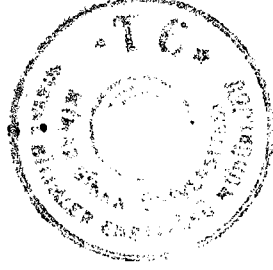


**T.C.
MİMAR SİNAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
RESİM PROGRAMI**



**XX. YÜZYIL SANATINDA
RESİM VE HEYKEL ÖTESİ ARAYIŞLARIN KAVRAMLARI VE
FARKLI MATERYELLERDEKİ SUNUMU**

101632

(Yüksek Lisans Eser Metni)

**Hazırlayan
99600022 Yasemin Nur ERKALIR**

**Danışman
Prof. Dr. Zekai ORMANCI**

İSTANBUL - 2001

**TC. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ**

Yasemin Nur ERKALIR

tarafından hazırlanan

20.Yüzyıl Sanatında Resim ve Heykel Ötesi Arayışların Kavramları

ve Farklı Materyallerindeki Sunumu

adlı bu çalışma jürimizce

Yüksek Lisans

☐

Tezi /

☒

Eser Metni olarak kabul edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 29 / 06 / 2001

(Jüri Üyesinin Ünvanı, Adı, Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

Jüri Üyesi Prof.Zekai ORMANCI (D)

Jüri Üyesi Y.Doç.Gülçin ÖZDEMİR

Jüri Üyesi Y.Doç.Caner KARAVİT
(MSU.Seramik BT.Öğ.Üy.)

Jüri Üyesi

Jüri Üyesi

Prof. Zekai OrmanCI
Gulcin Ozdemir
Caner Karavit

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa No.</u>
ÖNSÖZ.....	II
ÖZET.....	III
SUMMARY.....	IV
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Çalışmanın Amacı.....	1
1.2. Çalışmanın Kapsamı.....	3
1.3. Çalışmanın Yöntemi.....	4
2. RESİM VE HEYKEL ÖTESİ ARAYIŞLARIN KAVRAMLARI.....	5
2.1. Sanat Yapıtı Nedir?	5
2.1.1. Sanat ve Eylem.....	8
2.1.2. Sanat ve Üretim.....	11
2.2. Üreten İnsan.....	13
3. RESİM VE HEYKEL ÖTESİ ARAYIŞLARIN FARKLI MATERİYELLERDEKİ SUNUMU.....	15
3.1. Sanat ve Teknoloji.....	15
3.2. Resim ve Heykel Ötesi.....	17
3.2.1. Minimalizm.....	18
3.2.2. Feminin Sanat.....	19
3.2.3. Toprak Sanatı.....	20
3.2.4. Denemeler.....	23
4. ÇALIŞMAŞLARIM.....	25
4.1. Söyleşi.....	26
5. SONUÇ.....	41
6. KAYNAKLAR.....	42
7. ÖZGEÇMİŞ.....	43

ÖNSÖZ

Günümüzde sanat, pekçok anlamda değişim göstermiştir. Bu değişimler, bir anda olmamış, hepsinin yerleşmesi zaman almıştır. Şu anda bize şaşırtıcı gözükmeyen yapıtlar, ilk üretildikleri zamanlarda çok yönlü sorulara yol açmışlardır. Resim ve ötesi dediğimizde, yaşadığımız dönemde birçok örnek göz önüne gelmektedir. Hatta, geleneksel sanat üretiminin dışında kalan eserler, şu anda geçmişte yaptığı yıkıcı etkiyi yapmamaktadır.

O günlerin havasını solumak ve bu eserleri “yeni” olarak görmek için, kendimizi “bugün”den soyutlamamız ve o zamanın yaşamına kendimizi adapte etmemiz gerekmektedir. Bu araştırma, bize güncel sanatı daha iyi kavramakta bir yol olacaktır. Geçmiş, olabildiğince anlamak, geleceğe dair atacağımız adımlarda bize öncü olacaktır. Galerilerde gördüğümüz çağdaş yapıtlar, köklü bir değişimin sağladığı aydınlık yolda ilerleyen yapıtlardır. Sanat tarihinden, 1900’lerin başındaki veya 1960 sonrası yeni üretim biçimlerini çıkartırsak, güncel sanata dair bütün verileri kaybetmiş oluruz. Bu araştırma, bu dönemlere gerektiği değeri verme ve sanatın yeni üretim süreçlerini tanımlama adına yapılmıştır.

Genel olarak 1960 sonrası sanat yapıtlarının ve bu yüzyılın felsefi anlayışını kavramadaki amacıma ulaşmak için, planlamamda ve kaleme alınmasında yol gösteren danışmanım Prof.Dr.Zekai ORMANCI’ya; çalışmamın kurgusuna yaptığı önerilerle bana yardımcı olan araştırma görevlisi Şebnem SOMEL ve Yard.Doç Gülçin ÖZDEMİR’e ayrı ayrı teşekkür ederim. Bana verdiği bütün destekten ve sonsuz paylaşımından dolayı eşim Fevzi TOKSOY ve beni anlayışla karşılayan aile fertlerim Nil, Selçuk ve Demet ERKALIR’a teşekkürü bir borç bilirim.

ÖZET

XX. Yüzyıl Sanatında Resim ve Heykel Ötesi Arayışların Farklı Materyallerdeki Sunumu

Bu araştırma, 20. yüzyılın belirli bir döneminde gelişme gösteren, yeni bir üretim sürecini daha iyi kavramak niteliğindedir. Bu süreç içerisinde, değişik malzemelerin kullanımı ile, resim ve heykel tanımlamasının dışında kalan ürünler verilmiştir.

Sanatçılar, geleneksel üretim şekilleri dışındaki alanlara yönelmişlerdir. Üretilen yapılarda, sanatın niteliği sorgulanmış ve sanata yeni tanımlamalar getirilmeye başlanmıştır. Aynı zamanda sanatçının kişiliği ve toplumdaki yeri de sorgulanmıştır. Bu gibi tartışmaların, hangi sanatsal kaygılarla yapıldığı ve hangi toplumsal soruların bu değişime itici güç olduğu, araştırmanın temel konusudur. Değişen değerler, felsefi bakışlar ve sanatsal tavırlar analiz edilmiştir.

Kullanılan malzemelerde ve üretim süreçlerinde, teknolojinin katkısı üzerine düşünülmüştür. Bu dönemdeki eserler, kalıcılıktan uzak deneysel çalışmalardır. Alınamaz ve satılamazlar. Tüketim toplumu içinde, üreten bir birey olarak yer alan sanatçı, ürettiği işlerin kalıcılığıyla değil de bunların yaptığı kitlesel etki ile ilgilenmeye başlamıştır. Yapıtlar, kendi kendini tüketen veya dış etkenlerle tükenir bir hale gelmiştir. Resim ve heykel ötesi işlerin üretimi, daha sonraları öte durumları da aşmış; deneyimlerin ve performansların kendisi sanat adını almıştır.

Bu araştırma, kendi içindeki yaşamsal serüveni ile bir dönemi tasvir etme çabasıdır.

SUMMARY

The Concepts of Post-Painting and Post-Sculpture Investigations In the 20th Century Art and Presenting Them with Diverse Materials

In this research, the adventure of a creative 'ego' who prefers the labour to the artist's touch, and the periods in which "things" have been created, "things" that can not be named as painting, sculpture or as any other thing, and go far beyond the limits of conventional ways of creation, are being presented literally and visually.

This research aims to examine the ways, the reasons and the efforts for the integration of "indescribable" works, either already created or presently being created, within the Art History. The change in the forms of artistic interpretation and the artwork as a "commodity" is being looked through. The new processes of production and the works that construct and deconstruct themselves within these processes are examined. It determines the instant in which the performance of the artist gets ahead of "the existence of the work" and the creation process that hosts not the art but the artist alone.

This research, also, questions the reasons for the artistic expression's tendency towards different materials, and the new definition "artist as a philosopher", and the social impacts that led to these consequences.

With its intimate adventure, this research is an effort of definition.

YÜKSELİŞ

Üzerinde göllerin, vadilerin, dağların,
Ormanlar, bulutlar ve denizlerin üstünde,
Güneşin ötesinde, göklerin ötesinde,
Ötesinde dünyanın, yıldızlı uyduların,

Ruhum, sabırsız, atak, devinip duruyorsun,
Suda kendinden geçen usta yüzücü gibi,
Aşıyorsun kıvançla sonsuzu, derinliği
Tarifsiz, diri, canlı bir şehvetle dolusun.

Git, yüksek havalarda yıka, arıt kendini,
Bu marazlı yerlerde durma, uzaklara uç,
Arınmış, tanrısal bir hayat suyu iç
Billur mavilikleri dolduran saf ateşi.

Ne mutlu sana, sisli gövdemize abanan
Hüznü, bunalımları geride bırakarak,
Sert bir kanat vuruşla kalkıp havalanarak
Aydın, duru kırlara doğru atılan insan!

Ne mutlu, düşüncesi tarlakuşları gibi
Sabah, göklere doğru özgür kanatlanana,
Yaşam üstünde uçup, ne mutlu anlayana
Çiçeklerin ve dilsiz nesnelerin dilini!

Charles Baudelaire

Kötülük Çiçekleri – Les Fleurs du Mal

XX. YÜZYIL SANATINDA RESİM VE HEYKEL ÖTESİ ARAYIŞLARIN KAVRAMLARI VE FARKLI MATERYELLERDEKİ SUNUMU

1. GİRİŞ

1.1. Çalışmanın Amacı

Görsel sanatlarda, 20. yüzyılda beliren başlıca değişimleri tanımlamak ve yeni sanatsal durumlara dair, geniş çaplı bilgi edinmek bu çalışmanın asıl amacıdır. Bu dönemde fark edilen yeni tekniklerin ve malzemelerin kullanımı ile günümüzde sanat daha da zenginleşmiş ve değişik boyutlara gelmiştir.

