

BİR ANITIN ENSTALASYONA DÖNÜŞÜMÜ: ZONGULDAK HAVZASI MADEN ŞEHİTLERİ ANITI*

*Bülent ORAL***

Öz: Anıt, bir kişi veya bir olayın anısına gerçekleştirilmiş yapıt iken enstalasyon, düşünce zeminine oturan mekân, nesne ile izleyici arasında sanatçı veya sanat eleştirmeninin kurmuş olduğu ilişkiler ağını gösteren bir süreçtir.

Sanat kavramı hakkında pek çok düşünür, sanatçı veya sanat eleştirmeni çeşitli görüşler ileri sürmüştür. Bu görüşler, sanat kavramının koşullar içerisinde değişkenlik gösterdiğini ve süreklilik arz ettiğini doğrular niteliktedir.

Zonguldak Havzası Maden Şehitleri Anıtı geleneksel sanat tarihi kavramlarından ‘anıt’ ve postmodern sanat kavramlarından “enstalasyon”u bir süreç içinde buluşturmuştur.

Bu çalışmayla bir sanat kavramını oluşturan yapıtın, başka bir sanat kavramını tanımlayan yapıta mekân ve nesnelere değişmeden de karşıt anlamı ifade edebilecek şekilde nasıl dönüştürebildiği ortaya konmuştur. Böylece sanat kavramının koşullar içerisinde sürekliliği ve değişkenliği somut bir örnekte tartışılabilecektir.

Çalışmanın içeriğindeki anıt ve enstalasyon terimleri irdelenmiş, makaleye konu olan sanat kavramlarının belirli bir süreçte içerdiği anlamına zıt bir anlama dönüşümü ortaya konmuş, bu dönüşüm sanat kavramları üzerinden açıklanmıştır.

Anahtar kelimeler: Anıt, enstalasyon, sanat eleştirisi, geleneksel sanat, postmodernizm, geçicilik, deneyimsel, kuram.

The Transformation of an Installed Monument: The Zonguldak Miner “Martyrs” Monument

Abstract: Whereas a monument is a structure inspired by an event or a person, its installation is a process depicting the relation between the object and the audience as perceived by the artist and its critics.

There are many thinkers, artists and art critics that claim different ideas about art. These different opinions demonstrate the dynamic and continuous change impeded in art.

The Dead Miners’ Monument in the Zonguldak District combined the traditional art history concept of a monument with the post-modern art theme of installation.

This study shows how an artistic structure can transform into a different work of art whereupon although the space and objects are unalterable a reciprocating

* Makalenin Geliş ve Kabul Tarihi: 10.05.2017 - 12.07.2017

** Yrd.Doç.Dr., Karabük Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü
bulentoral7@gmail.com ORCID: 0000-0003-1247-4679

meaning is stated. Thus a discussion on continuity and changeability will be made through tangible examples.

This paper analyses monument and installation themes and art themes along with their antonymic transformation to their original meanings through a specific process. In addition, this antonymic transformation is explained through art concepts.

Key words: Monument, installation, art critic, traditional art, postmodernism, temporariness, experience, theory.

Giriş

Cynthia Freeland, sanat terimi hakkında Robert Irwin'in: "O kadar çok anlama geliyor ki artık bütün anlamını yitirdi." dediğini belirtir. Buna karşın Irwin, sanat kavramına bir tanım yapmaktan da geri durmamıştır (Freeland, 2008, s. 192).

Konu sanat olduğunda çeşitli tanımlar söz konusu edilebilir ancak sanatı maceralı ve gizemli kılan şey, tek bir bakış açısıyla açıklanamayan sürekliliği ve devinimidir. Bu süreklilik ve devinim dönemin koşulları içerisinde kimi zaman çok geniş, kimi zaman ise dar sınırlar içerisinde gerçekleşmiştir. Yapıtın oluşumunu etkileyen koşullar ile sanatçının deneyimleri sonucunda ortaya çıkan düşünce ve çeşitli öğelerle ilişkili değişken süreç, sanat olarak tanımlanabilir.

Hem anıt hem de enstalasyon, sanat içerisinde ele alınan kavramlardır. Bu çalışmada Zonguldak Havzası Maden Şehitleri Anıtı'nın geleneksel bir kavramla isimlendirilen yapıttan postmodern sanat kavramı ile ifade edilebilen enstalasyona dönüşümü, 2013-2015 yılları arasındaki gözlemlere dayalı eleştirilerin kuramsal yaklaşımlarla irdelenmesini içerir.

Anıt; koruma bağlamında, kentsel açıdan ve heykel sanatı ürünü olmak üzere üç başlıkta tanımlanır. "Anıt heykel; bir olayın, bir kişinin veya kişilerin anısına adanmış olsun veya olmasın, kentsel mekânda yer alan her tür yapıt anlamına gelir." (Sözen ve Tanyeli, 1994, s. 22). Kentsel mekânda yer alan anıtın tarihî ve kültürel açıdan toplumda bir karşılığının olması beklenir. Örneğin; Çanakkale Şehitleri Anıtı, Ankara Atatürk ve Hukuk Anıtı ve Ankara İnsan Hakları Heykeli.

