten bu derece iç içe geçmişse, bundan bir dizi önemli sonuç doğar. Her şeyden önce, modernitenin, bırakalım modern- öncesi toplumsal düzenleri, kendi geçmişine bile saygı göstermesi mümkün değildir. Her şeyin geçiciliği, bir tarihsel süreklilik duygusunu korumayı güçleştirir. Eğer tarihin bir anlamı varsa, bu anlam tartışılan şeyin yanı sıra tartışmanın terimlerini de etkileyen bir değişim girdabının içinden keşfedilmek ve tanımlanmak zorundadır. Dolayısıyla modernite yalnızca kendinden önceki tarihsel durumların her biriyle ya da hepsiyle acımasız bir kopuş gerektirmez; aynı zamanda, kendi içinde bitmek bilmeyen bir iç kopuşlar ve bölünmeler süreci yaşar (Harvey, 2012).

Toplumsal yaşamda, genellikle daha ilerlemeci bir yaşam tarzı benimsenir ve sürekli yeninin yüceltilmesi yaygın bir anlayıştır. İlerleme durumu tarihsel ve süreç odaklı bir perspektif gerektirmektedir. Bu nedenle, toplumsal teori genellikle zamanı ön plana çıkarırken mekânı göz ardı edilmektedir. Fakat bu durum için sosyolog Daniel Bell, yirminci yüzyılın başlarında birincil estetik sorun olarak ‘zaman’ı işaret ederken, yüzyılın ortalarından itibaren birincil estetik sorunun ‘mekânın örgütlenmesine’ dönüştüğünü savunmaktadır (Bell, 1978).

Heykel uygulamalarında kalıcılık ve geçicilik, sanatsal ifadenin iki zıt ama birbirini tamamlayan yönüdür. Kalıcı heykeller, toplumsal ve kültürel mirası korurken, geçici heykeller, sanatın anlık ve dinamik doğasını kutlar. Sanatçılar, bu iki kavram arasında bir denge kurarak hem uzun ömürlü eserler yaratabilir hem de geçici projelerle toplumsal ve estetik deneyimleri zenginleştirebilirler. Nitekim, heykel sanatında kalıcılık ve geçicilik, sanatın zamanla ve mekânla olan ilişkisini şekillendirir. Her iki yaklaşım da sanatın toplumsal ve kültürel işlevlerine katkıda bulunur, bu nedenle hem kalıcı hem de geçici heykeller, sanatın çok boyutlu doğasını yansıtır ve toplumsal hafızanın bir parçası olarak önemli bir rol oynar.

Kavramsal Sanat akımının içerisinde yer alan Daniel Buren sanat dönemi boyunca istikrarlı bir şekilde çalışmalarını üretmiş ve yapıtlarını hem mekân içinde hem de kamusal alanda konumlandırmıştır. Sanatçı üç boyutlu çalışmalar olarak tasarladığı çalışmalarını genelde resim olarak görür. Kendi çalışmaları için alet terimini kullanan Buren, aynı zamanda

birbiri ardına 8.7cm’lik dikey şeritli yapılar oluşturarak kamusal alana yerleştirilmiş bir şekilde Paris’te sergilemektedir. Bu işe yönelik yorumlarda en çarpıcı olan Sönmezalp’in ifadesi ile şu şekilde aktarılmaktadır; “Paris’in merkezinde yer alan sarayın ön avlusu, mimari karakteri ve tarihi geçmişi, dolayısıyla da zamanı belirleyen kodlar nedeniyle; işinin minimalist yapısı yanında, tekrarın getirdiği mekân yanılsamasını yaratmak adına, Buren tarafından özellikle seçilmiştir” (Sönmezalp, 2015).

Böylece sanatçının bu çalışması tamamen mekâna bir hakimiyet sağlamakta ve izleyiciyi de alana çağırarak katılımını sağlayacak şekilde tasarlanmıştır. Buren ‘İlk Düzlem’ yapıtı ile mekânın mimarisine tamamen zıt bir form tasarlarken Shiner bu durumu şu şekilde ifade etmiştir;

Sanat hayatı boyunca artık kendi üretim biçimi haline gelen çizgiler ve mekân-izleyici arasında yeni bir algı yaratan Buren’in şeritleri, sanatçının kullandığı üslup ile de doğru orantılı olduğunu göstermektedir. Sanatçı daha çok sergileme biçimlerine odaklanmış hem kamusal alanda hem de sergi mekanlarında şeritlerinin farklı versiyonlarını üreterek sergilemiştir. Herhangi bir kamuoyu araştırılması yapılmadan oluşturulan çalışma, başlarda pek çok tartışmayı beraberinde getirmiştir. Bu sütunlar yapıldığı mekânın neoklasik mimarisine tamamen aykırı bir formda tasarlanmıştır. Ancak sütunlar insanlar için bazen bir bank veya dinlenme alanı işlevi görürken; bazen de çocukların koşup oynadığı veya patent kaydıkları bir oyun alanına dönüşmüştür (Shiner, 2010).

Şekil 12

Daniel Buren, “Les Deux Plateaux”, 1986



(Buren, Les Deux Plateaux, 1986)

“Buren’in çizgileri herhangi bir düşüncüyü çağrıştıracak simgesel bir nitelik taşımazlar. Seyirci bir tablonun karşısında değildir; yalnızca görsel bir olguyla, düz bir yüzey ve çizgilerle karşı karşıyadır. Buren’in yapıtları önünde, seyirci çalışmanın rastlantısal bir şey olmadığının

da farkındadır; gördüğü çizgiler Buren'in isteği doğrultusunda tasarlanmış ve gerçekleştirilmiştir. Durumun bilincinde olsa dahi, seyirci ne sanatçının ustalığına ne kompozisyonun dengesine ne renklerin yumuşaklığına ne de içeriğin derinliğine hayran kalabilir; çünkü bu acımasız paralel çizgiler tüm değerleri bir kenara itmekte ve yalnızca 'yüzey'i vurgulamaktadır. Bu uzlaşmaz tavrıyla Buren'in düşüncesi sanatın doğasını (Resim nedir? İfade yollarından hangisi gerçektir?) olduğu kadar, sanatın işlevini de sorgular (Germener, 1996).”

Açık alanda sanatın korunmasında gördüğümüz en büyük engel, meslek disiplinleri arasındaki iletişim eksikliği ve ciddi finansman eksikliğidir. Mühendisler, peyzaj tasarımcıları, şehir yetkilileri ve halkın, iyi bir koruma uygulamasının ne olduğunu anlaması gerekmektedir. Şehir bakımının kamusal sanat koleksiyonunun rutin ve gerekli bir parçası olduğunu anlamak oldukça önemlidir (Acca, 2023). Bu sebeple geçici malzeme olarak ele alınması gereken çimen ve çiçek gibi canlı bitkiler, sanatçılar tarafından eserlerine ek olarak yerleştirme ya da mekân çalışmalarında kullanılmıştır. Sanatçılar işleri için bir geçici form arayışındayken yaşamdan yola çıkarlar ve mekân içerisine dahil olabilecek şekilde süreci de işlerine dahil ederek bir bütünlük meydana getirirler.

Sanatın üretim, sergileme ve tüketim aşamaları toplum ile ilişkisi bağlamında değerlendirilebilir. Sanatsal ifade biçimlerinin etkisi, toplumsal dinamiklerle bağlantısı sonucunda ortaya çıkabilmektedir. Bu doğrultuda sanat pratiklerinin kurumsal yapıların bir eleştirisi olabileceği gibi aynı zamanda bu kurumlara eklemlenen bir yapıda şekillendiği de söylenebilir (Alp, 2016). Geçici heykel uygulamaları, genellikle mevcut açık alanların estetik ve fonksiyonel özelliklerine göre tasarlanır. Sanatçılar, eserlerini sergileyecekleri mekânın fiziksel özelliklerini, tarihini ve sosyal bağlamını göz önünde bulundurarak projelerini şekillendirirler. Bu bağlamda, geçici eserler, mekânın özgünlüğüne ve çevresindeki sosyal etkilere yanıt verir, böylece sanatın mekânsal dinamikleriyle uyumlu bir deneyim sunar.

Geçici heykel uygulamaları, estetik olarak geçicilik kavramını vurgulayan bir görsellik sunar. Bu eserler, genellikle kalıcı yapılarla kıyaslandığında daha deneysel ve yenilikçi olabilir. Geçicilik, sanatçıların malzeme, form ve yerleştirme konusunda daha özgür olmalarını sağlar. Ayrıca, geçici eserlerin estetiği, izleyicinin mekânla olan ilişkisini dinamik ve sürekli değişen bir şekilde deneyimlemesini teşvik eder. Geçici heykel uygulamaları, izleyicilerle olan etkileşimi yoğunlaştırır. Eserlerin kısa süreli olması, izleyicilere bu tür sanat projelerine daha fazla ilgi duymalarını ve deneyimlerini paylaşmalarını sağlar. Geçici sergiler, izleyicilerin eserin kısa ömrü boyunca sunduğu deneyimleri yakından yaşamasını ve bu deneyimlerin toplumsal hafızaya kazandırılmasını teşvik eder. Sanatçılar, eserlerinin izleyici üzerindeki

etkisini sürdürmek için bazı geçici projeleri belgeler, fotoğraflar veya videolar aracılığıyla kaydederler. Ayrıca, geçici eserler bazı durumlarda daha uzun süreli projeler için ilham kaynağı olabilir veya yeniden kullanılabilir malzemeler olarak değerlendirilir.

Keyes, hareket içeren tüm yapıtların bir ölçüde zaman ve mekânı kullandıklarını belirtir (Keyes, 1971). Roman ve drama gibi eserler içerdikleri olay örgüleriyle bir süreç oluştururlar, şiir ise ritmik özelliklerinden dolayı zamansaldır. Buna karşılık resim ve baskı gibi bazı yapıtların deneyimlenmesi için süreye ihtiyaç duyulmaz; üstelik biz onlara bakmasak da varlıklarını sürdürürler. Fakat bu, hareketsiz formların zamanla hiçbir ilişkisi olmadığı anlamına gelmez. İmgenin 'dondurulmuş an' olduğunu söyleyen Van Der Leeuw'a göre sanat, özünde, harekettir. Bazıları kendine özgü bir ritim taşıırken, resimsel ve mimari sanatlarda ritim durmuş, hareket sabitlenmiştir; bu anlamda kontrol altına alınmış bir hareket olarak da tasvir edilebilir (Leeuw, 1963).

“Tasarımın özündeki ‘zaman’ ve ‘mekân’ bileşenleri sanatçı tarafından sorgulanmamıştır; ‘zaman’ ve ‘mekân’ unsurları vücut bulan eserin betimlediği şeyde veya durumda belirginlik kazanmıştır (Sarı, 2016)”. Anıt heykeller belirli bir tarihi ya da olayı anımsatmak için zamansal, ideolojik, dini ve kültürel olguları işaret eden kodlar taşımaları dolayısıyla Krauss’un (Krauss, 2002) belirttiği gibi “evrensel değil, tarihsel sınırları olan bir kategori” içinde sıkışmışlardır. Heykelin mekânıyla kurduğu sınırlı etkileşim modernizme kadar devam etmiştir. Yaşanan değişimin altında yatan sebepleri modern yaşamın mekânla kurduğu yeni ilişki biçimi üzerinden ele almak mümkündür. Geleneksel toplumda mekân toplumsal yaşantıyla bağlantılı somut bir olgu olarak öne çıkarken, modern toplumda içinde bulunulan yer olma vasfından daha fazlasını ifade etmiş ve giderek soyut bir kavrama dönüşmüştür (Yırtıcı, 2005).

Mekân, modernizmde gerçeğin içinde üretildiği ve içinden algılandığı bir bağlamdır. Yalnızca boşluğuyla değil, daha çok kavramsal yapısıyla algılanır ve tanımlanır. Bu nedenle modernizm mekânı hem bir yoğru (plastik) olarak benimser, dönüştürülebilirliğinin sürekli olarak altını çizer, hem de mekânın tahrip edilebilecek ve hızla ortadan kaldırılacak bir kurmaca olduğunu bilir (Kahraman, 2005).

Modernizmde heykelin kaidesinden özgürleşmesi çeşitli yaklaşımlar ve biçimlerde ortaya çıkmıştır. Kaidenin varlığı hem biçimsel hem de kavramsal yeniliklerle aşındırılmıştır. Yeni ortaya çıkan yaklaşımlar, modern ve post-modern heykelde sunum, sunumun yapıldığı mekânlar (müze, galeri, kamusal alanlar vb.), mekânla etkileşim ve yeni mekânların yaratılması konusunda farklı bir süreci beraberinde getirmiştir. 1960'lardan itibaren mekân, bazen bir malzeme veya öncelikli bir ifade aracı olarak ön plana çıkmıştır. Yerleştirme Sanatı, Çevre

Sanatı, Performans Sanatı, Arazi Sanatı, Video Sanatı, Katılımcı Sanat, Kamusal Sanat gibi yaklaşımlar ve Anti-form, Süreç Sanatı gibi yöntemlerle minimalist heykeller mekânla etkileşime girmiştir. Çalışmalar, mekânın duvarlarından, kirişlerinden, tavandan ve zemininden taşarak sokaklara hatta doğaya yayılmıştır. Üç boyutlu sanat disiplinlerinin disiplinler arası karakterinin güçlenmesiyle heykel, tanımlanması zor bir kategori haline gelmiştir. Mekânla kurulan ilişki, sanat aracılığıyla kavramsal ve biçimsel olarak çok yönlü bir yapı kazanmıştır. Bu mekânsal çalışmalar, bulundukları alanları kalıcı ya da geçici şekilde dönüştürmüştür. “Mekândan soyut, kendi kural ve sınırları dahilinde oluşturulmuş sanat nesneleri, çağdaş sanat süreciyle yerlerini mekanla karşılıklı ilişki kuran, görsel bir sinerji ortaya çıkaran ifade biçimlerine bırakmıştır (Güler, 2014).”

Minimalizm, 1960 sonrası mekân ile heykel arasındaki ilişkiye yeni bir boyut kazandırmıştır. İlk bakışta modernist soyut anlayışı çağrıştıran minimalist eserler, bu mantığın sınırları içinde ele alınıyormuş gibi görünse de aslında zihinde var olan imgelerin gerçek mekânda hacim kazanmış halleri olarak değerlendirilebilir. Modern heykel idealist bir yaklaşıma sahipken, minimal heykel algısaldır. Foster, Minimalizm’in sunduğu farklı bakış açısını şu şekilde özetlemiştir: Minimal sanat geleneksel heykel anlayışının (soyut dışavurumcu çalışmalarda hala görülebilen) insanbiçimci bakışına karşı çıkmakla kalmaz, çoğu soyut heykeldeki mekânsız âlemi de reddeder. Minimalizmle birlikte heykel artık bir kaide üzerinde duran ya da saf sanat olarak görülen bir çalışma olmaktan çıkıp nesnelerin arasına yerleşir ve ortama özgü tanımlanır. Heykelin sergilenme alanının postmodern dönemde biçimsel ya da sembolik anlamları yanı sıra giderek kavramsal, algısal ve sosyo-politik bağlamlarla ele alındığı görülmektedir. Geleneksel hamiliğin modernizmde sona ermesiyle modern sanatçılar eserlerinin alıcılara ve izleyicilere ulaşabilmesi için alternatif mekânlara ihtiyaç duymuşlardır. Bu koşullar ‘galeri’ adı verilen farklı iç dinamiklere sahip bir mekânın ortaya çıkmasına neden olmuştur (Foster, 2009).

Sergileme alanı, eserin içerik ve meta değerini belirleyici bir unsur olarak öne çıkmıştır. 1960 ve sonrasında sanatın metalaşmasına tepkili birçok sanatçı çalışmalarını müze ve galeri gibi seçkin kapalı mekânlar yerine sanatın ticarileştirilemediği toplumsal hayatın parçası olan mekânlarda, kamusal alanlarda ya da doğada sergilemeyi tercih etmişlerdir. Sanat nesnesi metalaşmaktan bir süreliğine de olsa sıyrılmış, sergi mekânları elitist, sınırlı bir zeminden daha toplumsal bir alana kaymıştır (O'Doherty, 2010).

20. yüzyıl ve sonrasında, galeri kavramı yalnızca duvar, tavan ve zemin gibi klasik bir satış alanı olmanın ötesine geçerek, bir tür form haline gelmiştir. Mekân, artık sadece eserlerin sergilendiği bir alan olmaktan çıkmış, sergileme sürecinde sanatı etkileyen bir unsura

dönüşmüştür. Brian O'Doherty, galeri mekânının sanatsal bir otorite kazanma sürecini tarihsel bir perspektifle ele almıştır. O, bu mekânı “Beyaz Küp” olarak tanımlamış ve bu mekânı bir tapınak veya laboratuvar gibi, dış dünyadan tamamen izole olmuş bir alan olarak betimlemiştir. Her şeyden yalıtılmış bu ortamda, nesneler özel bir statü kazanır. Beyaz Küp, izleyicinin yalnızca esere odaklanmasını hedefleyen, beyaz ve boş bir alan olup, 20. yüzyılın ortalarından itibaren en yaygın sergileme biçimlerinden biri haline gelmiştir (O'Doherty, 2010).

Mekânla ve nesnelerle etkileşim kurmak, ilk adımda algıyla oluşur. Basit görsel deneyim ile algılama, verilerle dolu dünyanın ayırdına varmak olduğu kadar; ilgi alanına, odak noktası aramaya ya da bir detaya yönelme eğilimindedir. Böylece izleyicinin algılaması; mekânı sınırlandırır. Bilinç düzeyinde parça-bütün ilişkilerini var etmesini ve kendi bilgisine dayanan çıkarım ve olgulara uygun düşecek şekilde yorumlayabilmesini sağlar. Boşluğu görmek, mekâna ait olan, ama orada olmayan bir şeyi algılamak, onun yokluğunu zamanın; şimdinin bir özelliği olarak fark etmek anlamına gelir. (Arnheim, 2004).

Kierkegaard ise mekânsallığı zamanla birlikte ele alır. Zamanı ikiye ayırır: mekânsal zamanın nesnelere, yaşamın zamanının ise insanın varoluşuna doğru yöneldiğini savunur. Ona göre yaşam zamanının konusu kişidir ve kişiye dair çalışmalara dayanır. Mekânsallaşmış zamanın konusu ise nesneleri incelemek, zaman ve mekânı tanımlamak, tasarlamaktır. Ancak burada bahsi geçen mekânsallık anlayışına göre insanın zamanla olan ilişkisi dışarıda kalmıştır. Zaman, nesnelerin çizgisel hareketleriyle ilintilidir ve hareketin niceliği ile ölçülebilir. (Akış, 2015)

Mekânın yok oluş evrimini, sergileme pratikleri bağlamında incelemek için tarihi bir bakış açısı benimsemek gereklidir. Galerî kavramı kurumsallaşmadan önce, sanat eserlerinin sergilenmesi kiliseler ve saraylar tarafından denetlenmekteydi. 18. yüzyılda Paris'te açılan ilk salon sergileri, akademilerin düzenlediği yıllık sergilerle sanat piyasasının gelişimine temel oluşturmuştur. Bu yıllık sergiler, sanatçılar için topluma kendilerini tanıtmının tek yolu olmuştur. Aydınlanma ve Endüstrileşme ile değişen toplumsal dinamiklerin etkisiyle; “sanat faaliyetleri, gittikçe içlerinde kuralların ve derslerin daha az yer aldığı, daha ziyade bağımsız, bireysel faaliyetler olarak görülmeye başlanmış ve akademi sisteminin önemi gittikçe azalmaya başlamıştır.” (Bernard, 2002). Burjuvazinin ve klasik akademik değerlere karşı çıkan sanatçılar, sanat ile hayatı birleştiren deneysel yaklaşımları benimsedi. Bu sanatçılar, Avangard gruplar oluşturarak, geleneksel salon sergilerine alternatif mekanlarda sergiler düzenlediler.

Dış dünyadan soyutlanmış, kendine has ilişki ağlarını içinde taşıyan bir yapılanmaya dönüşmüş Reiss'in deyimiyle modernist ‘nötr sergi mekânı’ yanılması postmodern dönemde

geçerliliğini yitirmiştir. Reiss'in vurguladığı gibi “mekânın fiziksel karakteristiklerinin ortaya çıkan ürün üzerinde yadsınmaz bir etkisi vardır” (Reiss, 2000).

Collingwood'a göre çağdaş sanat, mevcut deneyimlerimizi yaratıcı bir biçimde somutlaştırdığı ve dönemin koşullarını araştırmak için çaba harcamak gerekmediği için doğrudan ve otomatik olarak çekicidir. Zamansal bir sempati çabasıyla, 'uzak bir geçmişin' veya 'yabancı bir şimdiki zamanın' sanatına da odaklanabilir, Barok heykellerinden mağara çizimlerine kadar her türlü yapıttan keyif alabiliriz. Ancak böyle bir çabanın mümkün olması, son yüzyılda yaşanan tarihsel düşüncenin gelişiminden kaynaklanır ve bu tür bir gelişim sürecinden geçmeyen insanların bu çabayı gösterebilmeleri mümkün değildir (Collingwood, 2011).

Sanatçılar, heykelleri açık alanlarda sergilemek istediklerinde genellikle daha geniş bir izleyici kitlesine ulaşma, sanatın demokratikleşmesini sağlama ve çevresel etkileşimi artırma amacı taşır. Heykellerin açık alanlarda sergilenmesi, sanat eserlerinin kamuya açık hale gelmesini sağlar. Bu durum, sanatın sadece galerilere değil, toplumun farklı kesimlerine hitap etmesini amaçlar. Açık alanlarda sergilenecek heykellerin yer seçimi, eserin çevresel bağlamla uyumlu olmasını gerektirir. Bu yer seçiminde çevre düzenlemesi, mimari unsurlar ve sosyal etkileşimler göz önünde bulundurulur. Açık alanlar, genellikle büyük ölçekli heykeller için uygundur. Heykellerin ölçeği, çevresindeki doğal veya yapay unsurlarla uyum içinde olmalıdır.

Şekil 13

Jeff Koons, “Puppy”, 1992



(Koons, 1992)

Koons, Puppy ile hem geçmişini hem de bugünü bir araya getirdi. Ölçek olarak heybetli boyutu hem gerçek hem de mecazi olarak hala büyümekteyken kitlesel ve kültürel referansları olan bir eserdir. Çağdaş kültürün bir alegorisi olarak okunan bu çalışma Koons'un halka açık olarak tasarladığı bir çalışmadır. İzleticiye "güven ve güvenlik" aşılama için tasarlanan bu yavru köpek heykeli Müze önünde cesurca nöbet tutmaktadır.

Geçici sanatın en büyük etkilerinden biri, mevcut durumun geçiciliğini vurgulamasıdır. Ayrıca geçici sanat, mekân ile etkileşim kurarak toplumun bakış açısını değiştirir ve geliştirir. Bir parkta ya da halka açık bir alanda ortaya çıkan geçici heykeller, o mekânı yeni bir mekân haline getirir. Geçici sanat aynı zamanda izleyicilerin yaratıcılığını da geliştirerek kendilerini keşfetmelerine olanak sağlamaktadır. Geçici olarak inşa edilen bu eserler izleyicinin kendilerini çalışmaya dahil etmesine de olanak sunarak kendi yorumlarını ve duygularını ifade etmelerini sağlar.

Eliasson'ın eserleri genellikle yaşadığı coğrafyadan kaynaklanan sebeplerle meydana çıkar. Çalışmalarını hava, iklim koşulları, ışık, su ve ısı gibi doğa unsurlarından ilham alarak üreten sanatçı bu sorunlara alternatif çözümler üretme amacıyla insanların dikkatini çekerek her geçen gün dünyanın problemlerini ortadan kaldırmaya çalışır. Bunun sonucunda çevresel konularla aktif bir biçimde ilgilenen Eliasson, küresel ısınma sonucu eriyen buzullarla ilgili "The Glacier Melt Series - Eriyen Buzul Serisi 1999 / 2019" ve dünyanın çeşitli şehirlerinde gerçekleştirdiği "Eriyen Buzdağları Yerleştirmeleri" adlı çalışmalarını izleyicinin dikkatini çekmesi amacıyla sergiler. Bu durumda doğal süreçlerin insan eliyle nasıl olumsuz bir biçimde meydana geldiğine ve ne gibi değişimlere sebep olduğunun da altını çizerek.

Şekil 14

Olafur Eliasson, "The Glacier Melt Series", 1999-2019



(Eliasson, 1999-2019)

Şekil 15

Olafur Eliasson, “Ice Watch” (Eriyen Buzullar Yerleştirmeleri), 2018,



(Eliasson, 1999-2019)

İzlandalı sanatçı Olafur Eliasson, Grönland’ı çevreleyen sulardan 30 blok buz kütlesini çıkardı ve onları erimeye bırakılacakları Londra’daki kamusal alanlara yerleştirdi. Called Ice Watch, geçici kurulumu, iklim değişikliğinin çevreye olan etkisinin görsel bir hatırlatıcısı olarak hizmet etmeyi amaçlıyor. Buz parçaları, iki yere yayılmış durumda. Tate Modern dışında dairesel bir koruda yirmi dört, Londra Bloomberg merkez binasının dışında ise altı blok daha var (Uğurdağ, 2018).

Eliasson, projenin “Duygusu olmayan şeylere duygu katacağını ve büyük oyuncular, devleti, aynı zamanda özel sektörü ve büyük şirketleri” harekete geçireceğini umuyor. Sanatçı Grönland’daki Nuup Kangerlua sularından 100 tondan fazla serbest yüzen buzul buzunu taşımak için jeolog Rosing ile çalışmıştır. Buz, tabakalarından ayrılmış ve okyanusta erimeye başlamışken keşfedildi. Eliasson buzlarla etkileşime geçtikten sonra şu şekilde konuşmuştur; “Buz inanılmaz derecede güzel; koklayabilirsin, öpebilirsin ve en önemlisi ellerini üzerine koyduğunda Grönland’a dokunabiliyorsun (Uğurdağ, 2018).” Kutuplardaki buzların erimesinin son derece tehlikeli olduğunu belirten ve bunun gerçekten acil bir durum olduğu üzerinde baskı kuran sanatçı iklim değişikliğine karşı amaç edindiğı eylemi bu şekilde dünyaya göstermektedir. “Bu daha çok fiziksel bir konu; Grönland buzullarının eridiğı söylendiğinde eserim ile kurulan iletişim sayesinde bireylerde daha güçlü bir his ve farkındalık yaratmayı amaçladım. Kültürel sektörün genel sivil toplumla çok güçlü bir ilişkisi var. Kültürel sektörün, kamu sektörü ve politikacıların gerekli aksiyonları almadıkları zamanlarda bireylerin endişesini dile getirme yetkisine sahip olduğunu düşünüyorum. Bireysel eylemler alma ve sistematik değişimi teşvik etme gücüne sahip olduğumuzu kabul etmeliyiz. İklim bilgisini iklim eylemine dönüştürelim (Uğurdağ, 2018).”

Açık alanda heykel uygulamaları üzerinden kalıcılık ve geçiciliği incelediğimiz zaman bir zamansallık kavramı da devreye girmektedir. Nitekim hem geçici sanat hem de zamanla geçen sanat eserleri ele alındığında Nele Azevedo'nun Eriyen Adamlar'ı konu için oldukça uygun bir sanat yapıtı sayılabilir. Sanatçı çalışmasını İngiltere'nin Birmingham kentindeki Chamberlain Meydanı'nın mardivenlerine yapmıştır. Bu figürler merdivenlerde oturan kimsesiz adamların minik buz heykelleri olarak poz vermektedir. Hayaletimsi yarı saydam figürler yavaş yavaş kaybolur ve bir zamanlar oturdukları yerde küçük su birikintileri oluştururlar. Böylelikle havada melankolik bir his asılı dururken bu çözülmeyi izleyen seyircinin de hayatına dokunmayı amaçlamaktadır (Phillips, 2024).

Minimum Anıt Projesi, bu buz adamların bir dizi ülkede gerçekleştirilen bir dizi duygusal ve politik enstalasyonudur. Bu sanat eseri modern dünyamızdaki anıt fikrine başka bir boyut kazandırmıştır. Brezilya, Küba, Japonya, Fransa, Almanya, Portekiz, Birleşik Krallık ve İtalya'daki anıtların karşısında, büyük meydanlarda yer almaktadır. Anonim, geçici ve minyatür adamlar anıtsal olanı sorgulamaktadır. Azevedo, bu kaybolan buz heykellerini anti-anıt olarak kullanmaktadır. Siyasilerin gücünü kırmak ve bu figürlerin erimesini izlemenin ortak deneyimini kutlamak, onu daha da güçlü kılmıştır (Phillips, 2024).