Çalışmada ele alınacak sorunlar bugün değişik materyallerle çalışan sanat öğrencilerine esin verme amacındadır. Resim ve heykel gibi geleneksel sanat biçimlerinin dışına çıkan yapıtlarının iyi anlaşılması, düşünsel olarak desteklenmesi ve tanımlanması güncel sanata dair yaklaşımımızda çok önemlidir.

Sanatın ne olduğu, sanatçının nasıl bir insan olduğu, sanatsal üretimin geniş alanlarda ve düşünce boyutlarında nasıl gerçekleştireceğimizin cevapları aranmaktadır. Bu çalışma kendini ve zamanını aşmaya çalışan sanatçılara adanmıştır.

1.2. Çalışmanın Kapsamı

Çalışma, 20. yüzyıl gibi geniş bir alana yayılmıştır. Bu dönemde meydana gelen teknolojik, toplumsal ve ekonomik farklılaşmalar, belki de insanlığın tüm tarihsel sürecine bedeldir.

Bu araştırma, bu sürecin belli başlı dönemeçlerini kapsamaktadır. Döneme öncülük eden, teknolojik gelişmeler incelenmiştir. Sanatçıyı üretimini sorgulamaya iten durumlar ve değişik malzemeleri kullanarak sanatı sorgulamalarının altında yatan nedenler titizlikle araştırılmıştır. 20. yüzyıla destek veren felsefi düşüncelerin; işlerle bağdaşan, insanı ve insanın içdeneyimini sorgulayan tavırları üzerinde düşünülmüştür. Sanatçıların eserlerinde ‘yapmak’ eyleminin, yaratmaktan önce gelmesi ve kendilerini başka şekillerde var etmeleri tartışılmıştır.

1.3. Çalışmanın Yöntemi

Bu çalışmanın yöntemi, belirlenmiş dönemin sanat anlayışını analitik bir yapıda olabildiğince açmaktır. Temel olarak zamanın en önemli sanat çıkışlarını araştırırken, dogmadan arınarak aynı zamanda da olaylara dışardan bakma özelliği korunmak istenmiştir.

20. yüzyıl kendi içinde çok sesli bir süreçtir. Araştırma da, dönemin özelliklerini ve sunduğu özgür ve sezgisel metotların devamı olarak olabildiğince özgür hazırlanmıştır. Bu yüzyılın geneline bakacak olursak; belirli bir söylemden öte, her türlü insani söylemin yer aldığını görürüz. Dolayısı ile bu metin de, kesin bir

şeyler söylemek amacıyla değildir. Yöntem olarak hem analitik, hem de sentetik olan bir yöntem kullanılmıştır.



2. RESİM VE HEYKEL ÖTESİ ARAYIŞLARIN KAVRAMLARI

2.1. Sanat Yapıtı Nedir?

Sanatçı nedir? Sanat yapıtı nedir? (sanat yapıtını, diğer ürünlerden ayıran nitelikler nelerdir?), sanat için ayrılan yerin ve sanat yapıtını doğuran nedenlerin işlevi nedir? gibi sorulara, çok eski ve yıllardan beri yanıt aranmaktadır

Resim ve heykelin toplumda bir takım ayrıcalıklara sahip olması için hiçbir neden yoktur. Marx'ı ya da Marx'dan sonraki sosyalist düşünceyi bilen bir sanatçının, ürettiği sanat biçiminde olduğu kadar, sanat yaşantısından yoksun halkın etkisi ile, toplumdaki rolünün artık geçerli olup olmadığını kendisine sormasının nedenleri vardı. Marx tarafından, sömürenler ve sömürülenler diye ikiye bölünmüş bir dünyada kendisinin ikinci sınıfa girdiğini görmezlik edemez. Başka bir piyasa, başka bir kamuoyu bulma, sanatın çağdaş toplumla yeniden bütünleşebilmesi için bir çıkar yol olabilir. Suzi Gablik karşılarında sanat yapıtı olma durumlarının sorgulandığı nesneleri, eleştirmen Harold Rosenberg'in sözden yola çıkarak 'kaygı nesneleri' diye tanımlıyor. Bu nesneler karşısında hissettiğimiz iç karışıklığı ile onların niçin sanat olduğunu sorgularız. Onları algılamamız bir bakıma onları ne kadar yorumlayabildiğimize bağlıdır. "Herbert Marcuse'a göre, modern toplumda sanat işlevini ancak yabancılaş(tır)ma yoluyla gerçekleştirir. Bu nesnelerin karşısındaki yabancılaştırılma durumu birçok şekilde olabilir. İzleyici gördüğünü kavrayamamanın öfkesi ve anlık kayboluşunu (kaybolmak korkulan ciddi bir tehdittir.) aştığı an algısındaki değişikliği ve verdiği tepkilerin nedenlerini sorgularsa 'kaygı nesnesi' kaygı nesnesi olmak yerine kişisel sorgulamanın bir basamağı haline gelir. Bu nesneler olası özgürlük kapılarıdır."¹

¹ Natalie HEINICH, Güncel Sanatın Üçlü Oyunu, Sanat Dünyamız 75,192

Lewis Hyde ‘Armağan’ adlı kitabında, bir nesneye yönelik tutumumuzun bazen onun doğasını değiştirebileceğini söylemektedir. Gene Hyde’a göre, sanat temel niteliği itibarı ile bir meta değil bir armağandır. Meta değişiminin ayrılmışlık niteliği göz önünde tutulursa (armağanlarının birleştirici gücüne karşıt olarak), metaları ile bilinen uluslara ‘özgür dünya adını vermemiz herhalde rastlantı olmasa gerek. Bu görüldüğü kadarıyla, söz siyasal özgürlüklere gönderme yapmıyor; Hyde’a göre, bu topraklarda egemen değiş tokuş biçiminin bireyi herhangi bir biçimde bağlamadığını gösteriyor- ailesine, cemaatine ya da devlete. Cemaatin ortaya çıkması olsa olsa insanın benliğinden bir parça vermesi ile olur. Meta sistemlerinin kendi gelişme çabaları vardır, ama bunlar ne kişisel dönüşümlere yol açarlar, ne de armağan değiş tokuşunun toplumsal ve ruhsal birlikteliğine. Gerçekten de, dönüşüme inananlar için (ister bu yaşamda, ister diğer bir yaşamda), Pazar değiş tokuşu ideolojileri hiçbir yere varmayan ölümü çağrıştırmıştır.²

1917 yılında New York’ta düzenlenen bağımsızlar sergisine, Marcel Duchamp R. Mutt takma adıyla bir pisuar gönderir. Marcel Duchamp bu nesne ile bir şeyi sanat yapıtı kılan unsurlara tartışmanın yolunu açmaktadır. Herhangi bir şeyi sanat yapan bizim ona göre tutumumuz, onu sanat olarak kabul etme isteğimizdir.

“Söz konusu dönemden on yıl önce kadar önce antropolog Marcel Mauss, Marcel Duchamp’ın sanat bağlamında uygulayacağı deneyimin kuramsal kanıtını büyü bağlamında yapmıştı. Gerçekte Marcel Mauss büyü olgusunu, büyücünün kendisi olarak tanınırlığını sağlayan ve eylemin yararlığını güvence altına alan, bir kolektif temsil olarak incelemişti.”³ Nasıl ki, Duchamp’a göre sanatçı bundan böyle yapıtların doğası ile değil de, yalnızca sanatsal yetiye olan inançla kuşatılan imzasının gücü ile bir nesneyi ‘sanatsal’ kılma erkine sahip olan bir sanatçı olarak

² Bkz. (1), HEINICH, 195

³ Bkz. (1), HEINICH, 192

kabul edilirligi ile tanımlamak durumunda ise; büyücü de, Mauss'a göre, eylemlerinin doğası ile değil, yalnızca büyüsel yetisine olan inançla kuşatılan ritüelin gücüyle bir jesti 'yararlı' kılma erkine sahip olan büyücü olarak kabul edilirligiyle tanımlanmak zorundadır. Sanat, kendisi de sanat yapısı üretme kapasitesi ile tanımlanan sanatçı tarafından üretilenden başka bir şey değildir.

Sanatsal üretim olsa olsa yaşamını sanata dönüştüren kişinin harcı olup, bu da koşulsuz ve gönül rahatlığı ile dolce far niente'nin-tatlı tembellik- kabulünden başka bir şey değildir. Sanskritçe'de sanat ile eşanlama gelen yapmak fiili, içinde yaratıcı eyleme atfedici her şeyi kapsamaktadır. Yapmak eylemi, yapmamak eylemsizliğini de beraberinde getirir. Çözüm bekleyen bir şey olmadığına göre sorun da yoktur. Yaşamı ardı gelmeyen yapmaklar olarak kabul edersek, hiçbir şey hayatın kendisi kadar sanat olamaz. Bunun üzerine Marcel Duchamp şu soruyu sorar: 'İnsan hiç de sanat yapısı olmayan yapıtlar yaratabilir mi?'

'Duchamp'ın görmeye açtığı savaşı hatırlayalım. Muhatabı göz olan resim, yapmak fiili ile ters düştüğüne göre, önce resmi reddetmek durumunda kalır. Daha da önemlisi, sanat ve resim düpedüz yadsıdığı şeylerdir. Buna göre başlangıçta din, felsefe ve ahlak ile iç içe olan sanat, görmenin hazzına tamamen yabancıdır. Dolayısıyla resmin salt göze hitap ettiği düşüncesi, olsa olsa uygarlığın yol açtığı bir kuruntudur yalnızca. Nitekim hiçbir biyolojik gereksinmeye yanıt vermeyen sanatın hayatı daha güzel ve anlamlı kıldığı yolundaki yaygın kanı da safsatadan başka bir şey değildir; sanata gerçekten bir ihtiyaç duyuluyorsa, bunun yerini almaya hazır tek şey solumaktır- ve bu düstur, tüm avant-garde sanatçıların da koşulsuz paylaştığı üzere, sanat ve yaşam arasındaki sınır çizgisinin nihai feshidir hiç kuşkusuz.