İnsan, temsiliyette güçlü anlamlar taşıması nedeniyle tarih boyunca anıt yapmaya devam etmiştir. Bununla birlikte anıt genellikle ait olduğu toplumun sahip olduğu sanat/kültür bilinci ile paralel olarak kimi zaman tarihe ve topluma mal olup varlığını koruyabilmiş, kimi zaman da içerdiği anlamın toplum tarafından yeterince kavranamaması veya zayıflaması gibi nedenlere bağlı olarak yok olmuştur.

Bu çalışmaya konu olan diğer bir kavram ise enstalasyondur. Fransızca kökenli 'enstalasyon' kavramı, temelde sanatçı düşüncesine dayanan, işlenen konu ile

mekân arasında güçlü ilişkilerin kurularak izleyici katılımını esas alan bir sanat türüdür.

Özellikle 20. yüzyılın ortalarından itibaren, mekânların deneyimsel alana dönüşümü, enstalasyon olarak adlandırılmıştır (Oliveira vd., 2001, ss. 11-16). Enstalasyonun kökleri 20. yy'ın ilk çeyreğinde ortaya çıkan Dada ve Avangart akımlara kadar uzanabilir. Süreç içerisinde tarihleme yaparken enstalasyonu; başlangıç, gelişim ve olgunluk evreleri şeklinde ayırmak mümkündür. Başlangıç evresindeki Allan Kaprow (Antmen, 2009, s. 223), Marcel Duchamp (Oliveira ve Petry, 2001, s. 124; Yılmaz, 2013, ss. 258, 259), Andy Warhol (Yılmaz, 2012, ss. 284, 285) ve Kurt Schwitters'in yapıtları enstalasyon sanatının ilk örneklerini oluşturur. Gelişim evresinde Yves Klein ve Pierre Arman'ın yapıtları öne çıkarken, olgunluk evresinde ise Robert Rouschenberg (Yılmaz, 2012, ss. 117-122), Joseph Kousth (Özayten, 1992, ss. 49-54), Cristo ve Jeanne-Claude'un (Freeland, 2008, s. 113) yapıtları öne çıkmaktadır.

Enstalasyon 1960 sonrası ortaya çıkan Kavramsal Sanat'ın içinde değerlendirilmekte olsa da günümüzde bağımsız bir sanat alanı olarak da irdelenebilmektedir.

Özellikle 20. yy'ın son çeyreğinde enstalasyon sanatı, sanat çevresi ve toplumda görece marjinal bir sanat pratiği olmaktan çıkıp sanat çevresini ve toplumu çağdaş sanatta en fazla etkileyen merkezî bir rol elde etmiştir (Oliveira vd., 2005, s. 13).

Genel çerçevede Kavramsal Sanat (Harrison, 2001) özelde ise enstalasyon, estetik kaygısı duymaz. Bu sanat anlayışları katılımcının estetik bir yargıya varmasını amaç edinmemiştir. Bunun yerine fikri merkeze alıp nesne, mekân ve izleyici arasında niteliksel tamamlayıcılık ortaya çıkarır.

Marcel Duchamp'ın 'çeşme' adlı yapıtı bir pisuvarın adının da değiştirilerek özünden ayrı bir tanım ve mekânda yeni bir tanıma sokulması (Lynton, 1991, s. 134) bu durumu özetler niteliktedir. Bugün onlarca kopyaya sahip 'çeşme' (Yılmaz, 2013, s. 149) yeni bir mekânda sergilendiğinde amaç ona estetik bir değer kazandırmak olmamıştır. Duchamp'ın 'çeşme' adlı yapıtı bir şeyi sorgulamanın ürünüdür ve bu hâliyle de estetiksel bir değeri değil, nitel bir anlamı temsil eder.

Enstalasyon bugüne değin iki farklı şekilde tanımlanmıştır. Bunlardan birincisi, belli bir mekân ve mekâna uygun olarak sanatçı tarafından seçilmiş, çevreden bağımsız olmayan nesnelere meydana gelen türüdür. İkincisi ise hiçbir dış etkiye ihtiyaç duymadan, nesnelere doğal ortamlarındaki tesadüfi ilişkilerinin ortaya çıkardığı sanatçı veya sanat eleştirmeninin kavramsallaştırdığı durumdur. Bu çalışmayla ortaya çıkan yaklaşım ise üçüncü bir enstalasyon tanımı olarak ele alınmalıdır.