Şekil 16

Nele Azevedo, "Melting Men", 2009



(Azevedo, 2009)

2009 yılında Brezilyalı Sanatçı Nele Azevedo, erkek ve kadın figürlerinden oluşan 1000 buz heykelini içeren bir kamusal sanat enstalasyonu yaratmıştır. Minimum Anıt "Eriyen Adamlar" başlıklı çalışması, küresel uyarı, iklim değişikliği ve türlerin tükenmesi gibi daha büyük sorunları ele almak için yaratıldı. Heykeller gün boyunca dış mekâna yerleştirilir ve kaybolana kadar yavaşça erir. Buz figürleri ince ve kırılgan görünümlüdür, ancak Sanatçı, vücut pozisyonlarına ve baş açılarına çok dikkat ederek her heykele hayat verir. Bu, her heykel

figürüne bir şekilde bir karakter kazandırarak, birbirleriyle veya güneşte izleyen insanlarla sohbet ediyormuş gibi görünmelerini sağlar. Bu rakamların sıcakta tükendiğini ve kaybolduğunu görmek oldukça üzücü ve ince bir şekilde hastalıklı, bu nedenle küresel ısınma hakkındaki zararlı ve acı gerçekleri ifade ediyor. (Phillips, 2024). Bu durağan heykeller çağdaş sanata özellikle geçici sanata bir katkı sağlamaktadır. Görsel etkileriyle bir merak yaratırken, izleyiciyi derinden etkileyebilir ve düşündürebilir. Açık alanda oluşturulan sanatının bu özgün formu, galeri veya müze ortamlarının dışına taşarak daha geniş kitlelere ulaşma imkânı sunar.

Geçici sanatın kendine has özellikleri ve sınırlı süreyle var oluşu, şehirleri farklı bir şekilde canlandırmaktadır. Estetik açıdan etkileyici olan bu sanat eserleri, binaların duvarlarını, parkları ve hatta yollardaki boş alanları doldurarak şehir peyzajına yeni bir bakış açısı getirmektedir. Nitekim geçici sanat, şehirlerin dokusuna renklilik ve canlılık katmaktadır. Kalıcılık ise eserlerin zaman içinde sürekliliğini ve dayanıklılığını ifade eder. Kalıcı heykeller genellikle taş, bronz ve mermer gibi dayanıklı malzemelerden yapılır ve toplumsal hafızada kalıcı bir iz bırakma amacı güder. Bu tür eserler, tarih boyunca kültürel ve tarihsel figürleri onurlandırır, kamu alanlarında sabit bir estetik sunar ve toplumsal kimliğin bir parçası haline gelir. Sonuç olarak, heykel uygulamalarında kalıcılık ve geçicilik, sanatın zamanla ve mekânla olan ilişkisini belirleyen temel unsurlardır. Bu kavramlar, heykel sanatının çok boyutlu doğasını ve toplumsal bağlamını şekillendirir. Her iki yaklaşım da sanatın toplumsal hafızadaki rolünü, kültürel değerleri ve estetik deneyimleri genişletir, böylece heykel sanatı hem kalıcı hem de geçici olanaklarla toplumların kültürel ve estetik hayatına katkıda bulunur.

Açık Alanda Geçici Uluslararası Sergiler

Uluslararası sergiler, bu çeşitliliği ve zenginliği gözler önüne sererken, geçici heykel pratikleri bu bağlamda dikkat çekici bir rol oynar. Geçici heykel pratikleri, sanatçılar tarafından belirli bir süre için tasarlanan ve genellikle sergi süresinin ardından ortadan kalkan eserleri ifade eder. Geçici heykel pratikleri, sanatçılara mekânla etkileşimde bulunma ve izleyicilere geçici bir deneyim sunar. Bu eserler, genellikle belirli bir tema veya yerleştirme konsepti etrafında şekillenir, bu sayede hem sanatsal hem de kültürel yorumları teşvik eder.

Örneğin, Documenta ve Venedik Bienali gibi önemli uluslararası sanat etkinlikleri, geçici heykel pratiklerinin öne çıktığı platformlardır. Documenta'daki sergiler, genellikle çağdaş sanatın sınırlarını zorlayan ve toplumsal, politik, ekolojik temaları işleyen geçici heykellerle tanınır. Venedik Bienali ise, tarihi ve kültürel bağlamları sanatla birleştiren geçici yerleştirmelerle bilinir, bu da sanatçılara benzersiz bir mekân ve izleyici etkileşimi sağlar.

Öte yandan, Sydney Bienali ve Münster Sculpture Projects gibi etkinlikler, geçici heykel pratiklerinin mekânla ilişkisini araştıran önemli sergilerdir. Sydney Bienali'nde sergilenen geçici heykeller, şehrin toplumsal ve çevresel dinamikleriyle etkileşime girerken, Münster'deki heykel projeleri, kentin tarihi ve kültürel bağlamıyla bütünleşen geçici yapılar sunar. Bu sergiler, geçici heykel pratiklerinin kültürel bağlamlarda nasıl biçimlendiğini ve izleyicilerle nasıl bir etkileşim kurduğunu anlamak açısından önemlidir. Her bir sergi, sanatçıların geçici eserleriyle mekânı ve toplumu nasıl dönüştürdüğünü, izleyicilerin ise bu geçici sanat pratiği aracılığıyla nasıl yeni algılar geliştirdiğini gözler önüne serer. Nitekim geçici heykel pratikleri, kültürel bağlamlarda geçici ve kalıcı olan arasındaki ilişkiyi keşfetmek için etkili bir araçtır ve uluslararası sergiler, bu pratiklerin global sanat dünyasındaki yerini ve önemini vurgulayan önemli platformlardır.

Documenta, çağdaş sanatın en prestijli ve kapsamlı bienallerinden biridir ve her beş yılda bir düzenlenir. 1955 yılında kurulan bu etkinlik, Almanya'nın Kassel şehrinde gerçekleştirilir ve sanatsal yeniliklerin, eleştirel düşüncelerin ve toplumsal tartışmaların ön planda olduğu bir platform sağlar. Documenta'nın amacı, çağdaş sanatın sınırlarını genişletmek ve sanatın toplumsal, kültürel ve politik bağlamda nasıl bir rol oynadığını araştırmaktır. Etkinlik, genellikle çağdaş sanatın en önemli temsilcilerini bir araya getirir ve sanat dünyasında büyük yankı uyandırır (Documenta, 2024).

Documenta, her edisyonda belirli bir tema etrafında şekillenir. Bu temalar, sanatçıların sosyal ve kültürel meseleleri derinlemesine ele almasına olanak tanır. Geçmiş Documenta'larda, küresel krizler, sosyal adalet ve politik değişim gibi konular sıkça işlenmiştir. Bu temalar hem yerel hem de uluslararası sanatçıların eserlerinde geniş bir yelpazede keşfedilir ve ziyaretçilere sanatsal bir düşünce ve deneyim sunar. Documenta'nın tematik yapısı, sanat dünyasında önemli bir tartışma ve düşünme platformu oluşturur. Etkinlik, Kassel şehrinin çeşitli mekanlarında, müzelerde, galerilerde ve kamusal alanlarda sergiler düzenler. Bu mekânlar, sanat eserlerinin çeşitli bağlamlarda sunulmasına ve ziyaretçilerin farklı perspektiflerden deneyimleme fırsatı bulmasına olanak tanır. Documenta, sadece sanat sergileri değil, aynı zamanda performanslar, film gösterimleri ve panel tartışmaları gibi etkinliklerle de zenginleştirilir. Bu çeşitlilik, etkinliğin sanatsal ve kültürel zenginliğini artırır (Documenta, 2024). Sergi zamanla geçirdiği değişimler, sanat tarihçileri ve restorasyon uzmanları için önemli bir çalışma alanıdır. Bu değişimler, heykelin sanat tarihindeki yerini ve önemini etkileyebilir. Çevresel etmenler heykelin estetik değerini kaybettirirken, bazı heykellerin modernizasyon ve yenileme süreçlerinde eski tasarımlarının kaybolmasına neden olabilir. Nancy Holt'ün Sun Tunnels adlı eseri, arazi sanat (land art) hareketinin önemli örneklerinden

biridir. Bu çalışma, Holt'ün doğa, gökyüzü ve insan algısı arasındaki ilişkileri keşfetmek amacıyla yaptığı geniş ölçekli bir yerleştirmedir.

Sun Tunnels, Nancy Holt tarafından 1973-1976 yılları arasında yapılmış bir açık hava yerleştirmesidir. Eser, Utah'ın Great Basin Desert bölgesinde, özellikle de hareketli kumullarla kaplı bir arazide bulunur. Sun Tunnels, dört büyük beton boru şeklinde tasarlanmış tünellerden oluşur. Her bir tünel, belirli bir astronomik hizaya göre konumlandırılmıştır ve günün farklı zamanlarında, özellikle de güneşin belirli konumlarına göre ışık ve gölge efektleri yaratır. Nancy Holt'ün Sun Tunnels adlı eseri, doğa ve zamanın algısını keşfetmeye yönelik önemli bir açık hava yerleştirmesidir. Beton tüneller, astronomik hizalamalar ve doğal ışık etkileri ile izleyicilere güçlü bir doğa deneyimi sunar. Sun Tunnels, hem estetik hem de kavramsal olarak, çevresel sanatın ve toprak sanatının önemli bir temsilcisidir ve Nancy Holt'ün sanatsal vizyonunu ifade eden etkileyici bir yapıdır. (Bittencorty, 2024). Eser, her biri yaklaşık 9.1 metre uzunluğunda ve 2.7 metre çapında dört büyük beton borudan oluşur. Bu tüneller, Holt'ün çöl ortamındaki doğal elementleri ve gökyüzü ile etkileşim kurmasını sağlayacak şekilde tasarlanmıştır (Loe, 1998). Her bir tünelin uç kısmında, gökyüzünü belirli açılardan görmek için delikler ve açıklıklar bulunur. Tünellerin içi, çölün doğal ışığıyla etkileşimde bulunarak zamanla değişen gölgeler ve ışık oyunları oluşturur.

Şekil 17

Nancy Holt, “Sun Tunnels”, 1973-76



(Holt, 1973-76)

Sun Tunnels, hem görsel hem de deneyimsel olarak etkileyici bir yapıdır. Tünellerin içindeki ışık ve gölge oyunları, izleyicilere sürekli değişen bir doğa deneyimi sunar. Bu etkileşim, izleyicilerin doğanın büyüklüğünü ve zamanın geçişini daha derinden hissetmelerini sağlar. (Karon, 2018). Holt'ün eserinde kullanılan beton malzeme, doğal çevreyle bir tezat oluşturarak, yapının insan yapımı doğasını vurgular. Bu çelişki, eserin görsel ve düşünsel

derinliğine katkıda bulunur. Sun Tunnels, beton malzemeden yapıldığı için çevresel koşullara karşı dayanıklıdır. Ancak, açık hava koşulları ve doğal etmenler zamanla eserin görünümünü ve yapısal bütünlüğünü etkileyebilir. Holt'ün eseri, kalıcı bir açık hava yerleştirmesi olarak tasarlanmış olsa da, doğal etmenlerle etkileşim ve zamanın getirdiği değişimlere maruz kalabilir. Eserin zamanla bakım ve restorasyon gerektirmesi olasıdır.

Documenta, uluslararası sanatçıları bir araya getirerek global sanat ağını güçlendirir. Sanatçılar, farklı coğrafyalardan ve kültürel arka planlardan gelen eserlerini sergilerken, ziyaretçiler bu çeşitliliği deneyimleme fırsatı bulur. Documenta, sanatın evrensel dilini kullanarak sanatçılar ve izleyiciler arasında güçlü bir bağ kurar. Bu bağlamda, Documenta sanatı uluslararası bir platformda tanıtma ve küresel sanat diyaloglarını teşvik etme konusunda önemli bir rol oynar (Documenta, 2024).

Nitekim Documenta, çağdaş sanatın evrimini izlemek isteyenler için önemli bir referans noktasıdır. Her beş yılda bir düzenlenen bu etkinlik, sanat dünyasının dinamiklerini ve yönelimlerini takip etmek isteyen sanatseverler ve akademisyenler için kritik bir kaynak oluşturur. Documenta'nın sürekli yenilenen yapısı ve uluslararası kapsamı, onu sanat dünyasında benzersiz bir konumda tutar ve sanatın geleceği üzerine derinlemesine düşüncelerini sağlar.

Whitney Biennial, Amerikan çağdaş sanatının en önemli etkinliklerinden biridir ve 1932 yılında Whitney Amerikan Sanat Müzesi tarafından başlatılmıştır. Bienal, her iki yılda bir New York'ta düzenlenir ve Amerikalı sanatçıların en yeni çalışmalarını sergiler. Whitney Biennial, Amerikan sanatının çeşitliliğini ve dinamizmini sergileyerek sanat dünyasında önemli bir referans noktası oluşturur. Etkinlik, hem tanınmış sanatçılara hem de yeni yeteneklere geniş bir platform sunar (Whitney, 2024).

Whitney Biennial, genellikle güncel sosyal, politik ve kültürel temalara odaklanır. Sanatçılar, eserlerinde çağdaş Amerikan toplumunun dinamiklerini, sorunlarını ve değişimlerini ele alır. Bu tematik yaklaşım, bienalin toplumsal ve kültürel etkisini artırır ve ziyaretçilere derinlemesine bir sanat deneyimi sunar. Whitney Biennial'in temaları, sanatın toplumsal bağlamda nasıl bir rol oynadığını sorgular ve tartışmalar yaratır (Çete, 2022). Etkinlik, Whitney Amerikan Sanat Müzesi'nin geniş galerilerinde ve çeşitli sergi alanlarında gerçekleşir. Bu mekânlar, sanatçıların eserlerini farklı bağlamlarda sergilemesine olanak tanır ve ziyaretçilere sanatın farklı yönlerini deneyimleme fırsatı sunar. Bienal, çeşitli sanat disiplinlerini kapsar ve resim, heykel, video ve performans gibi farklı medyalardan oluşur.

Claes Oldenburg'un "Giant Ice Cream Cone" adlı eseri, 1987 yılında yaratılan ve sanatçının en tanınmış geçici heykellerinden biri olarak kabul edilen bir çalışmadır. Oldenburg,

genellikle günlük objeleri büyüterek ve onları alışılmadık bağlamlarda sergileyerek bilinir; bu eser de bu yaklaşımın tipik bir örneğidir.”Giant Ice Cream Cone”, New York City'deki Whitney Biennial sergisi için yaratılmış bir yerleştirmedir. Bu eserde, bir dondurma külahının devasa bir versiyonu, abartılı boyutlarda ve renklerde tasarlanmıştır. Oldenburg’un bu eseri, şehir ortamında dikkat çekici ve ironik bir şekilde sergilenmiş, sıradan bir nesneyi büyüterek sanatın gücünü ve görünüşünü sorgulamıştır. Boyut ve Malzeme: Eserin “dev” ölçekteki dondurma külahı, genellikle plastik, metal ve diğer endüstriyel malzemelerden yapılmıştır. Boyutu, bir dondurmanın normalde sahip olacağı büyüklüğün çok üzerinde olup, izleyicinin alışlagelmiş ölçülerin ötesinde bir görsel deneyim yaşamasını sağlar (Core, 2019).

Şekil 18

Claes Oldenburg, “Giant Ice Cream Cone”, 1987



(Oldenburg, 1987)

Eser, canlı renkleri ve abartılı formu ile dikkat çeker. Oldenburg’un alışılmış estetik yaklaşımına uygun olarak, nesnenin detayları ve doku özellikleri hem büyütülmüş hem de stilize edilmiş biçimde sunulmuştur. “Giant Ice Cream Cone” sadece büyük bir heykel değil, aynı zamanda toplumsal ve kültürel bir yorumlama aracıdır. Oldenburg’un bu eseri, kitlesel tüketim kültürüne ve popüler objelerin estetiğine yönelik eleştirel bir bakış sunar. Dondurma külahının abartılı hali, tüketim toplumunun geçici hazlarını ve bu tür objelerin toplumsal simgelerini sorgulayan bir ifade biçimidir.

Heykellerin anlatmak istediği öyküler, ayrıntılı ve etkileyici bir şekilde izleyicinin ilgisini çekmektedir. Her geçici heykel, belirgin bir mesaj taşır ve farklı duygusal tepkilere yol açar. Bu heykeller, insanları düşündürmeye ve toplumsal sorunlara dikkat çekmeye yönlendirir. Sanatçıların eserler üzerinde oluşturduğu etkili dil kullanımı sayesinde, izleyicilerin sanat eserlerinin gücünü kavramaları ve etkileşimde bulunmaları teşvik edilir. Çevresel koşulların etkisi altında sürekli bir değişim sürecine girer. Bu heykeller, genellikle hava koşulları, doğal etmenler ve insan müdahaleleri nedeniyle zamanla kalıcılığını kaybeder. Heykellerin bu evrimi hem sanat hem de çevre ile olan etkileşimlerini gözler önüne serer.

Venedik Bienniali, çağdaş sanatın en eski ve en prestijli bienallerinden biridir ve 1895 yılında kurulan bu etkinlik, Venedik, İtalya’da her iki yılda bir düzenlenir. Bienal, sanat, mimari, sinema, performans ve diğer sanat disiplinlerinde geniş bir yelpazede etkinlikler sunar. Venedik’teki tarihi mekanlarda ve pavyonlarda sergilenen eserler, dünya çapından sanatçıları bir araya getirir. Conical Intersect, 1975 yılında New York City’de, Manhattan’ın 10. Caddesi’nde yer alan iki eski endüstriyel binada gerçekleştirilen geçici bir sanat enstalasyonudur. Matta-Clark, bu iki binanın iç mekanlarına büyük bir koni şeklinde delikler açarak, mekânın fiziksel ve algısal sınırlarını araştırmıştır. Eserin temel konsepti, yapısal elementlerle etkileşim kurarak, bunların içsel ve dışsal ilişkilerini sorgulamaktır (Jenkins, 2011).

Matta-Clark, Conical Intersect için özel bir kesme tekniği kullanmıştır. Bu teknik, iki binanın iç yüzeylerine konik şekillerde delikler açmayı içerir. Sanatçı, bu işlemi gerçekleştirmek için endüstriyel kesme aletleri ve çeşitli inşaat ekipmanları kullanmıştır. Açtığı bu delikler, iç mekânlarda ışığın ve hava akımlarının yeni yollar oluşturmaya olanak tanımış ve mekânın algısını değiştirmiştir. Bu geçici kesikler ve boşluklar, mekânın fiziksel yapısını ve işlevini dönüştürmüştür. Gordon Matta-Clark, Conical Intersect ile mekânın fiziksel yapısının ve içsel işleyişinin sınırlarını araştırmak istemiştir. Eser, yerleştirildiği binaların yapısal bütünlüğünü bozarak, bu binaların tarihsel ve kültürel bağlamlarını sorgulamayı amaçlar. Sanatçı, mekânın algısal ve yapısal dönüşümünü göstererek, izleyicilere mekânın alışılmış sınırlarını ve işlevlerini yeniden değerlendirme fırsatı sunar (Muir, 2016). Eser, geçici doğası ve kesme tekniği ile bu binaların tarihsel değerini ve mimari mirasını sorgular. Conical Intersect’in geçici doğası, eserin zamanla değişen bir yapıya sahip olduğunu vurgular. Matta-Clark, bu geçici kesikler ve boşluklarla, mekânın ve sanatın sürekliliği ve kalıcılığı üzerine düşündürür. Eser, izleyicilere geçici ve kalıcı arasındaki ilişkiyi ve sanatın zamanla değişen doğasını gözlemlene fırsatı verir.

Şekil 19

Gordon Matta-Clark, “Conical Intersect”, 1975



(Matta-Clark, 1975)

Heykelin açık alanlarda yer alması ve toplumla olan ilişkisi, kent ve toplumla uyum açısından önemli bir aşamadır. Bu süreçte, heykelin çevresi ve toplumsal ilişkileri, tasarım ilkeleri çerçevesinde değerlendirilerek yerleştirilmesi önemlidir. Kentin kültürel ve tarihi yapısı, halkın karakteri ve kültürü, heykelin yapımı ve kamusal alanda konumlandırılması aşamasında dikkate alınması gereken unsurlardır. Heykelin işlevsel rolü bu noktada devreye girer. Açık alan heykelleri, artık sadece uzaktan izlenen sanat eserleri değil, halkla iç içe olan unsurlar haline gelmiştir. Bu durum, heykel ile izleyici arasında bir ilişki ve iletişim kurulmasını sağlamış, böylece heykel estetik değerinin yanı sıra işlevsel bir boyut da kazanmıştır.

Trafalgar Square Fourth Plinth, Londra'nın Trafalgar Meydanı'nda bulunan dördüncü plinth (kaide) üzerinde geçici heykel ve enstalasyonların sergilendiği bir projedir. 1998 yılında başlatılan bu proje, Londra'nın en ünlü ve işlek meydanlarından birinde sanatı kamuya açık bir platformda sunar. Her yıl farklı bir sanatçı tarafından tasarlanan eserler, şehrin tarihi ve kültürel bağlamıyla bütünleşir. Trafalgar Meydanı'ndaki bu özel kaide, 1999'dan itibaren düzenli olarak değişen çağdaş sanat eserlerine ev sahipliği yapıyor (Millet, 2008). Kaidenin üzerinde yer alan heykeller genellikle geçici olarak sergilenir ve her iki yılda bir değiştirilen yeni sanat eserleriyle güncellenir. Bu yaklaşım, farklı sanatçılara meydanın simgesel alanında eserlerini sergileme fırsatı sunar ve aynı zamanda halkın değişen sanatsal bakış açılarıyla karşılaşmasını sağlar.

Marc Quinn'ın Alison Lapper Pregnant adlı eseri, çağdaş sanatın önemli örneklerinden biri olarak bilinir. Bu heykel, hem sanatsal hem de toplumsal bağlamda önemli tartışmalara ve etkilere yol açmıştır. Alison Lapper Pregnant, Marc Quinn'ın 2005 yılında gerçekleştirdiği büyük ölçekli bir heykeldir. Heykel, Alison Lapper adlı, doğuştan gelen bir fiziksel engeli olan kadın figürünü tasvir eder. Alison Lapper, doğuştan gelen kısmi kol ve bacak engeliyle tanınan

bir sanatçı ve kamu figürüdür. Eser, Lapper'ı hamile olarak tasvir ederken, onun bedenini ve hamileliğini çarpıcı ve samimi bir şekilde sunar. Heykel, Lapper'ın kendine has, eksantrik pozisyonda otururken karnını ve doğum yapma sürecini vurgular (Millett, 2008). Eser, bu mekânda oldukça dikkat çekici bir şekilde konumlandırılmıştır ve şehirdeki yerel halkın yanı sıra turistler tarafından da büyük ilgi görmüştür.

Şekil 20

Marc Quinn, “Alison Lapper Pregnant”, 2005



(Quinn, 2005)

Quinn, bu heykelle, engelli bireylerin toplumsal görünürlüklerini ve engelli bedenlerin güzelliklerini kutlamayı amaçlar. Aynı zamanda, hamileliğin ve engelli bedenin kamusal alandaki temsiline dair önemli tartışmalar başlatır. Heykelin yerleştirildiği alan, eserin hem olumlu hem de olumsuz tepkilere yol açmasını sağlamış ve bu da toplumun engellilik ve beden temsilleri konusundaki tutumunu yeniden değerlendirmesine neden olmuştur (Law, 2019).

Sergideki heykel uygulamaları, sanatçıların çevreyle etkileşimde bulunarak geçici ve dinamik eserler yaratmalarına olanak tanımaktadır. Bu tür heykeller genellikle dış mekanlarda, doğal peyzajlarda veya kentsel alanlarda yer alır ve genellikle malzemelerin doğal koşullara bağlı olarak zamanla değişmesi veya yok olması özelliğini taşımaktadır.

Şekil 21

Katharina Fritsch, “Hahn-Cock”, 2013



(Fritsch, 2013)

Fritsch, 2013 tarihli bu çalışmasında, mizah ve tekinsizlik duygusu uyandırmak için renk, görüntü ve boyut kullanmaktadır. Tabii ki, başlıktan da anlaşılacağı gibi, büyük ve mavi bir fiberglas malzeme ile ‘horoz’dan bahsetmek, kesinlikle Londralıların unutması pek mümkün olmayan bir imaja neden olmuştur. Sadece bu da değil, Fransa'yı çağrıştırdığı için ağır bir şekilde eleştirilen bu çalışma Trafalgar Muharebesi'ne adanmış bir meydanda yer alan parlak mavi rengi ile saygısızlık olarak görülmekteydi. Ancak Fritsch, heykelinin bu Fransız tarafını hiç düşünmediğini, daha ziyade eril duruşla ilgilendiğini iddia etmiştir (Phillips, 2024). Biyolojik varlığımızı sorgulamak için bir horoz imgesini, karedeki renk eksikliğine dikkat çekmek için parlak maviyi ve tüm sanat eserini ürkütücü ve gerçeküstü hale getirmek için boyutu kullanarak daha büyük bir hal almasını amaçlamıştır. Bu tuhaf, büyük, mavi kuş hem tarihi sorgulamış hem de bu yüzden tarihe karışmıştır.

Sanatçılar, yerel malzemeleri ve kültürel öğeleri kullanarak eserlerini toplumla bütünleştirir ve bu sayede eserin yerel kimliğe ve toplumsal bağlamına uyum sağlamasını sağlarlar. Bu geçici heykeller, izleyicilerin günlük yaşamlarına geçici bir estetik katkıda bulunmaktadır. Buna ek olarak sanatın açık alanlarda nasıl deneyimlenebileceğini keşfetme fırsatı sunar. Bu etkileşim hem sanatçılar hem de izleyiciler için anlamlı bir deneyim yaratırken bu da sanatın toplumsal ve çevresel bağlamda önemini artırmaktadır.

Venedik Bienaline sanat dünyasında önemli bir ödül ve tanınma kaynağıdır. Bienal kapsamında verilen Altın Aslan ödülü, çağdaş sanatın en prestijli ödülllerinden biridir ve sanatçılara büyük bir uluslararası tanınma sağlar. Ödüller, sanatçıların eserlerinin kalitesini ve etkisini vurgular ve bienalin prestijini artırır. Bu ödüller, sanatçıların kariyerlerinde önemli bir kilometre taşı oluşturur. Çağdaş sanatın evrensel dilini kullanarak global sanat ağını güçlendirir.

Her iki yılda bir düzenlenen bu etkinlik, sanatçıları ve sanatseverleri bir araya getirerek sanatın evrensel boyutunu vurgular. Bienalin uluslararası kapsamı, sanatçıların ve izleyicilerin farklı kültürel ve sanatsal perspektifleri deneyimlemelerine olanak tanır (Korgavuş & Özkoç, 2024).

Sky Ladder, Çinli sanatçı Cai Guo-Qiang tarafından tasarlanmış ve 2015 yılında gerçekleştirilen etkileyici bir açık hava sanat eseridir. Cai Guo-Qiang, patlayıcılar ve ateş çalışmalarıyla tanınan bir sanatçıdır ve bu eseriyle, özellikle gökyüzünde gerçekleşen büyük ölçekli, geçici sanatsal etkinliklere olan ilgisini ve yeteneğini sergilemiştir (Bhargava, 2024). Sky Ladder, Cai Guo-Qiang'ın 2015 yılında Çin'in Quanzhou şehrinde, özel olarak düzenlenen bir etkinlikte gerçekleştirdiği bir açık hava sanat projesidir. Eser, gökyüzünde yeralan dev bir merdiveni temsil eder. Bu merdiven, ateş işaretleri ve patlayıcılar kullanılarak, havada iz bırakan ve zamanla yok olan bir yapıdır. Merdivenin tasarımı hem fiziksel hem de kavramsal olarak yüksekliği, ulaşılabilirliği ve ruhsal bir yükselişi temsil eder (Bradshaw, 2016).