2.1.1. Sanat ve Eylem

Sanat bir çeşit çalışmadır. Çalışma insana özgü bir eylem olup ve bütün toplumsal biçimlerin ortak niteliğidir. Çalışma doğanın değişmesidir. Nesneleri değiştirmeye onlara yeni biçimler vermeyi amaçlar. İnsan çalışarak kendini üretmiş ve tüketmiş, kendini yapmış ve yaratmıştır.

Çalışırken ürettiği araçlarla şanlı insanlık tarihi başlar. Araç yaratan insan kendini aşma doğaya ve kendi doğasına karşı tam bir savaşçı gibi dikilebilir. Hatta aracın mı insanın mı daha önce geldiği ironik bir soru haline gelmekte çoğu zaman. Oysa ne insan olmadan araç ne de araç olmadan insan var olabilir. Benjamin Franklin 'araç yapan hayvan' olarak tanımlıyor insanı. İnsan yapan hayvan, çalışan hayvan... Hayvan olma durumundan politik bir hayvan-insan olma geçişiyle aynı zamanda karşımıza çıkıyor araç.

Sonradan gelişen, insan olan insan öncesi varlık; nesneleri tutup kavrayabileceği özel bir organı, eli, olduğu için böyle bir gelişme gösterebilmiştir. Kültürün başlıca organı, ilk alet, insanlaşmanın başlatıcısıdır el. Birtakım varlıkların koku duyusunu körletme pahasına görme duyusunu geliştirerek ağaç dönemine geçmeleri; ağızla burnun küçülerek gözlere yer değiştirme olanağı sağlamaları; daha güçlü ve daha kesin bir görme duyusu ile donanmış yaratığın her yöne bakma itkisi ve durumunun koşulladığı dik durma yeteneği; dik durmanın yardımı ile ön ayakların özgür kalışı ve beynin büyümesi; besinlerin değişmesi ve bir sürü başka nedenler insanın insan olabilmesi için gerekli olan koşulların yaratılmasını sağladı. Ama bu gelişime yön veren organ eldi. Aquino'lu Thomas elin özel önemini 'Habet homo rationem et manum!' insanın aklı ve eli vardır sözleri ile belirtmişti. Elin insanı özgürlüğe kavuşturduğu da doğrudur. Elleri yardımı ile araç yapabilmıştır insan.

Ama insan doğuştan bir içgüdü ile bilmez araç yapıp kullanmasını. Deneyerek, deneyerek yanılarak bulur. Sabırlı bir çalışma ile her deneme bilgiye dönüşür. Bir amacı vardır çalışmanın, insanın her günün başında peşinden koşacağı bir gayesi oluşur. Çalışma süreci, işe başladığında emekçinin kafasında var olan bir şeyin yaratılması ile son bulur. Emekçi sadece kendi dışında var olan doğanın değiştirilmesi değil, kendi amacının ne olduğu anlamaktır. Amaç sadece yaşam mücadelesi ile eştir başlarda. Başlangıçta insanın varoluşu herhangi bir memelinin var oluşuydu. İnsan öncesi varlığın son insanlaşmaya erişmesi için uzun bir yol aşmak gerekiyordu. Amaçla belirlenen eylem, bundan da insanın yarattığı değer olarak düşüncenin, bilincin doğması o uzun sürecin sonucuydu.

Her canlı doğa ile bir alış veriş içindedir. Durmadan doğadan bir şeyler alıp ona bir şeyler geri verir. Dolaysız, aracısız bir alışveriştir bu. Yalnız insan çalışması tasarlanmış metabolizmadır. İnsanda araç amaçtan önce gelmekte, amaç aracın kullanımına göre açıklanmaktadır. İnsanın, birtakım araçların öbürlerinden daha yararlı olduğunu, bir aracın yerine bir başkasının kullanılabileceğini bulması, giderek eldeki yetersiz aracın daha etkili bir biçime sokulabileceğini, yani bir aracın doğadan olduğu gibi alınması gerekmeyip ona bir biçim verebileceğini ortaya çıkardı. Olayları önceden kestirip onlara yön verme olanağının ancak cansız ve yerine başkası konabilir, değiştirilebilir araçlar yaratır. Gerekli olan daha önce erişilmeyene erişecek, başaranlamayanı başaracak aracı bulmaktır. Doğanın üzerinde yeni bir güç kazanılmıştır ve bu güç yetisi bakımından sınırsızdır. Büyünün dolayısı ile sanatın köklerinden biri işte bu buluşa uzanır.

Kendiliğinden deney, her türlü düşünme işleminden önce gelen ‘**ellerle düşünme**’, zamanla bir amaca yönelir. Beynin düşünme sürecindeki bu dönüşüm çalışma, bilinçli varlık, bilinçli iş, us yoluyla sonucu kestirme dediğimiz şeylerin başlangıcıdır. Bütün düşünme, deneylerin kısaltılmış bir biçimde ellerden beyine

aktarılması, daha önceki sayısız deneylerin ‘anı’ olmaktan çıkıp ‘yaşantıya’ dönüşmesinden başka bir şey değildir.

Bir sonucun önceden düşünülmesi, bir çalışma sürecinin belli bir amaca yönelmesi, ellerin iyice ustalaşmasından sonra gelir. İleriye değil, geriye bakmak yaratır amaç düşüncesini. Bir işi bilinçli yapmak, bilinçli biri olmak, çalışma sırasında, çalışma yolu ile gelişmiştir. Çalışmanın oldukça ileri bir evreye erişmesi, çalışmanın niteliğinde değişimler yarattı. Doğadaki canlı ve cansız varlıklardaki düzenli tekrar- yüreğin atışı, soluma, cinsel birleşme- birtakım biçim özelliklerinin ve süreçlerin ritmik tekrarı ve bundan alınan tat ile çalışma ritmi de önemli bir katkıda bulunmuş olabilir. Ritmik hareketler çalışmaya yardım eder, çabayı düzenleştirir ve bireyle topluluk arasında bağ kurar.

İnsanın kendi içindekini görünür kılarak görünüşün tutsaklığından kurtulma çabası olan sanat başlar; insan dünyanın içinde, kendisine ait olan ve itaat eden bir başka dünya yaratmıştır. Birinci dünya insanı delicesine kaçmaya zorlayacak kadar korkutup bütün duyularını- gözlerini, kulaklarını, araştıran ellerini, hareket eden ayaklarını- karışıklığa ve telaşa düşürmüştü, bu ikinci dünya dinginliği ile, biçimlerin sağlam gerçek dışı ve sonu gelmeyen tekrarındaki ritm ve ahengiyle onu sakinleştirir ve cesaretlendirir. İnsanın iç dünyası dış dünyayı alt eder. Doğanın gerçekliği insanları rahatsız eder. Sanat ise görünümleri derinliklerden çıkarıp yassı bir yüzey üzerine yayarak insanı özgürleştirir. Görüşü hep alt edilme korkusu ile belirlenmiştir. Bu yüzden bu görüş her zaman savunmacıdır, ona bir direnç sağlar, saldırılara karşılık vermeye hazırdır.

Sanatın başlıca görevi açıkça güç sağlamaktır-doğaya, düşmana, cinsel eşe, gerçekliklere karşı güç, toplu yaşama gücü. İnsanlığın başlangıcında sanatın ‘güzellik’le uzun boylu bir ilintisi yoktu. Estetik kaygısı ise hiç yoktu. Sanat insan topluluğunun yaşama savaşında kullandığı büyülü bir alet, bir silahtı.

2.1.2. Sanat ve Üretim

İnsanoğlu istiyor ki, benliğinden ötede, kendi dışında ama gene de kendi için vazgeçilmez bir şeyin parçası olsun. Kendi sınırlarını aşmak insanlık tarihinin başından beri temel amaçtır. Bu amaç doğrultusunda vazgeçilmez araç ise sanattır. Sanatı böylesi bir araç konumunda düşünmek, sanatın sınırlarını da kaldırıyor hemen.

Olası bütün çerçevelerden arınan sanat, sanattan çok zanaatın, kimyadan çok simyanın, kesin bilgiden öte sonlu olmayan deneyselliğin ve büyüünün alanına giriyor. Simyacının bir taştan altın yapma gayesi eşi bulunmaz bir savaş. Artı ve eksi sonsuz arasında bir dans. Bir katıksız üretim gücü olarak estetik üretim gücü, kendi dışındaki yasa koyuculuğun buyruğundan bir kez kurtulunca, nesnel olarak, bağımlı yapmanın karşıtı, ama yazgılı bir “kendi uğruna yapmanın” da paradigmasıdır. Üreten ve kendi kendini üreten insan, yaşamın tasarımıdır

Oysa temelde bilinçli ve ussal bir seçimdir bu üretim. Gerçek bir yaşamdan doğması yetmez, ayrıca kurulması gerekir. Üreticiyi yaşamın üstüne çıkartan, çiçekleri ve dilsiz nesnelerin dilini kavratan “yapmak” eyleminin yaratma olması anıdır.

Eylemin merkezinde “tekrar” yer alır. Tekrar ve yitme. Deleuze şöyle diyor: “Tekrar, düşüncenin kavramı olmadan önce eylemin bir durumudur. Yeni bir şeyi ancak geçmişini oluşturan bir şekilde tekrar ederek yaratırız, bir başka sefer ise dönüşümün bu anında. Ve üretilen, kendi içinde mutlak olarak yeni olan kendinin tekrarından başka bir şey değildir, üçüncü tekrar, bu kez bir fazlalık olarak sonsuz bir

geriye dönüş olarak geleceğe aittir”⁴. Bu tekrar etme eylemi ileriye gitmenin yolunu geriye dönmek olarak tanımlıyor. Tekrar, içindeki avarelikle oyun haline geliyor.

“Zaman, zarla oynayan, pulları bir dama taşının üzerinde oynatan bir çocuk: bir çocuğun hüküm sürdüğü alan”⁵ der Herakleitos. Dünyanın oyununu oynayan çocuk oynamaktadır; çünkü oynamaktadır. Akıl oyunu kabul etmelidir çünkü her oyun zamana ve mekana hükmeden yasalar getirir. Oyunun kuralı ve ödülü konur. Büyük oyunlar, içinde sarhoşluğu, hezimetini, düşü ve gülüşü taşırlar. Ödül: hayat ya da ölüm. Tüm sanallığı ve gerçekliği ile... Tarihin oynamakta olduğunu ve hatta sanatın, oyunun kendi ve oyunu oynayan olması pek de uzak düşünceler değildir.