Birinci ve en çok kullanılan tanımda geleneksel sanat anlayışında sıklıkla gördüğümüzden farklı olarak sanatçı, sanat ürününü ortaya çıkaran düşüncenin yegâne sahibidir. Bu sanat türünde nesne-mekân ilişkisinin içerisine izleyici katılımı da gereklidir. İzleyicinin başlangıçta anlamlandırmakta zorlandığı bu etkinlikler zamanla kamusal sanatın güçlü olduğu mekânları bile âdeta sanat galerilerine dönüştürmüştür. Buna karşın enstalasyon yapıtının somut olarak ortaya çıkması için doğrudan sanatçı tarafından nesnelerin mekânda yerleştirilmesi beklenmemelidir çünkü sanatçı gerçekleştirme sürecinin düşüncedeki ve tasarlamadaki aktörüdür. Nesnelerin yerleştirilmesi ise artık büyük oranda teknik bir konuya dönüşür. Örneğin Marcel Duchamp'ın "1200 Bags of Coal (1938)" adlı enstalasyonundaki her bir kömür torbasını kendisinin tavana asması beklenemez. Bu ve benzeri durumlar da enstalasyon sanatında sanatçının temellendirdiği fikri nesnenin üzerine çıkardığını ortaya koyar. Nesnelere artık fikri ifade etmenin bir aracıdır ve nesnelerin biçimleri ancak fikri açıklamak için irdelenir.

1980'li yıllarda Jonathan Borofsky'nin enstalasyonları (Fineberg, 2014, ss. 438-440) yurt dışında dikkat çekerken, enstalasyon alanındaki etkinlikler ülkemizde 1995'li yıllardan itibaren sanat çevrelerinde görünür olmuştur (Danto, 2014, s. 240; Gümüşer, 2013, ss. 107114). Fulya Erdemci'nin İstanbul Nişantaşı'nda gerçekleştirdiği enstalasyon, Serdar Yılmaz'ın Beyoğlu'nda 'Find Your Way (Yolunu Bul)' adlı sergisinde yer alan enstalasyon, Füsün Onur'un 'Aynalı Labirent' isimli enstalasyonu (Yıldırım, 2014) ile Figen Özdenak, Hüseyin Bahri Alptekin (Kortun, ss. 233-256) ve Genco Gülan'ın (Graf, 2008; Süzen, 2010, ss. 151-159), Ayşe Erkmen'in 'Şapka' 2010, 'Evde' 1994; Erdağ Aksel'in, 'Suzan' (1999, 2000) ve 12. İstanbul Bienali paralel etkinlikler kapsamında Artam Global Art'da 2011 yılında gerçekleştirilen öncü sanatçıların katıldığı küratörlüğünü Beral Madra'nın yaptığı 'Kavramsal Bir Miras: Öncü Yerleştirmeler' sergisindeki enstalasyonlar bu türün ülkemizdeki örneklerindedir. Yabancı sanatçıların da katkıları ile ülkemizdeki enstalasyon çeşitliliği zaman içinde artmıştır. Bu etkinlikler arasında özellikle İstanbul'daki enstalasyon çalışmaları öne çıkmaktadır. Angelo Bucarelli'nin 'Su. Aşkın Gözyaşları Gibi'(Resim 1), adlı enstalasyonu, ağırlıklı olarak yabancı sanatçıların yapıtlarının sergilendiği Bianeller, sanatçıların katıldığı İstanbul'daki sergilerden bazılarıdır.



Resim 1. Angelo Bucarelli'nin "Su. Aşkın Gözyaşları Gibi", Küratör: Laura Barreca İstanbul. 15 Eylül – 13 Ekim 2013 Küçük Mustafa Paşa Hamamı, Mustantik Sokak. Cibali. Fatih. 13. İstanbul Bienali Paralel Etkinliği (Architecture of Life'dan alınarak).

Son yıllarda özellikle yurt dışında gerçekleştirilen enstalasyon çalışmaları geniş toplum kesimlerinin dikkatini çekmektedir. Fransız fotoğrafçı ve görsel sanatçı Charles Pétillion'un Covent Garden'in tavanına yerleştirdiği 100.000 balonu titretilen ışıklarla aydınlatarak oluşturduğu bulutlar, dikkat çeken enstalasyonlardan biridir. Böylece sanatçı "Heartbeat" (Kalp Atışı) adlı bu çalışmada Londra kentinin merkezini izleyici katılımını da dâhil ederek âdeta yeniden yorumlar (Resim 2).



Resim 2. Charles Pétillion'un, Covent Garden'in, "Heartbeat" Kalp Atışı, Londra, (Milliyet Sanat, Eylül 2015)

Tsuyoshi Tane'nin "Light is time" (Işık Zamanı) adlı enstalasyon çalışması ile Çinli sanatçı Ai Weiwei'nin Melbourne'deki Victoria Ulusal Galerisi'nde gerçekleştirdiği "Bird Balloon" bu sanat türüne birer örnektirler.

