



ANKARA
HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

**ÇAĞDAŞ SANATTA TEKRARLANAN NESNELER İLE
MODÜLER BİRLEŞİMLER**

Hülya KANBER

Tez Danışmanı

Prof. Dr. Alaybey KAROĞLU

**SANATTA YETERLİK TEZİ
RESİM ANASANAT DALI**

HAZİRAN 2024



**ÇAĞDAŞ SANATTA TEKRARLANAN NESNELER İLE MODÜLER
BİRLEŞİMLER**

Hülya KANBER

**SANATTA YETERLİK TEZİ
RESİM ANASANAT DALI**

**ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

HAZİRAN 2024

ETİK BEYAN

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmasında yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

Hülya KANBER

10/06/2024

TEZ ONAY SAYFASI

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Hülya KANBER tarafından hazırlanan “ÇAĞDAŞ SANATTA TEKRARLANAN NESNELER İLE MODÜLER BİRLEŞİMLER” başlıklı tez çalışması 10/06/2024 tarih ve 12:30 saatinde yapılan tez savunma sınavında aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ ile SANATTA YETERLİK TEZİ olarak KABUL edilmiştir.

	Kabul	Red
Başkan: Prof. Dr. Eylem Tataroğlu Başkent Üniversitesi	☒	☐
Üye: Prof. Dr. Alaybey KAROĞLU Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi	☒	☐
Üye: Doç. Dr. Sevgi Kayalıoğlu Kocaispir Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi	☒	☐
Üye: Doç. Dr. Gonca Yayan Gazi Üniversitesi	☒	☐
Üye: Dr. ÖÜ. Emre Şen Çankırı Karatekin Üniversitesi	☒	☐

ÇAĞDAŞ SANATTA TEKRARLANAN NESNELER İLE MODÜLER BİRLEŞİMLER
(Sanatta Yeterlik Tezi)

Hülya KANBER

ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

Haziran 2024

ÖZET

Araştırmanın konusu; modern dönem ile birlikte sanat alanında varlık gösteren nesne kullanımının tekrar ve modüler birleşim uygulamalarıyla resim, heykel ve yerleştirme disiplinleri üzerindeki etkileri olarak belirlenmiştir. Araştırmanın amacı; Türkiye’de ve dünyada nesne tekrarlarıyla yapılmış modüler çalışmaların diğer nesne çalışmalarından ayrılarak netlik kazanması ve bu konuyu sorunsal haline getirerek bu konuda konuşmuş, düşünmüş, sorgulamış, yapıtlar üretmiş ve gelişmesinde etkin olmuş sanatçılardan örneklerle detaylandırılması ve daha iyi anlaşılmasıdır. Araştırma, en temelde nitel bir araştırma modeli olup gözlem, görüşme, betimsel, içerik ve doküman analiz yöntemleri ile oluşturulmuştur. Bu doğrultuda hazırlanan bu çalışmada Türk ve yabancı sanatçıların nesne tekrarı ve modüler birleşim yöntemlerini kullanarak uyguladıkları resim, heykel ve yerleştirme çalışmalarının üretim mantığında temel bileşenlerini açığa vuran bir değerlendirme de gerçekleştirilmiştir. 19. yüzyıl sonrasında nesnenin sanat alanında kullanılması ve özellikle 1960 ve sonrasında oraya çıkan avangart eğilimler, yöntem ve söylem açısından oldukça güçlü bir zemin oluşturmuştur. Bu doğrultuda disiplinlerarası yeni bir sürece giren sanat, dönüşmüş ve bugün üretim yapan sanatçı pratiklerini dahi etkilemiştir. Özellikle son dönem çağdaş sanat içerisinde sıklıkla gördüğümüz tek bir biriminden yola çıkılarak sayısı yüzlere hatta binlere ulaşan çoğaltmalar ile gerçekleştirilen resim, heykel ve yerleştirme çalışmalarının sanatta yüzey, kütle, hacim, nesne, teknik, üslup, kavram, mekan, izleyici deneyimi gibi birçok dinamik ile olan ilişki ve bu ilkeler karşısındaki sanatçı pozisyonları irdelenmiştir. Bu bağlamda nesnenin tekrarlı kullanımıyla sanat eseri üretimi birçok disiplinin ortak noktalarını buluşturarak disiplinler üstü okumalara açık eserlerin üretimini mümkün kıldığı tespit edilmiştir. Çağdaş sanat dahilinde nesne tekrarıyla üretim yapan pek çok sanatçının farklı kavramsal içerikte, benzer biçimsel parametreleri kullandıkları ortaya konmuştur. Bu tarz disiplinlerarası üretimlerin sınırları eritmesine rağmen geleneksel anlatım dilini ya da klasik teknikleri esnek yollarla çağdaş sanatta uygulamaları da dikkat çekmektedir.

Bilim Kodu : 40408
Anahtar Kelimeler : Çağdaş Sanat, Nesne, Tekrar, Modül, Resim, Heykel, Yerleştirme
Sayfa Adedi : 223
Tez Danışmanı : Prof. Dr. Alaybey KAROĞLU

REPEATED OBJECTS AND MODULAR COMBINATIONS IN CONTEMPORARY ART
(Proficiency Thesis in Art)

Hülya KANBER

ANKARA HACI BAYRAM VELİ UNIVERSITY
THE INSTITUTE OF GRADUATE STUDIES

June 2024

ABSTRACT

The subject of this research has been determined as the impacts of the use of objects making its presence felt in the field of art with the beginning of modern era along with the repetition and modular combination implementations on the painting, sculpture, and installation disciplines. The aim of this research is to ensure that modular works performed with object repetitions become clarified by separating from other object works in Türkiye and in the world and to elaborate this subject with examples from artists who talked, contemplated, inquired, created works, and acted for the improvement regarding this subject upon making it a research question and to make it clearer. The study basically has a qualitative research model and was conducted by observation, interview, and descriptive, content and document analysis methods. In the study conducted in this context, an evaluation was also made which revealed the main components of works of painting, sculpture, and installation created by Turkish and foreign artists using object repetition and modular combination methods in the sense of production. The use of object in the field of art following the 19th century and the avant-garde tendencies that emerged particularly in 1960 and afterward have formed a rather solid ground in terms of method and discourse. In this respect, the art entering a novel interdisciplinary process has transformed and influenced the practices of artists including those who make productions today. The relationship between the works of painting, sculpture, and installation created through replicas based on a single unit reaching up to hundreds, even thousands, in number that we frequently encounter in contemporary art, particularly in the recent period, and several dynamics in art such as surface, mass, volume, object, technique, mode, concept, space, and audience experience and the positions taken by artists before these principles has been examined. In this regard, it was determined that the production of artwork by using the object repetitively enables the production of works that are open to supra-disciplinary readings upon bringing together the common points of several disciplines. It was revealed that many artists making productions with object repetition within contemporary art make use of similar stylistic parameters with different conceptual contents. It also attracts attention that these kinds of interdisciplinary productions implement the traditional language of expression or classical techniques in contemporary art through flexible methods although dissolving the boundaries.

Science Code : 40408
Key Words : Contemporary Art, Object, Repetition, Module, Picture, Sculpture, Installation
Page Number : 223
Supervisor : Prof. Dr. Alaybey KAROĞLU

TEŞEKKÜR

Zor geçen bu araştırma sürecinde meslek bilgisinin yanında yönlendirici desteğini ve teşviklerini gördüğüm kıymetli hocam ve danışmanım Prof. Dr. Alaybey KAROĞLU'na yürekten teşekkür ederim.

Sadece bu çalışma süresince değil hayatımın her döneminde sevgi ve güven dolu ellerini omzumda ve desteklerini tüm kalbimde hissettiğim, kişiliklerini daima pusula kabul ettiğim, kızları olmaktan her zaman gurur duyduğum ailemin yapı taşları olan annem Huriye KANDEMİR ve babam Salih KANDEMİR' e en içten teşekkürlerimi sunarım.

Son olarak da yürüdüğüm bu yolda beni daima yüreklendiren, koşulsuz sevgisini daima omurgamda hissettiğim yol arkadaşım Çağlar Fırat KANBER ve varlığıyla dünyamı aydınlatan oğlum Ata Alaz KANBER' e sonsuz teşekkürler.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
TEŞEKKÜR.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
RESİMLERİN LİSTESİ	ix
KISALTMALAR	xvi
1. GİRİŞ.....	1
2. DOĞADA, MİMARİDE VE SÜSLEME SANATLARINDA TEKRAR	11
2.1. Tekrar ile İlgili Tanımlamalar.....	11
2.2. Doğadaki Tekrar Oluşumları	14
2.3. Süsleme Sanatlarında Tekrar İlkesi	17
2.4. Mimarideki Tekrar Oluşumları ve Modül	21
3. SANAT AKIMLARINDA TEKRAR OLGUSU VE MODÜLER BİÇİMLER... 27	
3.1. Yeni- İzlenimcilik (Puantilizm- Noktacılık).....	29
3.2. Kübizm.....	31
3.3. Konstrüktivizm	36
3.4. Dadaizm	40
3.5. Pop Sanat	41
3.6. Foto-Gerçekçilik	45
3.7. Op Sanat.....	48
3.8. Minimalizm.....	50
3.9. Arazi Sanatı (Land Art)	58
4. ÇAĞDAŞ SANATTA NESNE TEKRARIYLA İLGİLİ ANLATIM TEKNİKLERİ	65
4.1. Nesne Tekrarına Dayalı Rölyef Karakterli Yüzey Arayışları.....	68

	Sayfa
4.1.1. Alev Gözonar	75
4.1.2. Deniz Sağdıç.....	77
4.1.3. Varol Topaç	81
4.1.4. Nemo Jantzen	84
4.1.5. Maxım Wakultschik	86
4.1.6. Devorah Sperber.....	89
4.2. Heykelde Nesne Tekrarı ve Modüler Birleşimler.....	92
4.2.1. Azimet Karaman.....	107
4.2.2. Hüseyin Arda.....	111
4.2.3. Necmettin Yağcı.....	115
4.2.4. Kohei Nawa.....	120
4.2.5. Tayeba Begum Lipi	124
4.2.6. Emilie Gotmann	128
4.3. Nesne Tekrarı ve Modüler Birleşimlerle Yerleştirme (Enstelasyon) Çalışmaları.....	132
4.3.1. Şakir Gökçebağ	146
4.3.2. Ayşe Erkmen	151
4.3.3. Cengiz Çekil	157
4.3.4. Tara Donovan	163
4.3.5. Ai Weiwei.....	169
4.3.6. Tadashi Kawamata	174
5. NESNE TEKRARI TEMELİNDE KİŞİSEL UYGULAMALAR.....	181
6. SONUÇ	203
KAYNAKLAR	211
ÖZGEÇMİŞ	223

RESİMLERİN LİSTESİ

Resim	Sayfa
Resim 2.1. Sabiha Aker Alparsalan Atölyesi Öğrenci Çalışması, <i>Tam Tekrar (Soldaki), Aralıklı Tekrar (Ortadaki), Değişken Tekrar (Sağdaki) Örneği</i>	12
Resim 2.2. <i>Doğal Bal Peteği</i>	13
Resim 2.3. <i>Balığın İskelet (iç) Sistemi ve Pullu (Dış) Yapısının Çizimi</i>	16
Resim 2.4. <i>Karnabahar ve Brokoli</i>	16
Resim 2.5. <i>Niğde Sungur Bey Cami, Kuzey Cephe, Taç Kapı (Ayrıntı)</i>	18
Resim 2.6. <i>İshak Paşa Sarayı ana giriş kapısı (I. Taç kapı) ve I Taç Kapının Ön Cephesindeki Nişi Çevreleyen Süsleme</i>	19
Resim 2.7. <i>Çingene Kız (Gaia), 1992 yılında Gaziantep'in Nizip ilçesindeki Zeugma Antik Kentinde çıkarılmıştır, Mermer, Zeugma Mozaik Müzesi, Gaziantep</i>	20
Resim 2.8. <i>İştar Kapısı'nın Alay Yolunda Yürüyen Aslan (Detay), MÖ 604-562, Seramik sırlı tuğla, 85x197cm, Pergamon Müzesi, Berlin, Almanya...</i>	23
Resim 2.9. <i>Gize Piramitleri, Taş Bloklar, Gize, Kahire, Mısır</i>	24
Resim 2.10. <i>Kurtuba Ulu Cami, 785-1146, Renkli taş ve tuğla, Cordoba, İspanya..</i>	24
Resim 3.1. Georges Seurat, <i>A Sunday on La Grande Jatte (Grande Jatte Adasında Bir Pazar Günü)</i> , 1884, Tuval üzerine yağlı boya, 207.5x308.1 cm. Art Institute Of Chicago, ABD.....	30
Resim 3.2. Pablo Picasso, <i>“Natura Morte à la Chaise Cannée (Hasır Sandalyeli Natürmort)”</i> , 1912, Kenarları halatla çevrelenmiş tuval üzerine yağlıboya ve baskılı muşamba, 29x37cm. Musee National Picasso Paris, Fransa.....	33
Resim 3.3. Pablo Picasso, <i>“Guitar (Gitar)”</i> , 1914, Tabaka halinde metal ve tel, 77,5x35x19,3 cm. Museum of Modern Art, New York, ABD.....	34
Resim 3.4. Naum Gabo, <i>“Linear Structure in Space 2 (Boşluktaki Linear Yapı 2)”</i> , 1959-60, Perspex ve naylon ve misina ipi, 79.5cm, Wilhelm Lehmbruck Museum der Stadt Duisberg, Almanya	37
Resim 3.5. Vladamir Tatlin, <i>“Angular Counter Relief (Köşe Karşı Kabartmaları)”</i> , 1914, Demir, çinko, alüminyum, ağaç, halat, 71x118 cm, Museo Estatal Ruso de San Petersburgo, San Petersburgo, Rusya.....	38

Resim	Sayfa
Resim 3.6. Erwin Hauer, “ <i>Design I (Tasarım I)</i> ”, 1950, 8 inç Modül Döküm, Showroom of Knoll Internacional de Mexico, Meksika	39
Resim 3.7. Marshall Duchamp, “ <i>Fountain (Çeşme)</i> ”, 1917, Porselen, Orijinal iş kayıptır	41
Resim 3.8. Andy Warhol, “ <i>Campbell’s Soup Cans (Campbell’in Çorba Konserveleri)</i> ”, 1962, tuval üzerine ipek baskı ve akrilik, 32 adet 50,8x40,6 cm. Museum Of Modern Art, New York, ABD	43
Resim 3.9. Roy Lichtenstein, “ <i>M- Maybe (Belki)</i> ”, 1965, tuval üzerine sanayi boyası, 152x152 cm. Museum Ludwig, Cologne, Almanya	44
Resim 3.10. Chuck Close, “ <i>Stanley II</i> ”, 1980-81, tuval üzerine yağlı boya, 274.3x213.4 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, New York, ABD.	46
Resim 3.11. Chuck Close, “ <i>Stanley II</i> ” (Detay), 1980-81, tuval üzerine yağlı boya, 274.3x213.4 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, New York, ABD.	47
Resim 3.12. Victor Vasarely, “ <i>Vega-Nor</i> ”, 1969, tuval üzerine yağlı boya, 203.2x 204.47x7.62cm. Albright-Knox Art Gallert, Buffalo, New York.	49
Resim 3.13. Sol LeWitt, “ <i>13/3</i> ”, 1981, Boyalı Balsa Ağacı, 79.7x79.7x79.7cm. Metropolitan Museum of Art, New York, ABD	52
Resim 3.14. Sol LeWitt, “ <i>Wall Painting #1131- Vortex and Swirl (Duvar Boyaması #1131- Girdap ve Burgu)</i> ”, 2004, Mürekkep ve akrilik boya. Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford, ABD	53
Resim 3.15. Carl Andre, “ <i>Equivalent VIII (Eş Değer VIII)</i> ”, 1966, 120 adet beyaz kireç kum taşı. 12.7x229.2x68.6cm, Tate Modern, Londra, İngiltere	55
Resim 3.16. Donald Judd, “ <i>İsimsiz</i> ”, 1969, Çelik destekler üzerinde pirinç ve renkli floresan Pleksiglas. 295.9x61x68.6 cm, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, ABD.	56
Resim 3.17. Andy Goldsworthy, “ <i>Lot-159 (Pay-159)</i> ”, 1987, Bir Deliğin Etrafına Sıralanmış Üvez Yaprakları, 76x74.5cm ve 25x25cm, Yorkshire Sculpture Park, Londra, İngiltere.	59
Resim 3.18. Christo and Jeanne Claude, “ <i>The Gates- Central Park Projesi</i> ”, 1979-2005, 7.503 Alüminyum Panel ve Panellere Monte Edilmiş Safran Rengi Kumaşlar, 37 Kilometre, Central Park, New York, ABD.	60
Resim 3.19. Richard Long, “ <i>İsimsiz</i> ”, 1968, Dal Parçaları, Düsseldorf, Almanya.62	

Resim	Sayfa
Resim 4.1. Charles Biederman, “ <i>Work, Number 52 (Çalışma, Numara 52)</i> ”, 1969, Boyalı Alüminyum. 101.6x76.8x22.9 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, ABD.....	71
Resim 4.2. Julian Schnabel, “ <i>The Patients and the Doctors (Hastalar ve Doktorlar)</i> ”, 1978, Ahşap üzerine boya ve kırık tabak parçaları. 96x108x12 cm.....	72
Resim 4.3. Alev Gözönar, “ <i>VOP III</i> ”, 2012, Lake ahşap üzerine polimer. 125x104 cm, Ayşe-Doğan Karadeniz Koleksiyonu	76
Resim 4.4. Alev Gözönar, “ <i>VOP III (Detay)</i> ”, 2012, Lake ahşap üzerine polimer. 125x104 cm, Ayşe-Doğan Karadeniz Koleksiyonu	77
Resim 4.5. Deniz Sağdıç, “ <i>Ready- ReMa-de</i> ”, 2019, Denim üzerine denim fermuar. 140x100 cm, Özel Koleksiyon	78
Resim 4.6. Deniz Sağdıç, “ <i>Ready- ReMa-de (Detay)</i> ”, 2019, Denim üzerine denim fermuar. 140x100 cm, Özel Koleksiyon.	79
Resim 4.7. Varol Topaç, “ <i>Bir-Lik</i> ”, 2015, Kinetik Heykel-Ağaç Dalları, Kanvas, Elektrik Motoru, 105x320x25 cm, İzmir Efes Swiss Otel.	82
Resim 4.8. Varol Topaç, “ <i>Bir-Lik (Detay)</i> ”, 2015, Kinetik Heykel-Ağaç Dalları, Kanvas, Elektrik Motoru, 105x320x25 cm, İzmir Efes Swiss Otel. ...	83
Resim 4.9. Nemo Jantzen, “ <i>Marilyn (White)</i> ”, 2020, Ahşap üzerine reçineden fotoğraf kompozisyonu. 110x110 cm, Özel Koleksiyon.	84
Resim 4.10. Nemo Jantzen, “ <i>Marilyn (White) (Detay)</i> ”, 2020, Ahşap üzerine reçineden fotoğraf kompozisyonu. 110x110 cm, Özel Koleksiyon. ...	85
Resim 4.11. Maxım Wakultschik, “ <i>Efilia</i> ”, 2022, Pleksiglas arkasında kürdan. 34x25x9 cm.....	87
Resim 4.12. Maxım Wakultschik, “ <i>Efilia</i> ”, 2022, Pleksiglas arkasında kürdan. 34x25x9 cm.....	88
Resim 4.13. Devorah Sperber, “ <i>After Mona Lisa 8 (Mona Lisa’dan Sonra 8)</i> ”, 2010, 1.482 adet iplik makarası, akrilik küre, metal düzenek. 172,72x119,38 cm (yalnızca iplik makaralı bölüm) x 182,88cm (akrilik küre ile birlikte)	90
Resim 4.14. Devorah Sperber, “ <i>After Mona Lisa 8 (Mona Lisa’dan Sonra 8) (Detay)</i> ”, 2010, 1.482 adet iplik makarası, akrilik küre, metal düzenek. 172,72x119,38 cm (yalnızca iplik makaralı bölüm) x 182,88cm (akrilik küre ile birlikte)	91

Resim	Sayfa
Resim 4.15. “ <i>Bereket Tanrıçası Artemis</i> ”, 1956 yılında İzmir Efes’te çıkarılmıştır, Mermer, Efes Müzesi, İzmir.....	95
Resim 4.16. Constantin Brancusi, “ <i>Endless Column (Sonsuzluk Sütunu)</i> ”, 1937, Demir ve çelik, 29m. 34x90x90 cm, Tirgu Jiu Parkı, Romanya	96
Resim 4.17. Arman (Armand Pierre Fernandez) “ <i>Long Term Parking (Uzun Süreli Otopark)</i> ”, 1982, 60 Araba ve Beton, 18 m. 18.000 kg, Chateau de Montcel, Fransa.	98
Resim 4.18. Kuzgun Acar, “ <i>Kuşlar</i> ”, 1966, Metal, 630x230 cm, İstanbul Manifaturacılar Çarşısı (İMÇ), İstanbul.	99
Resim 4.19. Kuzgun Acar, “ <i>İsimsiz</i> ”, 1961, Demir, 47x65x52 cm, Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Özel Koleksiyonu, İstanbul.....	100
Resim 4.20. İlhan Koman, “ <i>Akdeniz</i> ”, 1980, Metal Levha, 4.5 ton, Yapı Kredi Kültür Sanat Binası, İstanbul.....	102
Resim 4.21. İlhan Koman, “ <i>İsimsiz</i> ” (3-D Moebius Serisinden), 1980-86, Karton, Stockholm, İsviçre.	103
Resim 4.22. İlhan Koman, “ <i>Sonsuzluğa</i> ”, 1986-2012, 135x135x315cm, Titanyum, Stockholm, İsviçre.	103
Resim 4.23. Mehmet Şadi Çalık, “ <i>50. Yıl Anıtı</i> ”, 1973, 750cm, 50 paslanmaz çelik eleman ve granit, Galatasaray Meydanı, İstanbul.....	105
Resim 4.24. Mehmet Şadi Çalık, “ <i>Soyut Heykel</i> ”, 1969, Paslanmaz çelik, Vakko Genel Müdürlüğü, Merter Binası, İstanbul	106
Resim 4.25. Azimet Karaman, “ <i>İsimsiz</i> ”, 2014, Ahşap Yontu, 51x38x18 cm.	108
Resim 4.26. Azimet Karaman, “ <i>İsimsiz</i> ”, 2016, Ahşap, 30x20x60 cm.	109
Resim 4.27. Azimet Karaman, “ <i>Şehit Diplomatlar Anıtı</i> ”, 2012, Iroko Ağacı, Ottawa, Kanada	110
Resim 4.28. Hüseyin Arda, “ <i>Stantta Gergedan</i> ”, 2021, Kaynaklı ve oksitlenmiş çelik, 150x42x65 cm, Berlin, Almanya.	112
Resim 4.29. Hüseyin Arda, “ <i>Ayı</i> ”, 2021, Kaynaklı ve oksitlenmiş çelik, 60x30x18 cm, Berlin, Almanya.....	113
Resim 4.30. Hüseyin Arda, “ <i>Kelime Kelime İstanbul Projesi</i> ”, 2010-2011, Kaynaklı ve oksitlenmiş çelik, Bir harf: 2,27x1,25x38 cm, İstanbul, Türkiye	114