Şekil 22

Cai Guo-Qiang, "Sky Ladder", 2015



(Guo-Qiang, 2015)

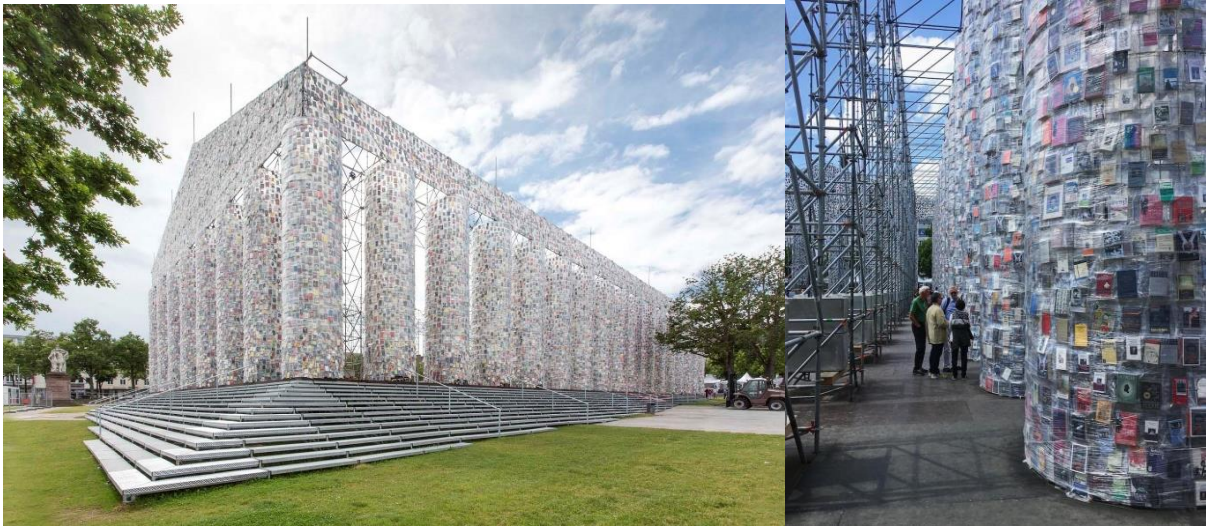
Bu merdiven, bir dizi patlayıcı ve ateşli malzemeye, yerden yükseğe doğru uzanan bir dizi ışık halkasından oluşur. Eserin yaratımı, ayrıntılı bir planlama ve büyük bir mühendislik becerisi gerektirir. Gökyüzünde yükselen ve sonra yok olan dev bir merdiven, izleyicilere kısa ama yoğun bir estetik deneyim sunar. Ateş ve patlayıcıların kullanımı fiziksel ve görsel olarak dinamik bir etki yaratır. Eser, izleyicilerin gökyüzü ile olan ilişkisini ve geçici sanatın doğasını düşüncelerini sağlar (Anh, 2022).

Geçici heykeller, estetik ve işlevsel yönleriyle dikkat çeker. Sanatçılar, eserlerinde estetik bir değer yaratırken, aynı zamanda heykelin işlevsel rolünü de göz önünde bulundururlar. Heykeller, mekânın estetik özelliklerini ve toplumsal işlevlerini artırır, bu da sanatın kamusal alanlarda nasıl deneyimlenebileceğini gösterir. Geçici heykeller, izleyicilerle etkileşim kurma kapasitesine sahiptir. Heykellerin geçici doğası, izleyicilere eserle fiziksel ve düşünsel bir etkileşimde bulunma fırsatı sunar. Sanatçılar, bu etkileşimi teşvik etmek için eserlerini çevresel ve toplumsal bağlamla uyumlu şekilde tasarlarlar, bu da izleyicilerin sanatsal deneyimlerini derinleştirir.

Marta Minujín'in *The Parthenon of Books* adlı eserinde ise, sanatçının toplumsal ve kültürel hafızayı sorgulayan önemli bir çalışmasıdır. Bu proje, özellikle kitapların ve entelektüel özgürlüğün sembolü olarak tasarlanmış bir yapıdır. *The Parthenon of Books*, Marta Minujín tarafından 2017 yılında Almanya'nın Kassel şehrinde düzenlenen Documenta 14 sanat sergisinde sergilenen bir enstalasyondur. Eser, Antik Yunan'ın ünlü Parthenon Tapınağı'nın modern bir yorumudur, ancak bu tapınak, tamamen yasaklanmış ve sansürlenmiş kitaplarla oluşturulmuştur. Minujín, bu yapıyı, düşünce özgürlüğünü, kültürel çeşitliliği ve entelektüel özgürlüğü kutlamak için tasarlamıştır (Gibson, 2017).

Şekil 23

Marta Minujín, "The Parthenon of Books", 2017



(Minujin, 2017)

Şekil 24

Marta Minujin, “The Parthenon of Books”, Eserin Sökülme Anı, 2017



(Minujin, 2017)

Eser, çeşitli ülkelerdeki sansürlenmiş kitapları bir araya getirerek, kültürel ve toplumsal bağlamda düşünce özgürlüğü üzerine düşünmeye teşvik eder. Ayrıca, bu proje, kültürel hafızanın korunmasının ve entelektüel özgürlüğün önemini vurgular. Yüksek, geniş bir yapıya sahip olan eser, kitapların bir araya getirilmesiyle oluşturulmuş bir mimari formu temsil eder. Kitapların kapaklarının ve sayfalarının açıkça görülebilmesi, esere hem estetik bir derinlik kazandırır hem de sansürlenmiş içeriğin görünür olmasını sağlar.

Sergi ve Bienallerdeki geçici açık alan heykelleri, kamusal mekânlarda geçici bir estetik ve düşünsel etkileşim yaratma fırsatı sunar. Sanatçılar, bu tür eserlerde çevresel ve toplumsal bağlamı dikkate alarak, mekânın kültürel ve tarihsel dokusuyla uyumlu işler üretirler. Bu geçici yapılar, toplumla doğrudan bir etkileşim kurar, izleyicilere estetik bir deneyim sunar ve kent yaşamının dinamiklerine katkıda bulunur. Heykeller, yalnızca sanat nesneleri değil, aynı zamanda kent kültürünün ve toplumsal etkileşimin bir parçası haline gelirler, bu da onların işlevsel rolünü ve estetik değerini artırır.

Sydney Bienal, Avustralya'nın en önemli çağdaş sanat etkinliklerinden biridir ve her iki yılda bir düzenlenir. 1973 yılında kurulan bu bienal, Sydney'de gerçekleşir ve uluslararası ve yerel sanatçılardan oluşan geniş bir seçki sunar. Sydney Bienal, çağdaş sanatın çeşitliliğini ve dinamiklerini vurgular, bu da etkinliği sanatsal yeniliklerin ve kültürel etkileşimlerin merkezi haline getirir. Bienal, sanatçıların farklı sanat disiplinlerinde yarattıkları eserleri büyük bir kitleye tanıtır. Sydney Bienal, genellikle çağdaş sosyal ve kültürel temalar etrafında şekillenir. Sanatçılar, eserlerinde toplumsal sorunlar, kültürel değişimler ve güncel olaylara dair yorumlar sunar. Bu tematik yaklaşım, bienalin toplumsal ve kültürel bağlamda derinlemesine bir inceleme yapmasını sağlar. Sydney Bienal, sanatın toplumsal etkilerini araştırırken,

ziyaretçilere de güncel sanatın çeşitli yönlerini deneyimleme fırsatı sunar (Costinaş & Guerrero, 2024).

Etkinlik, Sydney’ın çeşitli mekânlarında, müzelerde, galerilerde ve kamusal alanlarda gerçekleşir. Bu çeşitlilik, sanat eserlerinin farklı bağlamlarda sergilenmesine ve ziyaretçilerin farklı perspektiflerden deneyimleme fırsatı bulmasına olanak tanır. Sydney Bienali’nin mekânları, şehrin kültürel dokusuyla bütünleşir ve sanat eserlerinin şehrin atmosferine entegre olmasını sağlar (Kubler, 2022).

Hardy, Column eserinde fotoğrafçılığı ve yerleştirmeyi bir araya getirir. Eser, iç mekânın detaylı ve titizlikle hazırlanmış bir fotoğrafını içerir. Fotoğraf, mekânın çeşitli unsurlarını ve detaylarını yansıtırken, aynı zamanda mekânın sınırlarını ve derinliklerini yeniden değerlendirir. Hardy, bu fotoğrafı, mekânın fiziksel ve algısal boyutlarını öne çıkarmak için kullanır ve bu süreçte mekânın çok katmanlı doğasını vurgular (Lang, 2019). Hardy’nin Column eseri, mekânın estetik değerlerini ve algısal sınırlarını sorgulayan bir çalışma olarak öne çıkar. Eserin görsel dili, mekânın estetik ve algısal yönlerini yeniden değerlendirmeye olanak tanır (Griffiths, 2019).

Şekil 25

Anne Hardy, “Column”, 2017



(Hardy, 2017)

Eser, iç mekânın ve çevrenin sanatsal temsilinin nasıl gerçekleştirilebileceğini gösterirken, mekânın estetik ve algısal boyutlarını yeniden değerlendirmeyi teşvik eder. Anne Hardy’nin bu çalışması, sanatın mekânla olan ilişkisini ve estetik anlayışını genişleten önemli bir örnektir. Bu çalışma, sanatçının mekân ve çevre ile ilgili daha geniş bir sanat pratiğinin parçasıdır.

Geçici heykel uygulamalarında malzeme seçimi kritik bir rol oynar. Örneğin, bir buz heykeli sıcak bir ortamda hızla eriyebilirken, kumdan yapılmış heykeller rüzgâr ve yağış gibi doğal etkenlere maruz kalır. Malzemelerin geçici doğası, eserin süresel varlığını belirler ve izleyicilere eser hakkındaki düşüncelerini değiştiren bir deneyim sunar. Sanatçılar, malzeme seçiminde çevresel koşulları ve malzemenin zaman içindeki değişimini göz önünde bulundurarak tasarımlarını şekillendirirler. Geçici heykeller, yerel topluluklarla ve çevreyle etkileşime geçmek için tasarlanır. Sanatçılar, geleneksel malzemeleri ve kültürel öğeleri kullanarak, eserlerini toplumsal bağlamla uyumlu hale getirirler. Bu eserin yerel kimliğe ve toplumsal yapıya entegrasyonunu sağlar. Geçici heykeller, izleyicilerin günlük yaşamlarına estetik bir katkıda bulunur ve sanatın kamusal alanlarda nasıl deneyimlenebileceğini keşfetme fırsatı sunar.

Sydney Biennale, çağdaş sanatın farklı yönlerini keşfetmek isteyenler için önemli bir etkinliktir. Her iki yılda bir düzenlenen bu bienal, sanatçılara ve izleyicilere unutulmaz bir deneyim sunar ve Avustralya'nın kültürel sahnesine değerli katkılarda bulunur. Etkinlik, çağdaş sanatın evrensel dilini kullanarak geniş bir kitleye hitap eder (König, 2017).

1977 yılında kurulan etkinlik, Almanya'nın Münster şehrinde gerçekleştirilir ve şehirdeki çeşitli açık alanlarda geçici heykellerin sergilenmesini sağlar. Etkinlik, şehir ve sanat arasındaki ilişkiyi keşfetmeye yönelik bir platform sunar. Münster'in tarihi ve kültürel dokusu, heykellerin sergilendiği mekanlarla birleşerek sanatsal bir diyalog oluşturur. Münster Sculpture Projects, her edisyonda seçilen temalar ve konseptlerle dikkat çeker. Bu temalar, sanatçıların çeşitli şehir mekânlarına entegre olabilen yaratıcı ve yenilikçi eserler üretmelerini teşvik eder. Şehirdeki parklar, meydanlar ve diğer kamusal alanlarda sergilenen eserler, sanatın şehir yaşamıyla etkileşimini vurgular (Hoffmann, 2017).

Şekil 26

Pierre Huyghe, "After Alife Ahead", 2017



(Huyghe, 2017)

Pierre Huyghe'nin “After Alife Ahead” adlı çalışması, çağdaş sanatın sınırlarını zorlayan ve mekân, zaman ve yaşam algıları üzerine derin düşünceleri içeren bir yerleştirmedir. Eser, bir tür yapay ekosistem yaratarak, izleyicilere insanlık ve doğa arasındaki ilişkiyi sorgulama fırsatı verir. Bir dizi farklı mekân ve unsuru bir araya getirir. Huyghe'nin yerleştirmesi, izleyicilerin etkileşime geçebileceği ve zaman içinde değişen bir ortam sunar. Bu ortam, çeşitli doğal ve yapay öğelerden oluşur ve bir tür simülasyon gibi işlev görür (Scardi, 2017). Huyghe'nin eseri, doğal elementler ile teknolojik unsurları birleştirir. Eserin içeriğinde, teknolojinin doğayla olan ilişkisini ve bu iki alan arasındaki sınırları sorgulayan unsurlar bulunur. Bu yaklaşım, sanatçının çağdaş dünyanın karmaşıklığını ve dinamiklerini yansıtmaya amacını ortaya koyar. Eser, yaşamın ve ölümün ötesindeki kavramlara dair bir meditasyon gibidir. Huyghe, yapay bir yaşam alanı oluşturarak, bu kavramların sınırlarını zorlar ve izleyicilere yaşamın anlamı üzerine düşünme fırsatı verir.

Sculpture by the Sea, dünyanın en büyük açık hava heykel sergilerinden biridir ve her yıl Avustralya'da düzenlenen bu etkinlik, sanatseverler ve turistler tarafından büyük ilgi görmektedir. İlk olarak 1997 yılında Sidney'deki Bondi Plajı'nda başlamış olan bu sergi, şimdi hem Bondi hem de Cottesloe (Perth) plajlarında ve diğer bazı şehirlerde düzenlenmektedir. O tarihten bu yana, etkinlik her yıl düzenlenmekte ve dünya çapında tanınan bir açık hava sanat etkinliği haline gelmiştir (Stewart, 2018). Etkinlik, sanatı doğa ile buluşturarak, izleyicilere hem estetik hem de düşünsel bir deneyim sunmuştur. Yıllardan yıla değişen sanatçılar ve eserlerle, açık hava heykel sergisi çağdaş sanatın erişilebilirliğini artırarak geniş bir kitleyle buluşmaya devam etmektedir.

Şekil 27

Rima Zabaneh and Berenice Rarig, "Ziptide", Sculpture by the Sea, 2018



(Zabaneh & Berenice Rarig, 2018)

“Ziptide”, özellikle su kirliliği ve plastik atıkların deniz ekosistemleri üzerindeki etkilerine dikkat çekmek amacıyla tasarlanmıştır. Zabaneh ve Rarig, projelerinde denizlerden ve okyanuslardan toplanan plastik atıkları kullanarak bir enstalasyon oluştururlar. Bu tür çalışmalar, çevre kirliliği konusuna vurgu yaparak, izleyicilere doğal kaynakların korunmasının önemini hatırlatmayı amaçlar. Sanatçılar, genellikle bu tür projelerde, plastik atıkları estetik bir biçimde düzenler ve bu sayede hem çevresel hem de sanatsal bir mesaj iletmeye çalışırlar. Enstalasyon, izleyicinin hem çevresel hem de estetik açıdan düşünmesini teşvik eden bir deneyim sunar. “Ziptide” çalışması, bu konudaki yaratıcı yaklaşımları ve çevresel sorumluluğu teşvik etme amacını yansıtarak hem sanat dünyasında hem de toplumsal bilinçlenme açısından önemli bir yere sahiptir.

Ziyaretçiler, heykelleri açık hava ortamında görmenin tadını çıkarır. Etkinlik, plajda yürüyüş yaparken sanat eserlerini inceleme fırsatı sunar. Sanat eserleri, genellikle doğal ışık, deniz ve plaj ortamıyla birleşerek güçlü bir görsel ve duygusal etki yaratır. Ziyaretçiler, sanatın doğa ile olan ilişkisini deneyimleme şansı bulur. Etkinlik, çevresel sürdürülebilirliği teşvik eder ve sanatçılara doğa dostu malzemeler kullanmaları için teşvik eder. Sculpture by the Sea yerel toplulukları sanatla buluşturarak kültürel bir etkinlik olarak önemli bir rol oynar. Sculpture by the Sea heykel sanatının doğayla ve toplumsal çevreyle etkileşimini gösteren, her yıl farklı ve yenilikçi eserlerle zenginleşen bir etkinliktir. Plajlarda ve kıyı bölgelerinde düzenlenen bu sergi, sanatçılara yaratıcı özgürlük sağlar ve ziyaretçilere sanatın ve doğanın birleşiminden ilham verici bir deneyim sunar. (Wallace, 2018)

Sergi ve Bienallerdeki heykeller, zaman içinde değişen bir doğaya sahiptir. Malzemelerin çevresel etkilerle değişmesi, eserin sürekli bir dönüşüm sürecinde olmasını sağlar. Bu değişim, izleyicilere eserin zaman içindeki evrimi hakkında düşünme fırsatı sunar. Sanatçılar, bu zamanla değişen doğayı vurgulamak için tasarımlarını çevresel koşullarla uyumlu olarak şekillendirirler. Sonuç olarak, Uluslararası sergi ve bienallerdeki heykel uygulamaları, sanatın ve doğanın kesişim noktalarında geçici estetik deneyimler sunar. Bu tür heykeller, malzemenin ve çevrenin geçiciliğini vurgulayarak sanatın dinamik doğasını keşfeder ve izleyiciye geçici olanın güzelliğini deneyimleme fırsatı verir. Sanatçılar, bu geçici eserlerle hem çevreyle etkileşim kurar hem de toplumsal bağlamda anlamlı bir iz bırakır, böylece sanatın geçici doğasının estetik ve kavramsal boyutlarını keşfederler.

Açık Alanda Geçici Heykel Uygulama Örnekleri

Heykel sanatı, tarih boyunca çeşitli mekânlarda sergilenmiş ve bu sergileme yöntemleri, sanatın toplumsal ve kültürel bağlamlarda nasıl anlaşıldığını ve değer kazandığını belirlemiştir. Özellikle açık alanlarda sergilenen heykeller hem kalıcılık hem de geçicilik kavramlarını farklı şekillerde yansıtır. Geçicilik, sanat eserinin belirli bir süreyle sınırlı olarak var olması, zamansal ve mekânsal değişimlere açık olması anlamına gelir. Zaman kavramı ise, bir eserin zaman içindeki varlığını ve değişimini ifade eder. Heykelin açık alanlarda sergilenmesi, bu iki kavramı somutlaştıran önemli bir pratiği temsil eder. Heykellerin açık alanlarda sergilenmesi hem yapısal hem de estetik açıdan geçiciliği ve zamansallığı barındırır.

Kamusal alanda sanat pratikleri mekân ile etkileşim hâlinde şekillenmektedir. Bir galeri ya da müze mekânında eser için tasarlanan alan, duvarların önünde belirlenmiş bir konumda yer alırken kamusal alandaki eserler için bu durum söz konusu değildir. Açık bir kamusal alandaki eserin görünürlüğü ve insanlar üzerindeki etkisi oldukça güçlü ve dikkat çekicidir. Toplumda yer alan her bir birey için ise daha ulaşılabilir bir sanat çalışması olma özelliği taşımaktadır. Kentin içerisine yerleştirilen bir sanat çalışması, trafik lambasının ışığının, mimari yapıların dokusunun ve kentin tüm dinamizminin bir yansıması olarak başkalaşır, tasarımın görsel, dokunsal, işitsel etkisi artacaktır. Bu doğrultuda kentin her bir mekânı üzerinde yer alabilecek sanat çalışmaları için ayrıntılı bir plan ve tasarım aşaması gerekmektedir (Doğanay, 2015). Açık alanlarda yer alan heykeller toplumsal açıdan çevreyle ilişki kurabilen ve konuları itibariyle daha çok tarihe sahip oldukları için genellikle anıt heykeller olarak anılırlar. Bu heykellerin genellikle anlam ifade eden olayları betimlediği gözlemlenmektedir.

Kamusal alanda sanat pratiklerini, galeri mekânlarından ya da müzelerden ayıran en önemli özelliği erişilebilirliğidir. Sergilenen eserler mekânla bütünleşerek kendine özgü yeni bir izleyici kitlesi ile karşılaşmakta ve böylelikle her kesimden insanın ulaşabileceği bir katılım potansiyeline kavuşmaktadır. Bu sebeptendir ki kamusal alanda sanat insanların ulaşabilecekleri fiziksel kısıtlamaları ortadan kaldıran bir yapıya sahip önemli bir kavramdır (Doğanay, 2015) .

Açık Alanda çalışsan sanatçıları ortak bir noktada buluşturunca kente olan etkileşimleridir. Çünkü ne kadar kent varsa o kadar da kentin bir anlamı bir tanımı vardır. Sennett'in de dediği gibi, "Öncelikle kent yabancıların bir araya geldiği insani bir yerleşim yeridir. Bu tanımın doğru sayılabilmesi için yerleşimin geniş, heterojen bir nüfusu olmalı, insanlar arası piyasa mübadelesi bu yoğun ve heterojen yığının birbiriyle etkileşimini sağlamalıdır" (Sennett, 2002).

Heykel sanatında açık alanlar, sanatsal ifade ve kamusal deneyim açısından eşsiz bir fırsat sunar. Doğal çevre ile etkileşim, toplumsal katılım ve estetik yenilik, açık alanlarda

sergilenen heykellerin sunduğu avantajlardır. Sanatçılar ve şehir planlamacıları, bu tür mekânların sunduğu potansiyeli en iyi şekilde kullanarak sanat eserlerini daha geniş kitlelerle buluşturabilir ve kamusal alanları zenginleştirebilirler.

“Kent mekânında açık alan için çalışmak, müze için yüz yılı aşkın zamandır süren sanatsal üretimi sorgulamak demektir. Bu, aynı zamanda, sanatçı için, bir heykel gibi üstünde durduğu kaideden inmek, riski göze almak ve alçakgönüllülüğü kabul etmek anlamına gelir. Bu düşünmenin ve eser üretmenin yeni bir biçimidir” (Buren, 2002).

Açık alan heykellerinin geneline bakıldığında kent estetiği de göz önünde bulundurulmalıdır. Çalışmaların toplum üzerinde bıraktığı etki de büyük oranla önemlidir. Fakat sanat eserini üreten sanatçının da özgür olması gerektiğinin altını çizerken, çalışma konu teknik ve üslup bakımından sanatçının iradesine bırakılmalıdır. Mehmet Güç (Güç, 2005), Bu konuyu açıklarken şunlara değinmiştir;

Kentsel mekanlarda yer alan sanat yapıtları, toplumun sorunlarını yansıtan, kültürel birikimlerin iletilmesini, kentin çevresi ile bütünleşmesini, kent ve çevre birlikteliğinin anlam kazanmasını sağlayan bütünsel bir yapıya sahiptir. Açık alan heykelleri, çağdaş bir çevre oluşumunda büyük rol üstlenen plastik elemanlardır (Güç, 2005).

Sokaklar, parklar, köprüler, caddeler, bulvarlar gibi herkese açık olan kentsel mekânlar, kamusal sanat için özgürlük alanlarıdır. Kentli insanların içinde yaşadıkları kentle farklı açıdan bir ilişki kurmasını, onu yeniden deneyimlemesini sağlayan, kentsel alanların kültürel ve toplumsal gücünü arttıran “kamusal sanatta amaç halkla, kitleyle, toplumla daha demokratik bir ilişki kurmaktır. ... Bu bir paylaşma, bir katılım, bir etkileşim ve iletişim sürecidir (Eliri, 2012)”.

Açık alanda sanat, 21. yüzyıl şehir yaşamında kente olan yabancılaşmayı azaltabilecek bir sanat biçimi olarak önemini korumaktadır. 60 sonrası dönemde, yeni mekân arayışları arasında öne çıkan eğilimlerden biri de Arazi Sanatıdır Minimalizm’in heykeli biçim, yapı ve mekân açısından ele alan yaklaşımı, arazi sanatçıları arasında sıkça görülmektedir. Bu sanatçılar doğayı organik bir bütün olarak değerlendirmiş ve sunduğu her türlü unsuru (şimşek, rüzgâr, deniz, kum, ağaç vb.) deneyimlemeye çalışmışlardır. Açık alan ve arazi sanatçıları “doğaya ait kum, taş, toprak vs. gibi malzemelerle bulundukları mekânı kullanarak bir anlamda doğayı hem malzeme hem mekân olarak kullanmışlardır. Arazi bağlam olarak nesneyi yutmuş, bizzat nesnenin kendisi olmuştur (Morkoç, 2013)”. Richard Long’un A Line in Scotland ile hedeflediği, doğanın kendisiyle bir iletişim kurarak sanat yaratmaktır. Eser, doğadaki doğal unsurlarla etkileşimi ve bu unsurları sanatsal bir biçimde kullanmayı amaçlar. Çizgi, doğanın doğal düzenine bir müdahale olarak, aynı zamanda doğal süreçlerle uyumlu bir sanat eseridir. Long’un çalışmaları genellikle doğa ile insan arasındaki ilişkiyi, doğanın sürekliliğini ve geçici

doğasını sorgular. A Line in Scotland, Richard Long'un doğaya ve çevresel süreçlere olan ilgisini yansıtır (Mhairidh, 2012). Eser, çevresel sanatın ve yer sanatının önemli bir temsilcisidir. Long'un çalışmaları, sanatçının çevre bilincini, doğal malzemelerle olan ilişkisini ve bu bağlamdaki estetik anlayışını ifade eder. A Line in Scotland, doğa ve insan etkileşiminin, sanat yoluyla nasıl keşfedilebileceğini gösteren önemli bir örnektir.

Şekil 28

Richard Long, "A Line in Scotland", 1978



(Long, 1978)

İnsan ve doğa arasındaki ilişkiyi ele alan bu tür çalışmalar, genellikle gerçek görüntüler veya bu süreçleri belgeleyen fotoğraflar aracılığıyla sergilenir. Doğal ortam, yalnızca eserin taşıyıcısı değil, aynı zamanda malzemenin mekânın özgün niteliklerine göre şekillendirilmesinde de belirleyici bir rol oynar. Doğanın bir parçası üzerinde doğanın imgelerinin tasarlanması, çevrenin arazi sanatında sonsuz bir mekân olarak algılanmasını sağlar.

Postmodern sanatta mekânın köklü dönüşümünü Yampolski şu şekilde açıklar: Daha önce (Greenberg'in döneminde) bir eseri (örneğin bir resmi) planlama sürecinin sonucu olarak ortaya çıkan yer, esere biçim verirken, günümüzde akla gelebilecek her nesnenin konabileceği, geçici bir mekân olarak değerlendirilir. Biçim artık nesnenin kendisine atfedilmez; nesnenin yerleştirildiği mekâna aittir. 1960 sonrasında mekânda heykele ait her hareket, kavramsal açıdan öne çıkmıştır. Mekân, içindeki her şeyle sürekli olarak kendi anlamını yenileyen bir yapıya ve anlam örgüsüne dönüşmüş, heykelle kurdukları somut ve kavramsal ilişkiler aracılığıyla birbirlerini dönüştürmüşlerdir. Bu etkileşim, üç boyutlu sanatta yeni anlam katmanlarının eklenmesine olanak tanımıştır (Yampolski, 2012).

Andy Goldsworthy'nin Ice Circles (Buz Çemberleri) isimli çalışması, doğanın kendine özgü özelliklerini ve malzemelerini kullanarak yapılan etkileyici bir yerleştirme sanatıdır. Goldsworthy'nin bu çalışması, özellikle doğal ortamla doğrudan etkileşim ve malzemenin geçici doğasına vurgu yapar. Ice Circles, Andy Goldsworthy'nin doğa ile bütünleşmiş, geçici ve doğal malzemelerle oluşturduğu bir dizi enstalasyondur. Eser, doğanın değişkenliğini ve geçiciliğini sanatla birleştirerek izleyicilere benzersiz bir deneyim sunar. (Meyer, 2023)

Goldsworthy, doğal buz veya yapay olarak oluşturulmuş buzları kullanarak dairesel şekiller yaratır. Bu buz çemberleri genellikle suyun donmasıyla elde edilir. Eserin yapımında, genellikle doğal su kaynaklarını kullanarak buzun çeşitli formlarını oluşturur. Çemberler, doğal yüzeylere yerleştirilir ve donmuş suyun şekillendirilmesiyle meydana gelir. Goldsworthy'nin çalışmaları genellikle açık hava ortamlarında yapılır. Buz çemberleri, doğal çevreyle uyumlu şekilde düzenlenir ve çevredeki unsurlarla etkileşimde bulunur.

Şekil 29

Andy Goldsworthy, "Ice Circles", 1990



(Goldsworthy, 1990)

Açık alanlarda bulunan heykelin işlevselliği rastgele bir sergi salonunda yahut müzede tekil olarak sergilemek yerine, insanların sürekli etkileşim içinde bulunduğu mekanlarda sergilemek artık oldukça yaygın hale gelmiştir. Örneğin insanlar işe giderken, okula giderken veya herhangi bir alana geçtiği sırada heykelin açık alanda yer alması sebebiyle sanat ile içi içe gelmişlerdir. Heykelin sergilenmiş olduğu alanlardaki sanat eserlerinin içerdiği mesaj insanların zihninde bir etki oluşturmakta ve aynı zamanda da bir farkındalığı doğurmaktadır. Nitekim toplum ve heykelin bulunduğu konumda ortaya çıkan türlü iletişim dilleri, arzu edilen mesajları aktarmada ve istenilen farkındalığı meydana getirmede önemli bir rol uyandırmaktadır.