İkinci tanımda herhangi bir sokak veya mekândaki doğal durum ve davranışlar içerisinde bulunan canlılar veya nesnelere arasındaki ilişki bir enstalasyona dönüşebilir. Bu ilişkinin enstalasyona dönüşmesi sanatçı veya sanat eleştirmeninin canlıların doğal durum ve davranışlarına veya nesnelere birlikteliğine yükleyeceği anlamla mümkündür.

Modern bir Avrupa kentinin işlek bir meydanına (Puerta del Sol) açılan sokaklarda yeni hayatına tutunmak amacıyla çeşitli eşyaları kurallara aykırı şekilde satmak için oluşturduğu kolay toplanabilen portatif bez tezgâhıyla siyahi bir göçmenin, meydandaki dokuyu sınırlandıran ve kuralları temsil eden dubaya ayağını basmak suretiyle âdeta kuralları ezişini simgeleyen duruşu ile her an ortaya çıkabilecek resmi görevlilerden kaçmak için dubadan destek alması suretiyle siyah dubayı, kuralları temsil eden bir nesneden kural dışı eylemi destekleyen bir nesneye dönüştürmesi ve siyahi göçmenin beden diline yansıyan endişesi ile o endişeden tamamen habersiz insanların tesadüfi buluşmasını anlatan geçici anın sanat eleştirmeni tarafından bir çerçeveye sığdırıldığı “Güvercin Tedirginliği 2016” adlı fotoğraf bu enstalasyon tanımına bir örnektir (Resim 3).



Resim 3. Puerta del Sol'dan bir kare, “Güvercin Tedirginliği” (2016), Madrid, fotoğraf: B. Oral (Kişisel Arşiv).

İlk kez bu çalışmayla ortaya konulan üçüncü tanımda ise bir sanat yapıtı süreci içinde ilk yapım özelliklerinden uzaklaşmak suretiyle âdeta karşıt anlama gelecek şekilde dönüşür. Bu durum Zonguldak Havzası Maden Şehitleri Anıtı'nda

görülmüştür. Hayatını kaybeden madenciler anısına yaptırılan anıtın, postmodern sanat kavramlarından enstalasyona nasıl dönüştüğü gözlemlenmiş, böylece enstalasyona üçüncü bir tanım getirilmiştir.

Örnek yapıyla birlikte anıt hem sanat tarihi disiplini içerisinde tanımlanmış hem de anıtın 1960 sonrası bir sanat kavramına dönüşümünün sanat tarihi disiplini içerisinde anlamlandırılması amaçlanmış, geleneksel bir anıtın postmodern sanat kavramlarından enstalasyona evrilişi irdelenmiş ve böylece enstalasyonu oluşturan yeni bir süreç tanımlanmıştır.

Zonguldak Havzası Maden Şehitleri Anıtı maden işçilerinin anısına, yaşadıkları yerleşim yerinin merkezindeki görünür bir noktaya heykel sanatı ürünü türünde yapılmıştır. Bu makale ile yapıtın klasik heykel sanatı ürününden kavramsal sanat türüne dönüşümü kuramsal olarak irdelenmiştir.

Zonguldak Maden Havzası Anıtı, Madenci, Kent ve Maden İlişkisi

Zonguldak, Cumhuriyet'in ilk illerinden birisidir. Bunun en önemli nedeni kentin önemli taş kömürü rezervlerine sahip olmasıdır. Böylece taş kömürünün yer altından çıkarılması için açılan maden ocakları ve bu maden ocaklarında çalışan işçi nüfusu ile bunlara bağlı kuruluşlar Zonguldak'taki kent olgusunu ortaya çıkarmıştır. Bu kentleşme sürecinin merkezinde taş kömürü ve işçiler yer almıştır. Bütün diğer unsurlar bunu tamamlayan birer ögedirler.

Ülkemizdeki işçi hakları, çalışma koşulları ve bunlara bağlı gelişmeler toplum ile siyaset kurumunun iç içe geçtiği durumlar yaratmıştır. Madeni ve işçiyi gündeme taşıyan olaylar kimi zaman işçi grevleri ile kimi zaman da maden kazaları ile gün yüzüne çıkmıştır. Bu kazaların trajik sonuçları çoğu zaman işçi ölümlerine yol açmış ve bu ölümler kenti ve işçiyi gündeme taşımıştır. Kentte sayısal değere indirgeyecek olursak, çok sayıda işçinin ölümüyle sonuçlanan onlarca kaza meydana gelmiştir. Bu kazalardan en büyüğü 1992 yılında meydana gelen 263 işçinin hayatını kaybettiği Kozlu Maden Ocağı'ndaki grizu patlamasıdır. Makaleye konu olan Zonguldak Havzası Maden Şehitleri Anıtı bu ve buna benzer kazalarda hayatını kaybeden işçiler anısına yaptırılmıştır. Anıtın zamanla ilk yapım özelliklerinden uzaklaşarak neredeyse karşıt anlama gelebilecek bir ifadeyle enstalasyona dönüşmesine değinmeden önce yapısal özellikleri ve tarihçesi hakkında kısaca bilgi vermek gerekmektedir (Resim 4, 5).