Resim	Sayfa
Resim 4.31. Hüseyin Arda, “ <i>Kelime Kelime İstanbul Projesi</i> ”, 2010-2011, Kaynaklı ve oksitlenmiş çelik, Bir harf: 2,27x1,25x38 cm, İstanbul, Türkiye 114	114
Resim 4.32. Necmettin Yağcı, “ <i>Mavili Kadın</i> ”, 2016, Metal Pullar 117	117
Resim 4.33. Necmettin Yağcı, “ <i>Metal Genç Kız</i> ”, 2016, Demir Çubuklar 118	118
Resim 4.34. Necmettin Yağcı, “ <i>Metal Tors</i> ”, 2016, Metal Levha..... 119	119
Resim 4.35. Kohei Nawa, “ <i>PixCell- Geyik 24 (Deer 24)</i> ”, 2011, Karışık Teknik, yapay kristal camlı dondurulmuş geyik. 202x182x150 cm, Metropolitan Museum of Art Koleksiyonu, New York, ABD 122	122
Resim 4.36. Kohei Nawa, “ <i>PixCell- Geyik 24 (Deer 24)</i> ” (Detay), 2011, Karışık Teknik, yapay kristal camlı dondurulmuş geyik. 202x182x150 cm, Metropolitan Museum of Art Koleksiyonu, New York, ABD. 123	123
Resim 4.37. Tayeba Begum Lipi, “ <i>Bizarre and Beautiful (Tuhaf ve Güzel)</i> ”, 2011, Karışık teknik paslanmaz çelik raf, jilet ve askılar. 270x254x77 cm, 54. Venedik Bienali, Bangladeş Pavyonu, Venedik, İtalya. 125	125
Resim 4.38. Tayeba Begum Lipi, “ <i>Love Bad (Aşk Yatağı)</i> ”, 2012, Karışık teknik sahte paslanmaz çelik jilet. 79.4x184.8x221 cm, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York, ABD. 126	126
Resim 4.39. Tayeba Begum Lipi, “ <i>Love Bad (Aşk Yatağı)</i> ” (Detay), 2012, Karışık teknik sahte paslanmaz çelik jilet. 79.4x184.8x221 cm, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York, ABD. 127	127
Resim 4.40. Emilie Gotmann, “ <i>Thought (Düşünce)</i> ”, 2022, Paslandırılmış cilalı çelik, 70x80x174 cm..... 129	129
Resim 4.41. Emilie Gotmann, “ <i>Snake (Yılan)</i> ”, 2022, Paslandırılmış cilalı çelik, 75x30x40 cm..... 130	130
Resim 4.42. Daniel Buren, “ <i>Les Deux Plateaux (İki Düzlem)</i> ”, 1986, 3000 m2 avluya 252 parça mermer ve beton kolon. Paris Royal İç Avlusu, Paris, Fransa. 139	139
Resim 4.43. Daniel Buren, “ <i>Sinan için Beş Renk</i> ”, 1989, 8.7cm şerit bantlar. 2. Uluslararası İstanbul Bienali, Süleymaniye İmaret Avlusu, İstanbul, Türkiye 140	140
Resim 4.44. Antony Gormley, “ <i>Big Yield- (Büyük Verim)</i> ”, 2015, Hafif çelik küp. 219x111x99 cm, Londra, İngiltere 142	142

Resim	Sayfa
Resim 4.45. Antony Gormley, “ <i>Asian Field (Asya Alanı)</i> ”, 2003, Her biri 8-26 cm boyutunda pişmiş topraktan heykel yaklaşık 210.000 parça. Xinhua Huayuan Huajingxincheng, Guangzhou, Çin.	145
Resim 4.46. Şakir Gökçebağ, “ <i>Ufuk 2</i> ”, 2014, Kova ve su, 25x220x210 cm, Galerist, İstanbul.....	147
Resim 4.47. Şakir Gökçebağ, “ <i>Kısmet</i> ”, 2019, Naylon ayakkabı, 345x380x6 cm, Baskı Müzesi, Bayburt	149
Resim 4.48. Şakir Gökçebağ, “ <i>Gökkubbe</i> ”, 2020, Siyah şemsiye ve ip, Museum Kloster Sankt Georgen, Switzerland, İsviçre	150
Resim 4.49. Ayşe Erkmen, “ <i>Karışık</i> ”, 2008, yaklaşık 17.000 plastik modül, kule boyutu 10x 13,40 m., Folkestone Heykel Trienali, Kent, İngiltere. .	154
Resim 4.50. Ayşe Erkmen, “ <i>Kıpraşım Ripple</i> ”, 2017, 19 alüminyum heykel, değişen boyutlar, Dirimart Galeri, İstanbul, Türkiye	155
Resim 4.51. Cengiz Çekil, “ <i>1200 Saat</i> ”, 2010, 1200 parça kayıtsız kol saati ve etiket, 5 adet camlı çinko kaplı ahşap tezgah ve ayakları, Her bir tezgah; 95,5x90x90 cm., Rampa Güncel Sanat Galerisi, İstanbul, Türkiye	159
Resim 4.52. Cengiz Çekil, “ <i>Şeyler</i> ”, 2010, 144 adet yakılmış coca-cola kutusu ve demir çubuklu konstrüksiyon, değişen boyutlar, Rampa Güncel Sanat Galerisi, İstanbul, Türkiye	161
Resim 4.53. Cengiz Çekil, “ <i>Şeyler</i> ” (Detay), 2010, 144 adet yakılmış Coca-Cola kutusu ve demir çubuklu konstrüksiyon, değişen boyutlar, Rampa Güncel Sanat Galerisi, İstanbul, Türkiye	162
Resim 4.54. Tara Donovan, “ <i>İsimsiz</i> ”, 2003, Strafor kaplar, tutkal, beyaz ip, alüminyum yapı. 487.8x487.8 cm, Museum of Fine Arts, Boston, Massachusetts, ABD.....	165
Resim 4.55. Tara Donovan, “ <i>İsimsiz</i> ” (Detay), 2003, Strafor kaplar, tutkal, beyaz ip, alüminyum yapı. 487.8x487.8 cm, Museum of Fine Arts, Boston, Massachusetts, ABD.....	166
Resim 4.56. Tara Donovan, “ <i>İsimsiz- Plastic Cups (Plastik Kap)</i> ”, 2006/2018, Strafor kaplar, tutkal, beyaz ip. 3,2x30x26 cm, Hyperobjects, Marfa, Texas, ABD.....	167
Resim 4.57. Tara Donovan, “ <i>İsimsiz - Plastic Cups (Plastik Kap)</i> ” (Detay), 2006/2018, Strafor kaplar, tutkal, beyaz ip. 3,2x30x26 cm, Hyperobjects, Marfa, Texas, ABD	168

Resim	Sayfa
Resim 4.58. Ai Weiwei, “ <i>Sunflower Seeds (Ayçiçeği Çekirdekleri)</i> ”, 2010-2011, 100 milyon porselen çekirdek. Tate Modern, Londra, İngiltere 171	
Resim 4.59. Ai Weiwei, “ <i>Forever Bicycles (Sonsuza Kadar Bisikletler)</i> ”, 2019-2020, 720 adet paslanmaz çelik bisiklet. Mildred Lane Kemper Museum, St. Louis, Missouri, ABD 172	
Resim 4.60. Tadashi Kawamata, “ <i>Gandamaison (Dönüşen Ev)</i> ”, 18 Eylül- 13 Aralık 2008, 5.000 ahşap kasa. Değişken Boyutlar, La Mareshalerie Çağdaş Sanat Merkezi, Versailles, Fransa. 176	
Resim 4.61. Tadashi Kawamata, “ <i>Nest (Yuva)</i> ”, 2017-2018, Yüzbinlerce chopsticks çubuk ve tutkal. Değişken Boyutlar, Kamel Mennour Galeri, Paris, Fransa..... 177	
Resim 4.62. Tadashi Kawamata, “ <i>Nest In Liaigre (Liaigre’de Yuva)</i> ”, 12 Aralık 2023- 25 Mart 2024, ahşap sandalye. Değişken Boyutlar, Mennour Galeri Liaigre Binası, Art Basel, Paris, Fransa 178	
Resim 5.1. Hülya Kanber, “ <i>Gazi Mustafa Kemal Atatürk</i> ”, 2020, Tuval üzerine 14.991 parça boyanmış 8mm kavela karışık teknik, 105x115x7,5 cm., Özel Koleksiyon 188	
Resim 5.2. Hülya Kanber, “ <i>Gazi Mustafa Kemal Atatürk (Detay)</i> ”, 2020, Tuval üzerine 14.991 parça boyanmış 8mm kavela karışık teknik, 105x115x7,5 cm., Özel Koleksiyon 189	
Resim 5.3. Hülya Kanber, “ <i>Kapitalist Çocuklar</i> ”, 2022, Duralit üzerine 1.481 parça (1 Kuruş) karışık teknik, 74x58,5,x3,1 cm., Özel Koleksiyon.190	
Resim 5.4. Hülya Kanber, “ <i>Kapitalist Çocuklar (Detay)</i> ”, 2022, Duralit üzerine 1.481 parça (1 Kuruş) karışık teknik, 74x58,5x3,1 cm., Özel Koleksiyon. 191	
Resim 5.5. Hülya Kanber, “ <i>Venüs- Botticelli’ye Saygı</i> ”, 2020, Tuval Üzerine 24.719 Parça Boyanmış Çöp Şiş Karışık Teknik, 50x35x7,5 cm, Özel Koleksiyon 192	
Resim 5.6. Hülya Kanber, “ <i>Venüs- Botticelli’ye Saygı (Detay)</i> ”, 2020, Tuval üzerine 24.719 parça boyanmış çöp şiş karışık teknik, 50x35x7,5 cm., Özel Koleksiyon 193	
Resim 5.7. Hülya Kanber, “ <i>Ömer Halisdemir</i> ”, 2021, Duralit üzerine 3.563 parça boyanmış mermi kovanı karışık teknik, 66x57,5x5 cm., Özel Koleksiyon 195	
Resim 5.8. Hülya Kanber, “ <i>Ömer Halisdemir (Detay)</i> ”, 2021, Duralit üzerine 3.563 parça boyanmış mermi kovanı karışık teknik, 66x57,5x5 cm., Özel Koleksiyon. (Görsel Kaynak: Kişisel Arşiv). 197	

KISALTMALAR

Bu çalışmada kullanılmış simgeler ve kısaltmalar, açıklamaları ile birlikte aşağıda sunulmuştur.

Kısaltmalar	Açıklamalar
ABD	Amerika Birleşik Devletleri
Akt.	Aktaran
BFA	Güzel Sanatlar Lisans Derecesi
Bkz.	Bakınız
B.M.P.T.	“Buren, Mosset, Pormentier, Toroni” kısaltması
Çev.	Çeviri
ÇSDRY	Çorap Sanayicileri Derneğinin Resmi Yayın
DAAD	Alman Akademik Değişim Programı
Dr.	Doktor
Ed.	Editör
E.T.	Erişim Tarihi
İKSV	İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı
İMÇ	İstanbul Manifaturacılar Çarşısı
MOMA	The Museum of Modern Art
PHD	Doktora Derecesi
QR	Açılımı; “Quick Response” karekod
SSM	Sakıp Sabancı Müzesi
TDK	Türk Dil Kurumu
TTSİS	Tekstil İşveren Türkiye Sanayi İşveren
VIP	Very Important Person
VOP	Very Ordinary People

1. GİRİŞ

Başlıktaki “Çağdaş Sanat” vurgusu tarihsel olarak modern sanatın bitiminden sonra Postmodernizm’i de içine alarak günümüze kadar süregelen 1960 sonrası sanatsal bir dönemi işaret etmektedir. Modern sanatın aksine, üretim yöntemlerine ve akımlara göre incelenmesi güç olan, daha çok disiplinlerarası uygulamaların yapıldığı bu dönem için günümüzde “Güncel Sanat” da denmektedir. Türkçedeki çağdaş sanat kavramı, İngilizcedeki “contemporary art” kavramına karşılık gelirken, contemporary art kavramına karşılık olarak güncel sanat kavramı da kullanılmaktadır. Dolayısıyla bu durum kavram karmaşasına yol açmaktadır. Araştırmanın konusu dahilinde kullanmış olduğumuz Çağdaş Sanat başlığında kastetmek istediğimiz dönem Modernizm sonrası dönemdir.

Endüstri Devrimi’yle paralel olarak gelişen teknolojiyle birlikte sanatçıların malzemeye yaklaşımı ve onu kullanım şekli değişmiştir.

1912 yılının ilkbaharında, büyük İspanyol ressam Pablo Picasso, sandalye tezgahını taklit etmek için basılmış bir parça muşambayı kübist bir natürmort resimlediği bir tuval üzerine yapıştırdı. Bu, çağdaş bir sanatçının yaptığı ilk kolaj ya da yapıştırma idi. Kısa süre sonra, Picasso karton ve ahşap parçalardan küçük kübist nesneler üretmeye başladı; Georges Braque çizimlerini gazete kağıdı ile tanıştırdı ve üçüncü büyük kübist Juan Gris, yağlıboya tablolarına ayna-camı, fotoğrafları ve diğer yabancı malzemeleri ekledi (Seitz, 1961).

Seitz’in bahsettiği bu öncü kolaj çalışmalarını Schwitters’in mekan tasarımları şeklinde genişleyen kolaj, asamblaj ve montaj teknikleri takip etmiştir. Bu sayede her türlü malzeme sanata dahil edilerek resim ve heykel sanatları arasında sınırlar erimeye başlamıştır. Ardından Konstrüktivist sanatçı sıradan nesnelerle uyguladığı üç boyutlu, heykelsi uygulamalarla resimde rölyef etkisini araştırmış ve resim heykel sanatlarındaki sınırlar bir kez daha sorgulanmıştır. Bu arada Duchamp’ın hazır nesnesi ile birlikte günlük hayatın sıradan nesnelerinin sanatsal bağlamda görüldüğünde sanat nesnesine dönüşmesi düşüncesi heykel, resim ve yerleştirme sanatlarıyla birlikte tüm sanat pratiklerini kökten etkilemiştir.

Modern sanatta kabul görmüş önermeleri sorgulayan sanatçılar kendilerini çeşitli şekillerde ifade etme olanağı bulmuşlardır. Bu dönemde sanatın içinde pek çok farklı malzemeye eserler üretilmiştir. “Yalnızca resim ve heykele karşı alternatif teknik ve malzemeler bulmakla kalmamış, bir yandan gelecek kuşaklar için sanatçının ve

izleyicinin rolü ile sanat nesnesinin statüsünü yeniden biçimlendirirken bir yandan da sanat tanımını genişletmişlerdir” (Atakan, 1998, s.7).

Sanat tarihi akışı içerisinde nesneyi değişik düzen ve ilişkiler sistemiyle kolaj, montaj, asamblaj, akümülyasyon, buluntu nesne ve hazır nesne gibi tekniklerle dönüşüme uğratan sanatçı; nesneye yeni okuma olanakları sunmuştur. Bir nesneyi seçen ve kendi çalışmasında kullanan sanatçı; üretim- tüketim, orijinal- kopya, seri üretim ve el emeği gibi kavramları da sorgulamakta ve bu kavramların kendi içinde dönüşümünü de sağlamaktadır. Yapısal olarak çok müdahale edilmeden konumunu/bağlamını değiştirmek suretiyle sanatçısı tarafından yapılan bir yer değiştirme ile her nesne dönüşerek sanata dahil edilebilmektedir. “Söz konusu olan bir nesne yapmak değil, var olanlar arasından seçmek ve bunları özgün niyete göre kullanmak ya da onlarda değişiklik yapmaktır” (Baurriaud, 2004, s.40).

Alman Filozof Martin Heidegger sanattaki nesnelliği şu cümlelerle yorumlamıştır: “Eserdeki nesnelliği, açıkça olduğu malzeme sağlar. Malzeme, sanatsal biçimlendirme için alan ve temeldir. [...] Biçim, malzeme parçalarının mekansal ve yersel dağılımı ve düzenlenmesidir” (Heidegger, 2011, s.16-17).

Endüstrileşmeyle paralel olarak gelişen ve seri üretimin alt basamağı olan modülerlik kavramı da bu dönemde sanat alanına girmiştir. Şimdiye kadar doğayı gözlemleyerek oluşturduğu üretimlerde modüler formlardan esinlenen sanatçılar Posmodernist Dönem ile birlikte nesne tekrarı uygulamaları ve modüler biçimlerin yoğun olarak kullanıldığı ve bu konu üzerinde en çok konuşulan, düşünülen ve çalışılan dönem olan Minimalizm ile daha çok gelişme fırsatı bulmuştur.

Günümüz sanatında sanatçılar çok farklı malzeme ve teknik olanaklara sahiptir ve istedikleri akım ya da hareketin etkisiyle kendi bireysel yorumlarını ortaya koymaktadırlar. Araştırmanın konusu dahilinde bizim ilgilendiğimiz uygulamalar tek bir nesneye odaklı ve bu nesnenin tekrarından gerçekleştirilen eserlerdir. Tek nesne Minimalist bir yaklaşımı bize hatırlatsa da bu uygulamalar tam da Minimalist bir eser olarak tanımlanamaz. Çünkü nesnenin binlerce tekrarıyla oluşan bu çalışmalar sanatçının kendisi tarafından bazen ilişkisel sanat bazen de heykelsi bir yoruma dönüşebilmektedir.

Bir oran dahilinde tekrara dayalı, ritmik, simetrik, geometrik, strüktürel, çok parçalı ve çok yüzeyli biçimlerin uygulanabilirlikleri sırasında çoğu zaman modüler

prensipier kullanıldığından bu araştırma dahilinde geçen “modülerlik” saptamaları bu olguları da kapsayarak kullanılmıştır. Sanatsal bağlamda kurgu kelimesiyle bir araya geldiğinde ise sonsuz tasarım varyasyonları sunan bir kaynağa dönüşmektedir.

Tüm bu gelişmeler neticesinde kimi sanatçılar aynı türden nesne parçalarını yan yana getirip, nesnelerin belirgin bölümlerini görünür kılarak ve nesneleri bir mozaikteki parçalar gibi yerleştirerek biçimleri kaydetmişlerdir. Bu parçalar, biçimsel bir nitelikte olabilmekte ya da bir görüntünün biçimselliğini vurgulayabilmektedir. Bu nesne parçaları aynı zamanda bir görüntünün değişik parçalarını belli bir düzenleme içinde birbirine bağlayan resimsel basamak işlevi de görebilmektedirler. Resimde rölyef etkisini ya da heykelsi resmi sorgulamalarıyla geleneksel yöntemlerin dışına çıkan bu çalışmalar resim heykel etkileşimiyle oluşmuş çalışmalardır.

Kimi heykel sanatçıları ise parçalı, tekrarlanan, geometrik, simetrik, hareketli, düzenli ve sistemli form anlayışıyla uyguladıkları çalışmaları bazen yalnızca biçimsel bazen de kavramsal olarak değerlendirebilmektedir. Sınırsız bir üretim çeşitliliği sağlayan modülerlik, heykel sanatındaki hacimsel özellikle daha güçlü bir ifade biçimi kazanmaktadır. Bu heykel çalışmaları nesne parçalarıyla oluşturulan heykelin üç boyutlu hacmine yönelik arayışlarla birlikte mekanla ilişkisi ve yerleştirme çalışmalarıyla etkileşimi açısından sorgulanmaktadır. Bu çalışmalar heykelin sınırlarını zorlamakta ve kimi durumlarda yerleştirme sanatları arasında gidip gelmektedir.

Bu bağlamda heykelin günümüzde oldukça farklı bir pozisyonda olduğu, tanım ve kapsamının oldukça değiştiği görülmektedir. Günümüzde heykeli hacim, yüzey, ışık-gölge, renk gibi öğelerle desteklenen, mekanla bağlantısını koruyan bir kütle olarak tanımlamak oldukça yetersizdir. 1980’lerden 2000’lere ve sonrasında da heykeli bir kategoride ele almak oldukça zordur. Disiplinlerarası etkileşim ve sanatta kavramsal boyutun öne çıkması, ifade biçimlerinin çeşitlenmesine ve alışlagelmiş sınırların ortadan kalkmasına yol açmıştır. Üç boyutlu üretimlerde heykel üretiminden çok, hazır nesne kullanımı ve mekanla ilişkili üretimleri tanımlamak için kullanılan “mekan düzenlemesi” ya da “yerleştirme” gibi terimlerin değişim süreci içerisinde heykel yeniden tanımlanmaktadır.

Bu gelişmeler eşliğinde araştırmanın konusu dahilinde ele alacağımız yerleştirme çalışmaları her türlü nesneyi ya da kendi ürettikleri üç boyutlu birimlerin (nesne ya da

uygulamaların) tekrarı sonucunda oluşmuş, düzen doğuran ya da yığın halinde bırakılan yapılar olup kendi dinamiklerinde farkındalıklar oluşturan yapıtlardır. Bu çalışmalar sorguladıkları ve inceledikleri ile geleneksel yöntemlerin dışına çıkarak heykel-yerleştirme etkileşiminde disiplinlerarası bir konumdadırlar.

Tüm sanat tarihi akışı içinde gelişimini takip ettiğimiz dönüşüme uğrayan sanat nesnesi; Modernizm ile birlikte resmin iki boyutlu yüzeyinden çıkarak üçüncü boyut arayışları, Postmodern Dönem’le birlikte de heykelin mekana yayılması gibi nedenlerle günümüzde mekanla birlikte düşünülmekte ve uygulanmaktadır. Resim ve heykel gibi farklı disiplinlerden ve anlayışlardan üretim biçimlerinin sanat yapıtlarında birbirine karışmasıyla başlayan bu görsel yapı sayesinde heykel, mekanla birleşen; resim ise yüzeyden koparak mekana ilerleyen farklı anlayışların birleştiği girift bir alan olmuştur. Yeniden şekillenen sanat olgusu; gerçek nesne, gerçek mekan ile bir bütünleşme hatta algısal ve fiziksel sorgulamalar sonucunda kendini yeni oluşumlar ve mekanlar ile birlikte ifade etmeye başlamıştır.

Bu gelişmeler neticesinde araştırmanın konusu; Modern Dönem ile birlikte sanat alanında varlık gösteren nesne kullanımının tekrar ve modüler birleşim uygulamalarıyla resim, heykel ve yerleştirme disiplinleri üzerindeki etkileri olarak belirlenmiştir. Bununla birlikte Türkiye’de ve dünyada resim, heykel ve yerleştirme çalışmalarını biçimsel olarak nesne tekrarı ile ele alan sanatçılar ve çalışmaları bu araştırmada yer almıştır.

Araştırmanın başlıca problemi; biçimsel olanı sistematik ve detaylı bir şekilde aktarmak yerine, belirlenmiş sorunları takip ederek incelenen konuda görece gizli kalmış olduğunu düşünülen bazı noktaları açığa çıkarmak ve bir iddiayı sahiplenerek bir sonuç ortaya koymaktır. Bu doğrultuda ilerleyen bu araştırma çalışmasında nesnelerin kavramsal ve sanatsal olarak anlamları nelerdir, hangi amaçlarla nesne tekrarı ve modüler birleşim yöntemleri kullanılmaktadır, bu yöntem hangi kaygı ve konular üzerinden işlenmektedir gibi sorular üzerinden değerlendirmeler bulunmaktadır. Ayrıca tek bir nesne üzerinden sanatçının dünyası nasıl keşfedilebilir, açıklanabilir, yorumlanabilir ve bunun izini sürerek sanatçının bütün sanat pratiği nasıl değerlendirilir? Resim-heykel ilişkisi ve devamında da heykel-yerleştirme ilişkisi çerçevesinde teknik olarak resim, heykel ve yerleştirmenin ayrımı ve nesne tekrarı yönteminin; uygulanan bu sanat disiplinlerine etkisi nedir gibi sorulara da yanıt

aranmıştır. Böylece günümüzün sanat problemlerini merkeze alan bir perspektiften bakarak resim, heykel ve yerleştirme disiplinlerinin nesne tekrarı ve modüler birleşim yöntemleri ile güncel sanata yansımaları bir problem bağlamında incelemek amaçlanmıştır.

Araştırmanın genel amacı, Türkiye’de ve dünyada nesne tekrarıyla modüler çalışmaların resim, heykel ve yerleştirme disiplinleri arasındaki etkileşimine dikkat çekmek ve bu uygulama çalışmalarını kayıt altına alarak farkındalık oluşturmaktır. Bununla birlikte, Türkiye’de bu konuda üretimler ortaya koymuş sanatçıları tek bir araştırma bünyesinde aktarmak amaçlanmıştır. Ayrıca nesne tekrarı aracılığıyla kavramsal içerikli farklı bakış açıları sunabilmektir. Nesnenin günlük anlamından ve işlevinden ziyade kavramsal sanat aracılığı ile varlığına, anlamına, katkısına, nesne tekrarı yöntemi kullanılarak farklı temalarla ele alındığını ortaya koymaktır. Sanatçı tarafından seçilen nesnenin nesne tekrarı ile resim, heykel ya da yerleştirmede neye büründüğü, nasıl işlendiği, nasıl görüldüğü ve ne şekilde yapıbozuma uğratıldığı irdelenerek; çeşitli anlamlarla daha da zenginleşebileceğini ortaya çıkarmaktır.