Buna paragrafa ek olarak yeni bir örnek vermek gerekirse, Louise Bourgeois'nın Maman (Anne) çalışması söylenebilir. Yapıtın gerek mekâna hakimiyeti gerek boyutları, ile hem kütle boşluk ilişkisini hem de sanatçının felsefi olarak algıladığı ve düşüncelerini topluma nasıl yansıttığı göz önünde bulundurulabilir. Kamusal alanda bulunan yapıt sanatçıya göre ‘‘kişisel travmayı evrensel anlama dönüştürebilecek kültürel bir koddan faydalanarak içindeki şeytanla yüzleşmenin bir yolu’’ olarak görmüştür. (Morley, 2021)

Louise Bourgeois'in açık alanlarda sergilenen eserleri, genellikle kişisel ve psikolojik temaları ele alır ve bu temalar, açık mekânlarda yeni bir bağlam içinde tekrar yorumlanır. Bourgeois'in işlerinin organik ve bazen grotesk form dili, açık alanın yapısal ve estetik özellikleriyle etkileşime girerek, izleyicinin hem mekân hem de eser hakkında düşünmesini teşvik eder.

Şekil 30

Louise Bourgeois, “Maman (Anne)”, 1999



(Bourgeois, 1999)

Yapıtı ilk bakışta belki kimse anne ile ilişkilendiremez fakat sanatçının genç yaşta annesini kaybetmesi ve bu olaydan sonra büyük sarsıntı yaşaması sebebi ile yapıtı oluşturması bunun en büyük sebeplerindendir. Sanatçı yapıtında, sekiz bacak ve gövdenin hemen altında yumurta kesesi bulunan heykelde, izleyicinin asıl görmesini istediği yaratığın sabrı ve onun anaç ruhlarla yavrusunu korumasını, bir annenin duyguları ile bağdaştırarak göstermeyi amaçlamıştır.

Açık alanda heykel toplumla iç içeyken bazı zamanlarda hem insanları bir araya getirmede hem de heykel ile insan arasında ki ilişkiyi artırmıştır. Kamuya açık heykel ile toplum arasında tesis edilen bağda, eserlere ait dokunma özelliği izleyicide samimiyet hissini

doğurmaktadır. Böylece arada kurulan güvenli bağın sonucunda özel bir inanç geliştirmek ve verilen mesaj konu bağlamından kabul görmektedir.

Form çizgi, doku, şekil, kütle, hacim, renk, zaman gibi tasarım unsurlarından oluşur. Bunlar herhangi bir formun inşa edildiği tuğlalardır. Tasarım, ilkeleri sanatçıların bu unsurları bir form yaratmak üzere onları dengeleyerek, bazılarını diğerlerinden çok vurgulayarak, örüntüler oluşturarak, bu unsurları birleştirmenin yöntemlerini geliştirmek vs. suretiyle organize etmesinin yollarıdır (Barret, 2022).

Bugün açık alanlarda bulunan heykeller modern sanatla birlikte büyük değişimlere uğramış olsalar da sonrasında bu kent mekanları çalışmaları benimsemiş ve ev sahipliği yapmışlardır. Bir nevi bu sanatsal yapıtları mekânın içine alarak heykel ve alanı bütünleştirmiştir. Tarihsel süreçler boyunca, açık alanlarda sergilenen heykellerin işlevi ve anlamı değişim göstermiştir. Antik dönemden modern çağlara kadar, bu eserler hem estetik hem de işlevsel açıdan çeşitli dönüşümler geçirmiştir. Heykeller, zamanla yer değiştirmiş, toplumsal olaylara ve kültürel değişimlere bağlı olarak farklı anlamlar kazanmıştır.

Sonuç olarak günümüz heykel sanatında, açık alanda gerçekleştirilen sanat eserleri ile modern sanata ilişkin sanat bilgisi olmayan insanlar, genellikle yürüdükleri alanlarda ve karşılaştıkları alanlardaki sanat yapıtlarına yorum yapmada zorlanmaktalar. Bu konu baz alındığında izleyicilerin mekâna karşı yaklaşımları değişecek ve görsel olarak da yani farkındalıklar kazanacaklardır. İzleyiciler sanat eserlerinin önünden geçerken yapıtlar üzerinde durup düşünecek ve yapıtlar üzerinde fikir edinme imkânı bulacaklardır. Bunun yanında açık mekanlarda toplumun sanatla buluşmasıyla birlikte görme fırsatı buldukları eserlerin değişip dönüşmesine de katkıda bulunacaklardır. Nitekim böyle bir etkileşim sayesinde heykelin bu yönüyle karşılaşan izleyici bir bakıma dış mekandaki sanat olayını deneyimlemiş olacak ve fiktisel boyutu ele alındığında kendisini sanat sürecinin içinde bulacaktır.

Hans Haacke.

Sanatçı Hans Haacke 1936 yılında Almanya'nın Köln kentinde doğmuştur. Sanatçının sanat kariyeri 1950'lerin sonunda soyut resimlerle başlamış fakat bu uzun sürmeden 1960'lı yıllarda New York'a taşınır (Maria, 2023). Haacke, su, buhar, ışık, rüzgâr ve buz gibi doğal unsurlarını kullanarak heykeller yaratmaya başlamıştır. Sanatçının o dönemine ait eserleri, canlı organizmalar haline gelmiş kapalı ekosistemlerden oluşmaktadır. Sanat eserleri en basit unsurlardan yaratılmışlardır ama aynı zamanda doğanın karmaşık kurallarına uyarak ve çevreleriyle etkileşim içinde olarak sürekli olarak değişmiş ve gelişmişlerdir. Bu çalışmalar, Haacke'nin sürekli değişen ve çevreye tepki veren, hiç bitmemiş halleriyle öngörülemeyen hale

gelen işler yaratması nedeniyle kapalı mikro iklimler olarak düşünülebilir. Haacke'nin sanatında sistem kavramı hayati bir önem taşımaktadır (Vissault, 2000).

Haacke'nin sanata ilgisi genç yaşta ortaya çıkmıştır. Lisede sanat tarihi dersiyle tanışmış ve dersin hayatının odak noktasına yerleşmesine izin vermiştir. Hayatın derin anlamlara sahip olduğunu öğrenen sanatçı o andan itibaren üretmeye başlamış ve sanat hayatının şekillenmesine izin vermiştir. Bu sayede sanatçı “sanatın sadece bir şeyi canlandırma becerisi olmadığını” kavrayan sanatçı savaştan sonra sanat akademisine de kayıt olarak sanat hayatına ilk adımları da atmıştır (Vissault, 2000).

Hans Haacke sanat hayatında, estetik ve temsili niteliklerini ve bunların sosyo-politik koşullarla ilişkilerini keşfetmesiyle tanınır. Onun gerçekçiliğe olan bağlılığı deney ve tecrübelerle olan erken ilgisinden kaynaklanmaktadır. Hans Haacke'nin çalışmalarının etkisi kültürel alanın sınırlarının çok ötesine dayanmaktadır ve çalışmalarının etkisi sanat yapıtlarında da görülmektedir. Onu tanıyan meslektaşları, Ekosistemler ve sosyal gerçekliğimizin karmaşıklığı olarak yöneltilen ekolojik meselelere yönelik çağdaş yaklaşımlarında onu öncü olarak kabul ederler. Sanatçının bu düşünceli tutumu da ayrıca genç nesil üzerinde bir iklim barışı niteliğindedir (Leutgeb, 2023).

Sanatçının zafer olarak nitelendirdiği durum, aslında sanatın politik ve ekonomik sistemlerdeki gücünü ve bu sistemlere karşı bir tür direniş ve eleştiri olarak okunabilir. Haacke'nin bu eseri, izleyicilere sanatın toplumsal ve politik bağlamlarda nasıl etkili olabileceğine dair düşündürücü bir perspektif sunar ve sanatın toplumsal değişim süreçlerinde nasıl bir rol oynayabileceğine dair derin bir sorgulama yapar. Bu bağlamda, “And You Were Victorious After All” sanatın sosyal ve politik etkilerini anlamak ve eleştirel bir bakış açısıyla değerlendirmek için güçlü bir araç olarak karşımıza çıkar. Haacke'nin eseri, sanatın toplumsal yapıları ve politik sistemleri sorgulama yeteneğini ve bu süreçteki rolünü gözler önüne serer.

Şekil 31

Hans Haacke, “And You Were Victorious After All”, 1988



(Haacke, And You Were Victorious After All, 1988)

Ve Her Şeye Rağmen Muzaffer Olmuştunuz başlıklı eserinden bir bölüm olan çalışma Graz’da yer alan eski bir Nazi zafer sütununun reproduksiyonundan oluşur. Çalışmanın bu bölümü bir neo-Nazi tarafından yakıldı (Boren, 2022). Hans Haacke’nin 1988 tarihli eseri, sanat ve politika arasındaki karmaşık ilişkilere dair derin bir eleştiri sunmaktadır. Eser, Amerikan toplumu ve sanat dünyası üzerindeki politik ve ekonomik etkileri açığa çıkarmak amacıyla tasarlanmış bir enstalasyon olarak öne çıkmaktadır. Eserin yapısal unsurları, geniş bir döşeme panosu ve tahtalardan oluşur. Bu unsurlar, Haacke’nin sanatın politik ve ekonomik bağlamlarda nasıl bir rol oynadığını sorgulayan tematik bir tartışmanın parçası olarak işlev görür. Panoların ve tahtaların üzerindeki sembolik unsurlar ve metinler, dönemin politik atmosferine dair eleştirel bir bakış açısı sunarak, izleyicileri hem estetik hem de kavramsal olarak provoke eder.

Sanatçı, 1980’ler boyunca yaptığı derinlemesine araştırmalar sonucunda büyük ölçekli enstalasyonlar üretmiştir. 1982 yılında Documenta 7 sergisinde, Haacke, Ronald Reagan ve Margaret Thatcher’ın 19. yüzyıl tarzında yağlıboya portrelerinden oluşan büyük bir eser sergilemiş, aynı yılın başlarında ise nükleer silahlanmalara karşı devasa bir enstalasyonu sergi salonuna asmaktan çekinmemiştir. Bu çalışma, II. Dünya Savaşı’nın ardından Almanya’daki en kapsamlı sergi etkinliklerinden biri olarak dikkat çekmiştir. Haacke, sanat seçimleriyle sanat dünyasının yönünü etkileyen cesur bir sanatçı olmanın yanı sıra, aynı zamanda siyasi durumlarla cesur bir şekilde başa çıkabilen bir yönetici olarak tanınmıştır (Alipour, 2020).

Hans Haacke malzeme olarak su, buz, toprak, bitkiler, tohum ve hava ile çalışmalar üretirken insan yaşamına karşı olan zararlı maddelerin de önüne geçmeyi hedeflemiştir. Çalışmada iç mekâna konulan toprak yığnında yetiştirilen çimler göze çarpmaktadır.

Çalışmalarını zaman doğrultusunda oluşturan sanatçı aynı zamanda malzemeyle izleyicinin çalışma üzerindeki etkisini de gözlemektedir.

Hans Haacke'nin 2000 yılında yarattığı “Der Bevölkerung” (Halk İçin) eseri, sanatın kamusal alanlarda toplumsal ve politik eleştiriyi nasıl işleyebileceğine dair derin bir örnek sunar. Eser, Berlin'deki eski bir tren istasyonunda gerçekleştirilen yerleştirme çalışması olarak, mekânın toplumsal işlevini ve kamu politikalarının etkilerini sorgular. “Der Bevölkerung”, geniş bir mekânı kapsayan bir enstalasyon olarak, kamusal alanların yönetimi ve halk üzerindeki etkilerini eleştirel bir şekilde irdeler (Walsh, 2000). Haacke, bu eserinde, yerel ve küresel politika yapılarının toplumsal yapı üzerindeki etkilerini görsel ve metinsel unsurlarla inceleyerek, izleyicilere bu yapıların ne denli dönüştürücü olabileceğine dair düşünsel bir platform sunar. Eserin büyük panoları ve açıklayıcı metinleri, izleyicileri kamusal ve politik sistemlerin karmaşıklığı hakkında düşündürürken, aynı zamanda bu sistemlerin halk üzerindeki etkilerini derinlemesine sorgulama fırsatı verir.

Şekil 32

Hans Haacke, “Der Bevölkerung”, 2000



(Haacke, Der Bevölkerung, 2000)

Hans Haacke'nin kamusal alanda oluşturduğu kalıcı heykel uygulaması olarak bugün yerini koruyan çalışma Alman halkı için tasarlanmıştır. Tüm dünyada dikkatleri üzerine çeken sanatçılardan biri olan Hans Haacke, sanat çözümleri, yöntemleri ve bakış açısı ile plastik sanatların yerini, anlamını ve amacını sorgulayarak Reichstag binası için alternatif heykel yaratmıştır. Reichstag Binasının kuzey avlusunun kalın ahşap kalaslarla işaretlenmiş bir alanında, neon harflerle “Der Bevölkerung” (halka) ithaf yazısı sergilenirken sanatçının da önerisi ile Parlamento Üyeleri, kendi seçim bölgelerinden bir çuval toprağı çalışma alanına boşaltarak, yanlarında getirdikleri toprağın kökeni hakkında bilgi alışverişinde bulunmuşlardır (Haacke, 2000).

Hans Haacke, Federal Meclis Üyelerini, harflerin etrafındaki boşlukları kendi seçim bölgelerinden gelen toprakla doldurmaya davet eder ve bu, bu toprak sevkیاتlarının karışımı bir bütün olarak nüfusun karışımını simgelemektedir. Böylece zaman geçtikçe heykel üzerinde yüzün üzerinde bitki türünün olduğu lüks bir bitki habitatı ortaya çıkmıştır. Hans Haacke'nin “Der Bevölkerung” (Halk İçin) adlı eseri, 2000 yılında gerçekleştirilmiş bir sanat projesidir. Bu eser, özellikle kamu alanındaki sanatın toplumsal ve politik işlevlerini sorgulayan, etkileşimli ve provokatif bir çalışmadır. Haacke, bu projede, Berlin'deki eski bir tren istasyonunun boş bir alanını kullanarak, izleyicilere hem estetik hem de kavramsal bir deneyim sunmuştur. “Der Bevölkerung” adlı eser, geniş bir mekânı kapsayan yerleştirme çalışmasıdır. Bu mekânın içinde, bir dizi büyükçe panonun ve açıklayıcı metinlerin yer aldığı bir enstalasyon bulunur. Haacke'nin bu eseri, kamu politikasının, özellikle de kamusal alanların yönetimi ve kullanımının, halk üzerindeki etkilerini sorgular. Eser, yerel ve küresel politikaların, sosyal yapılar üzerindeki etkilerini ele alarak, izleyicilere toplumsal ve politik yapıların eleştirel bir değerlendirmesini sunar. Panolar ve metinler, sanatçının toplumsal ve politik temaları görsel ve yazılı bir biçimde sunduğu materyallerdir. Eser, bu materyaller aracılığıyla izleyicilere provokatif sorular ve düşünce deneyimleri sunar. Haacke'nin “Der Bevölkerung” adlı eseri, sanatın toplumsal ve politik eleştiriye nasıl etkili bir şekilde işleyebileceğini gösterir. Eser, kamusal alanların sanat aracılığıyla nasıl yeniden düşünülüp değerlendirilebileceğini ve bu süreçte toplumsal ve politik yapılar hakkında nasıl farkındalık yaratabileceğini araştırır. Bu bağlamda, Haacke'nin çalışması, sanatın toplumsal ve politik işlevlerini anlamak ve eleştirel bir bakış açısıyla değerlendirmek için önemli bir örnek teşkil eder. Eser, toplumsal yapıları ve kamu politikalarını sorgularken, aynı zamanda izleyicilere estetik bir deneyim sunar, bu da onun sanatsal ve kavramsal değerini artırır (Wagner, 2000).

Haacke'nin son zamanlardaki sanatsal üretimlerinin çoğu, kamusal kültürün yaratılmasında siyasi, ekonomik ve ideolojik çıkarlar arasındaki geçişin zararlı etkilerini açığa çıkarmaktadır. Ona göre sanat alanında yapılan mücadele estetik olduğu kadar politiktir ve temel demokratik değerler sanatçı için tehlike altındadır. Haacke'nin sanatsal pratiği, politikacıların ve şirketlerin entrikalarına odaklamak için araştırmacı yöntemler kullanarak daha sosyo-politik yapıların yoğun bir analizine ve bunlar üzerinde düşünmeye itmiştir. Projeleri zaman zaman çok hararetli tartışmalara yol açan sanatçı bu durumu sanatsal çalışmalarının bir parçası olarak görmektedir.

Sonuç olarak sanatçı, sanat kariyeri boyunca, çağdaş topluma dair güçlü ve ilgili bir bakış açısını sürdürmüştür. Haacke sanat eserleriyle ziyaretçileri yaşadığımız dünyayı eleştirel bir şekilde değerlendirmeye davet etmiş aynı zamanda sanat pratiği, sanatın toplumun ve sosyo-

politik sistemin ayrılmaz bir parçası olduğunu sürekli göstermiştir. Hans Haacke, çalışmalarını, sosyo-politik sistemin sanat dünyasını etkilemesi kadar güçlü bir şekilde sanatın da fark yaratabileceğini ve çağdaş dünya meseleleri üzerinde etki yaratması amacıyla oluşturmaktadır.

Christo.

Christo Jaracheff 13 Haziran 1935'te Bulgaristan'ın Gabrova kentinde doğdu. Sofya Güzel Sanatlar Akademisi'nde resim eğitimi gördü. 1952-1956 yılları arasında Prag'da Burian Tiyatrosu'nda çalıştı. Bir yıl Viyana Güzel Sanatlar Akademisi'ne devam ettikten sonra 1958'de Paris'e gitti. Burada sanat eleştirmeni Pierre Restany'nin kurduğu Nouveaux Realistes (Yeni Gerçekçiler) grubunun üyesi oldu. 1961'de Paris'in Visconti Sokağı'nda mazot bidonlarıyla bir Demir Perde oluşturdu. 1964'de New York'a yerleşerek ABD vatandaşlığına geçti (Karadag, 2020).

Christo paketlenme sanatının yaratıcısı olarak tanınır. Eşi Jeanne-Claude ile birlikte ürettiği işler, binaları, ağaçları, adaları ve köprüleri giydiren, insan yapımı nesneler ve araziler üzerinde geçici, hafif izler oluşturup sonrasında ortadan kaybolan bir 'mimarlık' aslında. Birlikte hayata geçirdikleri eserler, ortak çalışma yaşamları Jeanne-Claude'nin ölümüne dek sürmüştür (Karadag, 2020). Çiftin sanat eserlerine olan sarmalamaları ve devasa doğa müdahaleleri ilk göze çarpanlar arasındandır. Eserlere göz atıldığında çalışmaların boyutları, yüksek olan maliyetleri ve uzun süre kamusal alanı meşgul eden üretim süreçleri bakımından bu çiftin sansasyonel bir ikili olduğu söylenmektedir.

Endüstri devrimi ve devamında devam eden sanayileşme sürecinde bozulmaya yüz tutan doğa, birbirinden farklı sanatçı ve disiplinler tarafından yorumlanarak sanatın nesnesi haline gelmiştir. Doğanın değişen dengesine iyileştirici, dikkat çekici çözümler sunan sanatçılar doğanın yaşayan bir canlı olduğunu da unutmamışlardır. 1960'larda çevre hareketlerine gözlerini kapamayan Land Art, sanatın tartışıldığı sınırları genişletmiş ve sanatçılara yeni olanakların da var edilebileceğini göstermiştir. O zamana kadar süregelen müze kavramını eleştirip sergilenen yapıtların parayla satın alınarak metalaşmasına tepki ortaya konmaktadır. Sergi salonlarına sığmayan doğayı araç olarak seçen sanatçılar, sanatın ticaret amacıyla kullanılmasına karşı gelmişlerdir. Arazi sanatıyla sanat eserleri bir koleksiyonerin mülkü olmaktan çıkarak sanatın sahipliğini ortadan kaldırmış ve onu kamusallaştırmıştır (Şahin, 2022).

1971 yılında Christo ve Jeanne-Claude tarafından uygulanmasına karar verilen Berlin'in ünlü Alman Parlamento Binası'nın giydirme projesi, Alman Parlamentosunda uzun süre yer etmiş ve 1994'te Reichstag paketlenme projesinin hayata geçirilmesi sağlanmıştır.

Yıllardır gözlerinin önünde olan artık dikkatlerini çekmeyen bina, kumaşlarla sarılınca altında ne olduğunu tekrar anımsamak insanları düşünmeye yöneltmiştir (Şahin, 2022).

Uzun yıllar süren bir hazırlık aşamasından sonra 24 Haziran 1995'te, 90 profesyonel dağcı ve 120 montaj işçisinden oluşan bir ekiple Reichstag binası sarıldı. Proje için 100.000 metrekaare kumaş ve 15.6 km ip kullanıldı, 14 gün boyunca sarılı halde kalan binadan arda kalan bütün malzemeler ise yine geri dönüştürüldü. İkili, bu projeleri yüzünden Alman politikacıların büyük eleştirilerine maruz kalmış olsa da bu enstalasyon hala çağdaş sanatın en çarpıcı örnekleri arasında yer alıyor. Bu enstalasyondan sonra Christo, sanatıyla ilgili olarak, eserlerinin *“Bir süre sonra kaybolmasının estetik konseptinin bir parçası olduğunu”* dile getirdi. Aynı zamanda eserleri için *“Böylelikle özgürce kök salıyorlar, zira özgürlük sahiplenmenin düşmanıdır ve sahiplenme aynı zamanda devamlılık anlamına gelir.”* dedi (Akman, 2021). Kaplamanın estetik hedefi, Reichstag'ın görünümünü dönüştürmek ve böylece yapının tarihsel ve kültürel değerine dair alışılmış bakış açılarını değiştirmektir. Kumaşın hafifliği ve şeffaflığı, yapının formunu ve yapısal özelliklerini kısmen gözler önüne sererken, diğer yandan tarihi bir yapının geçici bir sanat eseri olarak yeniden değerlendirilmesini mümkün kılmaktadır.

Şekil 33

Christo, Jeann-Claude, *“Wrapped Reichstag”, 1971-95*



(Christo, 1971-95)

Haziran 1995'te 90 profesyonel dağcı ve 120 tesisat işçisinin yardımıyla bina, alüminyum yüzeye ve mavi ipliklerden oluşan 1.076.390 feet kare kalınlığında dokuma polipropilen kumaşla sarıldı. Cepheler, kuleler ve çatı, 70 kişi yardımıyla özel kumaş panel ile kaplandı. Bütün malzemeler daha sonra geri dönüştürüldü. Sanat tarihinde klasik kumaş kullanma geleneğini yansıtan malzemenin kırılğanlığı, eşsiz süreksizliği tercüme etti. Heybetli bina 14 gün boyunca sarılı kaldı (Mert, 2020). Kaplamanın geçici doğası, sanatın ve estetiğin kamusal yapılar üzerindeki etkilerini vurgular ve bu yapıların toplumsal bellekle ilişkisini

sorgular. Proje, izleyicilere hem estetik hem de kavramsal bir deneyim sunarak, mimari yapıları yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda kültürel ve sanatsal bir bağlamda yeniden düşünmeye teşvik eder. Christo ve Jeanne-Claude'un “Wrapped Reichstag” projesi, sanatın toplumsal yapılar üzerindeki dönüştürücü gücüne dair güçlü bir örnek olarak sanat tarihinde önemli bir yer edinmiştir.

Paris'in en ünlü köprülerinden olan Pont Neuf, 1985 yılında, kendisini bir elbise gibi saran ipeğimsi dore bir kumaşın içinde buldu. Ünlü Le Pont Neuf köprüsünü geçici olarak kaplamak için gerçekleştirilen bir projedir. Bu proje, Christo ve eşi Jeanne-Claude tarafından 1985 yılında tamamlanmıştır ve sanatçının şehir içi kamusal alanları geçici olarak dönüştürme konusundaki vizyonunu sergileyen önemli bir iş olarak kabul edilir.

Şekil 34

Christo, “Le Pont Neuf”, 1985



(Christo, Le Pont Neuf, 1985)

Paris'te yer alan Pont Neuf Köprüsü 22 Eylül 1985'te 300 profesyonel işçili bir grubun yardımıyla 41.800 metrekaarelik ipek görünümlü altın rengi kumaşla kaplandı. Nehir trafiğini engellemeyecek şekilde sarmalanan kumaş, halatlar yardımıyla sabitlenip köprü'nün ana hatlarını belli edecek şekilde konumlandırıldı. Enstalasyon 14 gün boyunca sergilendi ve köprüyü kullanan yayalar da bu kumaşın üzerine yürüdü (Akman, 2021). Christo'nun projesi, Paris'in tarihi köprülerinden biri olan Le Pont Neuf'ün tamamen örtülmesini sağlamaktı. Bu geçici örtü, köprü'nün yapısal detaylarını ve tarihsel önemini bir süreliğine gizleyerek Christo'nun doğayı, kentsel alanları ve mimarileri geçici olarak dönüştürme konusundaki sanat anlayışını yansıtmıştır.

Christo'nun projeleri genellikle büyük çapta ve geçici olduklarından, izleyicilere alışılmışın dışında bir deneyim sunar. Bu projeler, sanatçının sanat anlayışını ve toplumsal etkileşimini sürekli olarak sorgulayan bir yaklaşımı ifade eder.

Sonuç olarak, Christo ve Jeanne-Claude'un çalışma tarzı, büyük oranda bağımsız ve özverili bir yaklaşımı yansıtır. New York'taki stüdyolarında ve evlerinde yürütülen projeler, genellikle asistan kullanılmadan, yalnızca çiftin kendi emekleriyle gerçekleştirilmiştir. Bu bağımsız çalışma yöntemi, projelerin her aşamasında kişisel bir dokunuş ve yaratıcı kontrol sağlamış, aynı zamanda Christo ve Jeanne-Claude'un sanatsal bütünlüklerini korumalarına olanak tanımıştır.

Doris Salcedo.

Doris Selcado, 1958 Kolombiya Doğumlu bir heykeltıraştır. New York Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde eğitim aldıktan sonra Kolombiya'ya döner ve hayatını sanatsal üretimleri aracılığıyla ölü canların sesi olmaya adanır. Çalışmalarıyla evrensel bir bakış açısı yakalamayı da amaçlayan sanatçı, tüm dünyada şiddet kurbanı olmuş binlerce canla ilgili bir farkındalık yaratarak vicdanlara da dokunmayı hedefler (Özgürel, 2015). Sanatçı Kolombiya'nın şiddet içeren siyasi tarihiyle ilişkili olarak kendi deneyiminden yararlanmaktadır. Bir bakıma kendi geniş küresel kaygılara yanıt arayan sanatçı ortadan kaybolanlara ya da politik olarak görünmez olan kişilere ses olmaya çalışmaktadır. Nitekim çalışmalarında ekonomik açıdan savunmasız olan ve toplumsal ölüme maruz kalan kişilere odaklanmaktadır. Buna toplum tarafından dışlanmış kişilere odaklanıyor da denilebilir. Sanatçının, savaş, göç, ekonomik zorluklar ve kişisel kayıplarla yaralanan çağdaş insanlık durumunu anlatan çalışmaları, siyasetle de bağdaştırılınca hayatın kendisinin asıl tehlike olduğu gösterebilmek amaçlanmıştır.

Sanatçı Doris Salcedo, dünyanın değişimi ile oluşan küreselleşmenin karanlık denilebilecek yüzünü araştırmaktadır. Sanatçının yas acısını dindirecek şekilde uygulamalar üretmesinin nedeni yaşanan insani acılardan kaynaklanmaktadır. Sanatçının heykelleri ve enstalasyon çalışmaları, bireysel şiddet mağdurlarından tüm dünyanın dışlanmışlarına kadar bütün susturulmuş yaşamlarını temsil etmektedir.

Sanatçı, 1989'dan bu yana eski mobilya parçalarını (masalar, sandalyeler, şifonyerler, dolaplar ve hatta yataklar) kullanmaktadır. Bu malzemelere beton dökülerek oluşturmaktadır. Sanatçının çalışmaları oldukça yoğun ve ağırlardır (Huyssen, 2003). Salcedo'nun yapıtları oldukça anıt niteliği taşısa da eserleri anıt niteliğinde oluşturmamaktadır. Sanatçı işleriyle yokluğa, baskıya ve güçsüz olanlara bir gönderme yaparken aynı zamanda güçlüler arasındaki uçuruma da değiniyor. Kimi zaman bir çalışma masasının kalıbını alıyor kimi zaman ise

sandalyelere çimentolar doldurarak malzemelerin anlamlarını değiştiriyor. Kullandığı ev eşyaları, daha önce ilişkilendirildikleri insan bedenlerinin yokluğuna gönderme yapıyor. Yataklar, masalar, sandalyeler ve giysiler genellikle insan veya hayvan dokusuyla değiştirilerek yaşamın kırılmalığına işaret ediliyor.