Dünyanın gizli oyunu içinde sanat, bütün oyunları harekete geçiren oyun oluyor. Konuşmak, düşünmek, savaşmak, çabalamak, anlamak, bilmeye çalışmak. Bütün bu güçlerin bize oynadığına bakın... Bu aynı oyun sonsuz bir avarelik içinde insanı kendine bağlamaktadır. Avarelikte, artık bir mutlağa atıf yoktur. Sonuç yok olmuş ve beraberinde nedenleri de alıp götürmüştür. Oynamaktan başka çaresi olmayan insan ödülünü alınca oyundan çekilmekte, ama oyun devam etmektedir. ‘Ben varken ölüm, ölüm varken ben yokum’ der Epiküros ve oyuna kendi varlığı koşulunu öne sürerek meydan okur. Ölümün hayatın içindeki varlığı insan doğasının olamayacağını gösterir. Zar atan çocuk imgesinin belirsizliği ve oyunun sonucunun belirsizliği hiçliğe- nihilizme götürür. ‘Ex nihil ho nihil’; hiçlikten hiçlik doğar. Hayat belki hiç yoktur, tıpkı oyunda olduğu gibi ‘varmış gibi yapmadır’. Oyunun içinde yer alma, ve sadece oynama, yaşama bir süreklilik kazandıran döngüdür. Tarih ise, ‘ta kendisi’ olan hiçlik ve başboşluk paradoksunu gemlemek, düzene sokmak, biçim ve anlama doldurmak için bir yoldur. Genel geçer tarih de -bir bireyin tarihi gibi- hiçliği düzene sokma eylemidir.

⁴ Gilles DELEUZE, Farklılık ve Tekrar, 121

⁵ Mehmet Ali KILIÇBAY, Felsefesiz Sanat Oyunsuz Tarih, 75-76

2.2. Üreten İnsan

İnsan olarak insanın araştırılması felsefi bir yöntemdir. İnsan varoluşu özden de önce gelir. “Her şeyden önce ben kendimi araştırıyorum benim fiziğim de metafiziğim de budur” diyor Sartre. 20. yüzyıl Fransız felsefesi iki ana kola ayrılır. Bir tarafta Marksizmle beslenen Hegel felsefesi izleyicileri olan Sartre, Merleau-Ponty, Althusser çizgisi, diğer tarafta Nietzsche’nin izleyicileri Bataille, Foucault, Deleuze, Guattari çizgisi. Hegel izleyicileri insanı sistemin otoritesine teslim ederken Nietzsche izleyicileri sistemi reddetmişlerdir. Onlar insanın varlığını her otoriteden bağımsız olarak gerçekleştireceğini ileri sürmüşlerdir. Bilim, hükmedici aksiyomları ve affetmez yasaları ile mutlakçı bir krallıkken, 20. yüzyılda ‘kuramların geçici iktidarına dayalı bir demokrasi’ haline gelmiştir. Psikikle fiziksel, içselle dışsal arasında uçurum yoktur. Özne ile nesne, Kartezyen ‘res cogitans’la ‘res extensa’ (gözleyen insanla gözlenen doğa) arasındaki engeller yavaş yavaş tarihe karışmaktadır. İlk aşama kurulmuş sistemlerin, tiplerin, mutlakların ve hayatı ve yaşamı genel yasalara tabi tutan düşüncenin çökmesidir. Foucault’nun tüm yapıtları, insanı iktidar ilişkilerinden kurtarma çabasıdır.

Foucault’ya göre kendimizden bir sanat eseri yaratmalıyız. Amaç, insanın basit bir alete dönüşmesi, kendi işinin aracı haline gelmesidir. İnsanı karıncaları analiz eder gibi analiz etmeliyiz. Kendi doğamızın sınırlarına ayak uydurmak gerçek özgürlüktür. Veya, ayak uydurmak yerine sorgulamak, sonsuz bir iç deneyin başlangıcı kendi fiziksel ve fizik ötesi sınırlarımız içinde en küçük bir adımın bile tartışılması... Öznenin kendini şu veya bu şekilde inşa edişi bir kurtuluş gibidir.

Bilgisizliğin alanıdır iç deneyim alanı. Bataille, şöyle yazıyor: “İnsanın olabilir ucuna yaptığı yolculuğu iç deney olarak adlandırıyorum. Bu yolculuğu

herkes yapamaz; ama yaparsa, bu yolculuk, olabilirini sınırlayan şimdiki değerlerin, otoritelerin yadsınmasını öngörür. Diğer değerlerin, diğer otoritelerin yadsınması olgusundan, gerçek varlığa sahip deneyin kendisi kesin olarak değer ve otorite olur”⁶. Bataille ve Nietzsche’ye göre bu deneyimi kısıtlayan olgu Tanrı’dır. İnsan Tanrı’yı tepeye koymakla birlikte olabilirinin ucuna yaptığı yolculuğu olanaksız kılmaktadır.

Bataille iç deneyimin özgürlüğe kavuşmasını şuna bağlıyor: “Dogmatik önvarsayımlar, deneye sınırlar getirdiler: daha önceden bilen biri, bilinen bir ufuktan öteye geçemez”⁷. “Bildiğim bir şey varsa o da hiçbir şey bilmediğimdir” diyen Sokrates’ten uzaklaşmamıştır Bataille. Bilgilenme büyük bir aldatmacadır. Sokrates insanın oynayabileceği en güzel oyunlardan birini oynar. Söylemle söylemi aşarak, söylemeden iç deneyimi iletmeyi başarmışlardır. Gösteren en uca sürüklenerek, gösterensiz gösterileni ortaya çıkarmaktadırlar.

Bataille, iç deneyimle bilgiyi temsil eden söylemin durması ve bilgisizliği temel alan sessizliğin öne çıkmasını savunur. Sessizlikle birlikte insanın çöldeki yolculuğu başlar. Bilgisini en son noktaya kadar zorlayarak aydınlatıcı bilgisizliğe ulaşılmıştır. Bilgisizlik ise esrimeye kavuştuğu an sınırlar açılmıştır. Her iç deneyimde bir içsel parçalanma, kişinin kendisi ile çelişkiye düşmesi vardır: yok oluş ve varlığa geri dönüş. Tekrar ve yitme. İnsanlık genelinde, kendini tanımlayan onun doğrulanmasını, anlamını sağlayan bu doruğu arzulamaktadır. Belki de insanın yazgısı kendini yitirmektir. Bu, beraberinde çelişkilerimizi yalanlamayı veya onlarla yaşamayı getirir.

⁶ Georges BATAÏLLE, İç Deney, Çev. Mehmet Mukadder Yakupoğlu, 8

⁷ Bkz. (6), BATAÏLLE, 10

3. RESİM VE HEYKEL ÖTESİ ARAYIŞLARIN FARKLI MATERYELLERDEKİ SUNUMU

3.1. Sanat ve Teknoloji

20. yüzyılda sanatçılar teknolojik materyallerin kullanımını sanatsal üretimlerinin amacı haline getirdiler. 1960'larda teknolojinin kendisi ilk hareket ettirici neden oldu. Sanat, iki büyük dünya savaşının yok ediciliğini pekiştiren teknolojiyi zararlı ve yıkıcı olma durumundan öteye götürmek istiyordu. Yüzyılın ikinci yarısında, 10 büyük Amerikan müzesi 'sanat ve teknoloji' adı altında sergi açtılar. 1967'de Billy Klüver ve Robert Rauschenberg E.A.T'yi (Experiments in Art and Technology-Sanatta deneysellik ve teknoloji) kurdular.

Sanatsal üretim ile teknolojinin birlikteliği günümüze kadar beraber geldi. 1990'larda elektronik enformasyon teknolojisi yayılırken, sanat ve teknoloji başlığı birçok kurumun ana teması olarak yer aldı. Bu merkezlerden bazıları; Almanya'da, Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe-Sanat ve Teknoloji merkezi, Tokyo'da enformasyon merkezi ve Cambridge'de geleceğin sanatı için iletişim ve teknoloji merkezidir. Etrafımızdaki her şey çok hızlı bir şekilde değişmekte. Bu gelişmeler kültürel yaşamın yakalayamayacağı kadar ötede. Teknoloji bir çok geleneksel sanat malzemesinin; tuvalin, taşın..., hükümdarlığına son verdi. Şu an fotoğrafla ulaşamayacak hiçbir hayal, metalde gerçekleştirilemeyecek hiçbir düşünce ve seslerin ve karışık tekniklerin yardımı ile var edilemeyecek hiçbir düşsel dünya yok.

Çok daha önceleri, sanatçılar yeni teknolojileri yaratıyorlardı. Erwin Panofsky'nin belirttiği gibi beş yüzyıl önce resimde perspektifin bulunması ve üç boyutlu nesnelerin resmedilebilmesi, Gallileo'nun dünyaya dair bilimsel açıklamalarının itkisi olmuşlardır. Birçok bilim adamının saptadığı gibi, Gallileo ayın düz olmadığını ancak tepeli olduğunu söylediğinde perspektif eğitimi almış biriydi ve yine bu bağlamda teleskoptan gördüğü karaltıların ayın yüzeyinde tepelerin gölgeleri olduğuna kanaat getirmişti. Sanat ve estetik, bin yıllarca teknolojinin esin kaynağı olmuşlardır. Çok önceleri Rönesans devrinde sanatçı Euklid'i bilmek ve diğer bilimsel ekolleri kavramak zorunluluğundaydı. Sanatçı ile bilim adamı aynı dili konuşabiliyorlardı.

Teknoloji kendini gidişatını hazırlamak için sanata bağımlı olmaktan kurtulduğu zaman, endüstriyel gelişimin yararcı sistemi estetiği ikinci plana düşürdü.