Genel amaçlar etrafında incelenmiş bu araştırmanın alt amaçları; tasarım ilkelerinden tekrar olgusunun teorik olarak ayrıntılı araştırılması ve incelemesinin yanı sıra tekrar ve modüler yapıların doğayla ve yaşamla nasıl ilişkilendiği, tanımı, anlamı, tarihi, gelişimi ve sanat tarihi açısından nasıl ortaya çıktığı gibi konuların açıklanması amaçlanmıştır. Bunlarla birlikte çağdaş sanatta nesne tekrarı uygulamalarının nerelerde kullanıldığı, nelerden ilham alındığı ve resim, heykel ve yerleştirme çalışmalarının uygulanma sürecinde benzerlikleri, farklılıkları ve birbirlerine olan etkileriyle disiplinlerarası çalışmalara dönüşmelerindeki sürecin ortaya konması hedeflenmiştir. Ayrıca nesne tekrarı ile çalışma yapan Türk sanatçıların resim, heykel ve yerleştirme disiplinlerinde nasıl bir gelişim gösterdiği diğer ülkelerdeki çalışmalarla karşılaştırılarak ne ölçüde etki altında kaldığını sanatçılar ve çalışmalar üzerinden ortaya koymak amaçlanmıştır.

Bu araştırma, en temelde nitel bir araştırma modeli olup gözlem, görüşme, betimsel, içerik ve doküman analiz yöntemleri ile oluşturulmuştur. İlk olarak bu çalışma meydana getirilirken doğa, mimari, heykel, matematik, mühendislik ve sanat tarihi gibi çeşitli kaynakların geniş ölçeğinde yoğun verilerle karşılaşılmıştır. Yapıt-metin ilişkisinde vurgulanmak istenen kavramları desteklemek için sınırlılıklar saptanarak

bazı elemeler yapılmıştır. Bu elemeler; tekrar, nesne ve modülerliğin ortaklık gösterdiği kriterler doğrultusunda gerçekleştirilmiştir. Ayrıca özellikle 2000 yılı ve sonrası üzerinden genel hatlar belirlenmiştir.

Kuramsal ve uygulamalı olmak üzere iki farklı boyutu olan bu çalışmanın kavramsal çerçevesini oluşturan araştırmanın ana metni için literatür tarama yöntemi ile ulusal ve uluslararası kaynaklar taranmıştır. İngilizce kaynakların Türkçeye çevrilmesi, profesyonel çevirmenler tarafından gerçekleştirilmiştir. Elde edilen veriler doğrultusunda, araştırma kapsamındaki ilgili sanatçılar ve uygulamaları tespit edilmiştir. Ulaşılabilen sanatçılarla doğrudan iletişim kurularak ilgili tarih aralığındaki üretimlere ve konuya özgü bilgilerin yer aldığı röportajlar yapılmıştır. Her bir uygulama çalışmasının ne zaman, nerede, hangi sergi veya etkinlik kapsamında sergilendiği, tekniği, kurgusu, önemi, bir koleksiyona dahil olup olmadığı, hangi kaygılarla ortaya konduğu ve çalışmanın kavramsal içeriği ve sorunsalı gibi bilgilere yer verilmiştir. Ayrıca araştırma sürecinde ön taslaklarla belirlenen temalar üzerinden ilgili malzemeler, nesneler ve kuramsal bilgiler toplanarak uygulama çalışmaları için bir altyapı oluşturulmuştur. Kaynaklardan yapılan alıntılarla ve görsellerle araştırma konusu desteklenmiştir.

Bu araştırmanın yöntem çerçevesi; nesne tekrarı ve modüler çalışmaları resim, heykel ve yerleştirme disiplinleri açısından tarihsel olarak incelemek ve bu farklı disiplinlerin birbirlerine yaklaşımları ve etkileşimlerini bu yönde belirlenen Türk ve yabancı sanatçıların yapıtları üzerinden incelemek olarak belirlenmiştir. Sanat tarihi akışı içerisinde akımlar açısından sanat nesnesinin dönüşümü ve bu dönüşümün resim, heykel ve yerleştirme disiplinleri üzerindeki etkileri örneklerle gösterilmeye çalışılmıştır.

Bu çalışmada şu varsayımlardan hareket edilmiştir: Resim, heykel ve yerleştirme sanat pratiklerinde nesne tekrarıyla modüler birleşim uygulamaları 2000 ve sonrası dönemde pek çok sanatçı yapıtında izlenmektedir. Araştırmada yararlanılan kaynakların doğru ve geçerli bilgiler sağladığı öngörülmektedir. Belirtilen koşullar ve sınırlar içinde seçilen örneklem evreni, temsil yeterliliğine sahiptir.

Tekrar ve modüler çalışmalar resim, heykel ve yerleştirme dışında; mimari, süsleme sanatları, video sanatı, fotoğraf, performans sanatı, arazi sanatı, sistem sanatı gibi pek çok anlatım pratiğinde ve farklı disiplinlerde yer almaktadır. Buradan şu sonuç

çıkarılabilir: Tekrar ve modüler çalışmalar gerek kurgusal açıdan gerekse teknik ve biçimsel açıdan diğer disiplinlerin üretim sürecinde destekleyici olarak farklı işlevlere sahip olabilmektedir. Ayrıca günümüzde sanatçılar disiplinlerarası bir bilinç ile, kavramsal sanat üzerine de çalışmalar üretebilmektedir. Dolayısıyla bu araştırmaya belirli sınırlar getirmek kaçınılmaz olmuştur. Bu nedenle farklı dallarda karşımıza çıkabilen nesne tekrarına dayalı modüler uygulamalar çalışma kapsamı dışında tutulmuştur. Araştırma, nesne tekrarı bağlamında ve içeriğinde ikinci ve üçüncü boyutun sınırlarını aşan resim, heykel ve yerleştirme çalışmaları ile sınırlandırılmıştır.

Buna ek olarak araştırmanın belirlenen çalışma evreni, örnek inceleme yöntemi sırasında kullanılan çeşitli eserlerdir. 2000 yılı ve sonrasında üretimlerde bulunmuş 9 Türk 9 yabancı olmak üzere toplam 18 sanatçının 34 eseri, araştırmanın örneklemini oluşturmaktadır. Bu eserler belirlenirken Türkiye ve dünyadaki sanat ortamında, kuramsal ve kavramsal çerçevede nesne tekrarı ve modüler biçimli resim, heykel ve yerleştirme çalışmaları kriter olarak alınmıştır. Ayrıca nesne tekrarı kategorisinde sanat tarihinde literatüre geçmiş, öne çıkan önemli sanatçıların çalışmaları da ortaya konmuştur.

Araştırma kapsamında kariyerleri boyunca çok fazla ulusal ve uluslararası düzeyde uygulama gerçekleştirmiş olan sanatçıların bütün çalışmalarını bir araştırmada toplamak oldukça güç olacağı için araştırmanın tematik sorunsalı olan nesne tekrarı ve modüler birleşim dinamikleri üzerinden konuya açıklık getireceği düşünülerek seçilen çalışmaların bir derlemesinden oluşmaktadır. Ayrıca araştırmanın asıl kısmı 2000 ve sonrası üretimlerle sınırlandırılmış olsa da konunun gelişimi ve değerlendirilmesi açısından nesnenin sanata girmiş olduğu dönem olan modern sanat ve 1960 sonrası Postmodernist çalışmalara ve görüşlere de yer verilmiştir.

Sınırları belirlenen bu araştırma tezi çerçevesinde, biçimsel özelliği nesne tekrarı ve modüler birleşimler olarak ortaya konan resim, heykel ve yerleştirme uygulamalarını tek bir kaynak altında toplamak ve incelemek, Türkiye'deki çağdaş sanat tarihi ve günümüz çağdaş sanat ortamı için önemlidir. Araştırma; tekrar ve modüler birleşim uygulamaları gibi günümüzde sıklıkla karşılaştığımız bu sanatsal anlatım biçimine dikkat çekip, Türkiye'de ve dünyada bu konuda yapılan çalışmaları kavramsal ve biçimsel açıdan düşünmeye fırsat tanırken, sanat tarihine arşiv niteliğinde bir belge bırakmak ve bu konudaki eksikliğin giderilmesi idealiyle yeni araştırmalara olanak

sağlaması, sanatçı ve araştırmacılara bilgi ve yapıt üretiminde yardımcı olması açısından ayrıca önem taşımaktadır. Bununla birlikte nesne tekrarının resim, heykel ve yerleştirme disiplinlerindeki birlikteliğinden doğan sanatsal anlatımı vurgulamak, bu disiplinlerin anlatım dilinde nesne tekrarına neden ihtiyaç duyulduğunu sınamak, eserlerin oluşumu ve gelişimi sürecinde nesne tekrarının uygulamalarla bütünleşmesi sonucu oluşan biçimsel ve kavramsal boyutun irdelenmesi bu araştırmayı önemli kılan diğer maddeler olarak sıralanabilir. Bunlara ilaveten nesne tekrarı ve modüler birleşim çalışmaları resim, heykel ve yerleştirme gibi farklı sanat pratikleri açısından karşılaştırmalı olarak değerlendirmek konuyu zenginleştirmektedir. Bu sanat pratiklerinin farklılıkları ve benzerliklerinin neler olduğu ya da hangi açılardan disiplinlerarası uygulamalara dönüştüklerinin irdelenmesi açısından ayrıca önem taşımaktadır. Ayrıca Türkiye’de ve dünyada bu teknikle çalışan sanatçıların ayrı başlıkta değerlendirilmesi, Türkiye’de nesne tekrarı çalışmaları yapan sanatçıların eserlerini diğer ülkelerdeki çalışmalarla kıyaslayarak ne ölçüde etki altında kaldığını açığa kavuşturmak açısından da önemlidir.

Bu problem, amaç, yöntem ve sınırlılıklar doğrultusunda nesne (malzeme) tekrarı ve modüler kurgu yöntemiyle resim, heykel ve yerleştirme disiplinlerinde biçimlenen sanatsal anlatım “Çağdaş Sanatta Tekrarlanan Nesnelerle Modüler Birleşimler” adı altında incelenmiştir. Araştırma altı ana bölümden oluşmaktadır. 2. bölümde tasarım ilkelerinden tekrar olgusunun çeşitleri ve tanımları, teorik olarak ayrıntılı araştırma ve incelenmesinin ardından tekrar ve modüler yapıların doğada, mimaride ve süsleme sanatlarındaki yansımaları araştırılmıştır. Araştırmanın 3. Bölümünde nesnenin sanatta nasıl ortaya çıktığı, hazır-yapımın dönüşümü, nesne ve tekrarın birlikte kullanımı, sanat tarihi akışı içinde akımların nesne tekrarı ve modüler biçimleri nasıl ele aldıkları ya da bu konunun gelişimine nasıl katkıda bulunduklarına bakılmıştır.

Bu araştırma konusunun “4. Çağdaş Sanatta Nesne Tekrarıyla İlgili Anlatım Teknikleri” başlıklı bölümündeki alt başlıklar araştırmanın en kapsamlı ve kilit noktasıdır. Türkiye’de ve dünyada sergilenmiş ve izleyici ile buluşmuş birbirinden farklı, öne çıkan, literatüre geçen, biçimsel özellikleri nesne tekrarı ve modüler birleşimler olarak ele alınan resim, heykel ve yerleştirme çalışmalarından oluşmaktadır. 2000 yılı ve sonrası dönemde nesne tekrarı ile modüler birleşim konusunu sorunsal haline getirerek bu konuda konuşmuş, düşünmüş, sorgulamış, sıkça

üretimlerinde işlemiş ve bu konuda dikkat çekmiş olan sanatçılar ve eserleri alt başlıklar halinde sanat eseri analizi yöntemiyle irdelenmiş, yorumlanmış ve ayrı ayrı değerlendirilmiştir. Ancak 2000 yılı öncesinde de ön plana çıkmış, bu konuyu sorunsal haline getirerek konuya ilişkin çalışmalar ortaya koymuş ve konunun gelişmesine katkı sağlamış Türk ve yabancı sanatçılara da çalışmalarıyla birlikte ana konu başlığı altında değinilmiştir. Geçmişten bu yana -gerek hazır-yapım, gerekse el yapımından oluşan- nesne tekrarıyla oluşturulmuş uygulamalar da içerikle birlikte uyumluluğu göz önünde bulundurularak ele alınmıştır. Bu bölümde ele alınan her çalışmanın sanatçısı ve sanat yaşamı hakkında kaynaklarla destekli bilgiler de verilmiştir. Bu durum, okuyucu tarafından çalışmayı ortaya koyan konunun her açıdan daha iyi tanıtılması, sanat yaşamıyla da konuyu ilişkilendirmesi ve bilgi edinmesi açısından önemlidir. Her bölüm için seçilen yabancı sanatçıların farklı ülkelerden seçilerek dünya seçkisi olmasına özen gösterilmiştir. Fakat genellikle sanatçıların kendi milletleri ve etkinlik gösterdiği ülkeleri farklı olduğu için bu konuya metin içinde değinilmiştir. Ayrıca konunun Türkiye’deki yansımalarına, günümüzdeki mevcut yapısına gelme sürecinde önünü açan koşullar etkeninde sanatçılar, yapıtlar, ilgili sergiler, farklı düşünceler ve tartışmalara da yer verilmiştir.

Araştırma sürecinin en heyecan uyandıran aşaması ise tespit edilen sanatçıların uygulamalarına ilişkin bilgilerin elde edilmesinde yaşanmıştır. Tespit edilen uygulamalar hakkında okumalar yapılırken işin hangi amaç ve kaygılarla üretildiği ve sanatçının nelerle bağlantı kurmuş olduğu merak uyandırıcı olmuştur. Sanatçıların çalışmaları değerlendirilip yorumlanırken belli sorulara cevap aranmıştır. Sanatçının ne yaptığı, nasıl yaptığı, teknik, kurgu, mekanla kurulan ilişkisi, kavramsal içeriği, hangi sorunsalı ele aldığı, neyi işaret ettiği, neye vurgu yapmak istediği ve nerde sergilendiği gibi sorular, işler incelenirken göz önünde bulundurulmuştur. Beşinci bölüm, yapılan araştırmalar neticesinde nesne tekrarı ve modüler birleşim konusunda yazar tarafından ortaya konan proje uygulama, bulgu ve yorumlardan oluşmuştur. Burada araştırmada elde edilen kuramsal bilgilerle, uygulama çalışmaları yapılarak kişisel bir deneyim ve bakış açısı sunabilmek amaçlanmıştır. Son olarak altıncı bölümde, araştırmanın sonuçları bugüne kadar elde edilen tüm veriler ve incelemeler doğrultusunda konunun geçerliliğine bağlı, toparlayıcı net bir bütünlükte değerlendirmelerde bulunulmuş, sonuca bağlanmıştır. Böylece altı bölümden oluşan bu araştırma bir bütün haline getirilmiştir.

Araştırmanın bundan sonraki bölümlerinin daha iyi anlaşılması için ilk olarak tasarım ilkelerinden tekrar olgusunun teorik olarak ayrıntılı araştırma ve incelenmesinin ardından tekrar ve modüler yapıların doğadaki yansımaları konuya giriş açısından fayda sağlayacaktır.



2. DOĞADA, MİMARİDE VE SÜSLEME SANATLARINDA TEKRAR

Bu bölümde, sanattaki tekrara dayalı modüler formların yorumlanabilmesi için; ilk olarak tasarım ilkelerinden tekrar olgusunun tanımı ve türleri açıklanarak doğada, mimaride ve süsleme sanatlarındaki yansımaları örnekleriyle incelenecektir.

2.1. Tekrar ile İlgili Tanımlamalar

Hayatımızda hemen her şey ritimsel bir sistem içerisindedir ve bu zamansal düzen tekrarlarla ilişkilidir. Birçok durum belirli bir düzen ve bağlantı içinde tekrar ederek doğal dengeyi kurar. Doğada karşılaştığımız en temel tekrar güneşin doğuşu ve batışıdır. Bu da gün tekrarlarımızı oluşturur. Bu zamansal tekrarlar da hayatımızı ritimsel bir düzene sokar. Ünlü Filozof Henri Bergson zamanın ve belleğin düzenine şu sözlerle değinmektedir:

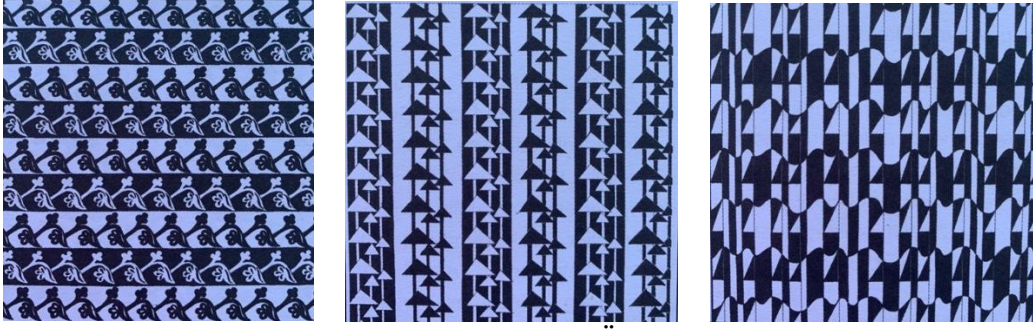
İnsan, dış dünyayı algılamak için art arda sıralanmış noktalar dizisi olarak zamanı kullanır. Ona göre; eşit aralıklara bölünüp ölçülebilen ve çizgiselleştirilen zaman, bilincin kendisi olan sürelerdir. İnsan bilinci, bu süreler içinde anıları tutar ve dolayısıyla anılar, zaman içinde tutulmuş olur (Bergson, 2007, s.112-113).

Yaşamımızdaki bu ritim düzeni tasarımlarda kendini gösterirken tekrarı da beraberinde getirmektedir. Tasarımlarda yer alan birimler arasındaki düzenli tekrarlar, aralıkların düzenli bir şekilde farklılaşması, mekana yayılımındaki uyumu vb. hep ritimseldir.

Tekrar'ın tanımı; “Bir ögenin aynen ya da yakın kıymette olarak birden fazla sayıda kullanılması” (Güngör, 2005, s.69) olarak açıklanmaktadır. Yapılan tanıma ilaveten görsel anlamda tekrar; “Aynı örgenin ya da ögenin bir düzen içinde art arda ya da yan yana kullanılması” (Erzen, 1997, s.1944) olarak da açıklanmaktadır. “Temel alınan form, bütünü oluşturmada yapı birimi olarak kullanılır” (Demir, 1993, s.96).

Tekrar yalnızca tek tek formlar kullanılarak değil bir araya gelen form kümeleriyle de yapılabilir. Uygulanacak tasarıma göre çizgi, form, doku, renk öğelerinin biriyle ya da birkaçıyla da uygulanabilmektedir. Bu öğelerin tüm özellikleri aynı şekilde tekrarlanabilmekte ya da ufak bazı farklılıklar da olabilmektedir.

Tekrarı üç ana türde incelemek konunun daha iyi anlaşılması açısından faydalı görülmektedir.

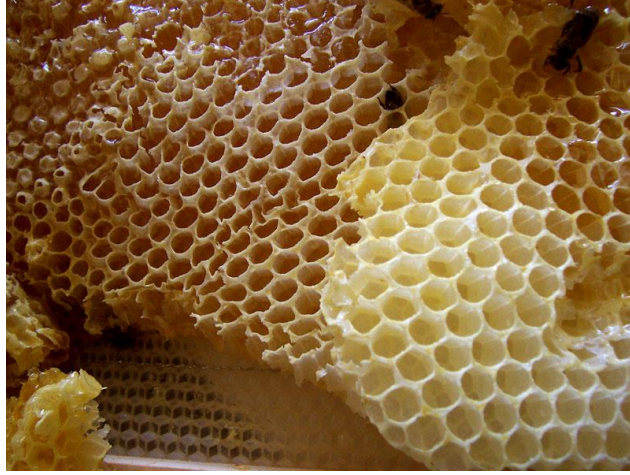


Resim 2.1. Sabiha Aker Alparsalan Atölyesi Öğrenci Çalışması, *Tam Tekrar (Soldaki), Aralıklı Tekrar (Ortadaki), Değişken Tekrar (Sağdaki) Örneği*, (Görsel Kaynak: Aker Alparsalan, S. (2003). *Tasarım Mesleki Resim*, İstanbul: Ya-Pa Yayıncılık).

Ele alınan nesnelerin ya da biçimlerin, ölçü, renk ve dokularının tam anlamıyla aynı yönde ve aynı aralıklarla tekrarlanması “tam tekrarı” oluşturur (Bkz. Resim 2.1. Soldaki). Birden fazla sayıda nesne ya da formun, belli aralıklarla ve aynı yönlerde birbiri ardınca kullanılmasıyla ise “aralıklı tekrar” oluşur (Bkz. Resim 2.1. Ortadaki). Tekrarlanan nesnelerin ya da formun birbirinin aynı olmakla beraber, aralık, şekil, renk, yön ya da dokularında küçük farklılıklar varsa bu tür tekrarlara ise “değişken tekrar” denilir (Bkz. Resim 2.1. Sağdaki). “Birbirinin çok yakını olan öğeler, nesneler, biçimler yan yana görüldüklerinde yadırganmadıklarından aralarındaki benzerlik birleştirici bir bağ görevi yapar” (Alpaslan, 2003, s.68). Bu tür tekrar doğa da sıklıkla gördüğümüz bir tekrar çeşididir. Ayrıca bu sayede daha devinen ve değişik sistemler de elde edilebilmektedir.

“Tekrarlama tam bir çoğaltma gerektirmez sadece benzerlik ya da yakın benzerlik gerektirir. Küçük farklılıklar, aksi takdirde yorucu olabilecek görüntüye ince bir ilginçlik katar” (Bone, Cayton, Ocvirk, Stinson, Wigg, 2015, s.49).

Doğada var olan canlı cansız pek çok oluşumda tekrar türleri gözlemlenebilir. Bu modüler tekrar sistemlerden biri de arı petekleridir. Eş kenar altıgenler her petekte boşluk vermeden ard arda birleşmektedir (Bkz. Resim 2.2.). Bu tür oluşumların şekilsel bağlantıları, biçimlerin düzenlenişi ve bunlarla birlikte gelişen doku yüzeyleri arasındaki ilişkisel düzeninin incelenmesi her zaman tasarımcılara ilham vermiştir.



Resim 2.2. *Doğal Bal Peteği.* (Görsel Kaynak: URL_13)

Tekrar türlerinde birimlerin bağlantıları ve art arda geliş düzenleri sonsuz çoğalabilirlik fikrine göre tasarlanabileceği gibi birimler arasındaki ilişki matematiksel bir oran konularak hesaplı eklemelerle sınırlı da kalabilir.

Tekrar sistemleri uygulanarak oluşturulacak bir tasarımda dikkat edilmesi gereken ilkeler şu şekilde sıralanabilir:

- Tasarımı yapılacak oluşumda birimler yalın olmalıdır.
- Düzen içerisinde farklılaşan ya da büyüyen küçülen birimler, bağlantı sistemleri ve art arda geliş düzenleri matematiksel oran ve ilişki içermelidir.
- Birimlerin, bütünü oluşturacak şekilde art arda gelmelerini sağlayan bağ elemanları birimlerin kendisi ile olabileceği gibi ayrı bir bağlantı birimi de kullanılabilir.
- Oluşumu meydana getiren birim biçimlerin bağlantı parçaları, art arda geliş düzenleri ve büyüklük küçüklükleri sonsuza kadar çoğalabilir şekilde tasarlanabilir.
- Birim biçimlerin, bağlantı parçaları ve art arda geliş düzenleri bütünü oluşturacak sınırlı bir şekilde de tasarlanabilir.