şekil 35

Doris Salcedo, “Shibboleth”, 2007–08



(Salcedo, 2007)

Bu eser, sanatçının fiziksel olarak bir yapının içeriğini dönüştüren ilk çalışma olarak dikkat çekmektedir. Salcedo, bu eser aracılığıyla toplumsal ayrımcılık ve adaletsizliklerin kökenlerine ışık tutmayı, mağdurların sesini duyurmayı amaçlamıştır. Salcedo, eseri oluştururken Türbin Salonunu tamamen bir enstalasyon ile doldurmak yerine, zemin üzerinde belirgin bir uygulama yapmayı tercih etmiştir. Bu çatlak, içi tamamen siyah olan bir boşlukla doldurulmuştur ve izleyicilere tarihin rahatsız edici doğasını somut bir biçimde deneyimleme fırsatı sunar.

Şekil 36

Doris Salcedo, “Shibboleth”, Detay, 2007–08,



(Salcedo, 2007)

Salcedo’nun eserinde özellikle aktarmaya çalıştığı şiddetin yarattığı çatlak ve ayırıştırma hikâyesi Eski Ahit’ten gelen dil ve ses üzerinden kurulmuş bir şifre üzerinden kimin hayatta kalmayı hak edip etmeyeceğin karar veren bir hikâyeye referans veriyor (Derrida, 2005).

Travmanın merkezinden yazmak, kelimelerin sömürgeleştirici gücü ile reddedilenin, susturulanın isyanı arasındaki sürekli bir mücadeledir. Travma arzusunun, bedenlenmiş benliğin nabzını öldürür. Travma dile saldırır ve bazen öldürür. Travmanın iyileşmesi için bedenin ve benliğin yeniden doğması, kelimelerin saklamaya çalıştıkları cesetlerden sıyrılması gerekir (Schwab, 2010).

Kolombiyalı sanatçı Doris Salcedo kendisiyle yapılan çeşitli röportajlarda, şiddet sarmalının toplumsal psişeyi ele geçirdiği ülkesinde şiddete maruz kalanların hikâyelerini dinleyerek sanat üretimlerine başladığını anlatıyor. Amacının dinlediği deneyimleri bir sanat eserine dönüştürmekten ziyade bu hikâyeleri unutmanın boşluğundan çekip çıkarmak ve görünür hale getirmek olduğunu ifade ediyor. Ülkesi Kolombiya’da yaşanan ve gündelik hayatı esir alan şiddet, yerli halklara karşı uygulanan her türlü yok etme ve dışlama pratikleri, kadına yönelik şiddetin görünmez kılınması ve kolektif şiddet pratiklerinin unutturulmasına dair politikalar, Salcedo’nun sanat üretimlerinin etrafını çevrelediği travmalar. Ürettiği sanat eserlerinde gündelik yaşamda her an gördüğümüz, kullandığımız eşyaları (sandalye, masa, dolap gibi) tamamen dönüştürüp, hatta kırıp, bölüp farklı şekillerde yeniden bir araya getiriyor. Bu bize her gün olduğu gibi görmeye alıştığımız ve güvenli bir alan sağlayan gündelik hayatın akışının bazen göze batmayacak kadar sinir bozucu bir incelikle ve müdahalelerle tarumar edilebileceğini gösteriyor (Dilaver, 2022). Çalışmalarında özellikle şiddete uğramış kadın ve çocuklarla haftalar boyunca görüşmeler yaparak bu karşılaşmalarının onda bıraktığı izleri sanat işlerine dönüştürerek sadece sanatını icra etmeye değil yas alanları yaratmaya çalışıyor. Salcedo tutulamayan yasların, anlatılamayan şiddet hikâyelerinin, susturulan ruhların ve bedenlerin acısının nesilden nesle aktarılacağına bilinciyle sanatsal üretimler yapıyor (Mole, 2023).

Yaptığım daha büyük ölçekli çalışmaların bazıları tamamen heykelsi, bazıları ise anıtsallık fikrini tümünden yok etme girişimidir. Anıtsallık her zaman hiyerarşiktir. Daima dikeydir. Bir kadın olarak fallik heykel yapmak istemiyorum. Ayrıca insanların aşağıya bakmasını istiyorum. Keşke dikkatimizi bizden aşağıda olan, toplumun en alt kesimindeki insanlara çevirebilseydik. Yani Shibboleth gibi bazı parçalarla Tate Modern Turbine Hall'da insanların tam anlamıyla aşağıya bakmalarını istedim. 2019'da James Young'ın tasarladığı terimi ödünç alarak karşı anıt dediğim şeyi yaptım. Bana Kolombiya'daki gerillalara ait otuz yedi ton silah verildi. Bu silahları anıtsallaştırmanın imkânsız olacağını düşündüm çünkü silahlar bir kaide üzerinde durmayı hak etmiyor. Silahlı insanların sivil nüfus üzerinde uyguladığı gücü sembolik olarak tersine çevirmek istedim, bu yüzden Kolombiya'da cinsel kölelik mağduru bir grup kadının yardımıyla silahları erittim ve bir çağdaş sanat ve hafıza müzesi için zemin oluşturduk (Moffitt, 2023).

Palimpsest üzerindeki listelenen isimler mültecilerin zamanından önce kırılmış yaşamları, kumlu bir zemin üzerinde düzgün çizgiler halinde kristal su derelerinde bir görünüp bir kayboluyor. Çalışmadaki isimler kuruyup yeniden ortaya çıktıkça unutulmayı reddediyorlar. Sık sık kendi ülkesinin jeopolitiğine ve yakın tarihine gönderme yapmasına rağmen, Salcedo'nun çalışmalarının “birbirine bağlı” bir dünyanın etkilerini yansıttığını vurguluyor.

Şekil 37

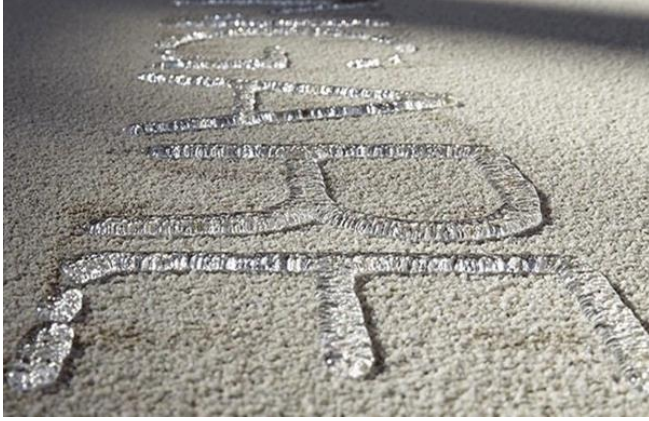
Doris Salcedo, “*Palimpsest*”, 2013-2017



(Salcedo, *Palimpsest*, 2013-17)

Şekil 38

Doris Salcedo, “Palimpsest”, Detail, 2013-2017



(Salcedo, Palimpsest, 2013-17)

Heykelleri ve enstalasyonları çoğu zaman somut olaylara dayansa da eserlerinde keder, yabancılaşma ve yuva kaybı duygularını evrensel bir dille açıklamaktadır. Sanatında taş ve beton, ahşap mobilyalar, çim, yapraklar, saç veya kıyafet parçaları gibi farklı malzemeler kullanarak çalışmalara anlam yüklüyor. Bireysel acı ve kolektif keder nadiren bu kadar dokunaklı bir biçim bulurken toplumsal olayların üstesinden gelmenin gücünü göz önüne çıkarıyor. Sonuç olarak enstalasyon ve heykel çalışmalarıyla tanınan Salcedo’nun heykelleri genellikle yokluk, kayıp, yas ve ırkçılıkla ilgilidir. Çalışmaları mobilyalar, kıyafet ve saçlar olarak kullanan sanatçı bu materyallerin kullanımını beden ve onun maddi olmayışına dayandırmaktadır. Büyük ölçekli enstalasyonları Sanatçının çalışmaları İstanbul, Torino ve memleketi Kolombiya da dahil olmak üzere dünyanın birçok farklı yerinde sergilenmektedir.

Tadashi Kawamata.

Kamusal alanda çalışmalar yaratmasıyla bilinen Tadashi Kawamata, 24 Temmuz 1953 doğmuştur. Japon enstalasyon sanatçısı olan Kawamata Tokyo Sanat Üniversitesi’nde ilk resim eğitimini aldıktan hemen sonra enstalasyon pratiğine olan ilgisini keşfetmiştir. Devamında ahşap kalaslar gibi geri dönüşüm ve inşaat malzemelerini kullanarak iç ve dış mekanlarda çalışmalar üretmiştir. İzleyicinin mekân algısını keşfetmek için galeri mekanlarında ve apartman dairelerinde ilkel denilebilecek bölümler inşa ederek kalıcılık ile olan sorunlara vurgu yapmayı hedeflemiştir. Sanatçının geçici enstalasyonları, mimarlık ve mimarlığın kalıcılığıyla ilgili sorularını gündeme getirmiş ve aynı zamanda büyük şehirlerde görülen keskin sınıf farkı gibi sosyal gerçeklere dikkat çekmiştir (Bobin, 2016).

Dünyanın her yerinde çalışmalar üreten sanatçı çeşitli kamusal ortamlarda kalıcı ve geçici uygulamalar üreten Kawamata, mekâna özgü enstalasyonlar tasarlayan Japon bir enstalasyon sanatçısıdır. Son yıllarda çevremizin değişip dönüşmesi ve gelişmesine neden olan

durumlarla birlikte izleyicilerin iyi bildikleri çevreyi yeni bir gözlerle algılamalarını sağlamak için ahşap ve inşaat malzemelerini sanat hayatına dahil eden sanatçı özellikle yıkım kavramını sanatına dahil etmiştir. Ahşap ve özenle seçilmiş malzemeleri uygulamalarında kullanan Kawamata mevcut doğa koşullarına zarar vermeden ortak alanlar için eserlerini yaratmaktadır.

Sanatçı çoğu çalışmasında, kumaş parçası, çita, sandalye, ahşap kasalar ve atılmış malzemeler kullanırken katıldığı sergiler sona erdiğinde, kullandığı malzemeleri aldığı yere geri götürmektedir. Örneğin sanatçı Toronto projesinde kullandığı bu ahşapları sergiden önce alanı nasıl teslim aldıysa sergiden sonra da aldığı gibi bırakıp alanı temizlenmiş bir şekilde teslim etmektedir. Sadece sergi sırasında alan fotoğraflanmış ve bu fotoğraflar sergi alanının kaydı haline gelmiştir. İşler zaman içerisinde sökülmüş ve alan boşaltılmıştır.

Sanatçının çalışmalarında bir başka tanımlayıcı unsur ise doğasıdır. Kawamata eserinin, özellikle de büyük ölçekli olan eserlerin hayata geçirilmek için başkalarından yardım almayı da ihmal etmemektedir. Çeşitli açık alanlara kimi zaman kalıcı, kimi zamansa geçici eserler bırakmaktadır. Atılan malzemelerin kullanılması; ahşap paletler, kasalar, oluklu teneke ve kartonlar ile Kawamata yeni ve alışılmadık yapılar inşa etmeye başlıyor; bir apartman bloğu ile müze arasında bir köprü, şehir merkezinden göl kenarına uzanan ahşap bir yürüyüş yolu, pitoresk bir parkta inşa edilmiş gecekondü konutları. Kawamata'nın amacı, bu ortamları tersine çevirmek ve izleyicilere, ister kasaba meydanının üç metre yukarısında inşa edilen bir yürüyüş yolundan, ister yenilenmiş kapılardan oluşan bir asma tavanla dönüştürülmüş bir odadan olsun, çevrelerine dair tamamen yeni bir görünüm sunmaktır. Bu projeler bize çevremizi, onun yıkımını yeniden inşasını ve onunla nasıl etkileşim kurduğumuzu sorgulamamızı sağlıyor (Juda, 2023). Sanatçının Ağaç Kulüpleri çalışmasına bakıldığında ise, parkın ağaçlarına on iki ahşap kulübe ile mekâna yerleştirilen özel enstalasyonlarıyla sonuçlanan işler. Ziyaretçilerden tamamen işe dahil olmaları ve sahada üretilen dış mekân projesinin evrimine tanık olmaları, keşfetmeleri ve yorumlamaları istenmiştir.

Şekil 39

Tadashi Kawamata, "Tree Huts", 2008



(Kawamata, 2008)

Tree Huts Projesi aynı zamanda Kawamata'nın, Manhattan ve Queens'ten gelen ahşap kirişlerin tarihi yapıyı sardığı 1992'deki Roosevelt Adası Çiçek Hastalığı Hastanesi projesinden bu yana New York City'deki ilk oluşturduğu kamu çalışmasıdır. "Yer değiştirmeler" olarak bilinen kamusal enstalasyonları, mevcut kentsel peyzajların çevresinde çiçek açan ham kereste, buluntu nesneler ve inşaat artıklarından oluşan karmaşık ve kaotik mimari bir enstalasyondur. (Paré, 2013).

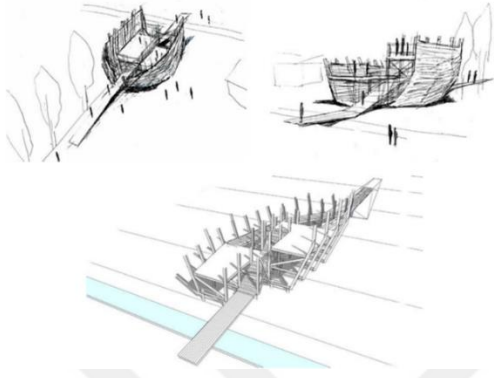
Sanatçının eleştirmenlerinden biri, bu tuhaf eşleşmede Kawamata'nın sanatının paradoksal doğasını vurgulayarak onun hareketlerini yıkıcı bir tevazu olarak nitelendirir. Kendi deyişiyle dünyanın çeşitli büyük şehirlerinde bir göçebe, bir "modern şehir gerillası" gibi yaşayan Kawamata, kamusal alan ile özel alan arasındaki duvarı yıkmaktadır. Yıkımla, geleneksel bölünmeyi ortadan kaldırarak, kitlesel varlık ile mahremiyetin, düzen ile anarşinin karşıtlığını sorgulamaktadır. Eserlerinde ilkel yapılar sofistike teknolojiyle buluşan ve basit işçilik, modern uygarlığın büyük ölçekli karmaşıklığıyla yüzleşmektedir. Başka bir deyişle, Japon konutlarının arkaik zemin malzemesi olan organik saf ahşabın, batı mimarisinin ruhsuz, yüce biçimlerine, onun heterojenliğine karşı "zayıf" bir karşı-imge olarak meydan okuduğu söylenmektedir (Bíró, 2001).

Sanatçı heykel ve mimari arasındaki sınırdaki "geçici yapılarını" basit ahşap paneller, atık inşaat malzemeleri veya işe yaramaz iskelelerle inşa etmekte ve bunlardan son derece belirgin bir estetik düzen yaratmaktadır. Ancak bu atık keresteden bir hurda yığını ya da hurda yığın oluşturduğu düşünülmemelidir. Sanatçı burada, kaosun öngörülemeyen biçimlerini, tesadüfi olanın rastgele, asimetrik yapılarını temsil eden, olağanüstü biçimde tasarlayarak izleyici beğenisine sunmaktadır. Kawamata'nın çalışmaları sanki ahşaptan yapılmış özgür mekânsal çizimlermiş gibi görünüyorlar. Bu da onun geldiği Japon geleneklerinden

kaynaklanan ince ifade anlayışı şeklinde açıklanabilir. Bugün onun açık alana ve kentsel mekâna yerleştirdiği karmaşık eserleri geçici bir istikrarı ortaya çıkarmaktadır.

Şekil 40

Tadashi Kawamata, “Horizons”, Sketck, 2012



(Kawamata, Horizons, 2012)

Şekil 41

Strucarchi mimarlık ajansı tarafından hazırlanan “Horizons” simülasyonu, 2012



(Kawamata, Horizons, 2012)

Bölgenin zenginliğini ve karmaşıklığını anlamak için katılımcılar Tadashi Kawamata ile Camargue bölgesinde bir araya gelerek atölye çalışmalarını birlikte sürdürmüşlerdir. Tadashi Kawamata Proje etrafındaki değişim ve gelişimlerden haberdar olmak amacıyla proje boyunca alanı büyük bir atölye haline getirmiştir. Ek olarak bu bölgeyle kalıcı bir ilişki kurmayı istemiştir. Böylece Camargue projesi süresince alan büyük bir atölye haline gelmiş ve alan çalışmak isteyen ve katkıda bulunmak isteyen herkes için açık bir hale gelmiştir. Sanatçı izleyicinin içine girip dolaşacağı bir çalışma önerdi ve çalışmaya hem dışarıdan hem de içeriden bakma olanağı sunuldu. İzleyicilerin bakış açılarını çoğaltma amacı ile oluşturulan projede yeni ufukları keşfetme kapısı açılmıştır. Bir yuvanın yapısını veya bir geminin pruvasını çağrıştıran çalışma, yoldan görülebiliyor ve hem izleyiciyi çalışmaya davet ediyor hem de bir dönüm noktası teşkil ediyor. Horizons Projesi 2010 yılında bir grup sponsor (Camargue Bölge Doğa

Parkı, Arles Şehri, Domaine Départemental du Château d'Avignon, Çevresel Girişimler Daimi Merkezi (CPIE) Rhône-Pays d'Arles) etrafında kurulan Rhône'dan Suyu uzanan suyun akışını takip eden sanatsal bir yolculuk yoluyla Camargue bölgesini tanıtmaya yönelik ortak arzunun bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Vakfın yeni sponsorları arasındaki ortaklığın başlattığı dinamik sayesinde özellikle düzenlenen bu girişim, sanatçı Tadashi'ye emanet edilerek geniş bir komisyon şeklini aldı. Kawamata altı “gözlemevi” ile noktalanmış ve ötesinde başka bir Camargue'yi gösterecek bir rota hayal etti. Araştırma ve düşünmenin ilk aşamasında sanatçı birkaç alan seçti ve nihayetinde 2013'ten sonra Les Sentiers de l'eau alanında yavaş yavaş yaratılan diğer beş eserin kurulmasına sebep oldu (France, 2013).

Çoğunlukla geçici olan çalışmaları genellikle keresteden, bazen de yakın çevreden kurtarılan malzemelerle çalışan Tadashi Kawamata'nın parçaları geçmiş ile günümüz, dışarı ile içerisi, gerçek olan ile potansiyel arasındaki bağlantıları yeniden yaratır. Mekanların başka bir kimliğini açığa çıkaran sanatçı, kültürel ve sosyal boyutların görünmez ama oldukça gerçek yönünü çalışmalarıyla vurgulamaktadır. Tadashi'nin deneyimlerinden de görebileceğimiz gibi, araştırmalarını ve fiziksel çalışmalarını paylaştığı bir topluluğu yaratılması, her projesinin itici gücü ve temelidir. Sonuç olarak Tadashi Kawamata'nın çalışmaları mimari, kentsel ve hatta peyzajlı alanlara yansıyor. Sanatçının müdahaleleri aradaki köprüleri yeniden yaratıyor geçmiş ile şimdiki zaman, dışarı ile içerisi, gerçek ile potansiyel arasında: mekanların başka bir kimliğini açığa çıkarıyorlar ve yerler, kültürel ve sosyal boyutlarının görünmez ama yine de çokça gerçeklik kısmına değiniyor.

Ayşe Erkmen.

Enstalasyon, video, film gibi birçok sanat alanında eserler ortaya koyan Ayşe Erkmen, 1949 yılında İstanbul'da doğdu. 1977'de Mimar Sinan Üniversitesi Heykel Bölümü'nden mezun olan sanatçı, 1993'te DAAD Uluslararası Sanatçı Programı ile bir yıllığına Berlin'e gitti. 1998-1999 yılları arasında Kassel Sanat Akademisi'nde Arnold Bode Profesörü, 2000-2007 yılları arasında da Frankfurt Städelschule'de öğretim görevlisi olarak çalışan Erkmen, 2010'dan bu yana Münster Kunstakademie'de ders veriyor. Erkmen, doğrudan anlam ifade etmeyen ancak çeşitli duyguları ve farklı fikirleri birleştiren işler yaratıyor (Bıçakçı, 2021). Sanatçı, özellikle yerleştirme sanatları ve kamusal sanat projeleri ile tanınır ve eserlerinde genellikle mekân, bellek ve zaman kavramlarını sorgular.

Erkmen'in sanat pratiği, mekânsal düşünme ve izleyici ile mekân arasındaki ilişkiyi derinlemesine araştırma üzerine kuruludur. Sanatçı, mekânın ve çevrenin nasıl algılandığını,

deneyimlendiğini ve anlamlandırıldığını sorgulayan projeler üretir. Çalışmalarında, izleyicinin aktif bir rol üstlendiği ve mekânla etkileşimde bulunduğu dinamik yapılar oluşturur. Bu yaklaşım, onun sanatının temel taşlarından biridir ve mekânın toplumsal, kültürel ve bireysel anlamlarını irdeleyen bir dizi eser üretmesine olanak tanır.

Erkmen'in sanatsal dili, estetik yenilikçiliği ve mekânla olan etkileşimleri, onun çağdaş sanat dünyasındaki konumunu güçlendirmiştir. Eserlerinde sıkça mekânın kendisi, mekânda var olan sosyal ve kültürel dinamikler, zamanın izleri ve bellek gibi kavramları işler. Bu temalar, onun sanatının merkezinde yer alır ve mekânla olan ilişkisini hem fiziksel hem de kavramsal düzeyde keşfetmeye olanak tanır.

Erkmen'in çalışmaları mekânın yapısal özelliklerini, tarihini ve toplum üzerindeki etkilerini sorgular. Genellikle mekânın belirli bir bölgesine veya yapısına özgü olarak tasarlanan bu eserler, izleyicilere mekânın farklı yönlerini ve deneyimlerini sunar. Sanatçı, mekânın tarihini ve sosyal bağlamını göz önünde bulundurarak, izleyicilerin bu mekânlarla etkileşimde bulunmasını sağlar. Bu yaklaşım, onun sanatının toplumsal ve kültürel bağlamlarla nasıl ilişkilendirildiğini anlamak için önemlidir.

Ayşe Erkmen'in sanat kariyerinde önemli yer tutan diğer projeler bulunmaktadır. 1990 yılında mekânın görünmeyen yönlerini ve izleyicilerin mekânla olan etkileşimlerini araştıran bir eser sunmuştur. Londra'da oluşturduğu "Görünmeyen" adlı bu eser, izleyicilere mekânın farklı yönlerini deneyimleme fırsatı verir. 1993'te ise New York'a geçerek mekânın arka planını ve toplumsal bağlamını araştıran bir yerleştirme sunmuştur. "Arka Plan" adlı projede, izleyicilere mekânın sosyal ve kültürel etkilerini düşündüren bir yapı oluşturmuştur. "Yüzeyler" çalışmasını ise Paris'te yeniden bir mekânın görünmeyenlerini izleyicilere göstererek mekânın yüzeylerini ve yapısal özelliklerini araştıran bir dizi eser oluşturduğu alanda izleyicilere mekânın farklı yönlerini deneyimleme fırsatı sunmuştur (Sanatçının işleri; <http://ayseerkmen.com/works>). Sanatçının eserleri, uluslararası sanat platformlarında büyük ilgi görmüş ve birçok önemli sergide yer almıştır. Erkmen'in projeleri, çağdaş sanatın dinamiklerini ve mekânın toplumsal anlamını araştıran önemli katkılar sağlar. Sanatçının çalışmaları, izleyicilere sanatın ve mekânın çeşitli yönlerini deneyimleme fırsatı sunar ve sanatın evrensel dilini kullanarak geniş bir kitleye hitap eder.

Ayşe Erkmen'in "On Water" adlı eseri, Münster'deki Sculpture Projects 2007'de sergilendi. Bu proje, şehirdeki bir köprüyü geçici olarak dönüştüren bir yerleştirmedir. Erkmen'in eseri, mekânın sosyal ve kültürel bağlamını sorgulayan bir yapıya sahiptir. Proje, köprünün geleneksel işlevini sorgulayan ve izleyicilere mekânın anlamını yeniden düşünme fırsatı veren bir çalışmadır (Kantor, 2013). "On Water" eseri, Münster şehrindeki mevcut bir

köprüye entegre edilmiştir. Sanatçı, köprünün yapısını ve işlevini geçici olarak değiştirerek, izleyicilere köprünün farklı bir şekilde deneyimlenmesini sağlar. Eserin tasarımı, köprünün fiziksel özelliklerini vurgular ve bu özellikleri kullanarak mekânın anlamını araştırır. Erkmen'in "On Water" projesi, izleyicilerin köprüyü farklı bir perspektiften görmelerine olanak tanır. Köprünün geçici dönüşümü, izleyicilere mekânın sosyal ve kültürel bağlamını yeniden değerlendirme fırsatı sunar. Eser, izleyicinin köprünün işlevini ve mekânın toplum üzerindeki etkilerini düşünmesini teşvik eder.

Şekil 42

Ayşe Erkmen, "On Water", 2007

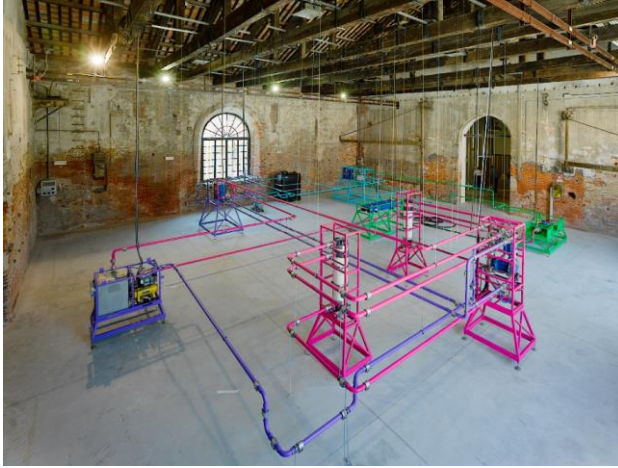


(Erkmen, 2017)

Erkmen'in 2011 yılında 54. Venedik Bienali kapsamında gerçekleştirdiği Plan B adlı mekân odaklı yerleştirmesi, bienalin ana sergi mekânı Arsenale'nin Artigliere binasında sergilenmiştir (Özdemir, 2014). Sanatçı, bu yerleştirmesinin ilhamını Venedik'in suyla olan kaçınılmaz ve karmaşık ilişkisinden alır (Erdemci, 2011). Arsenale'nin tarihsel bağlamı ve su ile kurduğu derin ilişkiler, Plan B'nin temel temasını şekillendirir. Ayşe Erkmen'in Donae Mossman ile gerçekleştirdiği söyleşilerde, Venedik'in suyla iç içe geçmiş karakterini vurgulayarak, bu eşsiz şehrin su ile olan etkileşiminin kendisini derinden etkilediğini belirtir. İstanbul gibi suyla çevrili bir şehirden gelmesine rağmen, Venedik'in suyla kurduğu ilişkinin özgünlüğü ve romantizmi aştığına dair düşüncelerini ifade eder (Plan B, www.ayseerkmen.com). Erkmen'in bu yerleştirme çalışmasında suyun yalnızca estetik değil, aynı zamanda mekânsal bir yapı taşı olarak ele alındığını vurgular. Nitekim, Plan B'de mekâna entegre edilen arıtma sistemi ile yapının hemen yanındaki suyun içeriye taşınması sağlanır. Erkmen, mekânın yapısal özelliklerini kullanarak, zamanın mekân üzerindeki etkilerini vurgulayan bir yerleştirme oluştururken bu yapıyla izleyicilere mekânın geçmişinin ve şimdinin birleşimini deneyimleme fırsatı sunmaktadır.

Şekil 43

Ayşe Erkmen, “Plan B”, 2011



(Erkmen, Plan B, 2011)

Plan B’de devamlı çalışan arıtma sisteminin gösterişli bir başlangıcı ya da bir sonu yoktur. Kanalı veya okyanusu hızla temizleyebilecek yeni bir teknolojik ve bilimsel buluş iddiasında da bulunmaz. Kanala geri verilen küçük miktarda arıtılmış suyun dışında bir şey önermez. Görece önemsiz miktarda taze suyu kanala geri kazandırmanın dışında sürecin sonunda elde edilen herhangi bir ürün söz konusu değildir. Sadece bu sistemin yaydığı titreşim, zeminde hafifçe yankılanarak izleyiciyi fiziksel olarak da etkiler (Erdemci, 2011). Fakat Plan B’nin yarattığı belirsiz ve imkânsız durum, izleyiciye mekâna ait olmanın ötesinde huzursuzluk ve rahatsızlık hissi verir. Bu durum, izleyicinin mekânla bütünleşmesini engelleyerek sanat yapısının ne olduğu ve onun izleyiciyle ilişkisinin niteliğini sorunsallaştırır (Özdemir, 2014). Erkmen’in Venedik’in suyla olan ilişkisini referans alarak oluşturduğu bu enstalasyon, mekânla kurduğu ilişki açısından şaşırtıcı ve alışılmadık bir karaktere sahiptir. Bilinen malzeme ve kurgu kalıplarının ötesine geçilmiştir. Çevrenin fiziksel unsurları malzeme olarak kullanılarak mekân, sanatsal müdahale ile bambaşka bir boyuta taşınır. Plan B’nin mekânı, yalnızca somut bir mimarî yapı değil, aynı zamanda tarihi Venedik şehrinin mekânsal hafızasını temsil eder. Bu bağlamda, şehrin mekânsal belleği, Plan B’de geçmişin anılarını ve yaşantılarını çağrıştıran endüstriyel bir heykelle anlam bulur.