20. yüzyılın başında makine çağı kutlanıyordu. Yaşam, telgrafın, hızlı basımın, fotoğrafın, elektriğin, arabaların telefonun, radyonun da, uçakların, televizyonun gelişi ile bu teknolojilerin hızlı değişimine ayak uydurmaya çalışıyordu.

Bu andan itibaren sanat, artık teknolojik gelişmelere liderlik etmiyor, bu gelişmelere öncü olmak yerine, vermiyor onlardan alıyordu.

Naum Gabo 1930'lardan sonra, heykellerinde plastiği kullanmaya başladı. Plastik, sanatçıya heykelin heykel olma durumuna dair sorgulamalarında teknik bir itki sağladı. Gabo heykeli üç boyutlu malzemelerin bir araya gelişinden meydana gelen bir kütle olarak tanımlıyor. Bu açıklamayı yeni yapan ise heykeli olası doğa taklitlerinden uzaklaştırıp, gerçekliğini kendisinden ve tanımından alan bir yapı haline getirmesidir. Heykel artık besinini mimariden ve endüstriden almaktadır. Bu doğrultuda Gabo 1921 yılında 'Kinetik heykel'i yapmıştır. Çizgisel bir strüktüre

taktığı motorla beraber, boşlukta çizginin hareketi sonucunda oluşan form heykelin kendisini oluşturur. Bu heykel, harekete bağlı olarak zamana güdümlü ve bir o kadar da gerçek dışıdır. Motor durduğu anda heykel de yok olup gidecektir. Boşluğa çizilen yapı, bir alanı kütsel olarak dolduran gelenekselin yerine asıl boşluğun heykelini yapmaktadır.

Zaman ilerledikçe sanat bilimle ve teknik gelişmelerle beslenmiş hatta rastlantı sayılamayacak şekilde sanatçılar bilimden belirsizlik yasalarını, olasılık ve olabirliğin net olmayan yapısını içeren felsefi duruşu postmodernist düşünürlerden çok önce ödünç almışlardır. Tabi olarak bilimin yarattığı etkileşim kimi zaman tersine dönerek yine hür düşünceler bilimin gelişimine öncülük etmişlerdir. Arthur C. Clarke ve Isaac Asimov ne teknolojileri icat etmiş, ne de prototipler oluşturmuşlardır; ama onlar 20 yüzyılın ikinci yarısından sonra gelecek bir çok yeniliğin öngörüsünde bulunmuşlardır. Bugün Clarke'ın kitaplarında canlandırdığı uzay çağı gerçek olmaktadır. Hatta ışınlanmanın ilk adımı bile bir su kitlesinin bir yerden bir yere aktarımı tamamlanmıştır. Atılan uydular ile uzay kullanılır bir mekan haline gelmiştir. Malevich 1917'de kendisini 'Uzay Başkanı' ilan etmiş ve yeni nesnesiz resimlerini kozmik uzayın bir benzeri olarak sunmuştur.

3.2. Resim ve Heykel Ötesi

Heykelin ve resmin ne olduğu ve birbiri alanlarına ne derecede girdikleri konusu 1960'lardan sonra birçok sanatçını işlerini yönlendirmiştir. Bu denem sanatının asıl sorusu tanımlamalarla ilgilidir. Minimal sanat anlayışı kapsamına giren heykellerde, sadece en basit ve en yalın biçimlere ya tek başlarına ya da birbirlerinin peşi sıra yer verildiği görülür. Donald Judd 'heykel nedir?' sorusuna cevabı sanatçının dokunuşlarından yalıtılmış ve her açıdan yalın bir kutudur. Sanatçının kendi elinden bile çıkmamış bir kutu izleyeni bir sorgulamanın içine sokar. Herkes bir kutuyu tam anlamı ile tanıdığını zanneder. Ama duvara saplanmış ve oradan

ıkan bir kutu boyumuza ve algımıza göre değişmekte ve anıtlafmaktadı. Bunlar görsel sanata dair soruların yanında, algıya ve dile dair sorulara da öncülük etmektedir. İnsan kavrayışında aklın algılamadaki temel alan olması Kartezyen anlayışın bir devamıdır. Descartes akıl ve bilincin her şeyden önce geldiği bir sistem kurar. Akılla her şey kanıtlanabilir. Bilinteki yer alan tanımlamalar insan hayatını büyük ölçüde yönlendiren şeylerdir. Wittgenstein'a insan hiçbir şeyi açıklayamaz sadece tanımlayabilir. Açıklamaların her zaman tıkandığı bir yer vardır; mesela korku anlarında veya bir ışık parlamasında görmenin durduğu anda bile açıklamalar yetersizdir.

3.2.1. Minimalizm

Minimalizm tanımlamalardan yola çıkar. Carl Andre yere bir dizi tuğla yerleştirerek (1966) heykelin kaide üstünde veya dikey duran bir nesne olmasına karşı durarak yatay ve düzlemsel heykel anlayışını getirir. Bu daha geleneksel biçimlerin yığışımlı dikeyliğinden kurtulmanın bir yoludur. Andre 'Kullanılan konum toprak boyunca uzanıp gitmelidir' diyordu. 'İdeal heykelim yoldur.' Tuğlaları çizmede, kompozisyon yoktur, kurma ya da yontma yoktur. Richard Serra 1970'lerde kendisine seçtiği bir dizi eylemin nclnde çalışır. Bunlar kesmek, bükmek, dökmek, sıkıştırmak, parçalamak, st üste koymak, yığımak, atmak gibi eylemlerdir. Serra kütlelerini bu doğrultu da hazırlarken kendine belirlediği öncül eylemler yapıtlarının var eder. 1970'lerin başında Post-Minimalizm denen dönemde eylem ve yapmak ön plandadır. Jackie Winsor 1971'de kalın ağaç dallarını birbirine bağladığı 'Bağlanmış aę' adlı işini sergiler. Sanatçının bir başka işi ise vilerle dolu bir tahta parçasıdır. vinin işlevi bir parçayı diğer bir parça ile birleştirmektir. Winsor vinin işlevini bozmuştur en başında. Kendisi o tahta parçasına vileri tek tek akarak eylemini ve bu eylemin geliştiği zaman dilimini lmszleştirmiştir. Minimalizmin ayrılmaz özelliği sanatçının elinin eserden kalkması ve fabrika çıkışlı yapıtların kullanımı yerini yine sanatçının birebir üstlendiği eylemler almıştır.

Tekrar bir sistemin oluşumunu sağlar. Bunu aynı formun tekrarının değil de bir kavramın veya tanımlamanın sonsuz tekrarının oluşturduğu bir sistem olabilir. İkisi de sonuçta tanımlanmış bir nesneyi kavramsallaştırır. Sol LeWitt bir küpten çıkışlı sonsuz tekrarlamalar yapmışlar. 1974 yılında 'Tamamlanmamış bir kübün tüm varyasyonları' adlı çalışmasına baktığımızda bir kübün bütün bir araya gelme olasılıklarını ortaya koyar. Bu çözümlemeci yaklaşım doğada olmayan sonradan üretilmiş düşünsel bir bileşenlerini ayırmaktır. Kavram olarak yer alan küp gerçekleşmekte, küp fikrinden sonsuz bir sistem kurulmaktadır. Sanat sistemin ta kendisi olmuştur. Ve sistemin özü gereyi kavramsallaştırmıştır.

3.2.2. Feminen Sanat

Yüzyılın ikincisi yarısında özellikle kadın sanatçıların eserlerinde, Minimalizmde görülmeyen, özellikler belirdi. Organik formların kullanımı daha önce beliren keskin teknik nesnelerin yerine geçerek eserler dokunsal ve duysal kapılar açmışlardır. Kadın sanatçılar da erkekler gibi devrilmez formlar yaratırken, aynı zamanda bu formlara kadın olma durumunu sorgulatan dokular katarlar. Kadın sanatçılar kültürel baskı altında gördükleri yaşamlarını tanımlama arayışına girerler. Eva Hesse ve Jackie Winsor bu tanımlamayı Minimalist materyallere ve prosedürlere sürrealistik ve ironik bir boyutlar katmışlardır. Kartezyen öğretide, ruh ve beden birbirinden ayrı tutulur. Bedenin gerçekliği tam olarak betimleyememesi anlayışı, kadın sanatçıların işlerinde asıl yaşamsallığını bulur. Bu ise kadının toplumdaki bastırılmış statüsüne bağlanabilir. Özne ve nesne terimleri kadının kulaklarında erkeğinkinde olduğundan daha farklı çınlarlar.

Bu farklı yaklaşım kendini Hesse'in işlerinde garip bir şekilde gösterir. Hesse'in bir galerinin tavanından sarkıttığı lateksle kaplanmış düz kumaş parçalar (1970), kurumuş deri ve kurumuş çamaşırlara benzerler. Lateksle sertleştirilmiş,

iplerin ve halatların tavandan duvarlara monte edilerek olduğu gibi bırakılmaları ve iplerin duruşları, sanatçının olmadığı o en son durumda bile sanatçının bedensel hareketlerinin hayali şemasını çizer. Hesse her an oradadır, dokunuşları, gücü ve anlık kararları ile. Duvara dayadığı fiberglas borular, heykelin ve resmin alanlarının tartışmaya açılmalarından daha çok içinde barındırdığı ruhsal durumla önemlidir. Aynı şekilde galeri duvarını çepeçevre saracak bir şekilde konumlandığı fiberglastan yapılmış geometrik temelli, kutu kapağını andıran tekrarlı formlar heykelle resmin ara alanında kalmaktan da öte elle yapılmışlığın verdiği dokunma hissi ile doludur.

Hesse'nin elle yapılmış, nerede ise soyut formlarının tekrarı, Minimalist tekrarcılıkla karşılaştırdıkları zaman formların insan bedenine yakınlıkları ile tekrarın kendisi anlamsızlaşır. Tekrar, biçimsel ve teknik bir söylem olmaktan çıkmıştır. Kadının elleri ile yoğuran, düşünen, biçim veren yapısı, geleneksel el sanatlarının çoğunda olduğu gibi kendini geride bırakmış, malzemelerin oluşturduğu birbirine kenetlenmiş sistemin sonsuz tekrarında kaybolmuştur.