Zonguldak Havzası Maden Şehitleri Anıtı'nın Yapısal Özellikleri

Zonguldak Maden Şehitleri Anıtı sanat tarihi disiplininde anıt eser niteliğinde bir yapıttır. Anıt, Türkiye Taş Kömürü Kurumu ve Genel Maden İşçileri Sendikası iş birliği ile 1911 yılından 2003 yılına değin hayatını kaybeden 4500 madenci anısına Zonguldak Liman Caddesi üzerindeki sahil yolunun kenarına 2002 yılında projelendirilerek, 25 Mayıs 2003 tarihinde tamamlanmıştır. Anıtın çevre düzenlemesi Zonguldak Belediyesi tarafından yapılmıştır.



Resim 4. Zonguldak Maden Şehitleri Anıtı, 2003, (Maden İş Sendikası'ndan alınmıştır.)

Anıt yaklaşık 100 metre uzunluğunda 7 pano duvardan oluşmaktadır. Anıtı oluşturan 7 mermer panonun girişindeki ilk pano diğer panolara göre dik konumda yerleştirilmiştir. Panonun üzerinde anıtı yaptıran kurumların isimleri ve anıtın yaptırılma nedeni belirtilmiştir. Siyah granit kaplı ikinci panonun üzerinde anıtın açık adı “Zonguldak Havzası Maden Şehitleri Anıtı” ibaresi yazılıdır. Bu iki panonun önünde üzerinde maden işçiliğini temsil eden kazma ve kırma aletlerinin sembollerini barındıran bir platform vardır. Siyah granit mermerle kaplı üçüncü, dördüncü ve beşinci panolarda ise maden kazalarında hayatını kaybeden işçi isimlerinin yazılı olduğu levhalar yapıştırılmıştır. Maden kazalarının oluş tarihleri ve kazalarda hayatını kaybedenlerin isimleri pirinç malzemeden levhalara yazılmıştır. Anıtın son iki panosundan birine Türkiye Taş Kurumu Genel Müdürlüğü'nün, diğerine ise Genel Maden İşçileri Sendikası'nın amblemi panoları kapsayacak bir şekilde yerleştirilmiştir.

Anıtın önündeki yolun karşısına çeşitli tarihlerde maden ocaklarında kullanılan teknik araç ve malzemelerin yer aldığı peyzaj düzenlemesi yapılmıştır (Resim 5).



Resim 5. Zonguldak Maden Şehitleri Anıtı, Eylül 2015, (Kişisel Arşiv)

Geleneksel Bir Anıtın Enstalasyona Dönüşümü

Zonguldak Havzası Maden Şehitleri Anıtı'ndaki (Resim 6) isimlikler, yapıştırıldıkları panolardan zamanla çeşitli nedenlerle (doğa, iklim koşulları, ihmal vb.) düşerek, düştükleri yerde yeni bir anlama bürünmüşlerdir (bk. Resim 7, 8).



Resim 6. Zonguldak Maden Şehitleri Anıtı, Eylül 2015, (Kişisel Arşiv)



Resim 7. Zonguldak Maden Şehitleri Anıtı, Eylül 2015, (Kişisel Arşiv)



Resim 8. Zonguldak Maden Şehitleri Anıtı düşen isimlik, Mayıs 2016, (Kişisel Arşiv)
Düşen isimlikler, anıtın giriş kısmında yer alan platformun üstünde ve etrafında toplanarak yeni bir biçim ortaya çıkarmıştır (Resim 9).



Resim 9. Zonguldak Maden Şehitleri Anıtı, Eylül 2015, (Kişisel Arşiv)

Yığın hâline getirilmiş isimliklerden altta kalanlar madenlerdeki toplu ölümler ile madenden hiçbir zaman çıkarılamayan ve âdeta madenin bir parçasına dönüşen işçi bedenlerini anımsatmakta, bu hâliyle de izleyicileri anıtın hemen girişinde karşılamaktadır. Böylece yeraltında gerçekleşen trajedi yeryüzüne yeniden taşınır. Bu durum anıtı ilk yapım özelliklerinden uzaklaştırmakla kalmayıp, yaşarken kendi hâllerine bırakılan madencilerin öldüklerinde de kendi hâllerine bırakılması suretiyle oluşan enstalasyonu izleyicinin gözleri önüne serer (Resim 9, 10, 11).