Sonuç olarak, Ayşe Erkmen’in sanatsal kariyeri ve projeleri, çağdaş sanatın önemli yönlerini araştıran ve izleyicilere derinlemesine bir deneyim sunan önemli bir katkı sağlar. Sanatçının geçici sergilerdeki çalışmaları, onun sanat dünyasındaki yerini ve etkisini güçlendirir ve çağdaş sanatın evrensel dilini vurgular. Erkmen’in sanatsal yaklaşımı ve projeleri, sanatın toplumsal, kültürel ve mekânsal boyutlarını sorgulayan önemli bir perspektif sunar.

İKİNCİ BÖLÜM

Geçicilik Kavramı Bağlamında Sergileme Pratiği Olarak “Arte All Arte” Örneği

San Gimignano'daki Associazione Arte Continua tarafından desteklenen Arte All Arte, 1996 yılında açılmıştır ve en başından beri, şehir ve kırsal, şehir dışı ve sanayileşmiş ülkeler arasındaki yakın etkileşimi ile Siena bölgesinin çeşitliliğini göstermek amacıyla projenin devamlılığı hedeflenmiştir. Arte All Arte projesi Peyzaj Mimarisi ve Rönesansın Doğuşu olarak, iki bölüm halinde yapılan bir proje olması hedeflenmiştir. 1996'dan 2005'e kadar, her yıl düzenlenen on sergide, seksen dört uluslararası sanatçıyı ve yirmi küratör Siena bölgesine getirilerek yerel kültür ile dünya kültürünün ilgili yönleri arasında köprüler kurmuştur (Artecontinua, 2024).

Arte All Arte projesi, sanatçıların çalışmaları aracılığıyla şehir ve ülkeler arasında yeni bir denge kurma fikri etrafında dönüyor. Sergi iki konu başlığı altında düzenlenirken ilki geleneksel anlamda şehir ve kırsal arasındaki ilişkiye odaklanarak, Arte All Arte Sanat Mimarisi Peyzajı olarak adlandırılır, diğer taraftan Arte All Arte Rönesansın doğuşu yani şehir ile sanayileşmiş kırsal arasındaki ilişkiyi araştırıyor (Marconi, 2014).

Sanatçılar proje başlamadan önce alanda bulunan müze salonlarını gezmiş ve orada bulunan sanat görüntülerinin yanı sıra hazırlık aşaması olması amacı ile antik eserleri kendi üslupları ile dosyalamışlardır. Sanatçıların çizim, enstalasyon ve maket halinde olacak şekilde ortaya çıkardıkları ön hazırlık aşaması bir nevi onların çalışma süreçlerini belgeleyen bir araştırma süreci olup izleyiciye görüntü koleksiyonu halinde sunulmuştur. Nitekim her sanatçının mevcut olan mekân veya eser ile yarattığı özel bir diyalog vardır. Eserlerin araştırılması, üzerlerinde yapılan değişiklikler ve aşama alışkınlıkları gözler önüne konulacaktır (Artecontinua, 2024).

Tarihsel Olarak “Arte All Arte”. “Arte All Arte” Sanatçılarının Geçici Yapıt Örnekleri

Arte All Arte, 1996 ve 2005 yılları arasında düzenlenen önemli bir sanat etkinliğidir. Bu sergi, sanat ve sanat pratiğinin kavramsal boyutlarını derinleştirmeyi amaçlayan ve sanatçılara farklı perspektiflerden bakma imkânı sunan bir platform olmuştur. Serginin amacı, sanatın sınırlarını zorlamak ve izleyicilere sanatın çeşitli kavramsal ve estetik boyutlarını keşfetme fırsatı sunmaktır. Öncelikle Arte All Arte, 1960'ların sonlarından 1970'lerin ortalarına kadar uzanan bir sanat hareketidir ve özellikle geçicilik, mekân ve sanatın kendisini

referans alma konularına odaklanmıştır. Bu hareket, sanatın doğasını sorgulayan, geçici ve değişken unsurlar kullanan sanat projelerini teşvik eden bir yaklaşımı temsil eder. (Artecontinua, 2024).

Arte All Arte, 1960'ların sonlarında, özellikle İtalya'da ortaya çıkan bir sanat hareketidir (Artecontinua, 2024). Hareket, sanatın kendisini referans alan ve sanatın geçici doğasını araştıran projeleri içerir. Hareketin amacı, sanatın kalıcılığını ve doğasını sorgulamak, geçici ve yerel unsurlar kullanarak sanatın sınırlarını zorlamaktır. Bu hareket, sanatın geleneksel anlayışlarından uzaklaşarak, sanatın zamansal ve mekânsal geçiciliğini vurgulamayı amaçlamıştır. Sanat eserlerinin geçici malzemelerden yapılması veya geçici mekânlarda sunulması, hareketin temel ilkelerindendir. Hareket, sanatın doğasını ve tanımını sorgulayan projeleri teşvik etmiştir. Sanatçılar, sanatın ne olduğunu ve nasıl deneyimlendiğini sorgulayan eserler üretmişlerdir. Sanatın mekânsal geçiciliği ve kamusal alanlarla olan ilişkisi, hareketin önemli bir parçasıdır. Arte All Arte hareketinde yer alan sanatçılar, geçici sanat projeleri ve enstalasyonlarıyla tanınmışlardır. Arte All Arte hareketi, sanatın toplumsal ve kültürel bağlamdaki etkilerini de incelemiştir.

Geçicilik kavramı, sanatın süreklilikten ziyade geçici ve anlık deneyimlere odaklanmasını ifade eder. Heykel sanatı, genellikle kalıcı ve somut yapılarla ilişkilendirilse de geçicilik kavramı heykel pratiğinde farklı bir boyut kazandırabilir. Arte All Arte hareketi, bu geçiciliği sanatsal bir ifade biçimi olarak benimsemiş ve bu çerçevede heykel pratiğini dönüştürmüştür. Sanatçılar, sanat eserlerini sadece görsel ya da estetik bir nesne olarak değil, bir deneyim ve geçici bir fenomen olarak ele almışlardır. Arte All Arte hareketi, sanatın geçici doğasını vurgulayan projeler ve enstalasyonlar üretmiştir. Bu bağlamda geçicilik, sadece fiziksel bir durum değil, aynı zamanda zamansal ve mekânsal bir deneyim olarak da ele alınır. Sanatçılar, geçici malzemeler ve enstalasyon teknikleri kullanarak sanatın kalıcılığını sorgulamış ve sanatı anlık bir deneyime dönüştürmeyi hedeflemiştir.

“Arte All Arte” Sanatçılarının Geçici Yapıt Örnekleri

Sanattan Sanata yani “Arte All Arte” projesi, Luciano Pisto'nin Arte Continua Derneği ile iş birliği içinde yaptığı bir proje olarak doğar ve çalışmaların yerleştirilmesi istenen bölgeler üzerinde çalışmalara başlanır. Bu dönemde, sanatçılar hem bireysel hem de kolektif projelerle geçiciliği ve sanatın zamansal doğasını araştırmışlardır. Sanatçılar bölgede işaretli olan yerler ile çağdaş sanat arasında doğrudan bir diyalog başlatma fikrinin temelini oluşturmaktadır (Artecontinua, 2024).

Ontani, bu projede, kültürel ve tarihsel bağlamları modern sanatla harmanlayarak izleyiciye derin bir anlam katmanları sunmayı amaçlamaktadır. Montalcino, Toskana'nın ünlü bir kasabasıdır ve Ontani bu eseriyle bu kasabanın tarihine ve geleneklerine referanslarda bulunmayı hedeflemektedir (Artecontinua, 2024). "Progetto per Montalcino" çalışması, sanatçının karakteristik stilini yansıtan, heykel, fotoğraf ve enstalasyon gibi farklı sanat formlarını birleştirmeyi içermektedir. Ontani, genellikle İtalya'nın tarihi ve mitolojik figürlerinden esinlenerek, bu projede de sembolizmi ve kültürel göndermeleri işlemeyi tercih etmektedir.

Şekil 44

Luigi Ontani, "Progetto per Montalcino", 1996



(Ontani, 1996)

Şekil 45

Luigi Ontani, "Progetto per Montalcino", Detay, 1996



(Ontani, 1996)

Eser hem sanatsal bir yorum yapmayı hem de yerel kimlik üzerinde derinlemesine düşünmeyi mümkün kılmaktadır. Ontani'nin yaklaşımı, izleyiciyi hem görsel hem de düşünsel bir yolculuğa çıkarmayı hedeflemektedir. Bununla birlikte, çalışmada estetik ve kültürel kodlar arasındaki ilişkiyi sorgulamayı ve geleneksel İtalyan kültürünü modern bir bakış açısıyla yeniden tasarlamayı amaçlamaktadır.

Sergi sanatın özünü sorgulayan ve sanatın sınırlarını yeniden tanımlayan bir sergi olarak öne çıkmıştır. Arte All Arte'nin temel felsefesi, sanatın sadece estetik bir deneyim değil, aynı zamanda kavramsal bir düşünme biçimi olduğuna vurgu yapmaktadır. Bu bağlamda, sergi sanatın temel unsurlarını sorgularken, sanatçıların yaratıcı süreçlerini ve eserlerinin anlamını derinleştirmeyi de hedeflemiştir.

Michelangelo Pistoletto'nun *Installazione nella Pinacoteca di Volterra* adlı eseri, sanatçının mekânsal sanat ve geçici müdahalelere dair yaklaşımını sergileyen önemli bir çalışmadır. Pistoletto, çağdaş sanat dünyasında enstalasyonları, mekânsal projeleri ve toplumsal etkileşimleriyle tanınır. Proje, sanatçının mekân, tarih ve toplumsal etkileşimle ilgili sorgulamalarını yansıtan geçici bir sanat uygulamasıdır. Eser, özellikle Pinacoteca di Volterra'daki sergi mekânında yer almaktadır (Artecontinua, 2024).

Şekil 46

Michelangelo Pistoletto, "Installazione nella Pinacoteca di Volterra", 1996



(Pistoletto, 1996)

Pistoletto, tarihi ve kültürel bağlamdaki mekânı sanatın bir parçası olarak kullanmaktadır. Eserin aynalı yüzeyleri, izleyicilerin kendilerini ve çevrelerini görmelerine olanak tanımaktadır. Bu, izleyicilere kendi varlıklarını ve çevresindeki toplumsal bağlamı düşünmeleri için bir fırsat sunmaktadır. Aynalar, izleyicileri hem eserin bir parçası haline getirmekte hem de kişisel ve toplumsal yansımaları sorgulamalarını teşvik etmektedir.

Sergi, küçük müzelerde bulunan antik sanat görüntülerinin yanı sıra, mekânları gezen sanatçıların, hazırlık proje ve çizimlerinden, enstalasyonlardan planlama aşamasındaki çalışmalara kadar uzanan bir görüntü koleksiyonu olarak sunulmayı hedeflemektedir. Her sanatçının halihazırda mevcut olan belirli bir mekân veya eserle yarattığı özel diyalog, eserin deneysel aşamalarda, değişikliklerde ve araştırmalarda bile gerçekçiliğini ortaya koymayı amaçlamaktadır (Artecontinua, 2024).

Şekil 47

Anish Kapoor, "Progetto per Volterra", 1997



(Kapoor, Progetto per Volterra, 1997)

Kapoor'un çalışmaları ve düşüncesiyle değil, genel olarak sanatın tanımıyla ilgili bazı soruları da gündeme getirmektedir, çünkü insanların kendilerine sorduklarında kendilerine sordukları soruları gündeme getirmektedir. Eserin cephesi uzaktan düzgün ve dolgun görünmekte fakat yaklaştıkça pürüzsüz olduğunu, izleyiciyi içeriye çeken bir dış bükümlük oluşturacak şekilde oyulmuş olduğu fark edilmektedir.

Sanatçılar, sanatın geleneksel kavramsal sınırlarını genişletmeyi ve sanatın ne olduğunu sorgulamayı hedeflemiş, izleyici ile sanat eseri arasındaki ilişkiyi derinleştirmeyi amaçlamışlardır. Eserler, izleyicinin düşünce süreçlerini tetikleyerek ve onlara etkileşimli deneyimler sunarak, sanatın dinamik bir deneyim haline gelmesini sağlamıştır.

Martegani, bir turistin varlığından haberdar olmadığı ve zaten umursamadığı yerleri ziyaret etmek için fotoğraflı bir rehber oluşturmuştur. Rehberle sergiyi gezen herkes, yolculuğu sırasında sanatçı tarafından destekleneceği bilinmektedir. Şehir dışında bir yürüyüş yapmak isteyen izleyiciler, fotoğraflanan geleneksel, tarihi anıtlardan çok genellikle ruhlarında bize insanlar ve madde hakkında daha fazla bilgi veren şeyleri yolculukları sırasında kayda tutarlar (Artecontinua, 2024). Eser, genellikle bir mücevherin simgesel anlamını ve estetik değerini kullanarak, izleyiciyi lüks ve zenginlik kavramları üzerine düşünmeye yönlendirir. Bu çalışmada, diamond hem fiziksel bir objeyi hem de sembolik bir anlamı ifade eder. Sanatçı, elmasın ışıltısını ve mükemmelliğini yansıtarak, modern toplumda bu tür değerlerin nasıl algılandığını sorgularlar. Çalışma, genellikle minimal bir estetikle, sade ama etkileyici bir biçimde tasarlanır ve izleyiciyi hem görsel hem de düşünsel olarak etkilemeyi amaçlar.

Şekil 48

Cingolani e Martegani, “Diamond”, 1997



(Martegani, 1997)

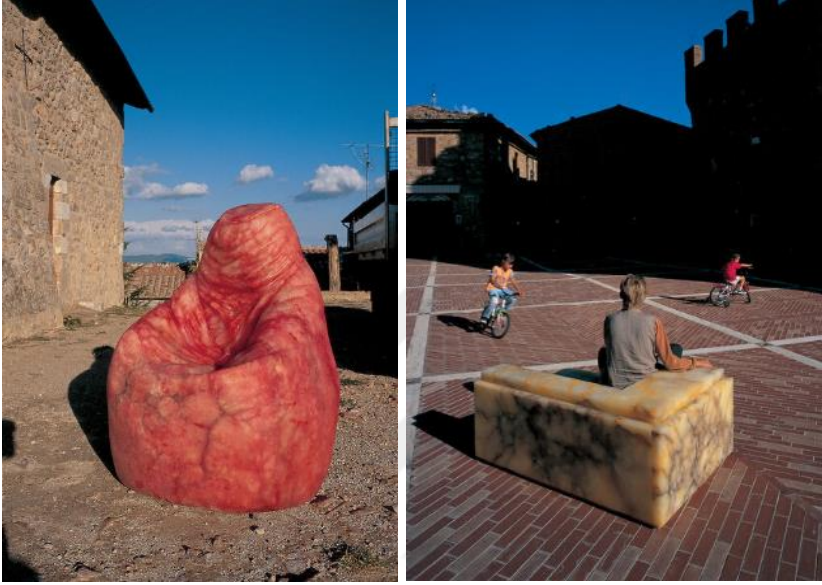
Sanatçılar, sanatın geleneksel kavramsal sınırlarını genişletmeyi ve sanatın ne olduğunu sorgulamayı hedeflemişlerdir. Eserler, sanatın sadece estetik bir deneyim değil, aynı zamanda derin bir düşünsel sorgulama olduğuna dikkat çeker. Sanatçılar, izleyici ile sanat eseri arasındaki ilişkiyi derinleştirmeyi amaçlamışlardır. Eserler, izleyicinin düşünce süreçlerini tetikleyerek ve onlara etkileşimli deneyimler sunarak, sanatın dinamik bir deneyim haline gelmesini sağlamıştır.

Ayşe Erkmen'in 1998 tarihli “Progetti per Mensano e Casole d'Elsa” adlı eseri, çevresel ve mekânsal sanat üzerine düşünsel bir çalışma sunmaktadır. Erkmen, bu projede İtalya'nın Toskana bölgesindeki Mensano ve Casole d'Elsa kasabalarına odaklanır. Sanatçı, bu yerlerin yerel kimlikleri, peyzajları ve tarihî bağlamlarını göz önünde bulundurarak, mekânın toplumsal,

kültürel ve doğal unsurlarıyla etkileşime giren projeler geliştirmiştir (Artecontinua, 2024). Erkmen'in çalışmaları, genellikle izleyiciyi çevreyle etkileşime sokmaya yönelik olup, mekânın kendisini bir sanat eseri olarak dönüştürmeyi hedeflerken bu projede sanatçı, kasabaların günlük yaşamlarını, doğal yapıları ve kültürel kimliklerini görsel bir dil aracılığıyla sorgulamayı ve sunmayı amaçlamaktadır.

Şekil 49

Ayse Erkmen, "Progetti per Mensano e Casole d'Elsa", 1-2 Detay, 1998



Şekil 50

Ayse Erkmen, Progetti per Mensano e Casole d'Elsa, 3-4 Detay, 1998



(Erkmen, Progetti per Mensano e Casole s'Elsa, 1998)

İlk üç heykel Mensano köyüne, sonuncusu ise Casole d'Elsa Belediye Binası'nın önüne yerleştirilmiştir (Artecontinua, 2024). Erkmen, bu oturakları yerel kasabaların peyzajına ve

toplumsal yapısına uyumlu bir şekilde yerleştirerek, izleyicilerin ve yerel halkın çevreyle, doğayla ve birbirleriyle daha derin bir bağ kurmalarını sağlamayı amaçlamıştır. Oturaklar, aynı zamanda birer durak, düşünme alanı ya da toplumsal etkileşimi teşvik eden unsurlar olarak yer alarak izleyicilerin çevreyi yeniden keşfetmesine ve kendi varlıklarıyla bağlantı kurmalarına olanak tanır.

Eliasson, bu projede, Toskana'nın manzaralarına uyumlu şekilde beş büyük lamba yerleştirerek, bölgenin doğal güzelliklerini ve atmosferini sanatsal bir ifade biçimiyle yeniden tasarlar. (Artecontinua, 2024). Eserin odak noktası, ışığın doğayla ve mekânla olan etkileşimini sorgulamaktır. Her bir lamba, yerel peyzajla birleşerek, ışığın farklı açılardan ve zaman dilimlerinde nasıl değiştiğini ve çevreyi nasıl dönüştürdüğünü izleyiciye sunar. Eliasson, ışığı bir araç olarak kullanarak, izleyicilerin gündelik yaşamda gözden kaçırdıkları doğal unsurları fark etmelerini sağlar ve doğa ile insan arasındaki ilişkiyi yeniden gözler önüne serer.

Şekil 51

Olafur Eliasson, “Cinque fari per la Toscana (Five lamps for Tuscany)”, 1999



(Eliasson, Cinque fari per la Toscana (Five lamps for Tuscany), 1999)

Arte All Arte, sanatın sadece görsel bir ifade değil, aynı zamanda derin bir kavramsal sorgulama olduğunu vurgular. Sanatçılar, eserlerinde sanatın ne olduğunu ne olabileceğini ve sanatın izleyiciyle olan ilişkisini sorgularlar. Bu sorgulama, sanatın sınırlarını genişletmeyi ve sanatın özünü yeniden düşünmeyi amaçlar. Associazione Arte Continua, önemli uluslararası ve İtalyan sanatçıları altı Toskana kasabasındaki tarihi yerleri geri dönüştüren, canlandıran ve bunlarla etkileşime giren enstalasyonlar yaratmaları için görevlendirerek konuyu tersine çevirdi. Bu ilginç ortamlarda düşündürücü çağdaş eserlerle karşılaşmak canlandırıcıdır.

Örneğin, Mimmo Paladino'nun Uyuyanlar, 2000, Poggibonsi kasabesindeki on üçüncü yüzyıldan kalma Periler Çeşmesi'nin dibinde yatan bir grup bronz insan ve timsah bulunmaktadır (Drake, 2005). Bu çalışma, Paladino'nun figüratif sanat anlayışını ve mitolojik, sembolik temalarını yansıtan önemli bir örnektir. "I Dormienti", "uyuyanlar" anlamına gelir ve eserin teması, insanın uyku hâli ve bilinç dışına dair derin düşünceleri sorgular.

Şekil 52

Mimmo Paladino, "I Dormienti", Installazione Permanente, 2000



(Paladino, 2000)

Bu figürler, uyuyan ya da dinlenme hâlinde olan insanları simgeler. Sanatçı, bunları şekilsel olarak sade ama etkileyici bir biçimde tasarlayarak, insan vücudunun temel formlarına ve soyutlamalarına odaklanır. Eser, yerleştirildiği mekâna göre şekil alır ve çevresiyle etkileşime girer. "I Dormienti", uyku ve bilinçaltı gibi evrensel temaları işlerken, izleyiciye insanların içsel dünyalarına dair bir bakış açısı sunmayı amaçlar.

Sanatçılar, farklı materyaller ve teknikler kullanarak sanatın çeşitli biçimlerini keşfetmeyi hedeflemişlerdir. Eserlerin materyal ve ifade biçimleri, sanatın anlamını ve etkisini değiştirme potansiyeline sahiptir. Sosyal ve kültürel temalar işleyen eserler, izleyicilere toplumsal sorunlar ve kültürel normlar hakkında düşünme fırsatı sunmuştur. İzleyiciler, bu temalar üzerinde düşünerek sanatın toplumsal ve kültürel bağlamını anlamaya çalışmışlardır. İzleyiciler, sanatın deneysel ve yenilikçi yaklaşımlarını keşfederek, sanatın sürekli bir evrim süreci içinde olduğunu fark etmişlerdir. Bu keşif, izleyicilere sanatın yenilikçi yönlerini deneyimleme fırsatı sunmuştur.

Surasi Kusolwong, Kore'deki Kwangju Bienali, Taipei Bienali (2000), Sidney Bienali (1999) ve Viyana, Bordeaux, New York, Humlebaek'te sunulan büyük "Hareket Halindeki Şehir" sergisi gibi önemli uluslararası sergilere katılmıştır (Artecontinua, 2024).

Şekil 53

Surasi Kusolwong, "Progetto per Casole", 2001



(Kusolwong, 2001)

Sanatçının enstalasyonu Güneydoğu Asya pazarlarının renkli dünyasından ilham almaktadır. Her şeyin satın alınabileceği ve her şeyin satılık olduğu sosyal toplanma yerleri, toplantılar, renkli mal alışverişi ve pazarlardan ilham alan Surasi, enstalasyonun başlığını bu yüzden "Hayat Devam Ediyor" temasıyla oluşturmuştur.

Pascale Marthine Tayou enstalasyonu için ülkenin sosyal yaşamı için kamusal ve sembolik bir yer olan San Gimignano futbol sahasını seçmiştir (Artecontinua, 2024).

Şekil 54

Pascale Marthine Tayou, "Il Muro", 2001



(Tayou, 2001)

Çalışma üzerindeki malzeme sanatçının dünya çapında çeşitli gezilerde topladığı binlerce plastik poşetten oluşurken demir bir ağın arasına sabitlenmiş durumdadır. Çalışma, durmadan yenilenecek geçici bir enstalasyon olarak sayılırken zamanla sadece sanatçının bir çalışması olmaktan çıkmış onun yerine izleyicinin de dahil olduğu bir enstalasyon çalışmasına dönüşmüştür.

Farklı materyaller ve teknikler kullanan sanatçılar, sanatın çeşitli biçimlerini keşfeder ve izleyicilere bu çeşitliliği deneyimleme imkânı sunar. Arte All Arte, sanatın sınırlarını zorlamayı ve deneysel yaklaşımları teşvik etmeyi amaçlar. Sanatçılar, geleneksel sanat biçimlerinin ötesine geçerek, yeni ve yenilikçi yöntemlerle eserler üretirler. Bu yaklaşım, sanatın sürekli bir evrim süreci içinde olduğunu ve yenilikçi düşüncelerin önemini vurgular.

Yokluk üzerine şiirsel bir çalışma yapan sanatçı, kişisel zaman algısına vurgu yapmaktadır. Bu nedenle, özgür olmak ya da tutuklu olmak, yalnızca mahkumların yaşadığı açık durumla ilgili değil, aynı zamanda her insanın günlük olarak uğraşmak zorunda kaldığı durumları da göstermeyi amaç edinmiştir. Balka, izleyiciyi metaforik olarak sandalyelere oturmaya davet ederek kaidenin izleyici ile tamamlanmasını ister ve izleyiciyi çalışmaya dahil eder.

Şekil 55

Miroslaw Balka, "12 x (ø100x44) / Time Servants", 2002



(Balka, 2002)

Şekil 56

Miroslaw Balka, “12 x (ø100x44) / Time Servants”, Detay, 2002



(Balka, 2002)

Sergideki bazı işler, sosyal ve kültürel temaları ele alarak toplumsal eleştirilerde bulunur. Sanatçılar, eserlerinde toplumsal sorunlara ve kültürel normlara dikkat çekerler. Sergide yer alan eserler, deneysel ve yenilikçi yaklaşımlar içerir. Sanatçılar, alışılmışın dışında teknikler ve materyaller kullanarak sanatın sınırlarını genişletirler.

Arte All Arte'nin yer aldığı Toskana bölgesinin hem ekonomik hem de coğrafi bağlamının ihtiyaçlarına yanıt veren Marjetica Potrč, kentsel tarım temasını ilgilendiren özel bir alan projesiyle katkıda bulunmaya karar vermektedir. Son zamanlarda Marjetica Potrč, şehir sakinleri ile doğa arasındaki temasın kaybolmasına karşı güven verici bir olasılık olarak görülen kentsel tarım konusu üzerinde çalışmıştır. Sanatçı çalışmasında “Gelecekteki savaşların petrol için değil su yüzünden yapılacağına ve şehirlerde olacağına” dikkat çekmektedir (Artecontinua, 2024). Bu nedenle, kentsel tarımda gelecekteki bir deneyime örnek olarak Siena'daki özel bir evin çatısında oluşturduğu çalışmada toprak ekiminin mümkün olduğu gerçek bir sebze bahçesi yaratmaktır. Eseri, geçici doğasıyla dikkat çekmeyi amaçlamakta ve şehirleşme ile doğal yaşam arasındaki ilişkiyi sorgulamayı hedeflemektedir. Bu proje, şehirlerde tarım yapma fikrini araştırmayı ve bunun üzerinden sürdürülebilirlik, çevre ve toplumsal yapılarla ilgili derin düşünceler geliştirmeyi amaçlamaktadır. Potrč, bu eserde şehirdeki boş alanları ve terk edilmiş yapıları, geçici tarım alanlarına dönüştürmeyi hedeflemektedir.

Şekil 57

Marjetica Potrč, “Urban Agriculture”, 2003



(Potrč, 2003)

Eserin geçiciliği, doğrudan mekânın zamanla değişen doğası ve şehirlerin sürekli evrimleşen yapılarıyla ilişkilendirilmektedir. Potrč, geçici tarım uygulamaları ile izleyiciyi şehir yaşamının sürdürülebilirliğine dair farkındalık yaratmaya teşvik etmeyi amaçlamaktadır. Tarım alanları, yerel toplulukların kendilerini beslemeleri için kısa süreli bir çözüm sunmayı sağlarken, bu uygulamalar aynı zamanda kentsel alanların geçici bir şekilde doğayla yeniden etkileşime girmesine olanak tanımayı hedeflemektedir.

Eko Prawoto ise sanatçı ve mimar olup, özellikle organik mimarlık ve ekolojik tasarımlar konusunda önemli bir isimdir. 2003 yılında yaptığı “Poesia di Paglia” adlı çalışması, onun bu ekolojik ve organik tasarım yaklaşımını yansıtan önemli projelerden biridir (Artecontinua, 2024).

Şekil 58

Eko Prawoto, “Poesia di Paglia”, 2003



(Prawoto, 2003)

Sanatçı bu projede, saman gibi çevre dostu malzemeler kullanılarak sürdürülebilir ve doğal bir yaşam alanı yaratmayı amaçlamıştır. Prawoto'nun bu tür projelerdeki temel yaklaşımı çevreye duyarlı ve ekolojik dengenin korunmasına katkı sağlayan yapılar tasarlamaktır. Bu bağlamda, "Poesia di Paglia" sadece estetik bir yapı değil, aynı zamanda çevre bilincini ve sürdürülebilirliği destekleyen bir proje olarak önemli bir yere sahiptir. Sanatçı geleneksel yapım tekniklerini modern ihtiyaçlarla nasıl uyumlu hale getirilebileceğini ve doğal malzemelerin mimaride nasıl etkin bir şekilde kullanılabileceğini göstermektedir.