Tekrar, iki boyutlu ve üç boyutlu tasarımlarda bütünleştirici bir ögedir. Aynı ölçülerde eşit aralıklılarla uygulanmış bir sistemin tekdüze oluşu durağan, monoton, sıkıcı, usandırıcı bir etki yaratabilir. Tekrarı bu şekilde kabul ettiğimizde, hareketsizlik ve tekdüzelik beraberinde gelir. Fakat farklı ölçülerde ve çeşitlilikteki nesnelerin veya formların düzenlenmesi, birimlerin sıklaşıp seyrekleşerek yerleştirilmesi devinimi

güçlendirerek dinamizm ve canlılık etkisi yaratır. Birim tekrarlarının ritmik ve boyutsal olarak kurgulanması, birimlerin sonu olmayan bir hareket özelliği kazanmasına ve birimin tikel olan yapısından çıkarak bütünleştirici döngüsel bir sistem ilişkisi içerisine girmesini sağlar.

Birimlerin uygulamada bir bütün oluşturması tekrar ve devamlılıkla bağlantılıdır. Her nesnenin ya da biçimin bir öncesindeki veya sonrasındaki birimle ilişkisi devamlılık, tekrar ve hareket ile birlikte beraberinde birleştirici bir yapılanma sistemi oluşturur. Devamlılık olgusunda bütünleme, yinleme, çağırışım, benzerlik gibi temel durumlar uygulamanın kendi dil bütünlüğünü kurgularken tikelden tümele giden uygulamanın tutarlılığını ve kendi kendini onaylamasını da sağlamaktadır.

Tasarım ve sanat alanında tekrar ilkesi bazı uygulamalarda anlamı desteklerken bazı uygulamalarda ise anlamın içini boşaltıp yalnızca tekrarın varlığında anlam bulmasını mümkün kılabilir. Tekrar sanatçının kendilerini ifade etme biçimini destekleyici pek çok olanak da sunmaktadır. Çalışmaların bütünlüğü ve sürekliliğini destekleyip anlatımı vurgulamak ve güçlendirmede yardımcı olurken görsel algı üzerinde de olumlu etkiler bırakmaktadır.

Sonsuz sayıda birbirine benzeyen birim elemanların olanaklarından yararlanılarak birbirinden farklı tasarımlar gerçekleştirilebilir. Seçilen birimin farklı yön ve aralıklarla dizilmesi yeni form tasarımlarına zengin olanaklar sunmaktadır.

Tekrar olgusunu doğadaki canlı ve cansız pek çok oluşumda, çeşitli hayvanların dış görünüşlerinde; büyüyen, küçülen, düzenli, düzensiz beneklerin ya da çizgilerin görünümünde izlemek mümkündür. Bunların yanı sıra doğadaki pek çok varlığın görünümündeki parçalı yapı ve bu parçaların eşitliği, büyüklüğü, küçüklüğü, periyodik aralıklarla değişikliği ve bunların yan yana gelişleri geometrik veya matematiksel bir tekrar düzeni göstermektedir.

2.2. Doğadaki Tekrar Oluşumları

Sanatta tekrara dayalı modüler birleşim örneklerine ilham verebilecek temel biçimleri belirlemek için ilk olarak doğayı incelemek gerekir. Bu açıdan baktığımızda da doğada oluşmuş şekillerin ya da varlıkların tek başına açıklanamadığı, herhangi bir şeyin ancak başka bir şey ile olan etkileşimi sonucunda tanımlanabildiği gözlenebilir. Bu

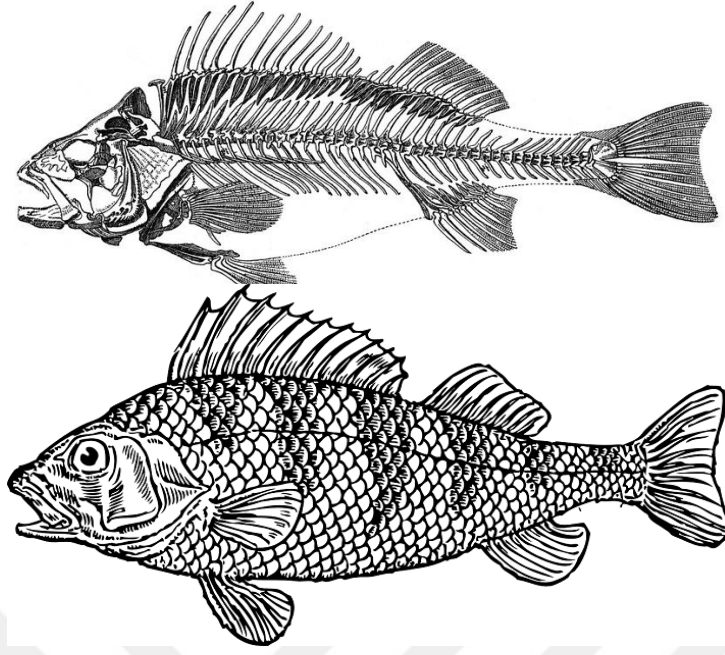
da bizi etrafımızı saran bütün ögelerin yapılanma veya bütünleşme süreçleri nasıl olursa olsun ortaya çıkan oluşumda ortak evrelere götürmektedir. Bunlar;

- Birim (en küçük parça.)
- Modül (birimlerin birbirine eklenmesi, birleşmesi ile oluşan ilk bütünleşme aşamasıdır.)
- Bütün (modüllerin bütünleşmesi ile oluşan biçim.)

Geçmişten günümüze pek çok bilim dalı tekrara dayalı modüler yüzeylerin kökenini bulmaya çalışmış ve bu konuda araştırmalar yapmıştır. Doğada karşılaştığımız varlıkların biçimsel görünümüne değinmeden önce biraz daha derine inerek eğer tekrar olgusunun maddenin oluşumuna kadar gittiğini gözleme fırsatı bulabiliriz.

Canlı ve cansız tüm varlıklar kökünde aynı yapı ve işleve sahip olan atomların bir araya gelmesiyle oluşmaktadır. Aynı tür atomların birleşerek elementleri, aynı ya da farklı tür elementlerin birleşerek molekülleri ya da bileşikler oluşturması; canlı oluşumlarda ise hücrelerin dokuları, dokuların organları, organların sistemleri ve sistemlerin organizmayı meydana getirmesi, doğadaki modüler sistemlerin temelindeki örgütlenmelerdir. Bu gibi oluşumların yapılarında rastlanan bu sistemler, ayrıca sanata da fikir sunan bir kaynak oluşturmaktadır.

Doğa sürekli olarak üretir, çoğaltır ve biriktirir. Doğada canlı cansız binlerce oluşumun kökeni, birbirine eş veya türdeş birimlerin belirli sistem ve düzenlerle yan yana gelmesi, yığılması ya da birbirini tamamlamasına dayanır. “Doğada yapılaşma süreci içinde bulunan nesneler, üç boyutlu uzayın, düzen ve sınırlı çerçevesinde, belirli kalıplarda örgütlenerek bütünleşirler” (Gökaydın, 2002, s.9).



Resim 2.3. *Balığın İskelet (iç) Sistemi ve Pullu (Dış) Yapısının Çizimi, (Görsel Kaynak: URL_14)*

Doğadaki tüm oluşumların her birinin iç ve dış yapısının kendine özgü karakteriyle bütünleşen birimlerden meydana geldiği söylenebilir. Her bütünün bir görünen şekli, bir de bu şekli düzenleyen örgütlenme yapısı bulunmaktadır. Fonksiyonel ya da biçimsel olarak baktığımızda her iki durumda da doğadaki modüler sistem çoğunlukla bitkilerde; kabuklu, pullu ve zırlı hayvanlarda görülmektedir. Örneğin bir balığın iskelet yapısı, kuyruk tarafına doğru gittikçe küçülen birimlerin bir sistem dahilinde birbirine eklenmesinden oluşur ve bu oluşum balığın yaşamsal fonksiyonları ile de ilgilidir. Yine balığın derisinde de yani karakteristik dış yapısında da pulların yan yana geliş düzeni çok net olarak görülebilir (Bkz. Resim 2.3.).



Resim 2.4. *Karnabahar ve Brokoli. (Görsel Kaynak: Kişisel Arşiv).*

Aynı şekilde brokoli, karnabahar vb. bitkilerin büyümeleri de kendi içlerinde tekrarlamalar yoluyla bölünerek ya da çoğalarak sonsuz bir etki göstermektedir (Bkz. Resim 2.4). Bunlar gibi birçok canlının fonksiyonel ya da biçimsel yapısında yüzlerce düzen, sistem ve farklı birim görmek olasıdır.

Geçmişten günümüze çoğu sanatçı, zanaatçı ya da mimarın doğadan etkilenecek çalışmalarında tekrara dayalı modüler biçimleri uyguladığı görülmektedir. Bu modüler biçimler; kimi zaman biyolojik, kimi zaman da geometrik olarak yorumlanmıştır. Süsleme sanatlarında, dekoratif sanatlarda, mimaride (seramik, çini, tekstil, takı, işleme, dokuma, örme, duvar kağıtları, fayans, döşeme süslemeleri vb.) hemen hemen bütün alanlarda, tekrara dayalı modüler biçimler için sayısız örnekler bulunmaktadır.

Zola'nın şu ünlü sözü tüm bu saptamaları yansıtmaktadır: “Bir sanat yapıtı, bir insan yaradılışının süzgecinden geçme bir doğa parçasıdır” (akt: Gombrich, 2015, s.55).

2.3. Süsleme Sanatlarında Tekrar İlkesi

Doğal oluşumların yanı sıra, yapay olarak oluşturulmuş birim tekrarına dayalı modüler birleşim uygulamaları da vardır. Çoğu alanda bazen fonksiyonel olarak, bazen üretim aşamasında, bazen sanatsal bir anlatım dili olarak, bazen de bir süsleme ögesi olarak tekrarın ve modüler tasarımların oldukça fazla kullanım örneği bulunmaktadır. Genellikle yapay olarak oluşturulan tasarımların büyük çoğunluğu estetik kaygılarla düşünülmüş tasarımlardır.

Süsleme sanatlarında (çini, mozaik, tekstil, takı, nakış, halı dokuma, örme, duvar kağıtları, fayans, döşeme süslemeleri vb.) ve mimaride, tekrara dayalı modüler biçimler için sayısız örnekler bulunmaktadır. Bu modüler biçimler; kimi zaman biyolojik, kimi zaman da geometrik olarak yorumlanmıştır.

Ritmik sistemleri ve matematiksel yapıları ile gözde bir illüzyon yaratarak algısal bir süreklilik kazanan modüler biçimler, eski uygarlıklarda özellikle İslam sanatındaki ibadethanelerin süslemelerinde ve bezemelerinde (değişik renkli tuğlalarla örülmüş geometrik desenli duvar kaplamalarında), yaratıcı gücün sonsuzluğunu yansıtmak için tasarlanmıştır.



Resim 2.5. *Niğde Sungur Bey Cami, Kuzey Cephe, Taç Kapı (Ayrıntı).* (Görsel Kaynak: URL_15)

Türk mimarisinde bu tarz süsleme motiflerini görmek mümkündür. Örneğin, Niğde Sungur Bey Caminin Kuzey cephe taç kapısına gördüğümüz çok köşeli yıldız motiflerinden çoğalarak ilerleyen geometrik bezemelerde çizgiler, sonu olmayan bir doku arz etmektedir (Bkz. Resim 2.5.). “Kapıda kademeli dizilen farklı genişlikteki bordür ile silmeleri geometrik ve bitkisel motifler süsler. [...] On kollu yıldızlar ve aralarındaki beş kollu yıldızlar ile [...] on iki ve sekiz kollu yıldızların kollarının sap oluşturduğu ters ve düz palmetler süsler” (Doğan Şaman, 2013, s.125).

Bu tarz yüksek kabartmalı bir süsleme de boşluk verilmeden birbiri ardına sıralanan modüller yan yana geldiklerinde birbirine denk gelmelidir. Modüllerin kompozisyon içindeki her 90 derecelik dönüşünde, devamlılık bozulmamalı, kompozisyon farklı bir yöne kayıp devam edebilecek koordinatları desteklemelidir. Yükseklik farkı olan bölünmüş yüzeylerin, bitiş yerlerinde yükseklikler devamlılık sağlamalıdır.

Bu tarz süslemeler her şeyin bir ve tek olandan çıkıp yine ona ulaşacağı döngüsel bir sistemi sembolize etmektedir.

Göz, süsleme yüzeyinde bir çizgiye takılır ve sonsuzluk içinde döner dolaşır... Duvarlardan tavanlara, kubbelere, sütunlara bir monotonluk içinde tırmanan göz, mistik dokunun ancak bu şekilde olabileceğini düşünebilir. Bu mistik doku, aynı zamanda ebedi oluşun ölümsüzlüğün bir formülü gibi gelir insana. Aynı zamanda da, Tanrının her yerde ve mekansız olduğu görüşünü de açıklar (Turani, 2004, s. 253).



Resim 2.6. *İshak Paşa Sarayı ana giriş kapısı (I. Taç kapı) ve I Taç Kapının Ön Cephesindeki Nişi Çevreleyen Süsleme*, (Görsel Kaynak: Bulat, S. (2013). *İshak Paşa Sarayı Taç Kapılarının Bezemeleri Açısından Değerlendirilmesi*, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi* (s:25-26)).

Yine Osmanlı döneminde sancak merkezi durumuna gelen Doğubayazıt'ın en önemli eserlerinden birisi olan İshak Paşa Saray'ındaki taş süslemeler de tekrar ilkesi açısından güzel örnekler sunmaktadır (Bkz. Resim 2.6.).

İshak Paşa sarayı 1. Taç kapısının ön cephesindeki nişi çevreleyen süsleme bitkisel motiflerden geçme bir bordür ile çevrelenmiştir. Birbirinin devamı şeklinde olan bu bordür düzenlemesi, tekrarlanan iki farklı elemandan oluşmaktadır. Devamlılığın söz konusu olduğu bu sarmal motif, örgü biçiminde elipsler oluşturarak ve dışa kavisle köşesinde palmetler bırakarak kesintisiz devam eder (Bingöl, 2008, s.215).

Süsleme sanatlarında pek çok alanda tekrara dayalı modüler uygulama örnekleri bulunmasına karşın (çini, mozaik, tekstil, takı, nakış, halı dokuma, örme, duvar kağıtları, fayans, döşeme süslemeleri vb.) araştırmanın konusu kapsamında hepsini örneklendirmek yerine tasarım açısından nesne tekrarına dayalı rölyef karakterli yüzey arayışlarına daha yakın olduğu için mozaik tasarımı üzerinden örneklendirmede bulunmak konuyu desteklemek ve daha iyi anlaşılması açısından faydalı olacaktır.



Resim 2.7. *Çingene Kız (Gaia)*, 1992 yılında Gaziantep'in Nizip ilçesindeki Zeugma Antik Kentinde çıkarılmıştır, Mermer, Zeugma Mozaik Müzesi, Gaziantep. (Görsel Kaynak: URL_16)

“Türlü renklerde, küçük küp biçiminde mermer, taş smalt ya da pişmiş toprak parçalarının harçla tutturularak yan yana getirilmesiyle yapılan resim ya da bezemeye mozaik denir” (Eroğlu, 2013, s. 95). Mozaik tasarımında, duvar ya da zemin kaplaması düşünülerek yapılan tasarım, tasarımı oluşturmak için yerleştirilen küçük taşların yan yana getiriliş sistemi ve bu birimlerin yan yana gelmesi ile ortaya konan tasvirler, formlar, motifler çok değişik etkiler oluşturmaktadır (Bkz. Resim 2.7.).

“Antik çağın mozaik sanatçısı için, uzam içerisinde biçimlerin temel ilişkilerini inandırıcı bir biçimde dile getirebilmek açısından dört ayrı parlaklık derecesindeki minik taşlar yeterli olmuştu” (Gombrich, 2015, s.37). Gombrich'in de burada değinmiş olduğu antik çağda minik taşlarla yapılmış olan bu biçimleri günümüzde de birçok çağdaş sanatçı tıpkı mozaikte kullanılan taşlar gibi başka nesne parçalarını yan yana getirip, nesnelerin belirli bölümlerini görünür kılarak biçimleri kaydetmişlerdir. Bu parçalar tıpkı mozaikteki gibi ortaya çıkacak görüntünün biçimselliğini vurgulamaktadır. Bu parçalar birbirine bağlanarak resimsel bir basamak işlevi görmektedir. Bu bakımdan mozaik tasarımlarının ilerleyen bölümlerde inceleyeceğimiz çağdaş sanatta tekrara dayalı rölyef karakterli resim çalışmalarının temelini oluşturmaktadır denilebilir.

2.4. Mimarideki Tekrar Oluşumları ve Modül

Doğada ve süsleme sanatlarında değinmiş olduğumuz tekrar görünümlerine yaşadığımız mekanların iç ve dış yapılarında da karşılaşılmaktadır. Binaların yapımında kullanılan tuğla, kiremit, kolon, kiriş, pencere, kapı, balkon vb. yapı birimlerinin işlevsellikleri dışında kendi içerisindeki bütünlüğü sağlaması açısından da tekrara başvurulmaktadır.

“Standartlaşmayı büyük ölçüde kolaylaştıran, binanın ve bileşenlerinin ölçülerinde tekrarlanan bir uzunluk birimi” (Hasol,1979, s.360) olarak tanımlanan modül terimi uygulama alanı olarak öncelikle mimari de görüldüğü için bu bölümde incelemenin daha uygun olacağı düşünülmüştür.

Mimaride yapı kurgusuyla birlikte yapıda kullanılacak iç mekan elemanları da modüler olarak tasarlanabilir. Duvara açılmış pencereler, yapıdaki kolonlar ya da sütundaki payelerle ritim hissini uyandıran tekrar elemanları modüler sistemin parçalarıdır.

Karagül en basit anlamıyla modülü; “Temelinde geometrik kurgu ve matematiksel çözümün yarattığı, bir birim elemanıdır. Bu birim elemanlar yani ‘modüller’ boşluksuz bitişip, yan yana getirilerek düzenlenebilme özelliğine sahiptir” (Karagül, 2002, s.1) diye açıklamaktadır.

Yapılan iki tanıma ilaveten Bilginer ise modülü “Standart bir boyutsal birim” olarak tanımlar. Ona göre modülün üç ana özelliği bulunmaktadır. Bunlar: “Birim oluşu, boyutsal bir birim oluşu, standartlaşmış oluşudur” (Bilginer, 1963, s.30).

Modüler kelimesi ise parçalardan oluşan ya da birimlerden oluşan anlamında kullanılır. “Yapıların ve bileşenlerinin modüler bir planlama ızgarasına uygun olarak planlanmasına modüler sistem denir” (Hasol, 1979, s.360).

“Modül sistemlerini bir bütün halinde inceleyebilmek için, modüler tasarım koordinatlarının ve modül tiplerinin incelenmesi gerekmektedir. Geometrik modüler tasarımlar, koordinatlarına (ızgara plan) göre modül sistemleri altında incelenebilir.” (Alsoy, 1998, s.32-35).

Bunlar; tek boyutlu, iki boyutlu ve üç boyutlu modüler sistemlerdir.

Modül tipleri ise esas modül ve yardımcı modül olarak iki başlıkta toplanır. 1. Esas modül: Kompozisyonda olması gerekli, tekrarlanan, vazgeçilmeyen ve temel kurguyu oluşturan modüllerdir. 2. Yardımcı (ikincil) modül: Kompozisyona bağlı olarak kullanılan, tekrarlanabilen ve diğer modüllerle birlikte kullanıldığında, kompozisyon alternatiflerini artıran modüllerdir (Alsoy, 1998, s.153-155).

Modüler formlarda birimlerin artış ve bağlantı düzenlerini bütünün işlevi belirler. İster modülün tıpatıp aynısının tekrarlanmasıyla isterse bir oran dahilinde boyutlanarak uygulanabilirler.

“Tek birimin sınırsız uygulandığı mekanik ve soyut bir tutumdur” (Kuban, 2002, s.64). Kuban’ın burada değinmiş olduğu modüler biçimlerin algılanırken mekanik bir etki bırakmasıdır. Bir birimin aynı ölçüde eşit aralıklarla uygulandığı bu sistemi izlemeyen izleyiciyi dizili bir formül bütününe takip etmeye yönelttiğinden algıyı tek düze bir sürece sokar ve bu da süreci mekanikleştirir.

Modülerlik; matematik, geometri, birim tekrarı, düzen, çok yüzeylilik, çok parçalık, simetri, ritim, hareket ve süreklilik gibi olgularla birlikte değerlendirildiğinde antik çağdan günümüze neredeyse sonsuz farklılıkta düzenle karşımıza çıkmaktadır. Bina iskeletleri, tekstil tasarımları, köprüler, süslemeler gibi daha birçok alanda karşımıza çıkan strüktürel ve rölyef karakterli modüler tasarımlar, kullanım amaçlarına göre şekillendirilmektedir. Ayrıca modülerlik sadece görsel ya da mimari alandaki kullanımı ile sınırlı kalmamış daha önce de değindiğim gibi maddenin oluşumuna kadar pek çok konuya kaynaklık etmiştir.

Çevremizde birim tekrar yoluyla bir araya gelerek modüler sisteme uyum sağlayan birçok yapı ile karşılaşırız. Tuğla tekrarıyla duvarlar, kiremit tekrarlarıyla çatılar, sütunlar, merdivenler, pencereler vs. gibi. Bu yapılanmalar aynı zamanda dış görünüme de modüler biçim kazandırmaktadır. Bu açıdan değerlendirdiğimizde geçmişten günümüze mimari yapılara bakacak olursak Kutup bölgelerinde buzdan modüllerle şekillendirilen iglolar, Yunan tapınakları, Mısır piramitleri, camiler, kiliseler vb. gibi modüler biçimlerle oluşturulmuş farklı mimari yapılarla karşılaşabiliriz. Aslında mimarinin baştan sona kadar modüler sistemlerle yapılan ve biçimlenen bir disiplin olduğu söylenebilir.



Resim 2.8. *İştar Kapısı'nın Alay Yolunda Yürüyen Aslan (Detay), MÖ 604-562, Seramik sırlı tuğla, 85x197cm, Pergamon Müzesi, Berlin, Almanya. (Görsel Kaynak: URL_17)*

Yeni Babil İmparatorluğu Kralı II. Nabukadnezar tarafından M.Ö. 6. Yy'ın sonlarına doğru bugünkü Irak sınırı içerisinde Dicle ve Fırat nehirlerinin arasında yer alan Babil'de inşa ettirilen, savaş ve aşk tanrısı “İştar” adına yaptırılmış şehrin ana giriş kapısı; pişmiş toprak, sırlı ve kabartma tuğlaların birleştirilmesi ile oluşturulmuştur. Çini mavisi ve deniz yeşili sırlanmış tuğlaların birleştirilmesiyle oluşmuş bu görkemli kapıda 575 adet boğa, ejderha, aslan figürü bulunmaktadır (Bkz. Resim 2.8.).

Kapıya doğru giden “Alay Yolu”nda 120'den fazla kabartma aslan figürü, çiçek ve emaye fayanslarla süslenmiştir. “Teknik olarak sırlı tuğlalar üzerine çalışılmış bu rölyefler binaların dış duvarlarını süslemesi için uygulanmıştır” (Sabatino, 1985, s.33). Sırlı tuğla parçalarının ve fayansların modüler birleşiminden meydana gelen bu ihtişamlı yapı hem mimari hem de süsleme alanlarında incelenebilmekte ve tekrara dayalı rölyef karakterli yüzey arayışları konusuna da örnek teşkil etmektedir.



Resim 2.9. *Gize Piramitleri*, Taş Bloklar, Gize, Kahire, Mısır. (Görsel Kaynak: URL_18)

Nasıl yapıldığı konusunda hala tartışmalar devam eden “Gize Piramitleri” de tekrara dayalı modüler birleşim konusuna oldukça güzel bir örnek yapıdır. Dünyanın yedi harikasından biri olan ortadaki Büyük Piramit’i (Keops) 4. Hanedandan Mısır Firavunu Khufu, bilimsel araştırmalara göre anıt mezar olarak MÖ. 2560’ta yaptırmıştır. Her biri birkaç ton ağırlığında olan iki milyon taş bloğun modüler birleşiminden meydana geldiği sanılan bu ihtişamlı yapı eşsiz bir modüler mimari örneğidir. (Bkz. Resim 2.9.).