Resim 10. Zonguldak Maden Şehitleri Anıtı, Eylül 2015, (Kişisel Arşiv)



Resim 11. Zonguldak Maden Şehitleri Anıtı, Eylül 2015, (Kişisel Arşiv)



Resim 12. Zonguldak Maden Şehitleri Anıtı, Eylül 2015, (Kişisel Arşiv)

İzleyici anıtta ilerledikçe siyah mermer granit panolar üzerinde ölüm tarihleri ve adları ile duran işçi isimliklerinin altında, üstünde veya yanındaki düşen isimliklerin boşluklarıyla karşılaşır (Resim 12, 13). İsimlik düştükten sonra granit mermerin üzerinde kalan yapışkanın tortusu âdeta işçiyi anıtta tutmaya devam eder (Resim 12, 13). Böylece isimlikten kalan boşluğun sürdürdüğü temsiliyet izleyici nezdinde sorgulanır. İzleyici ilerledikçe kendini tekrar eden bu durum bir sürekliliğe dönüşür ve anıtın anlamından uzaklaşmasını daha da derinleştirir. Bu derinlik sanatın sürekliliği, devinimini ve değişkenliğini destekler niteliktedir.



Resim 13. Zonguldak Maden Şehitleri Anıtı detay, Eylül 2015, (Kişisel Arşiv)

Anıtın ilk yapımında son iki pano üzerinde yer alan Taş Kömürü Kurumu ve Genel Maden İşçileri Sendikası amblemleri yerlerinden sökülerek âdetâ yeni isimliklerini beklemektedir (Resim 14). Doğanın boşalttığı bu panolar sanki yeni ölümleri bekleyen boş alanlar yaratmak suretiyle oluşan enstalasyonu çarpıcı bir şekilde izleyicilerin, kurumların ve siyasi otoritenin gözleri önüne serer. Kamusal sanat içinde var olan nesnelere, bir sanatçı eline ihtiyaç duymadan doğal dönüşüm ortaya koymakta, (Resim 14) böylece buldukları yerle güçlü ilişkiler içinde mekândan kopmadan karşıt anlamları birleştirerek yeni bir anlama bürünmektedirler.



Resim 14. Zonguldak Maden Şehitleri Anıtı, Mayıs 2016, (Kişisel Arşiv)

Değerlendirme ve Sonuç

Enstalasyon; mekân, izleyici katılımı, zaman ve anlam ilişkisini sonsuza değin sürdürmek gibi bir kaygı taşımaz. Enstalasyon örnekleri postmodern dönem öncesi sanat eserleri ve yapıtlardan farklı olarak sonsuza değin var olma amacı da gütmemez. Sınırları belirlenmiş bütün bu durumlar gerçekleşir ve biter, bu yönüyle geçicidir. Hâlbuki günümüze ulaşabilen veya ulaşamayan postmodern dönem öncesi sanat eserleri ve yapıtlarında durum bundan çok farklıdır. Bu eser ve yapıtlarda amaç olabildiğince varlığını sürdürmektir. Bu türdeki sanat ürünlerinden anıt, sonsuzluğu en fazla arayan düşüncenin ürünüdür. Peki bu bir çelişki midir? Nasıl olur da sonsuzluğa odaklı bir sanat yapıtı sonsuzluğu amaçlamayan geçici bir sanat yapıtına dönüşür? Bu soruların cevabını karşıtlık kuramında bulabiliriz. Doğa karşıtlıkların dengesi üzerine kuruludur. Yaşamın

tamamında bu karşıtlığın bir doğrusal süreç oluşturduğunu görebiliriz. Bu durum sanat tarihinde sıklıkla ortaya konmuştur. Antik Yunan'da Myron'un "Disk Atan Atlet Heykeli"ndeki (Gombrich, 2013, s. 91) karşıtlık dengesi, Caravaggio'nun ışık gölge karşıtıllıklarıyla ortaya çıkan tabloları, Peter Paul Rubens'in kullandığı göz alıcı renkler içindeki biçimlerin zıtlıkları (Altet, 2011, s. 76) ile yaşamdaki dengeyi oluşturan karşıtıllıklar benzer bir ilişki ortaya çıkarır.

Enstalasyon sanatı, fikri öncelikli kılan düşüncenin malzemede ifade bulmasıdır. Bundan dolayı herhangi bir anıt türündeki yapıtın zamanla uğradığı veya uğrayacağı tahribat, yapıtı enstalasyona dönüştürmeye yetmez. Böyle bir durumda enstalasyon ancak sanatçı veya sanat eleştirmeninin anlamlandırdığı, izleyiciyi de dâhil eden bir yaklaşımla ortaya çıkabilir. Zonguldak Maden Şehitleri Anıtı ise enstalasyon kavramını ortaya çıkararak sanatçı, izleyici, mekân ve sanat eleştirmenini buluşturur. Örneğin bir yapıtın bir yerden bir yere taşınırken uğradığı tahribat veya bir kişinin kasten yapıtı tahrip etmesi sanatçının dışında gelişmiş olsa da sanatçının bu yeni duruma bir anlam katarak yapıtı olduğu gibi sergilediği görülebilir. Doğal olarak sanatçı veya sanat eleştirmeni yapıttaki değişime dair bir fikir ortaya koymadığında yapıt, sanat kavramının dışına çıkar veya sanatçı veya sanat eleştirmeninin getirdiği yaklaşımla yeni bir anlamda varlığını sürdürebilir. Örneğin: The Guardian gazetesinde Damien Hirst, Tracey Emin ve diğer modern sanatçıların başına geldiği gibi şimdi de Sara Goldschmied ve Eleonora Chiari'nin "Where Shall We Go Dancing Tonight" adlı enstalasyon yapıtlarının da çöp sanılarak temizlik görevlileri tarafından atıldığı şeklindeki bir habere yer verilmiştir.