Wang Du'nun "*Mamma Mia!*" adlı eserinde ise medya imgelerinin toplumsal etkilerini vurgulayan bir parçadır. Eserin adı, aynı zamanda ünlü bir müzikal olan "*Mamma Mia!*" ya bir göndermede bulunuyor olabilir, fakat burada Wang Du'nun amacı daha çok popüler kültürün estetik ve ticari yönlerine dair bir ironi yapmaktır. Wang Du'nun eseri, büyük medya simgelerinin nasıl şekillendiği ve toplumdaki rolü üzerine düşündürür. Çalışma, bazen renkli, bazen ise daha fazla ironi içeren büyük medya figürlerini, genellikle toplumsal eleştirilerle birleştirir. Bu açıdan "*Mamma Mia!*", hem bir sanat eseri hem de bir toplumsal yorum olarak önemli bir yer tutar(Artecontinua, 2024).

Şekil 59

Wang Du, "*Mamma Mia!*", 2003



(Du, 2003)

Çalışmada, çağdaş toplumun hızla değişen, tüketim odaklı yapısını ele almayı ve geçici olmanın ve hızla tükenen değerlerin modern dünyadaki yerini sorgulamayı hedeflemektedir. Wang Du, medya imgeleri ve kentsel hayatın kısa ömürlü etkilerini kullanarak, bu hızla tükenen imgeleri kalıcı bir yapıda sunmayı hedeflemektedir. Çalışma hem çağdaş kültürü hem de geçiciliği gözler önüne sererek, izleyiciye sürekli yenilenen bir dünyanın içinde varlıklarını sorgulamalarını teşvik etmeyi amaçlamaktadır.

Sergideki birçok eser, sosyal ve kültürel temaları ele alarak toplumsal eleştirilerde bulunmuştur. Sanatçılar, eserlerinde toplumsal sorunlara ve kültürel normlara dikkat çekerek, izleyicilerin bu konular üzerinde düşünmelerini sağlamayı hedeflemişlerdir.

Massimo Bartolini'nin çalışmaları ise doğayla bağlantılıdır ve yaşanan, seyahat edilen ve deneyimlenen, başka bir deyişle tipik olarak evlere, sokaklara ve kentsel mekanlara bağladığımız duygusal, biyografik ve kültürel unsurların bütünüdür. Bartolini, fiziksel bir mimariyi hayali bir bedenle karıştırarak dünyanın gerçek anlamda çağrışımını referanslarla yapar. Bu, bir havzadaki suyun düzensiz dalgalarla karıştırıldığı isimsiz bir heykelde açıkça görülmektedir. Ancak hareket mekanik yollarla üretilirken, etkisi gizemli bir şekilde gerçeğe benzer bir etki yaratıyor (Artecontinua, 2024).

Şekil 60

Massimo Bartolini, “Senza Titolo (albero e onda)”, 2004



(Bartolini, 2004)

Bartolini'nin bu çalışmada kullandığı ağaç ve dalga sembolleri doğanın temel öğelerine bir çağrışım yapmaktadır. Ağaç, doğanın sabırlı, köklü ve kalıcı tarafını simgelerken, dalga, hareket, değişim ve geçiciliği temsil eder. Bu ikili, doğadaki dengeyi ve sürekli değişimi sembolize eder. Bartolini, bu temaları birleştirerek, izleyiciyi doğanın döngüsellliği ve sürekliliği üzerine düşünmeye sevk eder.

Eserler, izleyicilere sanatın sadece estetik bir deneyim değil, aynı zamanda derin bir düşünsel sorgulama olduğunu göstermektedir. İzleyiciler, eserlerle etkileşime girerek, sanatın dinamik bir deneyim haline geldiğini fark etme durumuna girebilir.

Şekil 61

Antony Gormley, “Fai spazio, Prendi posto”, 2004



(Gormley, 2004)

Gormley’in 9. Arte All Arte projesinde adından da anlaşılabileceği gibi, izleyiciyi hem fiziksel hem de duygusal olarak bir tür katılım ve etkileşime davet eder. “Yer Aç, Yerini Al”, izleyicinin mekanla ve kendi varlığıyla yeniden ilişki kurmasına yönelik bir çağrıdır. Bu başlık, sadece fiziksel bir hareketi değil, aynı zamanda sosyal, kültürel ve kişisel bir yerleşim sürecini de ima eder (Artecontinua, 2024). Çalışmada, izleyicinin çevresiyle olan etkileşimini yeniden keşfetmesi beklenilir ve Gormley’in heykelleri genellikle insan bedeninin soyutlanmış versiyonları olurken bu eserde hem insanın çevresindeki mekân algılayışını hem de mekânın insan üzerindeki etkisini sorgular. Bu, eserin kalıcı bir yapıda olmaktan çok, her katılımcının kendi izini bıraktığı, sürekli değişen bir deneyim sunmasına olanak tanımaktadır. Sanatçı, mekânda geçen her anı önemli kılarak, izleyicinin hem fiziksel hem de düşünsel olarak eseri deneyimlemelerini teşvik etmektedir.

Sanatçılar, eserlerinde sanatın ne olduğunu ve ne olabileceğini sorgular. Sanatın tanımını genişletmek ve sanatın özünü anlamak için çeşitli kavramsal ve estetik yaklaşımlar kullanırlar. Cai Guo-Qiang ve Jennifer Wen Ma’nın “Umoca” adlı çalışmasında sanatçıların geniş çaplı ve geçici sanat projelerine olan ilgi ve yeteneğini vurgulayan önemli bir projedir. Bu eser, sanatçının görsel etkileri, mekânsal tasarımı ve izleyici etkileşimini nasıl bir araya getirdiğini gösterir. Cai Guo-Qiang genellikle patlayıcı maddelerle gerçekleştirdiği büyük ölçekli enstalasyonlar ve performanslarla tanınır. Cai’nin sanatında patlamalar ve ateş hem görsel hem de sembolik anlamlar taşır (Artecontinua, 2024).

Şekil 62

Cai Guo-Qiang & Jennifer Wen Ma, “Umoca”, 2005



(Cai Guo-Qiang & Jennifer Wen Ma, 2005)

Eserin teması, doğa, evren ve insanın bu iki unsur arasındaki bağlantıyı keşfeder. Cai Guo-Qiang’ın patlayıcılarla yarattığı görsel efektler, kozmik olaylar ve doğanın gücünü temsil ederken, Wen Ma’nın tasarımı, bu etkilerin mekân içindeki yansımalarını ve izleyicinin bu deneyimle etkileşimini vurgular. Cai Guo-Qiang’ın patlayıcılarla yarattığı geçici görsel etkiler, sanatın kalıcılığı ve geçiciliği arasındaki ilişkiyi araştırır. Patlamalar ve ateşin etkisi, izleyicilere geçici güzellik ve dinamik bir estetik deneyimi sunar. Wen Ma’nın mekân tasarımı, Cai’nin patlamalarının mekânda nasıl bir etkide bulunduğunu gösterir. İzleyiciler, mekânın içindeki geçici ve dinamik sanat unsurlarını deneyimleyerek, sanatsal bir bütünlük içinde yer alırlar.

Sonuç olarak Arte All Arte hareketi, 1996-2005 yılları arasında geçici sanatın farklı yönlerini derinlemesine araştırarak, sanatın zamansal ve mekânsal doğasını sorgulayan bir proje olmuştur. Sanatçılar, geçici malzemeler, performans sanatı ve kamusal alanlar gibi çeşitli unsurları kullanarak sanatın geçici doğasını ve bu doğanın izleyiciler üzerindeki etkilerini vurgulamıştır. Bu süreçte, geçici sanatın estetik, toplumsal ve çevresel boyutları incelenmiş, sanatın kalıcı ve geçiciliğinin sorgulandığı bir dönem yaşanmıştır. Arte All Arte, geçiciliğin sanat pratiğindeki rolünü ve potansiyelini derinlemesine inceleyerek, sanat dünyasında kalıcı bir etki bırakmıştır. Farklı materyaller ve tekniklerle oluşturulan eserler, izleyicilere sanatın çeşitli biçimlerini ve ifade biçimlerini anlamaya yönelik bir perspektif sunmuştur. Bu,

izleyicilerin sanatın materyal ve ifade biçimlerinin anlamını ve etkisini kavramalarına yardımcı olmuştur. Arte All Arte sergisi, sanatın kavramsal ve estetik boyutlarını derinleştirmeyi, izleyicilerin sanatla olan ilişkilerini yeniden düşünmelerini sağlamayı ve sosyal, kültürel temaları ele alarak toplumsal eleştirilerde bulunmuştur. Bu durum sanatçılar tarafından yenilikçi ve deneysel yaklaşımlarla gerçekleştirilirken, izleyiciler üzerinde de derinlemesine düşünme ve etkileşim sağlamıştır.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

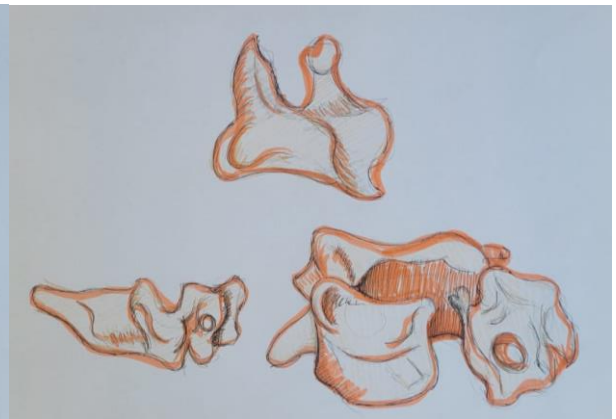
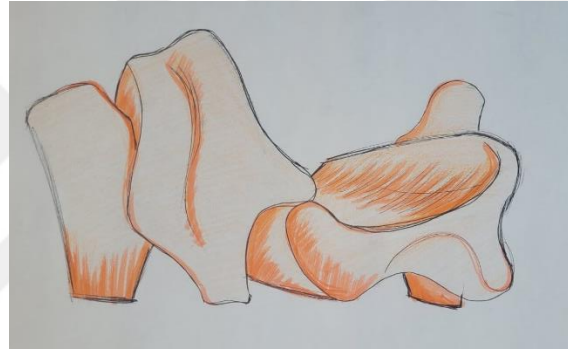
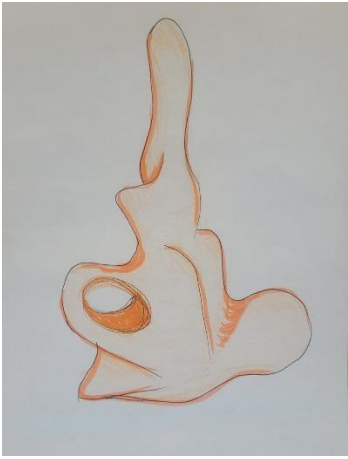
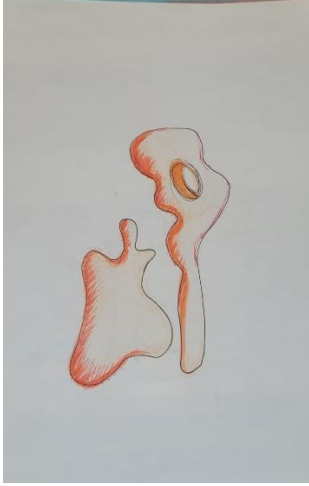
Uygulama Pratikleri

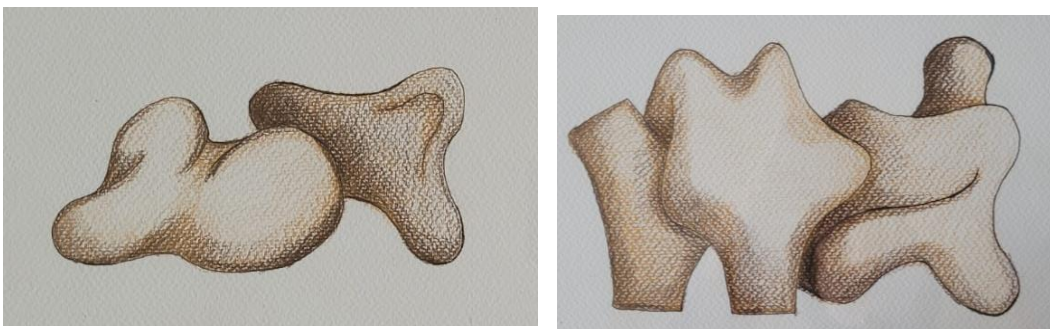
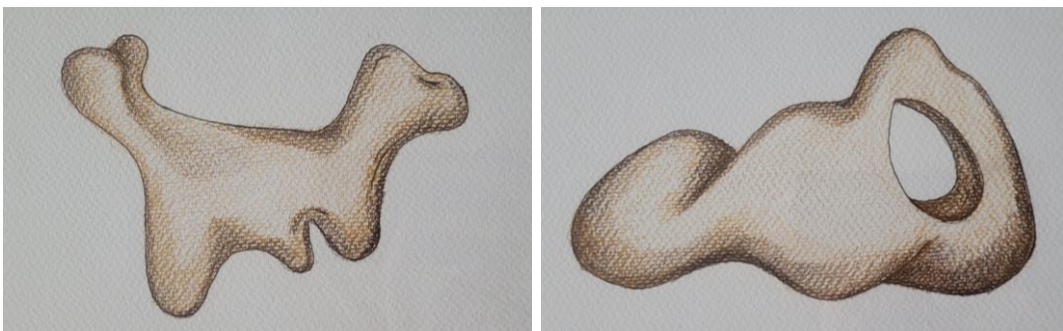
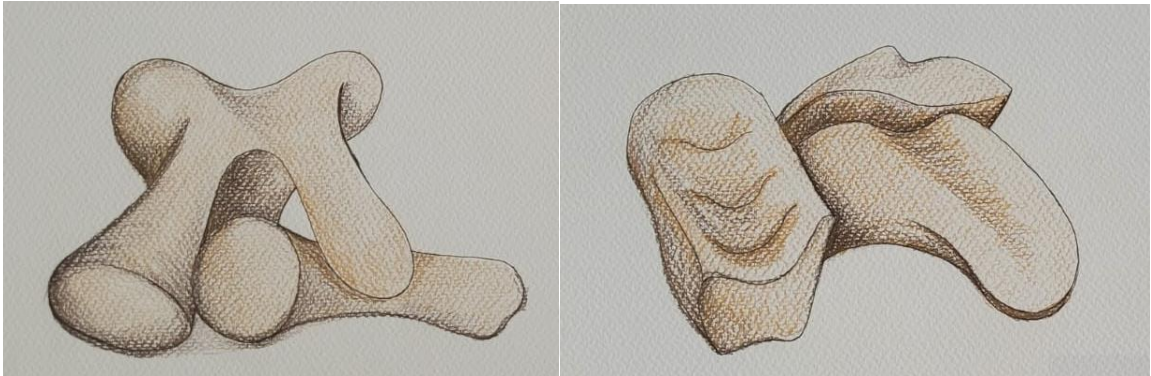
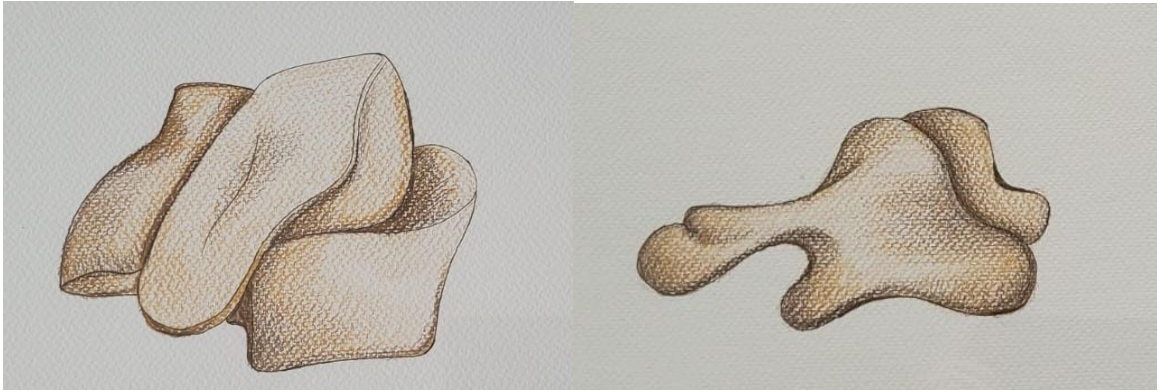
Beden, insanın varoluşunun en somut göstergesidir; fakat bu somutluk, geçiciliğin ve değişimin sürekli bir işareti olarak hizmet eder. Bedenin çeşitli uzuvları, zamanla değişir, işlevini kaybeder ve nihayetinde çürür. Bu süreç, bedenin organik yapısının geçici doğasını ortaya koyar. Her beden uzvu, yaşamsal fonksiyonları yerine getirme görevini üstlenirken, aynı zamanda zamanın ve yaşlanmanın izlerini de taşır. El, kol, bacak gibi uzuvlar, yaşam boyunca sürekli bir değişim sürecine tabidir. Bu değişim, bedenin yaşamsal işlevlerini sürdürmesine rağmen, geçici ve sürekli bir dönüşümün izlerini bırakır. “Varlık ve Yokluk Arasında” başlıklı bu uygulama ve eskizlerden oluşan bölümde, bedenin zamansallığı kavramsal olarak, yapıtlarda kullanılan materyal ve sergileme süreciyle de geçicilik plastik açıdan irdelenmektedir. Amaç, açık alanda sergilenen çalışmaların ana fikrinin izleyiciye sınırlı bir sürede aktarılması ve hem malzeme hem de sergi süresi ile geçiciliği vurgulamaktır.

Yaşam, insanın bilinciyle algıladığı ve içinde var olduğu bir durum olarak karşımıza çıkar. Bu varoluş, bireyin içsel doğasının bir eylemi olarak kabul edilir ve insan, yaşamını anlamlı kılmak için sürekli bir çaba içindedir. Bu çaba, tüm eylemleri, arzuları, değerleri ve yaşamın diğer yönlerini kapsamaktadır. Ancak, biyolojik bedenin ölüm yoluyla yok oluşu, insan doğasının kaçınılmaz bir gerçeğidir. Nitekim yaşamın fiziksel gerçekliği ile yok oluşun bilinmezliğini, bedenin metafizik doğasını ortaya koyar.

Geçicilik, bedenin her bir uzvunda kendini gösterir. Örneğin, cilt, yaşla birlikte kırışır ve elastikiyetini kaybeder; kaslar, yaşlandıkça zayıflar ve hacmini yitirir. Bu değişimlerin her biri, bedenin zamanla geçici hale geldiğini ve sürekli bir dönüşüm içinde olduğunu vurgular. Bu bağlamda üretilen fikir ve yapıtların sergileme yöntemleri izleyicilere bedenin ve heykel aracılığıyla fiziksel varlığın geçiciliğini öne çıkararak düşünsel bir deneyim sunar.

Uygulama Eskizleri





Varlık ve Yokluk Arasında

Sanat, insanlığın tarihsel ve varoluşsal deneyimlerini biçimlendirirken, geçiciliği hem biçim hem de içerik olarak işler. Geçici olanı estetik bir dil aracılığıyla vurgulamak, zamanın ve mekânın etkisini vurgulamak, varlık ve yokluk arasındaki ince çizgide bir meditasyon yaratmak, çağdaş sanatın temel hareketlerinden biridir. Bu manifestoda, geçici olanın estetik bir araç olarak nasıl kullanılabileceğini, izleyiciyle nasıl bir etkileşim kurabileceğini ve insan bedeninin bu dönüşüm sürecinde nasıl bir sembol haline geldiği ele alınmaktadır.

İnsan bedeni, her şeyden önce, geçiciliğin somut bir temsildir. Kemikler, et, deri, kaslar... Bunlar, yaşamın başlangıcında bir bütünlük oluşturur, ancak zamanla çürüyüp bozulur ve varlık ile yokluğun izlerini taşır. Bu gerçeklik, bedeni ve bu bedeni oluşturan unsurları kullanarak zamanın akışını yansıtmaya noktasında imgesel olarak kullanmaya imiştir. Bu bağlamda malzemenin geçiciliği de sanat eserinin kavramsal karşılığı olabilirken, diğer taraftan malzemenin fiziksel değişimiyle geçicilik vurgusu yapılabilmektedir.

Bu tez çalışması kapsamında ele alınan geçicilik kavramı üretilen çalışmalarla ilişkilendirilerek, mekânın, sergileme süresinin ve malzemenin geçiciliği vurgulanmaya çalışılmaktadır. Bu yaklaşımın alt metni ise bedenin kavramsal olarak deformasyonu ve geçiciliği üzerine kurgulanmıştır. Kullanılan malzemelerde sergi mekanına göre kalıcılığı açık alanda belirli bir süreyle sınırlı olan ve bedenin varlık ve yokluk kavramlarıyla ilişkisini niteleyen malzemelerdir.

Sergi alanları da geçiciliğin bir yansıması olarak kullanılır. Geçici sergiler, sanat eserlerinin sabit mekânlardan bağımsız olarak zamana ve mekâna göre şekil değiştiren yapıtlar olarak varlıklarını sürdürür. Yapıtın geçiciliği anlamın kalıcılığı sorgulanırken, mekânsal aidiyet ve izleyiciyle ilişki de eserlerin anlamsal çerçevesini oluşturmaktadır. Eserler, belirli bir süre içinde var olur, izleyiciyle etkileşimde bulunur ve aktarılacak istenilen mesaj geçici süre içerisinde alımlayıcıya aktarılır. Bu geçici sergide de kamusal alanda bedensel referanslar taşıyan formlar geçiciliği çağrıştırmaktadır. Ayrıca varlık ve yokluk arasındaki gerilimli ilişki daha somut bir şekilde gösterilmektedir.

Sanat eserlerinde varlık ve yokluk arasındaki gerilim, sadece estetik bir deneyim değil, aynı zamanda derin bir felsefi sorgulama alanıdır. Geçiciliğin sergilenmesi, izleyiciyi varoluşun kırılganlığı üzerine düşünmeye zorlar. Bu geçici yapılar, tıpkı kemikler gibi, varlığın sınırlarını çizer ve izleyiciye bedenin ve zamanın etkisini daha derinden hissettirir. Varlık, bir an için belirir, ardından tüm tanımlarını kaybeder. Nitekim izleyicinin belleğinde geçici bir anımsatıcı olarak yer alır. Bu anımsama mekân, eser ve izleyici üçgeninde anlam kazanmaktadır.

Şekil 65

Rumeysa Tikici, “Pelvis”, 32x45x19, Polyester, 2024



(Tikici, 2024)

Şekil 66

Rumeysa Tikici, “Bedenden Bir Uzantı”, 47x40x30, Polyester, 2024



(Tikici, 2024)

Şekil 67

Rumeysa Tikici, “Zıtlık”, 53x35x30, Polyester, 2024



(Tikici, 2024)

Şekil 68

Rumeysa Tikici, “Biriktirmek”, 31x23x11, Polyester, Toprak, 2024



(Tikici, 2024)

Şekil 69

Rumeysa Tikici, “Kesik Omuzlar”, 25x26x22, Polyester, 2024



(Tikici, 2024)

Şekil 70

Rumeysa Tikici, “Topraktan Gelen”, 60x28x21, Polyester, Toprak, 2024



(Tikici, 2024)

Şekil 71

Rumeysa Tikici, “Varlık ve Yokluk Arasında”, 110x190x70, Metal, 2024



(Tikici, 2024)

Şekil 72

Rumeysa Tikici, “Parçadan Bütüne, Bütünden Bölünmeye”, 75x170x35, Metal, 2024



(Tikici, 2024)

SONUÇ

Tarih boyunca açık alanlar ve kentsel mekanlar politik ve ideolojik fikirlerin paylaşıldığı ve hatırlatıldığı sembolik alanlara dönüşmüşlerdir. Bu alanlarda da en önemli hatırlatıcı unsur heykeller olmuştur. Heykelin kalıcılığına dair geleneksel anlayışlar sorgulanmış ve açık alan heykelleri, zamansal özellikleri, kullanılan malzeme ve izleyici ile kurdukları etkileşim üzerinden farklı bir biçimde anlamlandırılmaya başlanmıştır. Heykel sanatında kalıcılık ve geçicilik arasındaki ilişki, artık yalnızca fiziksel varlıkla sınırlı kalmayıp, izleyicinin deneyimi ve eserin sunduğu anlam üzerinden değerlendirilmektedir. Bu dönüşüm, sanatın daha dinamik, etkileşimli ve geçici bir süreç olarak yaşanmasını sağlamış, izleyici ile sanat eseri arasındaki ilişkiyi yeniden şekillendirmiştir.

Heykel uygulamalarındaki geçicilik anlayışı, heykelin kalıcılık ve zamansallık kavramlarının yeniden düşünülmesini sağlamaktadır. Heykeller artık sabit ve kalıcı yapılar olarak değil, izleyicinin katılımıyla şekillenen, sürekli değişen ve farklı anlam katmanları üreten eserler olarak kabul edilmektedir. Bu çalışma, açık alan heykel sanatındaki geçiciliğin tarihsel bağlamda nasıl evrildiğini ve günümüzde sanatçılar ile izleyiciler arasındaki etkileşimi nasıl dönüştürdüğünü anlamak için önemli bir kaynak sunmaktadır. Nitekim bu durum sanatçıların sanat anlayışı üzerinden ele alındığında ve sanat yapıtlarına nasıl yansıdığı incelendiğinde; ilk sanat anlayışlarından günümüze kadar olan gelişmeler, sanatçıların ifade biçimlerini, estetik anlayışlarını ve toplumla olan ilişkilerini derinden etkilemiştir. Sanatçılar, her dönemin kültürel ve toplumsal yapısından etkilenerek, sanatın anlamını ve rolünü yeniden şekillendirmiştir.

Ayrıca çalışmanın odaklandığı “Arte All Arte” örneği ise açık alandaki geçici heykel uygulamalarının ve enstalasyonların zamanla değişen anlam ve algılarını gözler önüne sermektedir. Sergi belli bir zaman diliminde sürekliliği olan ve sanatçıların davet edilerek belirli mekanlarda yapıtlar ürettiği sanatsal bir organizasyondur. Bu durum ele alındığında açık alanda geçicilik daha fazla önem kazanır ve hatta sanatçılar farklı zaman dilimlerinde farklı mekanlara geçici uygulamalar üretmişlerdir. Bundan bağımsız olarak Arte All Arte örneğinde geçici malzemenin sergi içinde daha fazla öne çıktığı görülmektedir. Nitekim geçicilik, bu bağlamda sadece malzeme seçiminden veya fiziksel bozulmadan kaynaklanmaz; aynı zamanda eserlerin izleyiciyle olan etkileşimi ve sergileme sürecindeki süreklilik üzerine kurulur. Sanatçılar, heykellerini belirli bir süre için mekânda bırakırken, bu süreçte izleyiciye bir anlam aktarımı sağlamayı hedefler. Böylece heykelin geçiciliği, sanatçının iletmek istediği mesajın ve izleyicinin buna verdiği tepkilerin bir yansıması olarak ortaya çıkar.

Bu kapsamda üçüncü bölümde üretilen yapıtların sergileme sürecinde ise “Varlık ve Yokluk Arasında” başlığı tercih edilerek bedenin soyut bir şekilde aidiyet durumu irdelenmiştir. Oluşturulan sergide yapıtların geçiciliği her açıdan vurgulanırken aynı zamanda çalışmalar üzerinden geçicilik ve zaman kavramı da irdelenmektedir. Serginin açık alanda kısa süreli varlığı hem mevsimsel faktörler hem de kullanılan malzemeler aracılığıyla ifade edilmiştir. Sergi, kar yağmadan önce kurulmuş ancak bir süre sonra kar yağışı nedeniyle eserler kar altında kalmış ve bu durum, eserlerin izleyiciyle olan ilişkisini değiştirmiştir.