Resim 2.10. *Kurtuba Ulu Cami*, 785-1146, Renkli taş ve tuğla, Cordoba, İspanya. (Görsel Kaynak: URL_19)

İspanya'nın Cordoba (Kurtuba) şehrinde bulunan "Kurtuba Camii" 785 yılında Endülüs Emevi Devleti'nin Kurucusu I. Abdurrahman tarafından yaptırılmıştır. 1146 yılına kadar çeşitli eklemeler yapılarak geliştirilmiştir. 15. Yüzyılda kiliseye çevrilmiştir (Bkz. Resim 2.10.).

Kurtuba Ulu Cami'sinin sütunlarında ve süslemelerinde de modüler bir tekrar sistemine rastlanmaktadır. "Kubbe sisteminde üst üste binen kemerlerde kırmızı beyaz mermer kullanılmıştır. Cami içinde 1293 sütun vardır" (Özkeçeci, 2006, s.247). Ayrıca şeritli renk tekrarları ile de görsel vurgu desteklenmiştir.

"Cami içindeki sütunlar, mekanı öylesine parçalar ki, burada bir mekan bütünlüğünden söz etmek mümkün olmaz. Cordoba'daki Büyük Cami, yüzlerce sütunu ile bir sütun ormanını andırır" (Turani, 2004, s.253).

Cami, kilise, tapınak ya da isimsiz bir binada her zaman modüler yapılara rastlanmaktadır. Daha önce de değindiğimiz gibi burada vermiş olduğumuz örnekler dışında mimari yapıların hemen hepsi modüler sistemlerle yapılanıp biçimlenmektedirler. Ayrıca mimari yapılarda kullanılan süsleme, sütun, bordür, mozaik gibi modüler unsurlar da mimaride tasarımlarıyla uyum sağlamak ve yapıyı desteklemektedir.

Çevremizi saran tekrar olgusunun ve modüler biçimlerin sanatçıları da etkilemesi kaçınılmazdır. Doğada, süslemede, mimaride görmüş olduğumuz modüler uygulamaları çağdaş sanatta ise resim, heykel ve yerleştirme gibi sanat pratiklerinde yine bu kavramlar üzerinden incelemek mümkündür. Bu gibi oluşumlar çeşitli sanat akımlarında farklı şekillerde kendini göstermektedir. Sanatçılar tekrarı ve modüler yapıları eserlerinde yorumlarken kimi zaman doğadan, kimi zaman birbirlerinden etkilenmişlerdir. Bu konuda çalışmalar yapmış ve nesne tekrarına dayalı modüler biçimler konusunun gelişimine katkıda bulunmuş sanatçı ve akımların geçmişten günümüze hangi aşamalardan geçtiği bir alt bölümde incelenmektedir.



3. SANAT AKIMLARINDA TEKRAR OLGUSU VE MODÜLER BİÇİMLER

Dünya sürekli bir değişim içerisindeyken sanatta bu değişimle birlikte dönüşmektedir. Ressamlar ve heykeltıraşlar yüzyıllar boyu konu olarak din ve mitolojik hikayelere ait siparişleri görselleştirmişler ve bunun için de doğayı taklit etmişlerdir. Sanat yapıtları genellikle kilise ya da saray duvarlarını süslemek için kullanılmıştır. 19. Yüzyıla kadar sanatçılar insanları temsil etme, zaferleri anlatma, figüratif anlatım, doğalcılık, gerçekçilik, kopya gibi geleneksel yöntemlerin sınırlarından çıkamamıştır. Bu gerçekçi geleneği aşmaya çalışan öncü sanatçılar ise tüm bu anlatım yöntemlerini terk ederek özgün biçim ve konular yaratmaya çalışmışlardır. Bu sebeple kopya, figüratif anlatım, doğalcılık ve gerçekçilikten mümkün olduğunca uzaklaşmışlardır.

Görüşü geleceğe göre biçimlenmiş belki de on altı yaşından beri çırak ya da öğrenci olarak çalışmış bir ressamın kendi görüşünü olduğu gibi kabul edebilmesi, bu görüşü o zamana dek kullandığı uygulamalardan kurtarabilmesi gerekiyordu. [...] Bu da o ressamın kendini, başka hiç kimsenin daha önceden görmediği bir şey yaparken görmesi demekti (Berger, 2019, s.110).

19. Yüzyılda İngiltere’de başlayıp Batı Avrupa, Kuzey Amerika ve Japonya’ya sıçrayan ve bütün dünyayı etkisi altına alan Endüstri Devrimiyle birlikte oluşan teknolojik (fotoğraf makinası, telgraf, telefon, sinema filmleri, sentetik boya’nın bulunması vb), bilimsel ve toplumsal gelişmeler yaşamla birlikte doğru orantılı olarak sanatı hem teknik hem de içerik olarak ciddi şekilde etkilemiştir.

Özgün sanat yapıtlarının ortaya çıkmasına ortam hazırlayan bu gelişmeler sonucunda sanatçılar özerkleşmiş ve sanat yeni bakış açıları ile yeni boyutlar kazanmıştır. Nasıl ki bilim dünyasında gerçekleşen bir gelişme bir önceki çözümün sağladığı imkanlarla oluyorsa sanatta da sanatçıların bu yeni bakış açıları şaşırtıcı yapıtlara, yeni yapıtlar da yeni düşüncelere neden olmuştur. Bu tarz ilişkiler sanatın kendi içinde parçalanmasını ve bütünleşmesini sağlamaktadır. Fransız sanatçı ve sanat eleştirmeni Catherine Millet’in de dediği gibi “Sanatın eski sınırlarının aşılması, yalnızca yenisini daha rahat kurabilmek içindir” (akt: Aysan, Kiraz ve Öktem, 1980, s.5).

Figüratif gelenek yok edilmemiş fakat bunun yanında soyutlama yöntemiyle soyut denen bir sanat yaratılmıştır. Rönesans’ın kuralcı yapısından ve kısıtlayıcı sınırlarından kendini kurtaran özgür sanatçı; Kübizm, Konstrüktivizm ve Dada gibi akımlar ile kullanılan malzeme ve yöntemlerde temelden bir değişikliğe gitmiştir. Metal, tahta, plastik, makine parçaları gibi fabrikasyon ürünleri yapıtlarında kullanan

sanatçılar, sanatta ilk kez endüstriyel bir nesneyi plastik sanatlar alanında sorgulayarak sanat kavramını genişletmişlerdir.

2. Dünya Savaşı sonrasında Amerika’da temellenen yeni sanat dünyasıyla birlikte, yeni düzenin getirdiği koşullar pek çok sanat eğilimi ya da akımı da sanat sahnesine çıkarmıştır. Kolaj, asamblaj, montaj, mekan düzenlemesi, oluşum, performans, kavramsal çalışmalar, resim ve heykel sanatlarının sınırlarını zorlarken aynı zamanda izleyici-yapıt-mekan ilişkisinde yeni anlayışların gelişmesine olanak sağlamıştır. 20. Yüzyılın ikinci yarısından sonra Pop, Op, Minimal, Kavramsal, Toprak, Beden, Yoksul, Fluxus ve Happening (oluşum) gibi, pek çok avangard oluşumla sanat yeni bir üretim sürecine geçmiş ve bugünkü boyutuna taşınmıştır.

Rönesans’tan bu yana, birim tekrarı bazen biçimsel çözümlemeye, bazen dokuda; bazen bereketi, bazen de sonsuzluğu sembolize etmek için kullanılmıştır. İnsanlığın atomları, molekülleri ve dahi canlı hücre ve dokularını teknoloji biliminin de gelişmesine paralel olarak (ileri düzey araştırma cihazları, laboratuvar keşifleri vs.) bilimsel olarak araştırılması da 19 Yüzyıl itibarıyla başladığı için, çağdaş sanat yapan sanatçıların bu algoritmalarından da etkilenecek ve ilham alarak tekrara dayalı ritmik bir üretim yapmalarının önü açılmıştır. Boya resminde Yeni-izlenimcilik (noktacılık)’te renk tuşlarının tekrarıyla başlayan tekrar uygulamaları, Minimalizm’de heykel uygulamalarıyla en yoğun dönemini yaşamış, disiplinler arası çalışmaların uygulanmaya başlamasıyla birlikte çok daha fazla kullanılmıştır. Sanatı bir anlamda sınırlı faaliyet alanından çıkarıp sonsuz ilgi alanlarına açan 20. Yüzyıl akımları, endüstrileşmenin sonucu olan seri üretimin alt basamağı olan modülerlik kavramını sanata dahil ederek sanat alanını genişletmişlerdir.

19. Yüzyıl’dan bu yana sanat dünyasındaki gelişmelerin sanat akımları açısından masaya yatırılması resim, heykel ve yerleştirme sanatlarının sınırlarının nerelerde eridiğinin ve hangi noktalarda bütünleştiğinin belirlenmesi açısından faydalı olacağı düşünülmektedir. Ayrıca bu kronolojik takibin nesne tekrarı ve modüler birleşim yöntemleriyle sanat pratiklerinin hangi noktalarda birleştiğini tespit etmek ve yorumlayabilmek açısından da fayda sağlayacağı düşünülmektedir.

3.1. Yeni- İzlenimcilik (Puantilizm- Noktacılık)

Sanatçı özgün sanat yapıtını ortaya koyarken özgürleşmiş ve sanat yeni bakış açıları ile yeni boyutlar kazanmıştır. Kullanılan malzeme ve yöntemlerle, sınırsız teknik bilgi ve olanaklarla temelden bir değişikliğe gidilmiştir.

İlk olarak klasik form anlayışı Paul Cezanne ile birlikte parçalanmış ve bu parçalanma sonucunda da geometrik olarak biçimlenen formlar, sanatta soyut modüler yapıların kökeni olarak görülmüştür. Bu sayede yeni bir sanat dili gelişmiş ve sanat başka bir boyuta taşınmıştır. Bu sebeple tekrarlanan nesne parçalarının modüler birleşimleri konusunun kökenine inildiğinde Paul Cezanne'nin geometrik olarak soyutlanmış formlarının etkisi büyüktür denilebilir.

Yeni-İzlenimcilik resim tekniğiyle nesnelere formlarını veren ve kütle etkisi uyandıran dış çizgilerden kurtulan sanatçılar, bunun yerine çok sayıda renk tuşlarının yan yana gelmesiyle oluşan fırça dokunuşlarından yararlanmışlardır. Bu teknikte klasik perspektif yerine boşluğu ve hacmi belirlemek için ön plandan başlayarak ufka kadar uzanan yüzlerce, binlerce renk noktalarının dereceli tonlama ile yan yana gelmesinden yararlanılmaktadır.

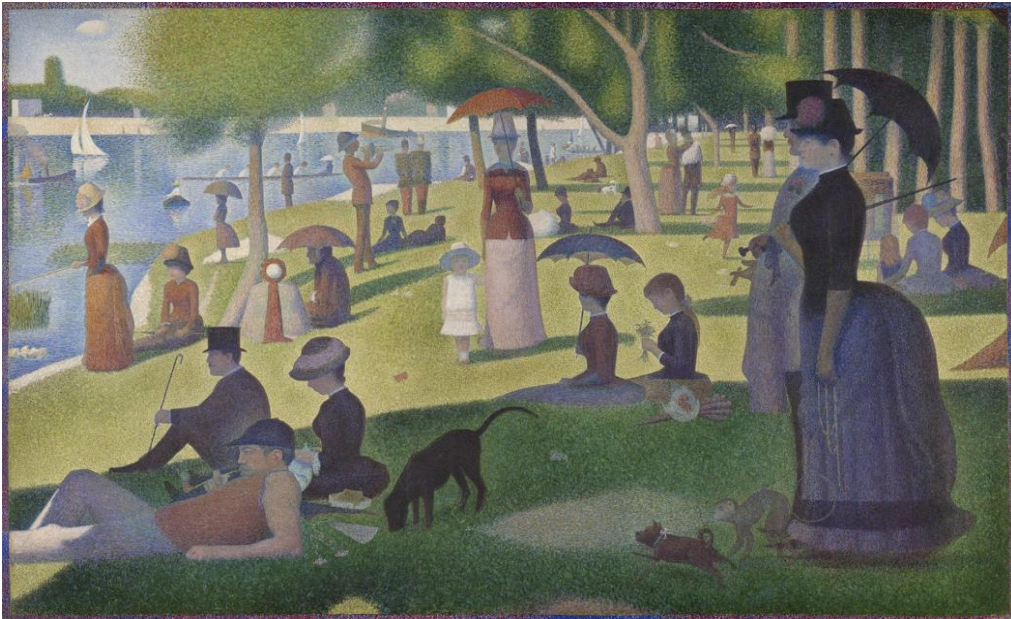
Neo-Empresyonist resim tekniğinde, noktalarla resim yapılmadan renklerin bölünmesi ve ayrılması yöntemi yer almaktadır. Bölmeden yararlanılarak rengin, ışık etkilerinin ve armoninin tüm olanaklarını kullanmak mümkün olmaktadır. Bu durum dört aşamalı gerçekleştirilmektedir: (1) Saf renklerin yani tayfin tüm renklerinin optik olarak karıştırılması; (2) Farklı renk çeşitleri ve bunların reaksiyonlarının birbirinden ayrılması; (3) Kontrast, derecelendirme ve parlaklık yasalarına göre, renklerin birbiriyle oranlanması ve dengelenmesi; (4) Resmin boyutlarına göre kullanılacak üslubun ve fırça vuruş tiplerinin seçimi (Sérullaz, 1991).

Yani Yeni-İzlenimcilikte renk bileşenlerine ayrılmaktadır. Yeni-İzlenimciler örneğin; kırmızı ve maviyi alarak bu renkleri yan yana kullanmışlardır. Böyle bir resme baktığımızda gözümüze gelen ışık dalgaları yan yana olan bu iki rengi birleştirir, buna “optik karışım” denmektedir. Sanatçılar renkleri bileşenlerine ayırarak yani optik karışımı kullanarak İzlenimcilerin yakalamak istediği şeyi yani ışığı yakalamaya çalışmaktadırlar.

Bu saptamalara göre ışığın ayrışmasıyla ortaya çıkan yedi renk, nesne biçiminin parçalanarak anlatılmasının nedenidir. Işığın birbirinden ayrılan renk parçaları ile gösterilmesi, nesne formlarının katı sınırlarından kurtulmasına neden olmaktadır.

Saf renkleri en küçük parçalarına indirgediği için “bölmeçi” (divizyonist), boyayı fırça tuşları ile karıştırılmamış renkler halinde kullandığı için “noktacı” (puantilist) tekniğiyle tanınan Georges Seurat İzlenimciliğe getirdiği yeni boyut nedeniyle “Yeni İzlenimci” olarak anılmaktadır. Seurat, birbirine karışmayan renkleri küçük noktalar halinde yan yana getirerek parlaklığı ve kusursuzluğu elde etmenin yollarını aramaktadır. Seurat’ın tekniğinde resim yüzeyine yayılan küçük renk tuşlarının yan yana kullanımları, belli bir mesafeden bakıldığında bütünleşerek ışığın üzerine vurduğu nesne biçiminin adeta titreşimli bir görünüm olarak kaydedilmesine sebep olur. Sanatçı, kendisinden önceki Empresyonistlerin geleneklerini almış ve bunların üzerinde bilimsel bir bakış açısı geliştirmiştir. “İzlenimcilik sonrası ressamlardan Georges Seurat’ın ‘Noktacılık’ (Pointillisme) adı verilen tekniğiyle yaptığı resimler, optik ve renk alanındaki bilimsel çalışmaların adeta birer karşılığıdır” (Antmen, 2009, s. 22).

“Fırça tuşlarının karıştırılmamış renkler halinde sürülmeleri ve gözün retina tabakasında bunların birbirine etki yaparak renk karışımlarının optik yasaya göre oluşmalarının istenmesi, sanatçıyı yaratıcılıktan çok akli bir renk düzenine, kısacası yine akli bir sisteme doğru sürüklüyordu” (Read, 1960, s. 197). Bu akli sistem daha sonra Minimalizm, Kostrüktivizm gibi akımlarda karşılaşıcağımız özelliklerin başında gelmektedir.



Resim 3.1. Georges Seurat, *A Sunday on La Grande Jatte* (*Grande Jatte Adasında Bir Pazar Günü*), 1884, Tuval üzerine yağlı boya, 207.5x308.1 cm. Art Institute Of Chicago, ABD. (Görsel Kaynak: URL_20)

Seurat'ın titizlikle üzerinde çalışmış olduğu büyük boyutlu çalışmalarından biri olan “Grande Jatte Adasında Bir Pazar Günü, Öğleden Sonra”sında konu olarak Paris halkının tatil günü sıradan bir dinlenme anını seçmiştir. Bu tablo noktacılık tekniğine uygun olarak düzenli bir görsel dokuyu yansıtmaktadır.

Bu resim ışıklar içinde oldukça aydınlık ve renk kullanımı açısından da son derece komplekstir. Kullanılan teknik dolayısıyla gözümüz tuvalin her bölgesinde gezinmektedir. Görsel olarak oluşturulmuş derinlik duygusu ile çok emek harcanarak yapılmış yüzey arasında ilginç bir gerilim oluşmuştur. Resme yakından bakıldığında maviler, kırmızılar, sarılar görülebilmektedir. Sanatçı adeta İzlenimciliği almış, özümsemiş, değiştirmiş ve oldukça ciddi, anıtsal, düşünce yüklü bir resim ortaya koymuştur (Bkz. Resim 3.1.).

Noktacılık tekniği ile yani yüzlerce, binlerce renk noktalarının açık-koyu değerlerinin yan yana bir araya gelmesi ile pek çok görsel etki oluşturmaya olanak sağlayan Yeni-İzlenimciler birim tekrarının boya resmindeki ilk örneklerini sunmaktadır. Bu yapıtlardaki renk tuşlarının tekrarlanması tekniği ileride tekrarlanan nesne parçalarıyla oluşturulan uygulamalara giden yolda sanatçılara ışık tutmuştur.

3.2. Kübizm

Paul Cezanne'nin klasik form anlayışını parçalaması sonucunda geometrik olarak biçimlenen formlar, Kübist sanatçılara ilham vermiştir. “Cezanne 1904'te yazdığı ünlü mektubunda şunu öğütlemişti: “Doğayı silindir ve konilerle ele alın.” Cezanne'ın bu öğüdü Kübizm ile birlikte en uç noktada ifade bulmuştur” (Appignanesi, Garratt, 1998, s.10-11). Kübist sanatçı nesnelerin dış görüntülerinin onları tam olarak yansıtmadığına inanarak nesne biçimlerini parçalamış ve bu parçalanma yeni sanat öğelerinin doğmasına ortam hazırlamıştır.

W. Benjamin: “Resim, fotoğrafa tepki olarak, önce renk ögesini vurgulamaya başlar. Empresyonizmin yerini Kübizme bırakması resmin kendisi için, fotoğrafın hemen arkasından yetişemeyeceği, yeni bir alan yaratması demektir” (Benjamin, 2020, s.35) diyerek Empresyonizmin Kübizme işaret ettiği yolu vurgulamış ve Kübizmin nesne biçimlerini parçalayarak fotoğrafın sağlamış olduğu görüntü taklidinden kurtulmasını sanatta yeni bir soluk olarak değerlendirmiştir.

Kübizm'in Analitik (Çözümsel) Kübizm ve Sentetik (Bireşimsel) Kübizm olarak bilinen iki çeşidi vardır. Analitik Kübizm'de Picasso ve Braque, resimlerin

taklitçi olmayan hacimsel ve yapısal sorunlarıyla uğraşmışlardır. Heykel sanatına alternatif bir bakışı getiren tür ise Sentetik Kübizm olarak bilenen türdür. Sentetik dönem boyunca Picasso, montaj tekniği sayesinde resim ile heykel arasındaki sınırları aşmıştır (Battistini, 2001, s.114).

Sentetik Kübizm ile birlikte önce Braque, “papier collé” olarak adlandırılan ve kesik kağıt parçalarının resim yüzeyine yapıştırılmasıyla elde edilen bir kolaj tekniği kullanmaya başlamıştır. Ardından Picasso da sanat dışı şeyleri sanata dahil etmiştir. Kübistler değişik malzeme ve nesnelerle oluşturdukları kolaj tekniği ile tablonun uzamını nesnelerin serpiştirildiği bir yüzeye çevirmiş ve bu sayede seri üretim nesnelerinin sanat alanına girmesini sağlamışlardır. Braque ve Picasso’dan itibaren kolaj artık bir sanat terimi olarak kullanılmaya başlamıştır.

Kolaj: Sanat yapıtını boyama, çizme, resmetme ve yontma gibi eylemlerde oluşturmayı yadsıyarak, onu sanatsal amaçlarla ortaya konmamış doğal ya da endüstriyel nesnelerin veya parçaların yeni bir düzen içinde bir araya getirilişiyle üretmeyi öngörür. Yapıt, zaten önceden de var olan öğelerin yeni bir dizge içinde yerleştirilişiyle yaratılır (Sözen, Tanyeli, 2001, s.29).

Kolaj tekniğinde herhangi bir amaçla yapılmış olan bir afiş tasarımı yine herhangi bir amaçla yapılmış olan bir duralit ya da bir yüzeye yapıştırılabilmektedir. Kağıt, kumaş, ağaç, metal, deri, cam gibi birbirinden farklı özelliklere sahip malzemelerin farklı zaman ve mekan boyutlarından, farklı gerçekliklerden alınarak aynı yüzeyde birleştirilmesi, bu nesneler arasındaki ilişkiler ve ortaya çıkan yeni imge sanat yapıtlarına yeni bir boyut kazandırmaktadır.

Filmin bütünlüğünü, resim sanatındaki kolaja benzetebiliriz belki. Nihayetinde, bir film farklı zamanlarda çekilen yüzlerce sahneden meydana gelir. Öyle ki, en son sahne çok daha önce, önceki sahnede en son çekilmiş bile olsa, montaj işlemi sonunda (tıpkı kolaj tekniğinde yapılmış resim gibi) sanki bir bütünlük gibi algılanır. Doğal olarak, düşüncenin sınırları, filmin (parçalardan oluşmasına karşın) bir bütün olarak yarattığı sanatsal etkiyle doğru orantılıdır (Yılmaz, 2006, s. 33).

Kolaj tekniğiyle yapılmış olan çalışmalar, parçalara ayrılma ve birleşme kavramlarının sayısız çözülmesi ve bütünlüşmesinden oluşmaktadır. Kolaj çalışmaları farklı imgeler ve parçalarla yeni bir düzlemde oluşturulan alıntılar bütünü olarak görülebilir. Çalışmaların bütünlüğü, parçalar arasındaki uyumla ilişkilidir.



Resim 3.2. Pablo Picasso, “*Natura Morte à la Chaise Cannée (Hasır Sandalyeli Natürmort)*”, 1912, Kenarları halatla çevrelenmiş tuval üzerine yağlıboya ve baskılı muşamba, 29x37cm. Musée National Picasso Paris, Fransa. (Görsel Kaynak: URL_21)

Picasso’nun 1912 tarihli “Hasır Sandalyeli Natürmort” adlı çalışması ilk kolaj çalışması olarak bilinmektedir.

Bu resmin içinde, sadece bir sandalye yanılsaması verecek olan hasır bir sandalyeyi resmetmek yerine Picasso, bir sandalyeye hasır geçirme işlemini simgeleyen bir muşamba parçasını ele alıyor. Çerçeve yerine gerçek bir halatı kullanıyor. Tablonun içinde diğer nesneler de var: yukarıda sağda bir limon dilimi, bir Sain- Jaques kabuğunu gösteren kenarları süslü bir üçgen, sadece üstünkörü çizgilerle belirlenmiş cam bir bardak. Solda Jou harfleri görülüyor. Bu ‘JOURNAL’ (gazete) anlamına geliyor ama ‘JOUÉ’ (oynamak) fiilini de çağrıştırıyor: tablonun kendisi bir oyun, kelime ve imge oyunları (Bernadac, Bouchet, 2004, s.63) (Bkz. Resim 3.2.).