Bu durum, bir diğer kadın sanatçıda Mona Hatoum'da da görülür. 1995 yılında yaptığı 'İğne halı' ve 'Bağırsak halı' adlı çalışmaları Winsor ve Hesse'in çalışmaları ile bağlar kurar. İğne halı astarlık bir kumaş üzerine batırılmış binlerce toplu iğneden, bağırsak halı da insan ya da hayvanların sindirim organlarını anımsatan bağırsak rengindeki yumuşak ve kaygan görünümlü, boğumlu silikon borulardan oluşur. Her iki halıda da, insan bedenine ve ruhuna göndermeler fark edilir. İğnelerin işlevlerin soyutlanırken, bir yüzey oluşturacak şekilde bir araya getirilmeleri, sanki insan bedenine yapılan bir batırma eyleminden çok ruha ince ince saplanan sivriliklerdir. Bağırsak halıda ise, direk bir canlının bedenindeki bir organla bağlantı kuran malzeme, kendine hiç acı duymadan manevi ve maddi acı çektiren sapkın ve korkutucu şekilde tutarlı bir ruhu anımsatıyor.

3.2.3. Toprak Sanatı

Sanatçılar 20. yüzyılın ikinci yarısında, istatistikler, fotoğraflar, demeçler, video teyp gösterileri, gazete kupürleri ve bunlara benzer daha pek çok bilgi, arşivi ve gazeteciliği akla getiren özellikle bir sergiyle bir araya toplanmıştır. Bu araçları kullanan sanatçı araştıran bir gazeteci ya da inceleme ekibinin karşılaştığı politik baskıyı yaşar. İnsanlar bu tür gerçekleri, belirli bir haz almaya geldikleri galeride görmekten zevk almazlar. Oysa halen gerçekliği olmayan soyut bir tabloyu görmeye bile tamamı ile alışmış değillerdir. Karşılarına bir de başka bir gerçeklik alanına ait olan, sanatın hiçbir zamanına denk düşüremedikleri bir sergi şekli çıktığında yaşama dair tüm bağlarını kaybetmiş gibi paniklerler.

Her eylem gerçek bir nedene bağlı olmalıdır günümüzde. Kendi kendi ile konuşana deli derler. Bir iletişim aracı olmaktan çıktığı anda ; bir alış veriş olmadığı zaman konuşmanın ne anlamı kalır. Her şeyin bir nedeni ve sonucu vardır toplumsal hayatta. Bu ilişki olmaksızın güncel olaylar arasında bir sistem kurulamaz. Her şey bir yararlılık anlayışı içerisinde gerçekleşir. Dünyanın ıssız bir bölgesinde, nokta nokta çizilen bir çizgi üzerinde ileri ve geri yürümek, toprağın üzerinde çizgi halinde bir iz bırakana kadar bu işlemi sürdürmek pratik hayatın içinde hiçbir işe yaramaz.

Bu tür sanatın karakteristik özelliği kullanışsızlık ve yararsızlıktan çok, olumlu yöndeki mantıksızlığıdır. Yapılması olanaksız bir iş gerçekleştirirler. Daha ekolojik bir yaklaşıma ilgi duyan başka sanatçılar sanat eserleri üretmek için yerçekimini, rastlantıyı, kayaları, suyu, hatta yürümeyi birer malzeme olarak kullanmışlardır; sanat dünyasının yapay ortamından kurtulmak için yapıtlarına uzak yerler seçmişlerdir. Robert Smithson, çakıllı arazinin yamaçlarından ya da erozyona uğramış kayalıklardan aşağı tonlarca asfalt, çamur ya da tutkal dökmekten hoşlanıyordu, onların hareketlerini incelemek için. Walter de Maria 1968 yılında Mojave çölüne bir millik bir çizgi çizer. Richard Long da yapıtları için alışılmadık

yerler seçti. 1970 yılında uzun yürüyüşlerinin sonunda doğada izler bırakır. Kimi zaman topladığı taşları bir araya getirerek, kimi zamanda yürüdüğü yerde ayaklarını sürüyerek yollar yapar. “Long’a göre sanatı ‘geniş anlamı ile dünya da iş görmektedir, nerede olursa, yeryüzünde... Dağlar da, galeriler de kendi açılarından ... ideal çalışma yerleridir.”⁸

“Altmışlı yıllarda’ diyor Long sanatın dünyayı dolduracak daha çok nesne üreten bir üretim hattı olmaması gerektiği görüşü egemendi. Benim ilgilendiğim nokta, sanatı ve doğayı daha felsefi bir bakışla görmek, sanatı hem görülür hem görülmez kılmak, fikirler, yürüyüşü, kayaları, yolları, suyu, zamanı, vb. Esnek bir biçimde kullanmaktı... Amerikan ‘Manzara Sanatı’ adı verilen şeyin tam tersiydi bu; o sanat akımına göre sanatçının sanatçı olması için parasının olması, manzaraya sahip olduğunu iddia etmek için araziye satın alması ve çeşitli araçlar kullanması gerekiyordu. Kelimenin tam anlamı ile kapitalist sanat. Himalaya’larda yürümek... toprağa hafifçe dokunmaktır... büyük bir toprak set tasarlayan, sonra bu setin yapılması için buldozerlerden yararlanan bir sanatçıya oranla daha fazla kişisel, fiziksel katılımı gerektirir. Amerikan Kızılderilileri’nin anlayışına çağdaş manzara sanatçılarından çok daha fazla hayranlık duyuyorum doğayı sömüren birisi değil, doğayı koruyan birisi olmayı yeğlerim. Konumum, Yeşillerin konumudur. Nükleer silahları devre dışı bırakmak istiyorum, bu silahların etkisine dayanıklı sanat yapıtları üretmek değil (Michael Heizer) gibi.”⁹

Sanatçılar galeriye bu deneyimlerinin fotoğraflarını, gittikleri yerlerin haritalarını ve uzaklardan getirdikleri taşları, toprağı,otları koyarlar. İzlerini belgelemesi lazımdır, yoksa zamanla bu izlerin doğa koşullarının yardımı ile kapanmaması düşünülemez bile. Kalıcılığı olmayan izlerdir bıraktıkları. Yapılan geçicidir, eserin satılabilmesi mümkün değildir; esere sanatçının kendisi bile sahip değildir. Bu tür yapıtlar, sanatın ne olması gerektiği konusundaki görüşlerimizi –

⁸ Suzi GABLİK, Kaygı Nesneleri: Kültürel Muhalefet Tarzları, 207

⁹ Bkz. (8), GABLİK, 208

sanatın, etkilerinin sürekliliği ve niteliği ile, bunun yanı sıra uzam ile zamandaki net varlığı ile ölçülebilir olduğu gibi-bozguna uğrattır. 1963’de Amerikalı Minimalist heykeltari Robert Morris ‘Sanat Eserinden Estetiğin Kaldırılması Raporu’nu yayınladı. Bu yazıda Morris, bir heykeltindeki ‘tüm estetik nitelik ve içeriği’ ortadan kaldırışını anlatıyordu. Sanatçıyı geleneksel beceri veya da kalıcılık ölçütlerine uymada başarısız olmakla suçlamak ana noktayı gözden kaçırmaktır, çünkü sanatçı bu değerleri reddetmekte ve onların yerine tamamıyla farklı değerler önermektedir.

Christo 1969 yılında Avustralya’da bir sahil şeridini sardı; aynı yıl Walter de Maria Köln’de bir galeriyi 50 metre yüksek toprak ile doldurdu; Robert Smithson 1972’de bir sahilin kıyı şeridinin şeklini bozdu. 1977 yılında Almanya’nın Kassel şehrinde De Maria toprakta bir kilometre derinliğinde bir delik açtı. Delige bir kilometre uzunluğunda bir çubuk sokulmuş, delik daha sonra madeni bir levha ile kapatılmıştı, böylece yalnızca yokluğu yoluyla bilinen yapıt sürekli olarak bilinmez kılıyordu. Dia Vakfı’na 300.000 dolara mal olan bu girişim şüphelere yol açıyordu. Bir aşırı bolluk ve aşırılık- sonuçta da boşunalık- dünyasına sıkı sıkıya yerleşen sanatın kültürel muhalefet modeli işlevi görmesi hemen hemen imkansızdır. Para dolaşımı ile belirgin özdeşleşmesi içinde bu tür sanat, tüketim kültürümüzün yadsınması olamaz, eski düzeni yıkmak yerine ondan yararlanarak onun tamamlayıcısı haline gelir. Yabancılaştırma etkisi lüks bir uğraşa dönüşür.

3.2.4. Denemeler

1971 yılında yaptığı bir çalışmada Californiyalı Chris Burden, uzakta duran bir arkadaşının elindeki 22 kalibrelik bir tüfekle kendisini sol ayağından vurmuştu. Akli başında bir insanın neden böyle bir şeye gerek duyduğunu sorduklarında şöyle cevap vermişti: Yaşanması gereken bir şey. Vurulmadıkça vurulmanın nasıl bir şey olduğunu nasıl bilebilirsiniz? Denemeye deyecek kadar ilginç geliyor. Vurulmak gerçekten olmuş bir şey... Bunda yapmacıklık veya olmuş

gibi göstermek yok... Bilinmeyen kalktı ortadan. Artık vurulmanın bir anlamı yok. Sanatçı Vito Acconci için de her deneyim estetik açıdan tahrik edicidir. Bu tür sanatın bizde kaygı yaratmasının nedenlerinden biri, sınır duygumuzu ihlal etmesidir; kamusal olaylar ile özel olaylar arasında, gerçek duygularla estetik duygular arasında, sanat ile ben arasında ayırım yapılmamaktadır.