(<https://www.theguardian.com/global/shortcuts/2015/oct/27/modern-art-is-rubbish-why-mistaking-artworks-for-trash-proves-their-worth> girişi tarihi: Kasım 2016). Ancak sanatçıların, yapıtlarının çöpe atılmasından kaygılanmadığı da görülür. Bu kaygısızlık yapıtın sanatçının dışında gelişen bir durumda dahi yeni bir biçim kazanması, yeni bir düşünce veya fikri ortaya çıkarabilmesinden kaynaklanır. Bu eserlerin sanat yapıtı olduğu fark edilmeden yanlışlıkla çöpe atılmaları, bu yapıtları içerdikleri anlamlardan, izleyici nezdinde gördükleri ilgilerden uzaklaştırmamıştır. Artık sanat yapıtı kazandığı yeni biçimde ve yeni bir anlamda varlığını sürdürür. Bu tanımlamalarda sanatçı veya sanat eleştirmeninin getirdiği yaklaşımlar öne çıkar. Zonguldak Havzası Maden Şehitleri Anıtı'nda ise bir yapıtın biçimsel değişiminin sanatçı, mekân ve izleyici nezdinde yeniden sorgulanmasına, eleştirmenin getirdiği yaklaşımlar sebep olmuştur. Arthur Danto'nun, "Eleştirmenlik işi anlamları ayırt edebilmek ve onların nasıl vücut bulduklarını açıklayabilmektir." (Danto'dan aktaran Freeland, 2001, s. 65) ifadesi de bunu destekler.

Sezin Türk Kaya, "Mekân bazen geçmiş ile bugün arasında oluşan bir bağı anlatan nesneye dönüşebilir." der (Kaya, 2012, s. 89).

Bununla birlikte Focillon, “Sanat eseri sadece bir mekânda yer alan bir nesne değildir, mekânı tanımlar ve kendisinin ihtiyaç duyduğu anlama büründürür.” der (Focillon, 2015, s. 37).

Anish Kapoor ise sanata bakışını ifade ederken “bir şeyin ifade etmesiyle bir şeyin kendiliğinden ifade bulmasını sağlamak” cümlesini kullanmıştır.

Kapoor, Türk Kaya ve Focillon bu açıklamalarını doğrudan bir eser için ifade etmemiş olsalar da Zonguldak Havzası Maden Şehitleri Anıtı’nın ihtiyaç duyduğu anlama dönüşüm suretiyle kendiliğinden yeni bir ifade bulması bu yazarların sanata bakışına örnektir.

Bütün bunlar Zonguldak Havzası Maden Şehitleri Anıtı’ndaki anıtsal niteliğin enstalasyona dönüşümünü açıklar. Nesnelere estetik ve sonsuzluk kaygısı taşımayan buna karşın nesne, mekân ve izleyici arasında kurulan bağ bir şeyi sorgulatmayı başarır. Bu anıtta ortaya çıkan durum günümüz sanatına bakışın da âdeta bir göstergesi olmuştur. “Artık sanat eserinin kimin olduğu veya insan ürünü mü yoksa doğanın ürünü mü olduğu sorusuyla değil, prestijli sanat anlayışının yaklaşımını ortaya koymasıyla ilgileniriz” (Shiner, 2013, s. 22). Zonguldak Havzası Maden Şehitleri Anıtı da bu hâliyle artık postmodern sanat bakışımızın bir eseridir. Maden ocağı ve çevresinde oluşan yaşamın bir ürünü olan bu anıt, enstalasyona yeni bir başlık oluşturmuştur.

Yeni ölümleri temsil edecek isimlikler bekleyen anıt, yeni bir anlam ve ifadeyle enstalasyona dönüşmüştür. Anıt son hâliyle ilk temsildeki anlamından kopmuş, bir şeyin kendiliğinden farklı ifadeye bürünmesi söz konusu olmuş ve bu dönüşümle yapıtın anlam boyutu genişlemiştir. Sanatçı eliyle ortaya çıkarılan yapıt içerdiği ilk anlamın karşıtı bir düşünceye veya anlama sanatçının katkısı olmaksızın dönüşmüştür. Böylece sanatçıdan bir süre için kopan yapıt; sanat eleştirmeninin nesne, izleyici katılımı ve mekân arasındaki ilişkiye getirdiği yeni yaklaşımla yapıtı yapan veya yaptıranı ihtiyaç duymadan sanat olarak varlığını sürdürmektedir. Şöyle ki anıtın açılışı toplumu, işçiyi ve siyaset kurumlarını 25 Mayıs 2003’te buluştururken işçi ölümlerinin önüne geçilmesi, işçi çalışma koşullarında iyileştirmeler yapılması, maden işletmeciliğinde emeği merkeze alan bir anlayışın anıtsallaştırılması amaçlanmıştır. Ancak zamanla anıt, ihmal ve unutulmuşluğun sonucunda işçi yaşamı ile emeğinin âdeta önemsizleştiğini ifade edecek şekilde ironik bir dönüşüme sahne olmuştur.