“Hasır Sandalyeli Natürmort” çalışması ile ilk defa nesneler tasvir edilmek yerine gerçek nesnelerle temsil edilmiştir. Bu sayede yüzey boyaması temeline dayanan resim yüzeyine ilk defa gerçek nesne girmiş ve bir anlamda resmin iki boyutluluğu ilk defa kırılmıştır. İp, tel, muşamba, gazete, karton, teneke, tahta, kum, talaş gibi sıradan nesne parçalarıyla giderek kabanar yüzey üç boyutluluğun etkisine girmeye başlamıştır. Bu da resmin rölyef karakterli çalışmalara dönüşmesine ve bu uygulamalarda nesne tekrarı tekniklerinin kullanılmasının yolunu açmıştır.

Çalışmalarıyla ikinci boyutun sınırlarını araştıran ve genişleten Picasso “üç boyutlu nesnelerin resme eklenerek yüzeyin genişletilmesini sağlayan asamblaj tekniğini geliştirerek daha da...” (Buchholz, Zimmermann, 2005, s.38) ilerletmiştir.

Asamblaj tekniğini Meltem Noyan şu şekilde açıklamaktadır:

20. yüzyıl sanatında görülen bir davranış ve sanatsal üretim biçimidir. Sanat yapıtını boyama, çizme, resmetme ve yontma gibi eylemler oluşturmayı yadsıyarak onu sanatsal araçlarla ortaya konmamış doğal ya da endüstriyel nesnelerin veya parçaların yeni bir düzen içinde bir araya getirilişiyle üretmeyi öngörür. Yapıt zaten önceden de var olan öğelerin yeni bir dizge içine yerleştirilişiyle yaratılmaktadır. Fotomontaj ve kolaj, aslında birer asamblaj türüdür. Fakat asamblaj çeşitli malzemenin ya da ayrı cinsten nesnelerin bir araya getirildiği üç boyutlu yapıt olarak da tanımlanmaktadır (Noyan, 2001, s.15).

Kolaj tekniğinin üç boyutlu hali olarak da görülen asamblaj tekniğinin aslında montaj ve kolaj teknikleri arasında bir yerlerde yer aldığı da söylenebilir.



Resim 3.3. Pablo Picasso, “*Guitar (Gitar)*”, 1914, Tabaka halinde metal ve tel, 77,5x35x19,3 cm. Museum of Modern Art, New York, ABD. (Görsel Kaynak: URL_22)

İlk asamblaj örneği olarak da kabul edilen Picasso’nun duvar tabanlı kabartma yapıtı “Gitar” adlı çalışması heykel sanatı için bir değişimi de beraberinde getirmiştir. Picasso bu çalışmasıyla yüzeyin sınırlayıcılığından çıkarak üç boyutlu bir kabartma (rölyef) yapısına geçirmiştir. Sanat yapıtını boyama, çizme, resmetme ve yontma gibi teknikleri kullanmadan tabaka halinde metal ve tel kullanarak oluşturduğu çalışmasıyla bundan sonra gelecek sanat hareketlerine de yön vermiştir (Bkz. Resim 3.3.).

Picasso’nun bu çalışma gibi daha pek çok çalışması vardır. Bu çalışmalardaki parçalar, kendi gerçekliklerinin yanı sıra sanat yapıtına da hizmet etmektedir. “Picasso’nun

hazır malzemeden yaptığı imgeler hem kendi kimliklerini korurlar hem de dönüşerek başka bir şeye benzerler” (Yılmaz, 2006, s. 119). Bu sayede montaj sanat yapıtlarında uygulanma fırsatı bulmuştur.

Endüstri Devrimiyle birlikte gelişen modern çağ sanata malzeme olarak sanayide ve endüstride kullanılan her türlü parçayı ve bu dönemin en önemli kavramlarından biri haline gelen montaj tekniğini katmıştır.

Kübizmle birlikte görüntü bütünlüğünün bozulmasıyla parçalanmış öğelerin tekrar kurgulanması için ister istemez bir araya getirme tekniklerinden olan montaj söz konusu olmuştur. Bu yapılanma anlayışında gerçek tasvir edilmek yerine nesnenin kendisi çalışmalarda kullanılmıştır.

Montaj tekniğinde iki parça ya üst üste bindirilerek (takılarak, kurularak) ya da uç uca eklenerek birleştirilmektedir. Gerçek fonksiyonunu yitiren nesne, doğrudan ya da dönüştürülerek yapıtta bir öğe olarak kullanılabilir. Yapıtı oluşturan diğer öğelerle birlikte kullanılan nesne parçaları amaç olmaktan çıkıp kompozisyonda birbirine monte edilerek yeni bir gerçeklik olgusu yaratmaktadır. Bu sayede, her tür sıradan nesne, sanat yapıtının malzemesine dönüşebilir.

Montaj tekniğinde belli resimsel kompozisyonlar için rölyef objeleri canlandırmak amacıyla resim dışı materyallerden de yararlanılır. [...] Montaj tekniğiyle, farklı sanat türlerinin ifade edilebilirliği ve birbirinden bağımsız kullanılabilirliği ortaya konulur. Bu teknik 20. yüzyılın öncü akımlarının ve çağdaş sanatın birçok temsilcisini derinden etkilemiştir (Battistini, 2001, s. 85).

Kübizm sanatçıların; çözümleme, parçalara ayırma, yeniden bir araya getirme, ekleme gibi teknikleri çalışmalarında uygulamaları, iki boyutlu görüntüyü vermenin yetersizliğindeki arayışları nesneleri direkt olarak yapıta neden yerleştirdiklerini açıklamaktadır. Sanat dışı malzemelerin sanat alanında kullanılması yüzey üzerinde farklı boyutların arandığının da bir göstergesi sayılmaktadır.

Fotomontaj, frotaj, tuvale yapıştırılan nesneler, resimlerin içine giren yazılar, geleneksel anlamdaki tuval resminin dışında yapılan çalışmalardır. Resim dışı arayışların ürünleridir. Tuvalin yetmediği yerde ona yapıştırılan nesnelerdir. Kübizm sanatçıların nesnenin gerçekliğini tuval üzerinde daha iyi elde etme arzuları için tuvale yapıştırdıkları nesneler, ‘tuvalin yetersizliği’ ne örnek olarak verilmelidir; çünkü Kübizm, tuval üzerinde o zamana kadar anlatılmamış bir şeyi anlatmayı başarmıştır (Giderer, 2003, s.114).

Resmin iki boyutlu olanaklarının aşılma isteğinden kaynaklı yapılan çalışmalar ve denemeler sayesinde kolaj, montaj ve asamblaj teknikleri ortaya çıkmıştır. Resmin

yarattığı üç boyutluluk yanılsamasına karşı resim ve heykele farklı bakış açıları getiren bu teknikler için Picasso: “Bir ressamın resmin üzerine yapabileceği en iyi yorum heykeldir.” diyerek konuyu yorumlamıştır. (Picasso, 2001, s.133).

Kolaj, asamblaj ve montaj resim ve heykel sanatları arasında sınırların erimesini sağlayan temel tekniklerdir. Bu deneysel çalışmalar ilerleyen zamanlarda her türlü malzeme, teknik ve içeriğin sanat alanında kullanılabilmesinin yolunu açmış ve sanat pratikleri arasındaki sınırların kalkmasını sağlamıştır. Bu durum 1960 sonrası ortaya çıkan disiplinler arası durumlarla ilişkili olarak kendini farklı sanat biçimlerinde göstermiştir. Ayrıca seri üretim nesnelerinin bu tekniklerle resim alanına girmiş olması, resimde rölyefin ortaya çıkması konusunda ilk adımın atılmasını sağlarken tekrarlanan nesneler ile modüler birleşim uygulamalarına da yol gösterici etkenlerden biri olmuştur.

Kübizm klasik malzeme ve yöntemlerle heykel ya da kabartma yapmak yerine hazır malzemelerin kullanılmasıyla heykel yapma düşüncesi (eş zamanlı olarak resimde de hazır malzemenin kullanılması durumu) güncel sanat dahilinde devam eden Konstrüktivist heykel geleneğinin oluşmasındaki en önemli yapı taşlarından biridir. O güne dek yapılmış olan yığma ve yontma tekniklerine bir alternatif olarak inşacı tekniği sanata katmıştır. Kesintisiz bir şekilde ilerleyen bu yaklaşım, sanat nesnesinin malzemesini ve alanını sorgulayarak günümüze kadar uzanan sanat pratiklerine temel oluşturmaktadır.

3.3. Konstrüktivizm

Kübizmin parçalı yapısı ve geliştirdiği tekniklerden referansla konstrüktivizm, sanatı geleneksel sanat algısının dışına çıkararak denemeler yapmış ve endüstriyel malzemeleri birleştirerek eserler üretmiştir.

Picasso’nun taşı ya da ağacı yontma, çamur ya da alçıyla çalışıp daha sonra bronz döküm yapma yerine, eline geçirdiği her türlü malzemeyle heykel, yapma düşüncesi resimde resimle ilgisi olmayan malzeme kullanımıyla koşut olarak başlayan bu tutum günümüze kadar sürüp gelen Konstrüktivist heykel geleneğinin başlangıç noktasıdır (Lynton, 2009, s.102).

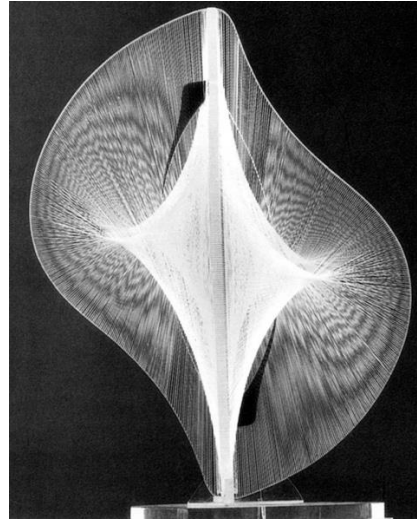
Modern sanatın modüler tasarımları, genellikle geometrik ve inşacı özellikteki eserlerde görülmektedir. Sanatı endüstriyel, bilimsel, teknolojik ve çağdaş gelişmelerle eş zamanlı hareket eden bir yapı olarak gören sanatçılar, geleneksel malzeme ve tekniklerle üretilen yalın, net ve süslemeci eserleri terk ederek buna

karşılık düzen, sistem, seri ve standart gerektiren geometrik parçalar ve birim tekrarının oluşturduğu modüler kurguları Modernizmin ideal biçimi olarak görmüşlerdir. Naum Gabo bu konuya şöyle değinmiştir: “Sanat yıkabilmek, parçalayabilmek ve bozabilmek üzere değil, mükemmelleştirebilmek, inşa edebilmek ve düzenleyebilmek üzere hazırlar zihnin yapısını” (akt: Yılmaz, 2013, s. 104).

Konstrüktivizm, sanata yeni bir boyut getirerek birçok sanat akımına öncülük etmiştir. Vladimir Tatlin, Naum Gabo (Pevsner), Antoine Pevsner konstrüktivizmin öncü sanatçılarıdır.

“Vladimir Tatlin, Moskova’da 1913 yılında Vesnin’in stüdyosunda boşluğu şekillendiren konstrüksiyonlarının ilk adımlarını oluşturan, sallanan tahta ve demir parçalardan oluşan rölyeflerini sergilemiş ve bu çalışmaları için konstrüktivizm (inşacılık) terimini kullanmıştır” (Rickey, 1968, s.17).

Sanatçılar temeli matematiğe dayanan biçimsel ilişkilere göre yapılarını oluşturur. “Eserin tam kopyası onun ikizi olur. Bu konstrüksiyonun bir parçası kırıldığı zaman, aynı malzemeden aynı ölçülerde bir parça kesip aynı durumda yerleştirmek mümkündür” (Lynton, 2009, s.363). “Konstrüktivist çalışmalar bir mühendisin nesnelliğini içeren, tesadüfiliğe yer vermeyen bilinçli bir kurguyu içerir. Ve bunun sonucunda ‘insan eli değmemiş’ görüntüsünü verir” (Genç, 1987, s.38).



Resim 3.4. Naum Gabo, “*Linear Structure in Space 2 (Boşluktaki Linear Yapı 2)*”, 1959-60, Perspex ve naylon ve misina ipi, 79.5cm, Wilhelm Lehmbruck Museum der Stadt Duisberg, Almanya. (Görsel Kaynak: URL_23)

Naum Gabo ve Antoine Pevsner gibi sanatçılar şeffaf, hafif olan malzemelerle ya da bronz ve alüminyum çubuklarla çalışmışlar ve tasarımı yaparken malzemenin olanaklarıyla nesnenin ne amaçla kullanıldığını odaklanmışlardır (Bkz. Resim 3.4.).

Yine bu dönemin önde gelen ismi olan Vladamir Tatlin, 1914-15 yıllarında ahşap, metal, tel, karton, tutkal kullanarak oluşturduğu asamblaj niteliğinde çalışmalar yapmıştır. Derken malzeme olarak metal levha ve telleri kullanarak iki duvarın kesiştiği köşede “köşe rölyefleri”ni yapmaya başlamıştır.

Bu yeni tür, metal, cam ya da tahtadan yapılmış nesneleri mekan içinde, hiçbir şeyi temsil etmeyi hedeflemeden kendi varlıkları ile estetik bir nesne oluşturacak şekilde sunar. Yapıtlarını rölyef tarzında üreten Tatlin, arka fon olarak duvarı ya da köşeleri kullanmaya başlar. Böylece heykel mekanın bir parçası haline gelir. Üzerine asıldığı duvarın ya da köşenin bir parçası olur (Kırlangıç, 2006, s.19).

Bu üç boyutlu düzenlemeler onun iki boyutluluktan kurtulma çabasını gösterir ve bu sayede Tatlin geleneksel resim heykel anlayışını terk etmiştir (Bkz. Resim 3.5.).



Resim 3.5. Vladamir Tatlin, “*Angular Counter Relief (Köşe Karşı Kabartmaları)*”, 1914, Demir, çinko, alüminyum, ağaç, halat, 71x118 cm, Museo Estatal Ruso de San Petersburgo, San Petersburgo, Rusya. (Görsel Kaynak: URL_24)

“Tatlin ‘Rölyef Resim’ adlı sergisini açtığında köktenci bir tutum sergilemiştir. Üç boyutlu biçim anlayışında kapalı, heykelsi kütleden açık, dinamik, boşluğu

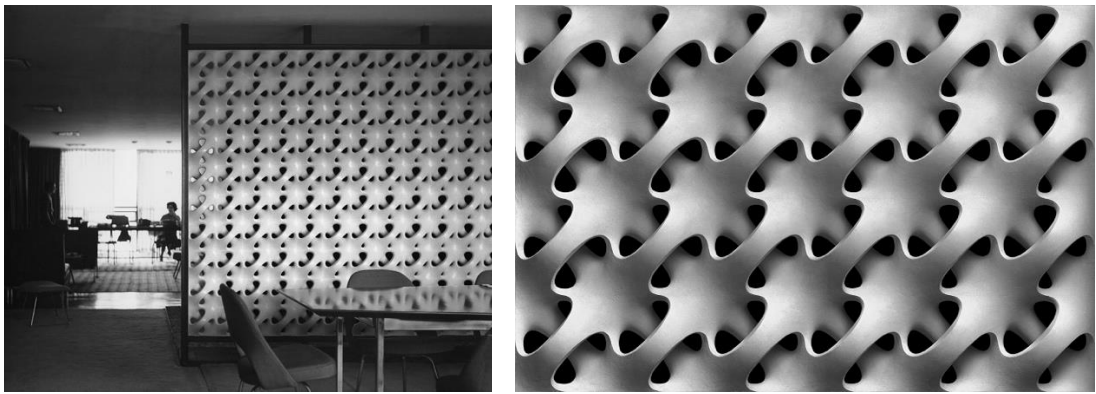
boyutlandıran konstrüksiyonlarında, resimsel bir öge olarak gerçek boşluğun kavranması mümkündür. Rölyef resimde farklı gereçler arasındaki ilişkileri sınamıştır” (Agyar, 1995, s.10).

Konstrüktivizm akımıyla birlikte fabrika yapımı ve teknolojik malzemeler kullanarak uygulanan üç boyutlu, heykelsi nesneler geometrik bir sadelik taşımaya başlamış ve malzemenin tekrarlarla bir araya getirilerek oluşturulması, modüler konstrüktivizm çalışmalarının ortaya çıkmasına sebep olmuştur.

Modüler konstrüktivizm uygulamaları; strüktürel yapı sistemine dayalı biçimler, özellikle seçilen ya da amaca uygun olarak üretilen modüller, karmaşık, sonsuzluğa doğru uzanan sistemler ve bu sistemlerden ortaya çıkan desenler ile yapılanmaktadır. Bu yapılar bazen parçaların bir araya gelmesiyle oluşan yalın bir bütünlük olarak bazen de temel zemin ve biçimlerde ortaya çıkmaktadır.

Modüler Konstrüktivist yapıları oluşturmak öncelikle çok titiz bir ön çalışma yapmayı gerektirmektedir. Çeşitli düzen olasılıklarıyla akıcı sonsuzluğa doğru uzanacak şekilde biçimlendirilen modüller, kapalı ya da açık formlar halinde, sonsuz kombinasyonlarla biçimlenebilmektedir. Önemli olan birimlerin devamlılık sağlayarak kurgulanmasıdır.

1950 ve 60 yıllarında görülen Modüler Konstrüktivizm akımının öncüleri Norman Carlberg ve Erwin Hauer'dir.



Resim 3.6. Erwin Hauer, “*Design I (Tasarım I)*”, 1950, 8 inç Modül Döküm, Showroom of Knoll Internacional de Mexico, Meksika. (Görsel Kaynak: URL_25)

Konstrüktivizm akımı içerisinde modüler kabartma çalışmalarıyla öne çıkan Erwin Hauer bu çalışmalara “Continua” (Devam) adını vermiştir. Çalışmaları karmaşık

motiflerin birleşimiyle oluşturulmuş bir görünüme sahiptir. Titiz ve sade görünümlü formlar, rutin tekrarlarla bir araya gelerek konstrüksiyonu oluşturmaktadır. Birim tekrarlarla ya da farklı formların birlikteliğiyle oluşturduğu kurguları akıcı ve devamlılık sağlamaktadır (Bkz. Resim 3.6.).

Konstrüktivist sanatçı fabrika yapımı, atık, sıradan nesneleri kullanarak uyguladığı üç boyutlu, heykelsi uygulamalarla resimde rölyef etkisini araştırmış ve resim heykel sanatlarındaki sınırlar bir kez daha sorgulanmıştır. Konstrüktivist gelişmeler neticesinde gördüğümüz fabrika yapımı malzemelerin tekrarıyla bir araya getirilerek oluşturulan sade ve titiz görümlü modüler konstrüktivist çalışmalar ise nesne tekrarıyla rölyef karakterli yüzey çalışmalarının gelişimine katkı sağlamış ve tekrarlanan nesneler ile modüler birleşim uygulamalarına da referans vermiştir.

3.4. Dadaizm

Dada, 20. yy başına kadar gelmiş geçmiş tüm sanatsal gelişmeleri reddedip sanatı yıkmak isterken zamanla onun sınırlarının kalkmasına ve alanının genişlemesine sebep olmuş, sanatçı izleyici etkileşimine dayalı disiplinlerarası bir mantıkla yeni bir toplumsal yapı ve sanatsal düzen geliştirmeye çalışmış bir akımdır.

Modernist mantığın sonu olarak da görülebilecek olan Dada akımında kübistlerin kolaj tekniği ve Duchamp'ın hazır nesneleriyle sanatın usdışı nitelikleri vurgulanmıştır. Duchamp'ın hazır nesnesi ile birlikte günlük hayatın bilinen nesnelerinin sergilenmesi düşüncesi kendisinden sonra birçok sanatçıyı ve eylemi etkilemiştir. Duchamp'a kadar sanat alanını genişletmek için gerçekleştirilmiş tüm çabalar, sanatı biçimsel olarak gözden geçirmenin ilerisine götürememiştir. Sanatın sınırlarının yok olmasıyla özellikle 1960'lerden sonra gelişecek olan birçok kavramsal eğilimin önü açılmıştır. Joseph Kosuth'un da dediği gibi "Sanat bir sanatçının düşüncelerinin somut kalıntıları olarak değil, başka bir sanata etkisiyle vardır" (akt: Aysan, Kiraz ve Öktem, 1980, s. 13). Duchamp'ın hazır nesneleri de günümüz sanatında gördüğümüz birçok yaklaşımın öncülü olarak sanatta bir kırılma noktasıdır.



Resim 3.7. Marshall Duchamp, “*Fountain (Çeşme)*”, 1917, Porselen, Orijinal iş kayıptır. (Görsel Kaynak: URL_26)

Hazır nesne ile birlikte Duchamp herhangi bir nesnenin, sanatçı tarafından seçildiğinde ve sanatsal bağlamda görüldüğünde, sanat nesnesine dönüşmesi olgusunu açıklığa kavuşturmuştur. Duchamp: “Yaratmak bir nesneyi yeni bir senaryoya sokmaktır, onu bir öyküde bir karakter olarak ele almaktır” diyerek sanatsal görüşünü ortaya koymaktadır (Akt: Bourriaud, 2004, s.41). Bu düşünce ile gerçekleştirmiş olduğu “Çeşme” isimli çalışmasıyla tüm geleneksel sanat sınıflamaların dışına çıkarak o zamana kadar görülmemiş bir biçimde hepsinin ötesinde yaratıcı düşüncenin olduğu görüşünü aktarma olanağı bulmuştur (Bkz. Resim 3.7.).

Duchamp’ın hazır nesnesi ile birlikte günlük hayatın sıradan nesnelerinin sanatsal bağlamda görüldüğünde sanat nesnesine dönüşmesi düşüncesi birçok kavramsal eğilimin önünü açmış ve sanatın her alanını etkilemiştir. Tabi ki bu kavramsal bakış ve hazır nesne olgusu heykel, resim ve yerleştirme sanatlarının sınırlarının eridiği noktada nesne tekrarı ile yapılmış modüler birleşim uygulama çalışmalarını da temelden etkilemiş ve önünü açmıştır.

3.5. Pop Sanat

Pop sanatı kitle iletişim araçlarındaki (televizyon, dergi, gazete, foto-roman, çizgi-roman vb.) imgelerle ilgili ikonografik bir sanattır. Pop sanat hem popüler kültürde hem de sanatsal anlamda kullanılmış olan bir imgeyi ya da nesneyi yeniden kavramsallaştırır. “İmgelerin uyandırdığı çekiciliği en belirgin yoldan yapıtlarında

kullanan sanatçılar, Roy Lichtenstein ve Andy Warhol'dur. Lichtenstein resimli dergilerin görsel dilini, konularını ve tekniklerini; Warhol ise her yerde karşımıza çıkan ve ısrarla yinelenen özellikleriyle reklamcılığı ele almışlardır” (Lynton, 2009, s.293).

Andy Warhol, tek bir biçimi tual üzerinde ufak değişikliklerle tekrar tekrar basarak fotoğrafa özgü imgeleri de sanatına dahil etmiştir. “Warhol, tekrardan hoşlanır ve tekrarı bir değer olarak görmüştür” (Giderer, 2003, s.141).

Yinelediği görseller arasında film yıldızları (Marilyn Monroe, Elvis Presley, Elizabeth Taylor), dünyaca ünlü siyasetçilerin imgeleri (Mao, Lenin, Che Guevara), toplumun iyi bildiği başka kişiler (Jackie Kennedy, Mickey Mouse, Warhol'un kendisi) ayrıca çiçekler, suçlular, elektrikli sandalye, trafik kazası fotoğrafları gibi daha pek çok konu vardır. Bu ve daha pek çok imge Warhol'un bastığı yüzeylere onlarca hatta yüzlerce kez konu olmuştur. Kitlelerin ürettiği bu tür imgeleri Warhol tual üzerinde yinelemiş, vurgulamış, tekrar tekrar karşımıza çıkarmış ve bu şekilde popüler kültürü eleştirmiştir.

“Warhol'un bir yapıtının büyütülmüş bir detayı yoktur. Bunun nedeni, bu görüntülerin her birinin, ayrıntıyla bütün arasında bir farklılığın bulunmadığı ve bakışın tözden yoksun bir nesne içinde sanal varlığıyla karışincaya değin dağıldığı bir hologram gibi işlev görmesidir” (Baudrillard, 2012, s. 101). Bu da demek oluyor ki Worhol'un çalışmalarında nesne birimi ya da fotoğraf birimi olsun birim ile bütün arasında bir fark yoktur. Çalışmaları tek bir birimin tekrarından meydana gelmektedir.