Tehching Hsieh'in performansları bir yıl sürmektedir. Cage Piece adlı ilk uzun çalışmasında Hudson caddesindeki çatı katı odasında yaptığı bir kafeste bir yıl boyunca (1978-1979) kalmıştı. Hiçbir şey okumadan, hiçbir şey yazmadan, televizyon seyretmeden yaşamıştı. Bunu bir saat çalışması izledi; sanatçı bir yıl boyunca, günde yirmi dört saat, her saat başı saat kartını basmıştı. 1981'de üçüncü bir çalışmaya başladı: Bir yıl boyunca, Manhattan'da bütün günü dışarıda geçiriyordu. Bu süre boyunca bir kez olsun içeriye ya da bir binaya, metroya, trene, arabaya, çadıra girmemişti. 'New York'ta insanlar çok özgür ama iyi bir sanatçı olmak için özgürlük yetmez, disiplin de gerekir.' diyor sanatçı. Sanatı ne kadar güç hale gelirse, sınırlarını ve potansiyelini en uç noktasına kadar kullanmaya, hangi noktaya ulaşabileceğini görmeye o kadar zorluyor onu.

“Viyanalı psikanalist Otto Rank 1932'de şöyle yazmıştı: ‘Sanatçının uğraşı bir yaşama aracı değil, yaşamın kendisidir... uğraşını yerine getirmez; o uğraşın kendisidir.’¹⁰

¹⁰ Bkz (8), GABLİK, 214

4. ÇALIŞMALARIM

Sanatsal üretim, benim için çalışmakla ve yapmakla birebir eylemler. İşimin başında geçirdiğim zaman, benim için vazgeçilmez bir an. O süreçte, kendimle yaptığım savaş malzemem ile boğuşmam; beni var eden durumlar. Elime aldığım malzemeyi hissetmek, bedenimi ve öncelikle elimi kullanarak onu dönüştürmek; beni çok başka dünyalara götürüyor Çalışma anlarım, benim için zamansızlığa ve mekansızlığa açılmış kapılar gibiler. Kendimi kapamayı, etrafıma bir set çekip günün büyük bir kısmında bir bez ve tutkal olabilmek yaşama nedenlerimden bazıları.

Malzemenin bana verdiği olanakların, sınırlarını keşfetmek çalışma metodlarımdan biri. Kimi zaman bir adım ileride ne yapacağımı malzememin kendisi belirliyor. O kendisi bir şeye dönüşmek istemediği sürece ben de ona yeni bir şeyler ekleyemiyorum aramızda her zaman bir son sözü söyleme savaşı var. Bilinmezlik ise, beni bu şekilde çalışmaya iten başlıca etken. İşimin başına geçtiğimde, temel olarak ne yapacağımı düşündüğüm halde, zaman içerisinde çalışma nedenlerim farklılaşıyor. Ben de, malzeme de yoğruluyoruz. Sargı bezi ve tutkalla yaklaşık beş senedir; halı malzemeleri ile de iki senedir çalışıyorum. Bu malzemelerle, artık benim ortak bir geçmişim var. Kullandığım bu malzemeleri, nasıl olur da aşım yeni bir üretim şekli bulurum diye sorduğum zamanlarda, beraber yaşadığımız yılların hatırına mı bilmem; onlar beni ben onları bırakmam.

Özellikle şu dönemde ise, kendime bu malzemelerle aynı teknikte hayatımın sonuna kadar çalışmanın, belki de en ideal yol olduğunu söylüyorum. Şu anda kafamdaki soru bu. Bir hayat, sadece birkaç malzeme ile yapılan, bir üretim sürecinin sonsuz tekrarı ile geçer mi? Bu deneyim hayatıma neler katar? İçimden sonuna kadar

dayanmak, malzeme bitirmedeği sürece yapmayı bırakmamak geliyor. Daha önümde, sadece çalışma ile dolu bir hayat olduğunu hayal etmek; zevk verici.

4.1. Metin Yazarı ile Söyleşi

Eğer birisi size kim olduğunuzu sorsa ne şekilde yanıtlarsınız?

‘Eğer birisi bana kim olduğumu sorsa, her şeye rağmen yanıtlarım’ diyor Bataille. Buradaki ‘her şeye rağmen’ aslında bu tanımlamanın olanaksızlığına dikkat çekiyor. Kişinin kimliğini otoritelerin belirlediği kalıplara sokmak yerine, ne kadar var olduğunu ve varlığının özünü sorgulamak daha geniş kapsamlı.

‘Otoritelerin belirlediği kalıplar’ diyerek ne demek istiyorsunuz?

Toplum tarafından kabul edilmiş belli değer yargıları demek istiyorum. Ve bu yargılar çerçevesinde yer alan kurumlar. Mesela aile, din, sanat, cinsiyet, statü, para...

Bu dedikleriniz kabul edilen normlar, ama sanatı da bir kurum olarak gördüğünüz doğru mu?

Kesinlikle doğru. Ben yaklaşık 12 yaşından beri sanat eğitimi alıyorum. Şu anda ise; bir üniversite mezunuyum ve halende iki ayrı üniversitede yüksek lisans eğitimim üzerine çalışıyorum. Kendimi örnek olarak ele aldığımda, kurumlaşmış bir sanat ortamının ürünüyüm.

Bir bakımına sanat eğitime karşı olduğunuz anlaşılıyor sözlerinizden, bunu nasıl değerlendiriyorsunuz?

Sanat eğitimine veya sanatsal kurumların oluşumuna karşı değilim. Ben özellikle bu kurumların içinde olabildiğim için memnunum. Benim çalışma yöntemlerimi ve derecemi çok etkiliyor içinde bulunduğum çevre.

Çalışma yöntemleri derken ne demek istediniz?

Size bir örnekle açıklayayım. Ben Mimar Sinan Güzel Sanatlar Fakültesinde; Zekai Ormancı ve Gülçin Aksoy ile halı atölyesinde çalışma imkanı buldum. Geleneksel halı tekniğinin öğretildiği bu atölyede, sonsuz bir çalışma özgürlüğü vardı. Hocalarımız bizi kendi sınırlarımız çerçevesinde değerlendirirken, kendimizi aşmamız için de büyük bir itki oldular. Halının malzemelerini kullanarak bu geleneksel üretim biçimlerinin çağdaş sanatta uyarlamalarını yapıyorduk.

Hemen araya girmek istiyorum. Siz daha önceleri üniversite eğitimizde de tekstil malzemeleri ile ilgili çalışmalar yapıyordunuz.

Ben 1997’de sargı bezi ve tutkalla çalışmaya başladım. Ürettiğim işler resim ile heykel arası konumlanabilecek üretimlerdi. Geleneksel resim malzemelerin dışında başka malzemeler kullanmak sonu gelmeye bir serüven gibiydi.

Başa dönersek sanatsal kurumlarına değil; sanatın yerleşik tekniklerine karşısınız.

Burada kendimi düzeltmem gerekiyor. Bu yerleşik tekniklere bilgi olarak karşı çıkmaktan çok, bu bilginin altında ezilip kendime dair asıl olana ulaşamamak korkutuyordu beni. Estetik bir takım kaygılardan uzaklaşarak daha sezgisel işler üretebilmek, bunların sonucunda da kendimi tekrar var edebilmek istiyordum.

Bu bana tez metninizde okuduğum şu cümleyi hatırlattı: ‘Sanat en kolay varoluştur.’

O 'en kolay'ın içinde aslında daha başka anlamlar var. Bir çeşit kelime oyunu gibi. Bir şeyi en kolay yoldan yapmak; kimi zaman onu aslında en zoruyla başarmaktır. Hiçbir kimseye, bir günün beş on saatini romantik gelebilir bir malzemeyi bir şeye –ki bunun ne olabileceğini sezersiniz ama kesin olarak bilmezsiniz.- dönüştürmek için çalışarak vermek kolay bir şey gibi görünemez. Bu yaşama biçimini seçme adına kolay gelebilir. Çünkü elinizde nereden olduğunu bilmediğiniz bir yeteneğiniz vardır. Zaten başka bir durumda kendinizi koşullandıramazsınız. Çok mu romantik geliyor bu dediğim?

Bugünkü yaşam koşullarında biraz romantik geliyor aslında.

Bugünkü koşullar dediğiniz hiçbir şeyden uzak değil sanatçı. Sanatı da içinde bulunduğunuz zamandan ayrı tutamazsınız. Teknolojilerin ve İletişimin böylesine yaygın olduğu bilgi çağında, bir sanatçının kendini bir mekana kapatıp saatlerce çalışması, el emeği göz nuru ile bir iş üretmesi ters görünebilir. Sanatçının bir tepki duyarak yeniden kendi fildişi kalesine çekilmesi güncel yaşama tepkidir. Bunun birden fazla olduğu durumlarda ise, davranışlar meşrulaşır ve artık toplu bir hareket olur.

Sanatçının fildişi kaleye sığınması etrafında olup bitenden soyutlaması,yabancılaşma mıdır kendini?

Bence bugün tamamen bir yabancılaşma söz konusu değil. Ben her iki dakika da bir yabancılaşmayı yaşıyorum. Dolayısı ile yabancılaşma artık yaşamın her anına yayılarak kendi kendini var etmiştir. Sisteme karşı olmak yerine sistemin kendisi haline gelmiştir.

Bunu biraz daha açıklayabilir misiniz? Mesela bir örnekle.

Sizin sorularınız kendi kendimle çarpışmama neden oluyor. Bu soruyu cevaplamaya çalışacağım. Çalışmanın benim üretim sürecimde ne kadar önemli olduğunu dile getirmiştım sanırım. Çalışma anında, belirli zamanlarda kendime ait

hiç de bilmediğim şeyleri öğreniyorum. Mesela kaç saat çalıştığının önemli olması aslında hiç de bir değer yargısı olmamalı. Veya yenilikçi olmaya çalıştığım her an aslında biraz daha geleneksel olduğumu fark ediyorum. Bilgiden arınmaya çalışırken, aslında bir o kadar da temiz sularda savaşıyorum. Aldığım riskler ise kimi zaman kuralların çerçevesinde olabilecek en masum riskler. Bütün gün soyut bir ortam yarattığımda her şey daha da soyutlaşıyor. Savaşlar bile birer oyun olarak geliyor veya televizyonda seyrettiğim bir şey her zaman şüphe götürür bir şey oluyor. Ben hayatımda hiç zürafa görmedim; onu sadece televizyondan tanıyorum. Hayatta belki de zürafa diye bir şey yok. Bu sadece bize verilmiş bir bilgi. Doğruluğunu da sorgulamak benim hakkım. Kendi kendimle olan bu derin yaşamım, beni dışarıdaki dünyayı gerçek olarak değil, sadece bir bilgiler bütünü olarak almamı sağlıyor. Ölüm de, yaşamlar kadar soyutlaşıyor.