KAYNAKÇA

- Acca. (2023). *What is Public Art?* Acca: <https://acca.melbourne/education/resources/public-art/what-is-public-art/> adresinden alındı
- Ağaoğulları, M. A. (2020). *Kent Devletinden İmparatorluğa*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Akış, Y. (2015). *Søren Kierkegaard'da Kaygı Kavramı*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Akman, C. (2021, Temmuz 29). *Christo ve Jeanne Claude: Arazi Sanatının Öncüleri*. theMagger: <https://www.themaggar.com/christo-jeanne-claude-kimdir-inceleme/> adresinden alındı
- Alipour, Y. (2020). *HANS HAACKE. The Broocklyn Rail*: <https://brooklynrail.org/2019/12/art/HANS-HAACKE-with-Yasi-Alipour> adresinden alındı
- Alp, K. Ö. (2016). İlişkisel Estetik ve Kamusal Alan Bağlamında Sanatta Yeni Arayışlar. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*(16), s. 99-109.
- Anh, P. (2022, Şubat 10). *Cai Guo-Qiang took the ladder and asked God*. Lofficiel: <https://www.lofficielibiza.com/art/cai-guo-qiang-bat-thang-len-hoi-ong-troi> adresinden alındı
- Antmen, A. (2008). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Arnheim, R. (2004). *Görsel Düşünme*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Artecontinua. (2024). *Arte All'Arte*. Artecontinua: <https://www.artecontinua.org/arte-allarte-1> adresinden alındı
- Atalay, R. (2008). 1960 Sonrasında Kent Mekanı ve Heykel Oluşumları. 2. *Uluslararası Dokimeon Mermer Heykel Sempozyumu Bildiriler Kitabı*. içinde Afyon: Kocatepe Üniversitesi.
- Azevedo, N. (2009). *Melting Men*. 2016 tarihinde <https://www.artfulliving.com.tr/neler-oluyor/buzdan-heykellerle-gundeme-gelen-kuresel-isinma-i-5631> adresinden alındı
- Balka, M. (2002). 12 x (ø100x44) / time servants. *Sergi*. Associazione Arte Continua. <https://www.artecontinua.org/miroslav-balka-san-gimignano-2002> adresinden alındı
- Barret, T. (2022). *Sanat Üretimi*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Bartolini, M. (2004). Senza Titolo (albero e onda). *Sergi*. Associazione Arte Continua. <https://www.artecontinua.org/massimo-bartolini-san-gimignano-2004> adresinden alındı
- Bell, D. (1978). *The Cultural Contradictions of Capitalism*. New York: Basic Books.
- Bernard, M. (2002). *Sanat, Tasarım ve Görsel Kültür*. Ankara: Ütopya Yayınları.
- Bernini, G. L. (1651). *Fontana di Trevi*. Mart 29, 2017 tarihinde <https://www.alamy.com/stock-photo-the-trevi-fountain-fontana-di-trevi-in-rome-with-crowds-of-tourists-140271338.html> adresinden alındı

- Bhargava, A. (2024 , Temmuz 23). *Piece of Work: How is Cai Guo-Qiang's 'Sky Ladder' art?* Tather: <https://www.tatlerasia.com/lifestyle/arts/cai-guo-qiang-sky-ladder-explosion-gunpowder-art> adresinden alındı
- Bıçakçı, K. (2021, Mayıs 21). *Ayşe Erkmen Hakkında Her Şey*. Alem: <https://www.alem.com.tr/sanatcilar/ayse-erkmen-hakkinda-her-sey-1075693?ysclid=lzke2rrp544526601> adresinden alındı
- Biró, Y. (2001, Ocak). Momentum of the Ephemeral: Kawamata's Temporary Structures. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 23(1), s. 105-111.
- Bittencorty, E. (2024, Temmuz 14). *The Geometry in Motion of Nancy Holt*. Hyperallergic: <https://hyperallergic.com/933729/the-geometry-in-motion-of-nancy-holt-gropius-bau-berlin/> adresinden alındı
- Bobin, V. (2016, Mart 31). *Tadashi Kawamata*. Flash Art: <https://flash---art.com/article/tadashi-kawamata/> adresinden alındı
- Boren, A. (2022, Aralık 10). *KURUMLARIN YARASINA BASMAK – HANS HAACKE*. ÖzgürDenizli.com: <https://www.e-skop.com/skopbulten/kurumlarin-yarasina-basmak/2787> adresinden alındı
- Bourgeois, L. (1999). *Maman*. TATE. Eylül 22, 2017 tarihinde <https://www.architecturaldigest.com/story/moma-louise-bourgeois-exhibition-shows-her-architectural-inspiration> adresinden alındı
- Bradshaw, P. (2016, Ekim 13). *Sky Ladder: The Art of Cai Guo-Qiang review – jaw-dropping pyrotechnics*. The Guardian: <https://www.theguardian.com/film/2016/oct/13/sky-ladder-the-art-of-cai-guo-qiang-review-kevin-macdonald> adresinden alındı
- Brancusi, C. (1938). *Coloana Infinitului*. 2021 tarihinde <https://www.istockphoto.com/tr/fotoğraf/constantin-brancusi-tarafından-sonsuz-sütun-anıtı-gm1300713382-392955446> adresinden alındı
- Bresc-Bautier, G. C. (2006). *Sculpture*. Köln: Taschen.
- Bumin, K. (2010). *Demokrasi Arayışında Kent*. İstanbul: Çizgi Kitabevi.
- Buren, D. (1986). *Les Deux Plateaux*. 2023 tarihinde <https://www.jeanneelherlin.com/product/daniel-buren-works-hirshorn-museum-sculpture-garden-washington-d-c-february-1-april-23-1989/> adresinden alındı
- Buren, D. (2002). Kente Yerleşmek. *Sanat Dünyamız*(82), s. 135.
- Cai Guo-Qiang , & Jennifer Wen Ma. (2005). UMoCA: Under Museum of Contemporary Art. *Sergi*. Associazione Arte Continua. <https://www.artecontinua.org/cai-guoqiang-jennifer-wen-ma-colle-2005> adresinden alındı
- Calder, A. (1969). *La Grande Vitesse*. 2024 tarihinde <https://rivergrandrapids.com/la-grande-vitesse-calder-plazas-sculptor-alexander-calders-113th-birthday-is-today/> adresinden alındı
- Chillida, E. (1972). *Comb of the Wind*. 2019 tarihinde <https://www.theguardian.com/travel/2019/apr/17/eduardo-chillida-museum-reopens-san-sebastian-sculpture-park> adresinden alındı

- Christo. (1971-95). *WRAPPED REICHSTAG*. Berlin. 2024 tarihinde <https://mubi.com/tr/tr/films/christo-jeanne-claude-wrapped-reichstag-berlin-1971-1995> adresinden alındı
- Christo. (1985). *Le Pont Neuf*. 2024 tarihinde <https://www.infoimmo.ch/articles/art-christo-jeanne-claude/> adresinden alındı
- Collingwood, R. G. (2011). *Kısaca Sanat Felsefesi*. Ankara: BilgeSu Yayıncılık.
- Core, S. (2019, Mayıs 16). *Oldenburgs*. Yancey Richardson: <https://www.yanceyrichardson.com/exhibitions/sharon-core3> adresinden alındı
- Costinaş, C., & Guerrero, I. (2024). *24th Biennale of Sydney: Ten Thousand Suns*. MCA: <https://www.mca.com.au/exhibitions/24th-biennale-of-sydney/> adresinden alındı
- Çete, Ş. (2022, Ocak 30). *80. Whitney Bienali'nin Katılımcıları Açıklandı*. Art Dog İstanbul: <https://artdogistanbul.com/80-whitney-bienalinin-katilimcileri-aciklandi/> adresinden alındı
- Derrida, J. (2005). *Sovereignties in Question: The Poetics of Paul Celan*. Fordham: University Press.
- Dilaver, A. V. (2022, Temmuz 8). *Çatlaklar, Şifreler ve Sıkışmış Sessizlik*. 5Harfliler: <https://www.5harfliler.com/catlaklar-sifreler-ve-sikismis-sessizlik/> adresinden alındı
- Documenta. (2024). *Documenta Biennale*. <https://www.documenta.de/en/about> adresinden alındı
- Drake, C. (2005, Mayıs 1). *Arte all'Arte*. Artforum: <https://www.artforum.com/events/arte-allarte-9-203257/> adresinden alındı
- Du, W. (2003). *Mamma Mia! Sergi*. Associazione Arte Continua. <https://www.artecontinua.org/wang-du-san-gimignano-2003> adresinden alındı
- Eliasson, O. (1999). *Cinque fari per la Toscana (Five lamps for Tuscany)*. *Sergi*. Associazione Arte Continua. <https://www.artecontinua.org/olafur-eliasson-casole-1999> adresinden alındı
- Eliasson, O. (1999-2019). *The Glacier Series. Eriyen Buzullar*. 2024 tarihinde <https://www.e-flux.com/announcements/604479/olafur-eliassonyour-curious-journey/> adresinden alındı
- Eliri, O. A. (2012). Birey toplum ilişkisinde kent kültürü, kamusal alan ve onda şekillenen sanat olgusu. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 1(15), s. 61-74.
- Erdemci, F. (2011). *Plan B: İmkânsız Kısa Devreler ve Mutlu Kazalar*. İstanbul: İKSV ve Yapı Kredi Yayınları.
- Erkmen, A. (1998). *Progetti per Mensano e Casole s'Elsa. Sergi*. Associazione Arte Continua. <https://www.artecontinua.org/ayse-erkmen-casole-1998> adresinden alındı
- Erkmen, A. (2011). *Plan B*. <https://ayseerkmen.com/works> adresinden alındı
- Erkmen, A. (2017). *On Water*. Münster Kunstakademie, Münster, Almanya. <https://awarewomenartists.com/en/artiste/ayse-erkmen/> adresinden alındı
- Foster, H. (2009). *Gerçeğin Geri Dönüşü*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- France, F. d. (2013, Mart 1). HORIZONS Les Sentiers de l'eau. *Tadashi Kawamata*.
- Fritsch, K. (2013). *Hahn-Cock*. 2014 tarihinde <https://www.shutterstock.com/tr/image-photo/london-may-3-hahncock-title-temporary-192893009> adresinden alındı
- Germener, S. (1996). *1960 Sonrasında Sanat*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Gibson, E. (2017, Temmuz 12). *100,000 forbidden books used to construct Parthenon replica on Nazi book-burning site*. Dezeen: <https://www.dezeen.com/2017/07/12/parthenon-of-books-marta-minujin-installation-forbidden-kassel-germany-documenta-14/> adresinden alındı
- Goldsworthy, A. (1990). *Ice Circles*. Aralık 27, 2018 tarihinde <https://www.linkedin.com/pulse/wunderkammer-move-marian-connor/> adresinden alındı
- Gormley, A. (2004). *Fai spazio, Prendi posto. Sergi*. Associazione Arte Continua. <https://www.artecontinua.org/antony-gormley-poggibonsi-2004> adresinden alındı
- Gökgür, P. (2008). *Kentsel Mekanda Kamusal Alanın Yeri*. İstanbul : Bağlam Yayıncılık.
- Göknur, P. (2008). *Kentsel Mekanda Kamusal Alanın Yeri*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Griffiths, A. (2019, Aralık 19). *Anne Hardy transforms Tate Britain into a ghostly Christmas ruin*. Dezeen: <https://www.dezeen.com/2019/12/14/depth-of-darkness-installation-anne-hardy-tate-britain/> adresinden alındı
- Guo-Qiang, C. (2015). *Sky Ladder. Çinli sanatçı, ölmüş dedesine ithafen göğe alevden merdiven yaptı*. Quanzhou, Çin. Ağustos 15, 2015 tarihinde <https://amerikabulteni.com/2015/08/15/cinli-sanatci-olmus-dedesine-ithafen-goge-alevden-merdiven-yapti/> adresinden alındı
- Güç, M. (2005). *Açık Alan Heykellerinin Kent Estetiğine Katkısı*. Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Adana: Yök Tez.
- Güler, O. (2014). *Çağdaş sanata mekân bağlamında bir bakış*. MSGÜ Tasarım Kuram Dergisi, 10(17), s. 39-53.
- Haacke, H. (1988). *And You Were Victorious After All*. Nisan 29, 2012 tarihinde <https://www.artdamagedbook.com/blog/hans-haacke-and-you-were-victorious-after-all> adresinden alındı
- Haacke, H. (2000). *Kunstprojekt im nördlichen Lichthof des Reichstagsgebäudes*. Der Bevölkerung: <https://derbevoelkerung.de/> adresinden alındı
- Haacke, H. (2000). *Der Bevölkerung*. Deutscher Bundestag, Almanya. https://www.bundestag.de/en/visittheBundestag/art/artists/haacke_inhalt-369950 adresinden alındı
- Hardy, A. (2017). *Column. The Depth of Darkness, the Return of the Light, Anne Hardy Tate Britain Winter Commission*. Tate. 2019 tarihinde <https://www.tate-images.com/I00180-The-Depth-of-Darkness-the-Return-of-the-Light-Anne.html> adresinden alındı
- Harvey, D. (2012). *Postmodernliğin Durumu*. İstanbul: Metis Yayınları.

- Hoffmann, J. (2017, Eylül 11). *Skulptur Projekte Münster*. Frieze: <https://www.frieze.com/article/skulptur-projekte-munster> adresinden alındı
- Holt, N. (1973-76). *Sun Tunnels*. 2024 tarihinde <https://holtsmithsonfoundation.org/sun-tunnels> adresinden alındı
- Huyghe, P. (2017). *After ALife Ahead. Pierre Huyghe*. 2024 tarihinde <https://www.skulptur-projekte-archiv.de/en-us/2017/projects/186/> adresinden alındı
- Huyssen, A. (2003). *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford: University Press.
- Jenkins, B. (2011). *Godon Matta-Clark*. One Work.
- Juda, A. (2023). *Tadashi Kawamata*. Annely Juda Fine Art: <https://www.annelyjudafineart.co.uk/artists/54-tadashi-kawamata/overview/> adresinden alındı
- Kahraman, H. (2005). *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Kantor, M. (2013). *Ayşe Erkmen*. Aware: <https://awarewomenartists.com/en/artiste/ayse-erkmen/> adresinden alındı
- Kapoor, A. (1997). *Progetto per Volterra. Sergi*. Associazione Arte Continua. <https://www.artecontinua.org/anish-kapoor-volterra-1997> adresinden alındı
- Kapoor, A. (2006). *Cloud Gate*. 2016 tarihinde <https://maryamaesthetics.blogspot.com/2016/05/cloud-gate.html> adresinden alındı
- Karadag, Z. (2020, Ocak 6). *Dünyayı saran ikonik sanatçı Christo*. LOFFİCİEL: <https://www.lofficiel.com.tr/sanat/dunyayi-saran-ikonik-sanatci-christo> adresinden alındı
- Karon, C. (2018, Ekim 1). *The Story behind "Sun Tunnels," Nancy Holt's Land Art Masterpiece*. Artsy: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-story-sun-tunnels-nancy-holts-land-art-masterpiece> adresinden alındı
- Kavruk, H. (2002). *Anakente Bakış, Türkiye’de Anakent Belediyeciliği ve Kent Hizmetlerinin Yönetimi*. Ankara: Hizmet- İş Sendikası.
- Kawamata, T. (2008). *Tree Huts*. https://www.artsy.net/show/madison-square-park-tadashi-kawamata-tree-huts?sort=partner_show_position adresinden alındı
- Kawamata, T. (2012). *Horizons*. http://www.parc-camargue.fr/index.php?pagendx=app_44&actu=actu_56 adresinden alındı
- Keyes, C. D. (1971). *Art and Temporality*. Pennsylvania: Duquesne university.
- Klein, Y. (1957). *1,1001 Blue Ballons*. 2007 tarihinde http://reflex.ologie.free.fr/pics/eos400/2007_01_21/ adresinden alındı
- Koons, J. (1992). *Puppy*. 2021 tarihinde <https://www.theguardian.com/artanddesign/2021/jul/12/guggenheim-bilbao-asks-for-100000-to-restore-jeff-koons-puppy> adresinden alındı
- Korgavuş, B., & Özkoç, E. (2024, Ocak 8). BİENALLERİN KENTLER ÜZERİNDEKİ ETKİLERİ: Venedik Bienal Bahçeleri. *Mekansal Araştırmalar Dergisi*, s. 56-70.

- König, K. (2017, Haziran 10). 2017 . Skulptur Projekte Münster 2017 : <https://www.skulptur-projekte-archiv.de/en-us/2017/> adresinden alındı
- Krauss, R. (2002). Mekana Yayılan Heykel. *Sanat Dünyamız Dergisi*(82).
- Kubler, A. (2022, Nisan 15). *Sydney Biennale 2022: Highlights of the huge art show wowing the world.* Escape: https://www.escape.com.au/destinations/australia/nsw/sydney/sydney-biennale-2022-highlights-of-the-huge-art-show-wowning-the-world/news-story/b517a322b63616aac85091eeb6e570d4?gad_source=1&gclid=CjwKCAjw_Na1BhAlEiwAM-dm7E5eR4qc-4unz_2HRn_kdQSbY5rjx3FFBIIys8 adresinden alındı
- Kusolwong, S. (2001). Progetto per Casole. *Sergi*. Associazione Arte Continua. <https://www.artecontinua.org/surasi-kusolwong-casole-2001> adresinden alındı
- Landels, J. G. (1998). *Eski Yunan ve Roma'da Mühendislik*. Ankara: TÜBİTAK Popüler Bilim Kitapları.
- Lang, C. (2019, Aralık 4). *When it comes to decking the halls for the holidays, London's Tate Britain museum has taken a macabre approach.* Time: <https://time.com/5743167/tate-britain-christmas-decorations-anne-hardy/> adresinden alındı
- Law, K. (2019, Aralık 5). *Alison Lapper Pregnant by Dr. Janis Lomas*. WOMEN'S HISTORY NETWORK: <https://womenshistorynetwork.org/alison-lapper-pregnant-by-dr-janis-lomas/> adresinden alındı
- Leeuw, G. V. (1963). *Sacred and Profane Beauty: The Holy in Art*. New York: Abingdon.
- Leutgeb, D. (2023). *Hans Haacke*. Generali Foundation: <https://foundation.generali.at/en/collection/hans-haacke/> adresinden alındı
- Loe, H. (1998). *History of the Sun Tunnels near Lucin Utah*. Utah: Salt Lake City Public Library.
- Long, R. (1978). *A Line in Scotland*. <https://www.alamy.com/a-line-in-scotland-artwork-by-british-land-artist-richard-long-1981-image468633547.html> adresinden alındı
- Marconi, F. (2014). *Arte All'Arte*. Vimeo: <https://vimeo.com/95000763> adresinden alındı
- Maria, B. (2023). *SANAT ÜZERİNE METİNLER: SANAT ÜZERİNE METİNLER: Sistemleri Keşfetmek, HANS HAACKE*. IESA, ART&CULTURE: https://www.iesa.edu/paris/news-events/brazina-maria?gge_source=google&gge_medium=cpc&gge_term=&gge_campaign=Search&gad=1&gclid=CjwKCAjwvfmoBhAwEiwAG2tqzPNw0Vq2K3_02Gy3tpHilg9oAgDG5G_PKaD6eULXnuyZk_PjFSzxUBoC6SQQAvD_BwE adresinden alındı
- Martegani, C. e. (1997). Progetti per San Gimignano, Diamond. *Sergi*. Associazione Arte Continua. <https://www.artecontinua.org/diamond-cingolani-e-martegani-san-gimignano-1997> adresinden alındı
- Matta-Clark, G. (1975). *Conical Intersect*. 2023 tarihinde <https://hicarquitectura.com/2024/04/gordon-matta-clark-conical-intersect/> adresinden alındı

- Mert, T. (2020, Haziran 1). *Eşsiz Çevre Sanatçısı Christo'nun Ardından*. Studiomercado: <https://www.studiomercado.com/post/christo> adresinden alındı
- Meyer, I. (2023, Mart 8). *Andy Goldsworthy – A Look at Nature Artist Andy Goldsworthy*. Art In Context: <https://artincontext.org/andy-goldsworthy/> adresinden alındı
- Mhairidh, C. (2012, Mayıs 7). *A Line in Scotland – Richard Long*. Catrionamhairidh: <https://catrionamhairidh.wordpress.com/2012/05/07/a-line-in-scotland-richard-long/> adresinden alındı
- Michelangelo. (1568). *Campidoglio Meydanı Gravür*. 2024 tarihinde <https://ca.pinterest.com/pin/222435669073681951/> adresinden alındı
- Michelangelo. (M.S. 176). Campidoglio Meydanı . *Campidoglio Meydanı ve Marcus Aurelius Heykeli*. İtalya. <https://www.juzaphoto.com/galleria.php?l=en&t=2762359> adresinden alındı
- Michelis, P. (1959). *ESTHETIQUE DE L'ART BYZANTIN*. Michigan: Flammarion.
- Millett, A. (2008). Sculpting Body Ideals: Alison Lapper Pregnant and the Public Display of Disability. *Disability Studies Quarterly*, 28(3).
- Minujin, M. (2017). The Parthenon of Books. *Nazım Hikmet ve Orhan Pamuk Yasaklı Kitaplar Tapınağı'nda*. Temmuz 19, 2017 tarihinde <https://sevincozarslan.blogspot.com/2017/07/nazm-hikmet-ve-orhan-pamuk-yasakl.html> adresinden alındı
- Moffitt, E. (2023, Haziran 28). *Doris Salcedo on making art out of violence*. Art Forum: <https://www.artforum.com/columns/doris-salcedo-on-making-art-out-of-violence-252817/> adresinden alındı
- Mole, M. (2023, Haziran 13). *Doris Salcedo and the People Lost to Violence*. Art Review: <https://artreview.com/doris-salcedo-fondation-beyeler-basel-review/> adresinden alındı
- Moore, H. (1966). *Large Two Forms*. 2024 tarihinde <https://ysp.org.uk/art-outdoors/large-two-forms> adresinden alındı
- Morkoç, M. (2013). Sanat nesnesi ve mekân ilişkisi üzerine uygulamalar. *Yayımlanmış Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.
- Morley, S. (2021). *Modern Sanatın Yedi Anahtarı*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Moropoulos, N. (2015). *Eduardo Chillida: Comb of the Winds, La Concha Bay, San Sebastian, Basque Country*. Panathinaeos: <https://panathinaeos.com/2015/02/01/eduardo-chillida-comb-of-the-winds-la-concha-bay-san-sebastian-basque-country/> adresinden alındı
- Muir, P. (2016). *Gordon Matta-Clark's Conical Intersect*. Routledge.
- O'Doherty, B. (2010). *Beyaz Küpün İçinde*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Oldenburg, C. (1987). *Giant Ice Cream Cone*. 2019 tarihinde <https://www.yanceyrichardson.com/exhibitions/sharon-core3/images?view=thumbnails> adresinden alındı

- Ontani, L. (1996). Progetto per Montalcino. *Sergi*. Associazione Arte Continua. <https://www.artecontinua.org/luigi-ontani-montalcino-1996> adresinden alındı
- Ortaylı, İ. (1985). *Tanzimat'tan Cumhuriyete Yerel Yönetim Geleneği*. İstanbul: Hil Yayınları.
- Özdemir, S. (2014). Ayşe Erkmen: Çağdaş Sanat Pratiklerinde Mekân, Kavram ve Biçim İlişkisi. *Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Temel Eğitim Anabilim Dalı*. İstanbul: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Özgürel, G. (2015). *Doris Salcedo'nun Çılgılığı*. ArtTv: <https://www.arttv.com.tr/yazi/doris-salcedonun-cglg-yazan-gonul-ozgurel> adresinden alındı
- Öztürk, Ö. (2017, Eylül 8). *Capitoline Tepesi, Capitol Tepesi (Roma)*. Özhan Öztürk Makaleleri: <https://ozhanozturk.com/2017/09/08/capitoline-tepesi-capitol-tepesi-roma/> adresinden alındı
- Paladino, M. (2000). I Dormienti. *Sergi*. Associazione Arte Continua. <https://www.artecontinua.org/mimmo-paladino-poggibonsi-1998> adresinden alındı
- Paré, A.-L. (2013, Ekim 6). Les ar(t)chitectures de Tadashi Kawamata : entre perturbation et réconciliation. *Espace Sculpture*(106), s. 25-33.
- Parthenonfrieze. (M. Ö. 5). Parthenon Frieze. *TARİH ÖNCESİ VE KLASİK ESERLERİN İLK TARİHİ ESERİ. AKROPOLIS ANITLARI KORUMA SERVİSİ*, Atina, Yunanistan. 2009 tarihinde <http://repository.parthenonfrieze.gr/frieze/handle/10442/w> adresinden alındı
- Phillips, J. (2024). *What's Missing from the Picture?* Cent: <https://centmagazine.co.uk/permanent-impermanence/> adresinden alındı
- Pistoletto, M. (1996). Installazione nella Pinacoteca di Volterra. *Sergi*. Associazione Arte Continua. <https://www.artecontinua.org/michelangelo-pistoletto-volterra-1996> adresinden alındı
- Potrč, M. (2003). Siena: Urban Agriculture. *Sergi*. Associazione Arte Continua. <https://www.artecontinua.org/marjetica-potr-siena-2003> adresinden alındı
- Prawoto, E. (2003). Poesia di paglia. *Sergi*. Associazione Arte Continua. <https://www.artecontinua.org/eko-prawoto-buonconvent-2003> adresinden alındı
- Quinn, M. (2005). *Alison Lapper Pregnant*. 2017 tarihinde <https://www.flickr.com/photos/londonmatt/52353758367/>, adresinden alındı
- Reiss, J. (2000). *The materials and methods of sculpture*. New York: Dover Publications.
- Rodin, A. (1884-95). *The Burghers of Calais*. 2016 tarihinde <https://www.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/late-europe-and-americas/modernity-ap/a/rodin-the-burghers-of-calais> adresinden alındı
- Sacks, J. (2023, Temmuz 31). *Jonathan Sacks*. Everybody Hates A tourist: <https://everybodyhatesatourist.net/san-sebastian-promenade-chillida-comb-of-the-wind/> adresinden alındı
- Salcedo, D. (2007). *Shibboleth*. *Artwork*. 2024 tarihinde https://en.wikipedia.org/wiki/Shibboleth_%28artwork%29 adresinden alındı

- Salcedo, D. (2013-17). *Palimpsest*. Fondation. Mart 31, 2023 tarihinde <https://www.artlimited.net/agenda/doris-salcedo-palimpsest-the-fondation-beyeler-basel/en/7585336> adresinden alındı
- Sarı, E. (2016). Sanatta değişen mekân algısıyla beraber nesnenin yeni rolü. *Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar enstitüsü*. Ankara: Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi.
- Scardi, G. (2017, Ağustos 2). *Skulptur Projekte 2017*. Domus: https://www.domusweb.it/en/art/2017/08/02/skulptur_projekte_2017.html adresinden alındı
- Schwab, G. (2010). *Haunting Legacies: Violent Histories and Transgenerational Trauma*. New York: Columbia University Press.
- Shiner, L. (2010). *Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sönmezalp, H. S. (2015). Görsel Sanat Alanında Sanat Yapıtı- Mimari Mekân Birlikteliği Üzerine. *Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Yazıları Dergisi*,(33), 335-358.
- Stewart, J. (2018, Ekim 25). 'Sculpture by the Sea' Exhibit Turns Australian Coastline Into an Open-Air Museum. My Modern Met: <https://mymodernmet.com/sculpture-by-the-sea-2018/> adresinden alındı
- Şahin, Ş. (2022, Ağustos 19). *Christo ve Jeanne-Claude*. Sofart Dergi: <https://sofartdergi.com/christo-ve-jeanne-claude/> adresinden alındı
- Şenel, A. (2018). *Siyasal Düşünceler Tarihi*. Ankara: Bilim ve Sanat.
- Tayou, P. M. (2001). Il Muro. *Sergi*. Associazione Arte Continua. <https://www.artecontinua.org/p-m-tayou-san-gimignano-2001> adresinden alındı
- Uğurdağ, S. (2018, 12 14). *Londra buzlar altında: Grönland'ın buzları Londra'da eriyor*. Yeşilist: <https://www.yesilist.com/londra-buzlar-altinda-gronlandin-buzlari-londrada-eriyor/> adresinden alındı
- Vissault, M. (2000, Aralık 12). Hans Haacke et Jochen Gerz à Berlin. (52).
- Wagner, E. (2000). *Hans Haacke: To the Population (Der Bevölkerung)*, 2000. Objects: <https://www.explore-vc.org/en/objects/hans-haacke-der-bevoelkerung.html> adresinden alındı
- Wallace, F. (2018, Ekim 18). *All the highlights from Sculpture by the Sea 2018*. Vogue: <https://www.vogue.com.au/vogue-living/arts/all-the-highlights-from-sculpture-by-the-sea-2018/image-gallery/10c154614de46cc521ed2c9efada2249> adresinden alındı
- Walsh, D. (2000). The hue and cry in Germany over Hans Haacke's artwork *Der Bevölkerung* (The People). *World Socialist Web Site*, 1-2.
- Whitney. (2024). <https://whitney.org/exhibitions/the-biennial> adresinden alındı
- Yampolski, M. (2012). *Estetik Yokluğun Yeri*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Yırtıcı, H. (2005). *Çağdaş Kapitalizmin Mekânsal Örgütlenmesi*. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Zabaneh, R., & Berenice Rarig. (2018). Ziptide. *Sculpture by the Sea*. Vogue. Ocak 18, 2018 tarihinde <https://www.vogue.com.au/vogue-living/arts/all-the-highlights-from-sculpture-by-the-sea-2018/image-gallery/10c154614de46cc521ed2c9efada2249> adresinden alındı



ÖZGEÇMİŞ

Lisans eğitimini 2021 yılında Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü'nde tamamladı. Yüksek lisans eğitimini Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı'nda devam ettirmektedir.