Resim 3.8. Andy Warhol, “Campbell’s Soup Cans (Campbell’in Çorba Konserveleri)”, 1962, tuval üzerine ipek baskı ve akrilik, 32 adet 50,8x40,6 cm. Museum Of Modern Art, New York, ABD. (Görsel Kaynak: URL_27)

“Andy Warhol çorba konservelerini resmetmesinin altında yatan sebebi; 20 yıl boyunca her gün öğle yemeğinde bu konservelerden, hep aynı şeyden beslenmiş olmasına bağlamıştır. Esasen hayatın Warhol’un kendisine hakim olduğunu da bu şekilde ifade etmiştir” (Swenson, 2016, s. 792). Warhol’un bu açıklaması çalışmalarını uygularken kendi kişisel deneyimlerinden yola çıktığını ve kullanmış olduğu tekrarların aslında o kadar da mekanik olmadığını gösterir. Çalışmaları halk, medya ve popüler kültüre yapılan eleştiri yanında bireysel bir kavramsallığı da içinde barındırır.

Warhol, “Campbell’s Soup Cans” gibi gündelik tüketim nesnelerini ya da popüler kültür ikonlarını modül haline dönüştürür, kendi içinde ufak farklılıklar göstererek çoğaltır ve bu şekilde anlamlarından uzaklaştırmaya çalışır. Tekrardan oluşan bu topluluk, yeniden tanımlanmış olan kendi modeline göndermede bulunur (Bkz. Resim 3.8.). Bu tutumuyla halk ve medya tarafından çabuk tüketilen, içleri boşaltılan ve mekanikleştirilen kişi ve nesneleri, popüler kültüre eleştirel bir bakış açısıyla izleyiciye sunar. Warhol’un resimlerine imgeler yansıtılmıştır fakat bu resimlerde duygu, derinlik ve anlam bulunmaz, içleri boşalmıştır.

Warhol'un yaptığı, sanatta tekrarlanmanın dönüşümü işlevini yerine getirmenin en basit yoludur. Şimdiye dek fark edilmeyen şey, üzerinde çalışmaya değer hale gelir; imge çok sayıda birden görününce değer yönünden değişime uğrar. Warhol'un 1970'ler boyunca yaptığı portrelerde imgenin üç kez ya da hatta iki kez ve sonunda yalnız bir kez tekrarlanması gerekiyordu; tek imge, bunun başka bir yerde, sonsuz bir şekilde, mekanik olarak yeniden üretilmiş olduğu ya da üretileceği beklentisini yansıtıyordu. Ve bu tekrar, görsel dikkati çekiyordu (Sennett, 1999, s. 242).



Resim 3.9. Roy Lichtenstein, “M- Maybe (Belki)”, 1965, tuval üzerine sanayi boyası, 152x152 cm. Museum Ludwig, Cologne, Almanya. (Görsel Kaynak: URL_28)

Pop Sanatının önde gelen isimlerinden olan Roy Lichtenstein ise resimlerinde çizgi roman ya da gazete fotoğraflarından aldığı bir sahneyi, tepegöz yardımıyla tuvale yansıtarak en ufak ayrıntısına (noktasına) kadar kopyalamaktadır (Bkz. Resim 3.9.). “Roy Lichtenstein çizgi romanları noktacı bir teknik kullanıp devleştirek resmetmiştir” (Antmen, 2009, s. 163).

Ben-Day adı verilen bu tekniği 1979'da New Yorklu bir gazete gravürçüsü olan Benjamin Day icat etmiştir. Eroğlu bu tekniği şu şekilde açıklamıştır: “Yarı ton bir imge yaratmak için yoğunlukları değişen imge şablonları kullanılarak gazete ve dergilerde çoklukla değerlendirilir. Renkli veya siyah beyaz basım için uygundur. Bir büyüteçle bakıldığında nokta modelleri açıkça seçilebilir” (Eroğlu, 2013, s. 27).

Lichtenstein, resimlerini yeni bir imge yaratmadan var olan imge hazinesinden yararlanarak oluşturmuş ve tüketim toplumunu eleştirel bir bakış açısıyla izleyiciye (yani yine kendisine) sunmuştur.

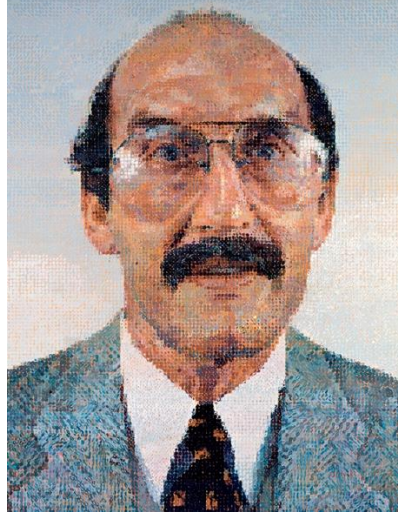
Pop sanat çalışmaları ister iki boyutlu ister üç boyutlu olsun tekrar ve modüler birleşim tekniklerine oldukça güzel örnekler sunmuşlardır. Postmodernist dönemin içinde görülen bu akım tekrarı ve modüler birleşimleri gösterilen biçimi değersizleştirmek ve görsel olarak dikkat çekmek için kullanmıştır. Resim, heykel ya da yerleştirme olarak aslında tam olarak da ayırım yapamayacağımız bu dönemde bu sanat pratiklerinin hemen hepsinde tekrar ve modüler birleşim uygulamaları görülmektedir. Bu da kavramsal olarak farklılık gösterse de teknik olarak aynı olan nesne tekrarı ile modüler birleşimin günümüz örneklerine referans sunmaktadır.

3.6. Foto-Gerçekçilik

İmge ve yöntem açısından fotoğrafa bağımlı olmakla birlikte nesne ve görüntü yansımalarını sonuna kadar götüren, Pop sanatının içinde yavaş yavaş gelişim göstermiş, resim ve heykel alanında 1969'dan sonraki Amerikan sergilerinde tutarlı bir hareket olarak ortaya çıkan bu eğilim; Foto-Realizm (Gerçekçilik), Süper-Gerçekçilik, Hiper-Gerçekçilik gibi isimlerle anılmaktadır. “Bu çalışmalar Warhol’un fotomekanik yöntemiyle fotoğraf imgelerine dönüştürülen resimleriyle hem kıyaslanabilir hem de karşıtlık oluşturabilir” (Lynton, 2009, s.302).

Foto-Gerçekçi akımını benimseyen sanatçıların çoğunun tuvale yansıtmak istedikleri şey fotoğraftan yansıyan dünyadır. Yani aslında yaptıkları şey figürü yansıtmak değil, fotoğrafları ya da ofset baskı tekniğini kopyalamaktır. Çalışmalarında boyayı noktacıklar halinde püskürterek neredeyse puantilist bir efekt elde etmektedirler. Ressamlar, fotoğraftın bir bölümünü tuvale yansıtır ve bu görüntünün kontrolünde çalışmalarını tamamlarlar. Fakat bunu yaparken fotografik imgeye tümüyle sadık kalmadan bazı ayrıntılar katarlar. Yine de Foto-Gerçekçi resimlerin temel konusu fotoğraftır ve yapılabilecek en saf gerçekçi resimlerdir.

Foto-Gerçekçi akımın başlıca temsilcileri arasında gösterilen Chuck Close 1967'den itibaren yaptığı büyük boyutlu portrelerle tanınmaktadır. Devasa büyüklükte, siyah beyaz vesikalık gibi çalıştığı ilk resimlerinden kısa süre sonra renkli portreler yapmaya başlamıştır. Büyüttüğü portreleri duvara yansıtarak ya da kareleyerek sabırla resmetmiştir.



Resim 3.10. Chuck Close, “*Stanley II*”, 1980-81, tuval üzerine yağlı boya, 274.3x213.4 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, New York, ABD. (Görsel Kaynak: URL_29)

Close ilk dönem çalışmaları için kendiyle ilgili konuşmasında: “Önceleri kapaklarında resim bulunduran dergileri büyüteçle inceler, nasıl yaptıklarını deşifre etmeye çalışırdım” (Friedman, 2005, s.24) diyerek foto-gerçekçilik tekniğine olan ilgisini belirtmiştir.

Lengerge Close’un ve aynı zamanda foto-gerçekçi sanatçıların tekniğini şu sözlerle açıklamaktadır:

Yansıtma ya da kareleme yöntemiyle resmini yapmak istediği portrenin tuval üzerinde belirlediği haritadan sonra; sırayla (tüm yüzeyi kaplayacak şekilde) önce mavi, ardından onun üzerine sarı ve en son da kırmızı renkleri, tabakalar halinde fırçayla boyuyor sanatçı. Bilen bilir, Ofset tekniğinin elle uygulamasıdır bu (Lengerge, 1996, s.666).

Close’un ilk dönem resimlerine uzaktan baktığımızda pürüzsüz bir geçişle yapılmış gibi görünse de yakına geldiğimizde katıksız renk noktaları ile karşılaşırız. Bu açıdan baktığımızda Lengerge’ nin de açıkladığı gibi Close’un fotoğraf görüntüsünü elde etmek için ofset baskı tekniğini eliyle kopyalayarak tuvaline yansıttığı söylenebilir.



Resim 3.11. Chuck Close, “*Stanley II*” (Detay), 1980-81, tuval üzerine yağlı boya, 274.3x213.4 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, New York, ABD. (Görsel Kaynak: URL_30)

Close’un bu çalışmaları tekrar eden nokta parçaları içermesi açısından Yeni-Gerçekçilik akımıyla benzerlik göstermesine rağmen, bir fotoğraf karesini kopyalıyor olması onu bu akımdan ayırmaktadır. Nokta parçalarının tekrarlanmasıyla oluşturduğu portre çalışmaları tikelden tümele giden uygulamalardır.

1927 yılında yaptığı bir baskı resminde kazara karelerin gözükmesi Close’un dikkatini bu yöne çevirmiş ve bu durumu çalışmalarında kullanmaya başlamıştır. Bu tekniği geliştirerek karelerin her birinde soyut işaretlerin görüldüğü dev resimlere dönüştürmüştür (Bkz. Resim 3.10.). Kendisi bu durumu şöyle yorumlamıştır: “Birbirlerini tekrarlayan kesişmelerle resmin bitmiş haline zarar vermeden ve dilimlenmiş yapıyı da gizlemeden oluşan yaratıcı bir süreç-işlem” (URL_1).

Büyük boyutlarda çalıştığım zaman 20x25 cm bir fotoğraf. [...] İzleyicinin resim yüzeyini farklı bir biçimde okumasına yol açıyor. Resmi kaplayan başı bir bütün olarak görene kadar görüntüyü parçalara bölerek bakmak durumunda kalıyor. Bu kadar büyük olduğunda, resimdeki kafaları bütüncül tek bir imge olarak görmek zorlaşıyor.... Benim yaptıklarımda bulanık alanlara gözünüzü odakladığınızda onları net görmezsiniz ve bu tür alanlar görmezlikten gelinemeyecek kadar da büyüktür (Nemser, 1970’ den akt: Antmen, 2009, s. 171-173).

Kendine özgü bir teknik geliştiren Close’un çalışmalarındaki tekrarlardan oluşan her bir kare bağımsız gerçeklikle ilişkisiz soyut bir resim gibidir. Bu durum da Close’u “Foto-gerçekçilik ile anılmaya başlamış olsa da kısa bir süre sonra onun çalışma tarzının foto-gerçekçilikten çok farklı olduğunu gösterir” (Meisel, 1993, s.95). Onu foto-gerçekçilik akımı içinde tanımlanamaz hale getiren bu parçalı görünüm aslında Close’u tanımlayan çalışmalar olmuştur.

Fotogerçekçi olsun ya da olmasın Chack Close'nin çalışmaları iki boyutlu yüzey üzerinde tekrar ile oluşturulabilecek figüratif anlatımlara oldukça güzel örnekler sunmaktadır. Yeni-Gerçekçi akımda görmüş olduğumuz renk noktalarının tekrarlanması ile benzerlik taşıyan foto-gerçekçilik akımı da 4. Bölümde detaylı olarak incelediğimiz “Nesne Tekrarına Dayalı Rölyef Karakterli Yüzey Çalışmaları” na esin kaynağı olmuş ve bu konuya bir alt zemin oluşturmuştur.

3.7. Op Sanat

1960 ve sonraki yıllarda plastik sanatlar ve heykel alanı hızla değişip gelişim göstermiştir. Bu dönemdeki gelişmelerle bağ kurarak ortaya çıkan “Op Sanat” akımı gözdeki retina tabakasının ani ve kesin uyarımı yoluyla sanatsal anlatımı amaçlamaktadır.

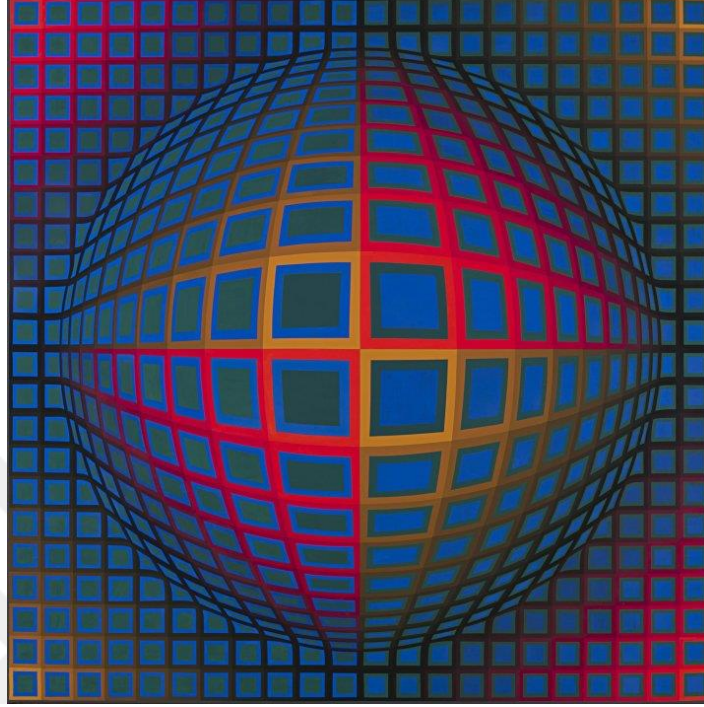
Biçimlerle renklerin belli birleşimleri, “optik yanılgılar” adı altında toplanan son derece tuhaf oyunlar oynayabilmektedir. Gözdeki bu ani ve kesin uyarımın yani yüzeyin optik hareketinin oluşması için bazı temel ilkelere gereksinim vardır. Bu ilkeler:

Sade birim biçimlerin matematiksel sistemlerle ve düzenli aralıklarla yan yana gelmesi, araların giderek yakınlaşması-uzaklaşması ile değişime uğraması, birimlerin belli bir düzenle giderek büyümesi-küçülmesi, eşit birimlerin merkeze toplanması, dağılması ya da yönünün değişmesi gibi durumlar gözün fizyolojik yapısı ve beynin algılayabilme ilkeleri sayesinde yüzeye optik hareketler kazandırmaktadır. Yani op sanatçılar gözün kusurlarından yararlanmışlardır.

Op Sanat çalışmalarının oluşturduğu devinime bakacak olursak bu oluşumların yapısal olarak hareketsiz olduğu fakat izleyici gözünün fizyolojik yapısı ve beynin algısı sayesinde devingen bir etki yarattığı görülmektedir. “Op Art yapıtı ister hareketli ister sabit olsun ister sık kullanılsın ister kullanılsın, iki ya da üç boyutlu nesneler aracılığıyla gözün uyarılışına ilişkin akıllıca oyunlar oluşturur” (Lynton, 2009, s.301).

Op Sanat yapıtını yorumlayabilmemiz için bir başlangıç noktası aramamız boşunadır. Böyle bir noktayı bulamadığımız için üst üste yer alan yatay ya da dikey çizgilerden hangisinin altta, hangisinin üstte düşünülmüş olduğunu söyleyebilmemiz de olanaksızdır. Her detay görünüşte uzamsal etkiyi hedeflemiş gibidir ancak eserin

bütünü, tutarlı bir uzamsal yorum yapma girişimlerine direnir bu nedenle izleyici hep bir kısır döngüyü izlemektedir.



Resim 3.12. Victor Vasarely, “*Vega-Nor*”, 1969, tuval üzerine yağlı boya, 203.2x 204.47x7.62cm. Albright-Knox Art Gallert, Buffalo, New York. (Görsel Kaynak: URL_31)

1960’larda ortaya çıkan, iki boyutlu çalışmaları ile bilinen ve Op sanatın önde gelen isimlerinden kabul edilen Macar sanatçı Victor Vasarely, geometrik biçimleri tekrarlayarak, boyut ve yönünü değiştirerek, tekrara dayalı görünümler kaydetmektedir. Vasarely resimlerinde aralıksız olarak tekrarladığı modülleri, geometrik biçimleri, çizgileri, şerit, nokta ve benekleri sıralayarak oluşturduğu kompozisyonlarla yüzeyde devinimi yakalamaktadır.

Sanatçı “Vega Nor” isimli çalışmasını, iç içe geçmiş çok renkli kareler ile büyüyük küçülerek birbirini izleyen dörtgen zeminden bize doğru yükselen bir yanılsama olarak kaydetmiştir. Bu tarz renkli soyut çalışmalar ile üçüncü boyutu daha da güçlendirmiştir. Resimlerinde teknik olarak yağlı boya ve ipek baskıyı kullanan sanatçının ayrıca heykel uygulamaları da bulunmaktadır (Bkz. Resim 3.12.).

Op Sanat yapıtlarında da çizgi, renk ve biçimler tekrarlanarak kurgulanır. Konum ve boyut farklılıklarıyla modüler dinamikler resmin bütününde hareket ediyormuş etkisi yaratarak algıyı yanıltır ve illüzyon etkisi yaratır. Bu da bizi tekrarlanan nesneler ile

modüler birleşim uygulamalarına farklı açıdan bakmamıza olanak tanır. Nesne tekrarıyla oluşturulmuş çalışmalarda da amaç algı yanıltmak olsun ya da olmasın bu optik hareketler görülmektedir.

3.8. Minimalizm

“ABC Sanatı”, “Retçi Sanat”, “Soğuk Sanat”, “Dizisel Sanat” ya da “Temel Strüktürler” gibi isimlerle anılan Minimalizm 1960’lı yıllara geldiğimizde bir akım olarak ortaya çıkmıştır. Antmen, sanatçı açıklamaları ve yapıtlarından yola çıkarak Minimalizm’i şu şekilde tanımlamıştır: “Minimalizm güncel endüstriyel malzeme/yöntem kullanımının yanı sıra ilişkisel olmayan bir kompozisyon anlayışını tüm fazlalıklardan ‘arındırılmış’ bir biçimsel sadeliği ve birimsel öğelerin tekrarını içerir” (Antmen, 2009, s. 183).

Minimalizm yapısal olarak birçok akımdan etkilenmiş ve bu akımların limitleri sorgulayan düşüncelerini kendi düşünce sisteminde öğütmüştür. Bazı minimal sanatçılar nesneleri hiçbir işlem yapmadan kullanarak üretim yapmıştır. Bu tarz işlerin temelinde Duchamp’ın hazır nesneleri sanata dahil etmesi yatmaktadır. Fakat hazır nesneleri sanat karşıtı bir düşünce yapısı ile kullanmamaları onları Duchamp’tan ayırmaktadır. Konstüktivistlerin de gerçek mekan ve gerçek malzeme görüşünü savunmaları Minimalizm’e kaynaklık etmiştir. Ancak işlevselliği tasarıma dahil etmemeleri de onları Konstüktivistlerden ayırmıştır. Ayrıca 1920’li yıllarda Maleviç, Mondrian, Brancusi gibi sanatçıların çalışmaları ve Mondrian’ın yapıta başlamadan önce her şeyin sanatçının kafasında bitirilmesi gerektiğine dair görüşü de Minimalistlerin yolunu aydınlatan düşüncelerdendir.

Minimal sanatçılar genelde üç boyutlu objelerle ilgilenmişlerdir. Minimalistlerin endüstriyel malzeme belleği içinde tuğla, sunta, kontrplak, alüminyum, demir, çelik, fiberglas, pleksiglas, floresan tüpleri, bakır plakalar, polyester küpler gibi çeşitli malzemeler vardır. Bu seri üretilebilir malzemeleri olabildiğince öz yapılarından çıkarmadan sanat yapmak için kullanmışlar yani nesnenin yalın nesnelliğiyle ilgilenmişlerdir. Ayrıca endüstriyel malzemeler, birimleri parça parça ekleme olanaklarıyla çalışmaları uzatabilme imkanı sağlamıştır.

Sade düzenlenmiş geometrik formların ve genellikle yinelenebilir birimlerin kullanılması Minimalist uygulamaları modüler bir görünüme sokmaktadır. Sanat tarihçisi olan Anna Chave: “tekrarlama kullanımı ve modülerliğin, minimalistlere,

endüstri ve teknoloji üreticilerinin kültürel otoritesini ödünç vermiş olduğunu dile getirmiştir” (Chave, 1990, s.44). İnsan eli değmeden endüstriyel bir sadelik ve titizlikle üretilen bu birimlerin birleşmesinden oluşan modüler görünüm ise mekanik bir etki oluşturmaktadır. “Tek birimin sınırsız uygulanışı mekanik ve soyut bir tutumdur” (Kuban, 2002, s. 64). Yani Minimalist çalışmalarda birim bir haz nesnesi olarak kullanılmamıştır.

Minimalist sanatçı, yapıtı oluşturduğu birimlerin tekrarına dayalı seri mantığını, küp ve diğer geometrik nesneleri kullanarak sistematik ve ölçülebilir bir düzenle sağlamış ve bu birimlerin monotonluğu ile görsel bir simetri yaratmıştır. Bu sanatçıların hemen hepsi bütünü temel alan, karmaşık olmayan, simetrik ya da tekrar ederek ilerleyen çalışmalar üretmek istemişlerdir. Minimalist çalışmalarda her zaman bütünlüğe önem verilmiş, parçalar ikinci plana atılmıştır.

Minimalist sanatçılar resim ya da heykel gibi tanıdık ifade biçimlerinin ötesinde bir sanatsal ifadenin arayışına girmişlerdir. Bütünüyle heykel ya da bütünüyle resim tanımlamalarının dışında kalan bu üç boyutlu çalışmalar için Donald Judd, 1965 yılında yayımladığı bir makalede “spesifik nesne” diyerek heykel terimini yeniden tanımlamıştır. “Sanatçıya göre, artık heykel ne kaynak yapmak ne de oymakla ilişkilidir, ne ek yeri ne de kaide vardır. Modüler bir yapı kullanılıncaya düzenleme, üst üste koyma, parçalara ayırma, yan yana dizme gibi terimler eski heykel terimlerinin yerini almıştır” (Gablik, 1984, s.251). “Ne resim ne de heykel olan Minimal Sanat, bir konum oluşturmayı, resimle heykeli yerinden etmeyi ve her ikisiyle de ilgili olmayı istemektedir. İsteddiği onların temelinde kendini yeniden yaratmaktır” (Giderer, 2003, s.139).