Ölümlerinde soyutlaştığını söylediniz, ama ölüm korkusunun hayatınızda büyük bir yeri olduğunu biliyoruz.

Ölüm benim çocukluğumdan beri çok korktuğum bir şey. Daha çok küçükken ölümü o kadar derinlemesine düşünürdüm ki bana ölmüşüm gibi gelirdi.

Yapıtlarınız acaba sizin için ölümsüzlüğü sağlayan alanlar mı?

Daha küçükken böyle düşünüyordum. Resim yaparken sanki ayaklarım yerden kesiliyor gibi geliyordu. Dünyanın üzerinde dolaşıyormuş gibi hissediyordum kendimi. Lisedeki sınıfımda resimle ilgili olan sadece bendim. Kendimi çok özel hissediyordum. Üniversiteye girdiğimde ise etrafımdaki herkesin resimle şöyle ya da böyle ilgili olduğunu ve yetenekli olduğunu görünce rahatsız olmuştum. Kendimi var etme yolunu ise çok çalışmada bulmuştum. Böylece diğerlerinden farklı olabilecektim. Daha sonraları bunun tutsağı haline geldim sanki beni özel kılan şey buydu. Şimdi ise sadece çalışmanın yeterli olmadığını biliyorum. Üniversitede kendimi olabildiğince zorlamak itmek asıl amacım oldu. Bu anlar beni ölüm fikrinden uzaklaştırıyor; bir o kadar da beni var olmama durumuna yaklaştırıyordu.

Özel olmak istedim dediniz. Yeteneğinizi ve aklınızı da sorguluyor musunuz devamlı?

Yeteneğimi sorgulamak yerine düşünebileceklerimin sınırlarını sorgulamak daha anlamlı geliyor bana. Bir düşünceyi ne kadar soyutlayacağım veya bir eylemi nerelere kadar götüreceğim beni asıl ilgilendiren şey. Aklımı ise her zaman sorguladım. Hep kendime sorduğum şey ne kadar akıllı olduğumdu. Başkalarının hakkımda ne düşündükleri her zaman çok önemli oldu. Her an kendimi dışardan ve içeriden anlamaya çalıştım. Yöntem olarak bir iç deneyin bir parçasıydım. Sonuçta aklın göreceli bir şey olduğuna karar verdim. Çoğu zaman ise aptal olmanın akıllı olmaktan daha fazla özgürlük sağladığını düşündüm. Akıllı olmaktan çok, aklın araçları ile oynamak daha yaratıcı bir durum. Mantıksal dizgiler hiçbir yere varmasa bile, ben sadece bo oyunun içinde olmaktan zevk alırım. Sartre şöyle diyor: 'Reçete çok kolay şeytana rastlantıya ve boşluğa güvenmek.'

Aklın yeri olduğu kadar –veya akılsızlığın- işlerinizde bedeninizin de yeri çok fazla.

Bedenimi kullanmak; çalışma adını verdiğimiz performansı gerçekleştirmek anlamına geliyor. Vücüdümün malzeme ile savaşımında bana artı bir güç sağladığını düşünüyorum. Malzeme ben, ben malzeme oluyorum. En güzeli de bedensel yorgunluğun hazzı. Emek vermek ve ter dökmek işimin en zevkli kısmı.













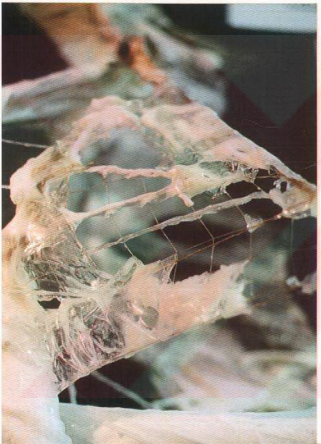
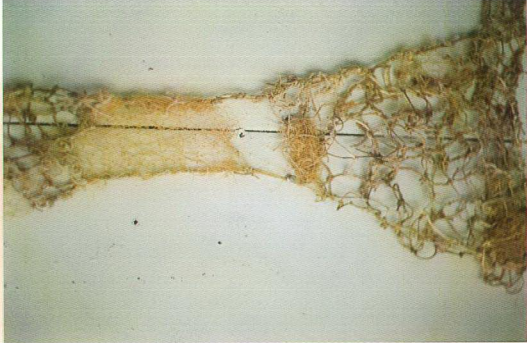












5. SONUÇ

20. yüzyılın, yukarıda açıklanan belirli anlayışlarına bakıldığında; sanatın bir önceki yüzyıla göre sınırlamalardan kurtulduğunu görüyoruz. Artık sanat, sanatçının kendisinin belirlediği kuralların içinde oluşmaktadır. Her sanatçı, kendine en uygun olan üretim biçimini seçmekte özgürdür.

Sanatın tanımlarında ve sanatçının toplumsal katılımında değişiklikler olmuş; daha ileride de olacaktır. Ama artık, üretim seçeneklerindeki bolluk kişiyi düşünsel ya da eylemsel seçimler yapmaya zorlamaktadır. Gideceği yol ne kadar bilinmez olsa da, üretici, malzemesini yaşamından bulmaktadır. Bu malzemeyi dönüştürmekte kullandığı sistem tamamen kendi hayaline ve ideallerine kalmıştır. Bugün, hiçbir gerçekliğin bir dakikadan fazla dayanamadığı bir ortamda yaşıyoruz. Değer yargıları her an sorgulanmakta, beş dakika önce var olan bir fikir, beş dakika sonra yok olmaktadır.

Bu bilinmezliğin içinde günümüz sanatçısı malzemesini olabildiğince özgür bir şekilde seçebilir. Sistem ve yöntem yaratmaya gelince, bu o üretimin en çarpıcı kısmıdır. 20. yüzyıl sanatında gördüğümüz üzere, sanatın malzemeleri, üretim süreçleri ve metodları onlarla uğraşan sanatçılarla doğru orantılıdır. Belli alanlarda, aynı eğilimler elbette ki görülecektir. Bu da, ileride bize sosyolojik oluşumlara dair fikirler vereceklerdir. Kadına dair üretimin temelleri veya toprakla uğraşan sanatçıların ortak eğilimleri bizi genellemelerden teorilere götüreceklerdir.

6. KAYNAKLAR

- BAUDELAIRE, Charles.(2001), **Paris Sıkıntısı**, Çev. Erdoğan Alkan, Cumhuriyet Yayınları, İstanbul
- BATAILLE, Georges (1995), **İç Deney**, Çev. Mehmet Mukadder. Yakupoğlu, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- BATUR, Enis, (1998), **Modernizmin Serüveni**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- DELEUZE, Gilles (1968), **Farklılık Ve Tekrar**, PUF
- GABLIK, Suzi, **Kayı Nesneleri: Kültürel Muhalefet Tarzları**, Çev. Kemal Atakay, Sanat Dünyamız, 75, Bahar 2000, 201-215
- FİSCHER, Ernst (1995), **Sanatın Gerekliği**, Çev. Cevat Çapan, Payel Yayınevi, İstanbul
- HEINICH, Natalie, **Güncel Sanatın Üçlü Oyunu**, Çev. Cem İleri, Sanat Dünyamız, 75, Bahar 2000, 191-198
- KILIÇBAY, Mehmet Ali (1995), **Felsefesiz Sanat Oyunsuz Tarih**, İmge Kitabevi, Ankara
- LİPPARD, Lucy (1992), **Eva Hesse**, Da Capo Press, New York
- TAYLOR, Brandon (1995), **Avant-Garde And After**, Perspectives Harry Abrams Publishers, New York
- LYNTON, Norbert (1991), **Modern Sanatın Öyküsü**, Çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, İstanbul

7. ÖZGEÇMİŞ

26 Mart 1976 tarihinde İstanbul'da doğan Yasemin Nur Erkalır ilk ciddi resim çalışmalarına 1985 yılında başladı. 1985-1991 yılları arasında Resim ve Heykel Müzesi resim kurslarına devam eden Erkalır, İtalyan Lisesi'nde lise eğitiminin yanında Orhan Taylan atölyesinde resim çalışmalarına devam etti. 1994 yılında lise eğitimini tamamlayan Erkalır, 1994-1998 yılları arasında Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümünde lisans eğitimine devam etti ve birincilikle mezun oldu. 1998 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümünde Yüksek Lisans eğitime başlayan Yasemin Nur Erkalır bu bölümden 2001 yılında mezun oldu. 2000 yılında ise ikinci Yüksek Lisans eğitime Pratt Institute, New York, ABD'de başlayan Erkalır halen bu üniversitede eğitime devam etmektedir. Erken dönem etkinlikleri arasında; 1994 yılında Aerowy Thomas'ın şiir kitabının resimlendirilmesi, 1994 yılı İtalyan Lisesi Resim Yarışması ödülü, 1996 yılında 3. Genç Etkinlik, 1997 yılında 18. Günümüz Sanatçıları Sergisi bulunmaktadır. Yasemin Nur Erkalır 1998 yılında Esbank Yunus Emre Resim ödülüne layık olmuştur. Yakın dönemdeki bazı etkinlikleri arasında 1998 yılı Marmara Üniversitesi "75+42 Geleceğin Sanatçıları" sergisi ve 19. Günümüz Sanatçıları sergisi de bulunan Yasemin Nur Erkalır 2001 yılında halen yaşamakta olduğu New York'ta "Open Studio" sergisine katılmıştır.