Zonguldak, maden ve işçi kenti olma özelliğini büyük oranda korurken, anıt 2015 yılına değin âdeta kaderine terk edilmiş hâlde bırakılarak kapsadığı anlamın içselleştirilemediğini süreç içerisinde bütün çıplaklığıyla ortaya koymuş, böylece törensel yaklaşımların ötesine gidemeyen salt bir abide olmaktan çıkıp enstalasyona dönüşmüştür. Bu durum anıtın yerinin değiştirebileceği tartışmalarını bile ortaya çıkarmıştır.

Bir kişinin elinde hayat bulan nesnelere; artık kimseye ihtiyaç duymadan kendi dönüşümlerini yeni bir anlamda güçlü bir ifadeyle ortaya koymaktadır. Sanat, yeniden hem biçimsel hem de düşünsel değişim sürecine girmiş ve bir şeyin gerçekleştirme amacının karşısı anlamda kendiliğinden ifade bulma sürecini tamamlamıştır. Ancak, enstalasyon sonsuza değin sürecek -orada duracak- bir oluşum olmadığından ya zaman içinde eskiyip yok olacak ya da Zonguldak Maden Havzası Anıtı'nda olduğu gibi geçici bir süre farklı bir kimliğe dönüşerek toplumsal duyarlılığı etkileyecektir. Sonuç olarak enstalasyon topluma iletilmek istenen mesajı geçicilik esasıyla yerine ulaştırdıktan sonra bulunduğu yerden ayrılabilir ve bu durum rastlantısal değildir.

Kaynakça

- Altet X. B. (2011). *Sanat Tarihi* (İ. Yerguz, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Antmen, A. (2009). 20.Yüzyılda Batı Sanatında Akımlar, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Danto, C. A. (2014). *Sanatın Sonundan Sonra* (Z. Demirsü, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Fineberg, J. (2014). 1940'tan Günümüze Sanat Varlık Stratejileri, İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Focillon, H. (2015). *Biçimlerin Yaşamı* (A. Tümertekin, Çev.). İstanbul: Janus Yayıncılık.
- Freeland, C. (2008). *Sanat Kuramı* (F. Demir, Çev.). Ankara: Kültür Kitaplığı.
- Gombrich, E. H. (2013). *Sanatın Öyküsü*, (E. Erduran, Ö. Erduran, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Graf, M. (2008). *Kavramsal Renkler*, Sanat No: 1, İstanbul: Galeri Perform Yayınları,
- Gümüşer, T. (2013). 2000-2012 Yılları Arasında Kavramsal Sanatın Türkiye'de Eğilimleri. *Uluslararası Hakemli Beşeri ve Akademik Bilimler Dergisi* 2 (5), 102-116.
- Harrison, C. (2001). *Conceptual Art and Painting*, Londra: The MIT Press Cambridge.
- Kaya T. S. ve ALEXI, T. (2012). Derin Enginlikler. *Sanat Dergisi*, 24, 89-96.
- Kortun, V. Salt 10, Derleme, Bölüm 25,26.
- Larry, S. (2013). *Sanatın İcadı* (İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lynton, N. (1991). *Modern Sanatın Öyküsü* (C. Çetin, S. Özış, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Oliveira, de N., Oxley, N. ve Petry, M. (2001). London: *Installation Art*, Thames-Hudson Ltd.
- Oliveira, de N., Oxley, N. ve Petry, M. (2005). *Yeni Milenyumda Enstalasyon Sanatı Duyular İmparatorluğu* (O. Akınhay, Çev.). İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi.
- Özayten, N. (1992). *Mütevazı Bir Miras-Batı'da Obje Sanatı / Kavramsal Sanat / Post-Kavramsal Sanat ve Türkiye'de 1965-1992 Yılları Arasındaki Benzer Eğilimler*. Basılmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, İstanbul.

- Sözen, M. ve Tanyeli, U. (1994). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Süzen, N. H. (2010). Sanatta Disiplinlerarası Bir Yaklaşım: Enstalasyon Sanatı ve Genco Gülan Örnekleme. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 6, 151-158.
- Yıldırım, Ö. (2014). *Bosphorus Art Newspaper*, 86.
- Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Yılmaz, S. (2012). 1950 Sonrası Sanat Akımlarının Gelişiminde Robert Rouschenberg'in Etkisi. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 10, 117- 122.