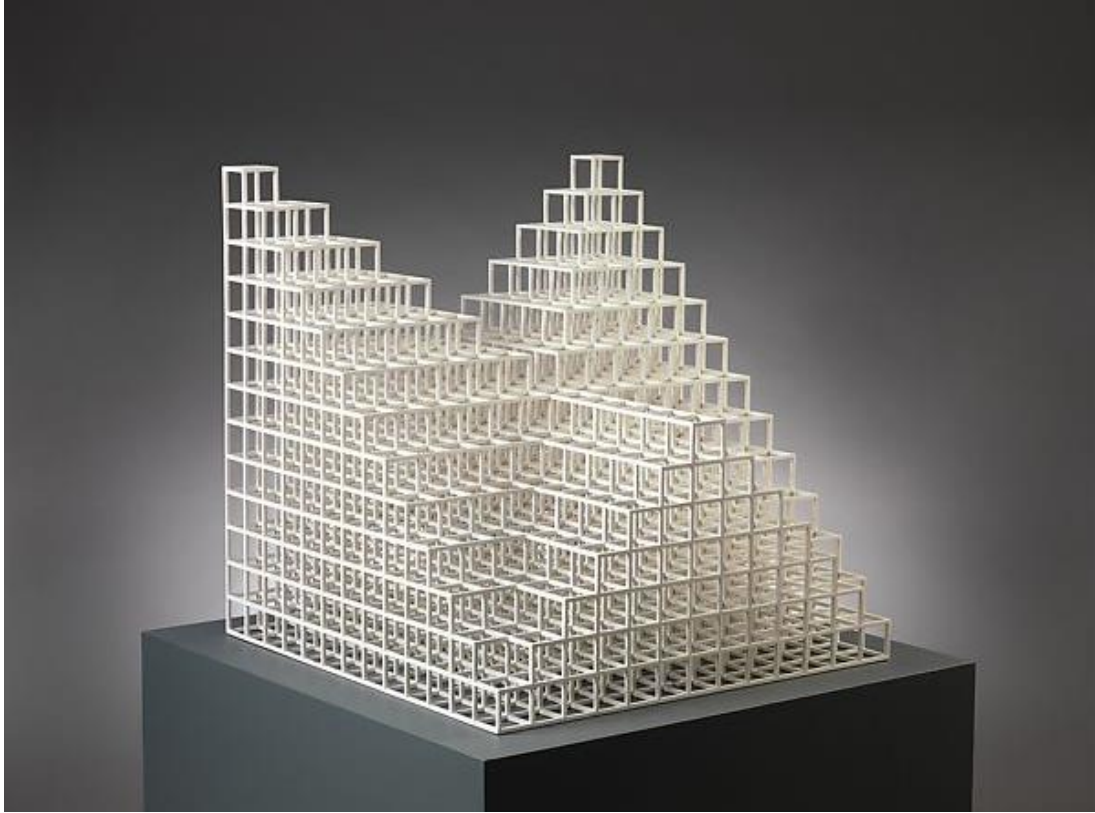
Resim ve heykel sanatı izleyicisini pasifleştirerek sanatçıların özel tercihlerini yorumlar ve bu ayrıntılarda kaybolurken Minimalizm, izleyicisini düşünmeye ve aktifleştirmeye önem verir.

Minimal sanat çalışmalarının kapsadığı konular genel olarak kapalı mekanlarda veya açık havada sergilenebilen büyük heybetli yapılar, basit biçimlerin tek başına çevresindeki boşlukla etkileşime girmesiyle gelişen çalışmalar ya da yalın biçimlerin önceden belirlenmiş simetrik bir düzenle öğelerin dizisel tekrarıyla oluşturulmuş bütünlüğe önem veren biçimsel düzenlemelerdir. Bu gibi çalışmalar 1960’lı yıllardan

itibaren resim, heykel ve enstalasyon gibi sanatsal pratiklerin sorgulanmasında ve gelişmesinde etkili olmuştur.

Akımın en önemli temsilcileri Carl Andre, Sol LeWitt, Donald Judd ve Dan Flavin olarak sıralanabilir. Bu sanatçılar kesin, açık seçik biçimlerle yalın, kendi kendini açıklayabilen düzenlemeler oluştururlar. Genel olarak nesne tekrarı üzerine çalışmalar yapmış ve modüler çalışmalara örnekler vermişlerdir.

Minimal sanatın önemli temsilcilerinden biri olarak görülen Sol LeWitt, kendi çalışmalarını kavramsal akım dahilinde görmektedir. 1960’larda yapmaya başladığı çalışmaların geneli belirli matematiksel düzenlerin farklı versiyonlarıdır. Bu üç boyutlu düzenlemeler belli bir birimin tekrarına dayanmaktadır. “Strüktür” adını verdiği bu çalışmaları geleneksel heykel anlayışının dışındadır.



Resim 3.13. Sol LeWitt, “13/3”, 1981, Boyalı Balsa Ağacı, 79.7x79.7x79.7cm. Metropolitan Museum of Art, New York, ABD. (Görsel Kaynak: URL_32)

“Sanatçı genelde birim olarak çizgisel kareyi seçmesine karşın yaptığı matematik düzenlemelerle üçüncü boyuta sıçramakta; ızgaraların arasına koyduğu küp ve

dikdörtgen kütlelerle uzay, mekan ve nesne ilişkisini basit araçlarla araştırmaktadır” (Yılmaz, 2006, s.223) (Bkz. Resim 3.13.).

Sol LeWitt’in 1967 yılında kaleme aldığı ve çalışmalarının kavramsal boyutunu anlattığı “Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar” adlı yazısında düşüncelerini şu şekilde aktarmaktadır:

Sanatçı modüler bir yöntem kullanırsa genellikle yalın ve kullanışlı bir biçim seçer. Biçimin kendisinin sınırlı bir önemi vardır. Çalışmalarının grameridir o. Temel birimin ilgi çekmeyecek bir biçimde olması en olumlusudur. Böylelikle, birim biçim bütün yapının daha kolaylıkla asal bir kısmı haline gelir. Karmaşık temel biçimler kullanmak bütünü birliğini bozar. Yalın bir biçim kullanmak yinelenerek yapının anlamını daraltır ve yoğunluğu biçimin düzenlenmesine odaklaştırır. Düzenleme sonuç, biçimse araçtır (Akt: Aysan, Kiraz ve Öktem, 1980, s. 20).

Sol LeWitt birim tekrarına dayalı parmaklıklı konstrüksiyonlarda izleyicinin düzen ve sistem üzerine yoğunlaşmasını engelleyip bütüne dikkat çekmektedir. Geometrik ve boyutsal bir düzene bağımlılık, tekrarlardan kaynaklı bir tek düzeliğe neden olabilir fakat LeWitt yatayda ve düşeyde yaptığı ekleme, boşaltma veya farklı bütünleştirmelerle bu sakıncaları giderebilmiştir. Dış yüzeyi yapılarında kullanmaktan vazgeçen LeWitt, sırf dış çerçevesi için iç alandan vazgeçmemiş, daha çok doğrusal bir biçime yönelerek iç ve dış arasındaki ayrımı çalışmalarından kaldırmıştır. Modüler açık küp dizelerinden oluşan bu uygulamalarda birbiri üzerine geçen çubukların düşen gölgeleri, katı geometrik algıyı yumuşatmaktadır (Bkz. Resim 3.13.).



Resim 3.14. Sol LeWitt, “Wall Painting #1131- Vortex and Swirl (Duvar Boyaması #1131- Girdap ve Burgu)”, 2004, Mürekkep ve akrilik boya. Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford, ABD. (Görsel Kaynak: URL_33)

LeWitt, 1980'lerden sonra strüktürel çalışmalarının yanı sıra iki boyutlu duvar çalışmaları da üretmeye başlamıştır. Rengarenk olan bu duvar resimleri yine geometrik renk alanlarıyla birim tekrarına dayanmaktadır (Bkz. Resim 3.14.).

LeWitt sanatından gereksiz olanı atarak renk çubuklarını resmetmiştir. Bu çalışmalarda başka hiçbir şey yoktur. Sol LeWitt, dışavurum ya da duygulanımla ilgilenmez onun yerine yinelemeyi, kişisel olmayı ve simetriyi savunmaktadır. Rastlantıyı, keyfi kararları ya da sanatçı dışavurumunu reddetmiş, izleyiciyi düşünmeye yöneltmek için heyecanı yapıtından çıkarmıştır.

Minimalizm'in temsilcilerinden bir diğeri ise Carl Andre'dir. Genellikle çalışmalarında yaygın olarak tercih edilen endüstriyel malzemeleri kullanır ve bu malzemeleri yan yana, üst üste sıralanarak basit bir geometrik desende düzenler. Heykelleri kaideler yerine her zaman yere yerleştirilir. Andre bu konuda: "Bütün yaptığım, Brancusi'nin Sonsuz Sütununu gök yerine yerin üzerine koymak demiş ve kendi ideal heykel yapıtının yol olduğunu sık sık öne sürmüştür" (De Duve, 2002, s.119). Sanatçı Brancusi'nin "Sonsuz Sütunu" gibi tekrar eden birim sonsuzluğuna karşın biçimin dikeyliğinden sıyrılıp bütünün birbirinden bağımsız parçalarından oluşan yataylığı, heykelin mekanı olarak tanımlanmakta ve önemsemektedir.

Carl Andre'nin yapıtları genelde sergi süresince yaşar ve ardından sökülerek yalnızca kavram dünyasında kalırlar. Yapıtların her biri aynı malzemenin ve boyutların tekrarından ibarettir. Kullanılan malzeme sanayi sektöründen olduğu gibi alınmıştır. Bu işler için geçerli olan biçimsel yalınlaşma, hazır malzeme kullanımı ve sanatçının malzemeyi kullanımıyla ilgili kişisel izlerine yer verilmemiş olması Minimalist anlayışın en tipik göstergesidir (Germaner, 1997, s.43).

Sanatçının eserlerinde birim tekrarlarını kullanması modüler yapıyı oluşturmaktadır. Carl Andre nesneyi çevreleyen boşluğu da modüler yapı içerisinde yer alan bir birim olarak kullanır. Onun çalışmaları çevrenin bir parçası haline gelir ve izleyiciyi çevreleyen alanla ilişkisini değiştirir. "Carl Andre'nin malzemesi tuğla, nasıl ki heykeli şekillendiriyorsa mekan da o şekillenmeye hizmet ettiği için, eserin hem sergilenme alanı hem de malzemesi konumundadır" (Girgin, 2014, s.217). "Carl Andre, heykelsi işinin evrimini şu şekilde formülleştirmiştir: Form olarak heykel, yapı olarak heykel, mekan olarak heykel" (Develing, 1969, s.5). Yapıtın sergilendiği mekanların yeniden tanımlanmasına yönelik çalışmalar yapan Andre'nin heykelleri hiç kuşkusuz kendi zamanının yeni önermeleridir.

Carl Andre'nin malzemeleri tuğlalardan, levha metallerden, hazır tahtalardan oluşur. [...] Sözü ettiğim öğeler paradoksal biçimde bir araya gelir, 'Modulo' fikri yeniden ele alınır ama söz konusu fikrin mekanik, inorganik parodisi yoluyla. İnsan artık her şeyin ölçüsü değildir; daha çok, şeyler insanın ölçüsünü verir. İnsan ise sanatı yoluyla ürettiği nesneler ile kendini tanımlar (De Duve, 2002, s.120).



Resim 3.15. Carl Andre, “*Equivalent VIII (Eş Değer VIII)*”, 1966, 120 adet beyaz kireç kum taşı. 12.7x229.2x68.6cm, Tate Modern, Londra, İngiltere. (Görsel Kaynak: URL_34)

Andre 1966'da Equivalent (Eş değer) serisine başlamış ve aynı yıl ayrı ayrı 120 taş tuğla biriminden oluşan sekiz değişik versiyon düzenlemiştir. Bu düzenlemeler 1972 yılında bir galerinin tabanında yatay bir uzunluk olarak sergilenmiştir. Seri de yer alan bütün düzenlemeler iki tuğla derinliğindedir. Bütün kombinasyonların yüksekliği, kütlesi ve hacmi aynıdır. Bu nedenle birbirlerine “eş değer” dirler fakat aynı değildirler. Her düzenlemenin şekli farklıdır (Bkz. Resim 3.15.).

Minimalist anlayışın bir diğer temsilcilerinden olan Donald Judd ise sanat hayatına ressam olarak başlamış fakat resmin yarattığı illüzyon etkisinden kurtulmak için tuval üzerinde boyadığı yüzeylere gerçek nesneleri eklemeye başlamıştır. Plastik boru, kum, ağaç parçaları gibi nesneleri kullanarak çalışmalarında rölyef etkisi yaratmış fakat bu çalışmaların kendisini kısıtladığını fark eden Judd, tuvalden vazgeçerek üç

boyutlu işlere yönelmiştir. Ona göre üç boyutlu çalışmalar artık modern sanatın yeni temsilcileridir.



Resim 3.16. Donald Judd, “İsimsiz”, 1969, Çelik destekler üzerinde pirinç ve renkli floresan Pleksiglas. 295.9x61x68.6 cm, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, ABD. (Görsel Kaynak: URL_35)

Gablik, Judd’un heykeli asma hırslarını onu heykel terimlerini yeniden tanımlamaya götürdüğünü yazmaktadır. Artık heykel, ne kaynak yapmak ne de oymakla ilişkilidir; ne ek yeri ne de kaide vardır. Modüler bir yapı kullanılıncı düzenleme, üst üste koyma, parçalara ayırma, yan yana dizme gibi terimler eski heykel terimlerinin yerini alır. Bazen kutular duvara bağlı olarak dizilirler, böylece yer, tavan ve duvar heykel deneyiminin bir parçası olurlar. [...] Yinelenen modüler yapı sürprizlerden uzaktır. Basit, süssüz üç boyutlu nesneler klasik heykel anlayışından bu açıdan farklıdır (Akt: Giderer, 2003, s. 147).

Donald Judd, sistemli tekrarlarla düzenlediği geometrik biçimlerinde yalın kurgular tercih eder. Modüler olarak kurgulanmış bloklarla düzenlediği çalışmaları, statik bir ritme ve endüstriyel bir titizlik ile uygulanmış geometrik biçimlere sahiptir. Birbirinin aynısı olan her birim parçasının arasında parçanın kedisi kadar geniş bir boşluk vardır. Bu çalışmaların hepsi de sabit sayıdaki (8,10,12,14) eleman parçalarının birleşmesinden oluşmaktadır fakat bu birleşmelerin aşama sıraları ya da bir merkezleri yoktur. Judd için önemli olan, tekrar eden bu geometrik birimlerin mekandaki

bütünlenmiş algısıdır ya da kendi deyimiyle “burada düzen bir şeyin ardından diğerinin gelmesidir” yani “bu sadece bir düzenlemedir” (Stemmerich, Brehm, Frieze, Wulffen-Schmidt, 1994, s. 281) (Bkz. Resim 3.16.).

Bu modüler heykeller daha sonra tekrar birimlere ayrılabilir ya da zincir gibi yan yana gelip birbirine eklenerek uzatılabilir. Judd’un her çalışması aynı birimlerin sade bir kompozisyonudur. Malzemeleri parlak, mat ya da saydam olarak kullanmıştır. Çalışmalarında girinti çıkıntıya yer vermeyen Judd’un kullanmış olduğu her birim nesnesi, kompozisyon düzeninde süreklilik ve yineleme anlayışıyla yerini almaktadır.

Kedik’e göre ise Minimalizm: “Her şeyi yadsıyan tavrıyla öncelikle kendisinin de bir parçası olduğu ve sanatçıların çoğu resim temelinden geldiği halde resme, resmin iki boyutuna sınırlara karşı çıkışı, aslında resim ve heykeli, resimsel ve heykelsel kaygıları birleştirmek istemesinden kaynaklanmaktadır” (Kedik, 1999, s. 102). Bu bağlam da Kedik Minimalizmin rölyef karakterli yüzey çalışmalarının temelindeki etkilerine ve katkılarına değinmiştir.

Tekrar uygulamaları ve modüler biçimlerin yoğun olarak kullanıldığı ve bu konu üzerinde en çok konuşulan, düşünülen ve çalışılan dönem kuşkusuz Minimalizmdir. 1960’lı yılların başında ortaya çıkan Minimalizmin o dönemki algısı; oldukça otoriter ve hatta katı düzenlemeleri olan kavramsal formlardır. Minimalist sanatçılar ayrı ayrı değişik malzemeler kullanmalarına rağmen hepsi de nesneleri anlam ve mecazdan kurtararak çalışmalarını küp ve prizmalardan oluşan tekrara dayalı modüler biçimler olarak kurgulamışlardır. Çağdaş sanatta ise pek çok sanatçı, bu dönemsel anlayışı kendi sanatsal çalışmaları doğrultusunda uyarlamış, bu anlayışa pek çok yeni özellik katmış ve hatta bilinçli bir şekilde manipüle ederek, biçimsel özellikler dahilinde yeni çalışmalar üretmişlerdir. “Çağdaş Sanatta Tekrarlanan Nesneler ile Modüler Birleşim Uygulamaları” Minimalizmin alt yapısında gelişmiş, sorgulanmış ve tekrar yapılmıştır. Minimalizmin katı sınırlarını kendi sanatsal uygulamalarına göre yumuşatan sanatçılar biçimsel görünüşleri kendilerine referans olarak almışlardır. Minimalizm kavramsal olarak farklılık gösterse de teknik olarak aynı olan nesne tekrarı ile modüler birleşimin günümüz örnekleriyle en çok etkileşime giren ve çalışmalara ışık tutan sanat akımıdır.

3.9. Arazi Sanatı (Land Art)

Minimalizm ile yalın ve geometrik biçimlerin açık alanlara uygulanması açısından benzer özellikler gösteren “Arazi Sanatı” aynı zamanda “Yeryüzü Sanatı”, “Çevre Sanatı”, “Toprak Sanatı” gibi çeşitli isimlerle de anılmaktadır.

Endüstriyel ürünlerin sanata katılmasından sonra Arazi Sanatı ile birlikte de taş, toprak, ağaç, yaprak, çamur gibi dış mekan nesne parçaları sanata dahil edilmiş aynı zamanda denizler, göller, tarlalar, kayalar yani doğanın kendisi de sanat üretiminin zeminini oluşturmuştur. “Doğayı taklit eden, onun mükemmelliğine ulaşmaya çalışan, onunla iki boyutlu yüzey üzerinde boy ölçüşen sanat, artık doğanın içindedir” (Girgin, 2014, s. 230).

Araziye doğrudan müdahale edilerek gerçekleşen çalışmalar, bazen ufak değişikliklerle kendi mekanlarında bazen de yerlerinden edilip farklı mekanlara götürülerek sergilenmektedir. “Alanlar arasındaki sınırlar bir bir kaldırıldı, mekan alabildiğince genişletildi” (Yılmaz, 2006, s. 236). Arazi sanatı ile birlikte artık mekan sınırsızdır, her yerdir, adeta tüm dünyadır, denilebilmektedir.

Sanatçılar bu çalışmalarla geleneksel galeri mekanlarına tepki gösterirken aynı zamanda tam da bu dönemde yayılmaya başlayan çevreci harekete de destek olmuşlardır. Buradaki asıl amaç ise estetik vurguyu sanattan çok yaşanan çevreye yöneltmektir. Doğada izler bırakan sanatçılar, sanat yapıtının parayla alınıp satılmasına ve böylelikle belirli kesimlerin beğenisine sunularak kapitalizme hizmet etmesine karşı durmuşlardır. İlk olarak Dadaizm de görmüş olduğumuz bu tutumu Arazi Sanatı yapan sanatçıları da etkilemiş ve onlarda kendi yöntemleriyle bu durumu sorgulamışlardır. Bu sayede müze, galeri gibi sanat için tanıdık mekanların dışına çıkan sanat üretimi, doğal alanları kullanırken aynı zamanda sergilenme alanı olarak da düzenlenmektedir.



Resim 3.17. Andy Goldsworthy, “*Lot-159 (Pay-159)*”, 1987, Bir Deliğin Etrafına Sıralanmış Üvez Yaprakları, 76x74.5cm ve 25x25cm, Yorkshire Sculpture Park, Londra, İngiltere. (Görsel Kaynak: URL_36)

Arazi sanatının temsilcilerinden olan Andy Goldsworthy çalışmalarına başlamadan önce malzemeyi, iklimi, canlıları, bitkileri değerlendirmektedir. Genellikle doğanın geçici olan parçalarından kar, buz, su, ağaç, dal, diken, çam kozalağı, ağaç ya da çiçek yaprakları, çimen, kum, taş, toprak gibi aklınıza gelebilecek her türlü doğal malzemeyi çalışmalarını düzenlemek için kullanmıştır. Doğanın geçici olma halini kullandığı malzemelerle sanatına yansıtan sanatçı, doğanın hareketini, sürekli değişen ışığını, büyüme küçülme ya da çürüme gibi süreçlerini önemsemektedir. Sanatın kalıcı olma haliyle ters düşen bu düşünce onun sanatının özüdür. Geçici olan çalışmalarının görselliğini fotoğraflarını çekerek kaydetmektedir (Bkz. Resim 3.17.).

Doğal nesneleri kendi mekanlarında estetik vurgusu yüksek bir bütünlük içerisinde düzenleyerek çalışmalarını oluşturmaktadır. Sanatçı nesne tekrarlarıyla oluşturduğu tikelden tümele giden çalışmalarında ritmik bir düzen ile estetik bir bütün oluşturmaktadır. Modüler kurgu ile oluşturduğu çalışmalarında doğayı sanat yapıtına dönüştürmektedir.

Dış mekanlarda gerçekleştirdikleri büyük çaplı projelerle farklılık yaratan Christo ve Jeanne Claude çifti de sanatı müzelerin içinde kendi izleyicisini seçen bir alan

olmaktan çıkarıp doğaya, caddelere, şehirlerin içinde insanların en yoğun olduğu alanlara, gündelik hayatın tam ortasına yerleştirmektedir. Bu sayede izleyiciler yapıtı görmekten çok yaşayarak yapıtın bir parçası haline gelmektedirler. Çiftin büyük çapta ürettiği yapıtlar; resim, heykel, mimarlık ve kentsel tasarımın bir araya gelmesiyle ortaya çıkmaktadır.

Sanatçıların açık alanda uyguladıkları büyük çaptaki projeleri geçici olduğu için, bu yapıtları genellikle fotoğraf, film, çizim ve videoyla kaydetmektedirler. Ayrıca çift, proje giderlerini çalışmalarıyla ilgili eskizleri satarak karşılamaktadır.



Resim 3.18. Christo and Jeanne Claude, “*The Gates- Central Park Projesi*”, 1979-2005, 7.503 Alüminyum Panel ve Panellere Monte Edilmiş Safran Rengi Kumaşlar, 37 Kilometre, Central Park, New York, ABD. (Görsel Kaynak: URL_37)

1979’dan beri hayata geçirmeye çalıştıkları fakat gerekli izinleri alamadıkları için 2005 yılında gerçekleştirebildikleri “The Gates: Central Park”ta 7.503 adet alüminyum panelden ve panellere monte edilen safran rengi kumaştan oluşan kentsel ölçekte bir sanat projesidir. Central Parkın 37 kilometre boyunca yürüyüş yoluna sıralanan ve on altı gün boyunca kaldırılmayan bu çalışma modüler kurgulamaya güzel bir örnektir. Geniş bir alana yerleştirdiği bu canlı renkteki kumaşlı kapılarla

sanatçı birim tekrarı uygulamasını açık alanda gerçekleştirmiştir. Kendi ayakları üzerinde duran yere monte edilmeyen zemine değerek “yeryüzüyle” geçici bir ilişki kurmaları sağlanan 4,87 metre yüksekliğindeki alüminyum strüktürler, yürüyüş yollarının genişliğine göre düzenli aralıklarla, birbirini takip edecek şekilde yerleştirilmiştir (Bkz. Resim 3.18.).

New York bir göçmenler kenti. Yeni dünyaya açılan bir geçit alacalı, karmaşık, kendi içinde binlerce başka geçitten kurulu. Christo ve Jeanne-Claude’un ‘yerküre-işleri’ (earthwork) arasında sayılan ‘kapılar’ da işte bu noktada ‘altın bir nehir’den bir mimarlığa dönüşüyor. New York’un gridal örgüsü parkın içinde rüzgarla dalgalanan, güneş ışığıyla farklı tonlara bürünen kumaşlar aracılığıyla yeniden üretiliyor (Kılınç, 2005).

Richard Long alternatif teknik, malzeme ve araçlar kullanarak yer ve zamanın kusursuz uyum içinde olduğu fakat kalıcı olmayan çalışmalarıyla Arazi Sanatının en önemli temsilcilerindendir.

Sanatla doğa arasındaki ilişkiye yeni bir bakış açısı getirerek sanat nesnesinin statüsünü yeniden biçimlendiren ve yeni olasılıklar sunarak yeni kapılar açan Long için sanat yapıtı, yürüme eyleminin parçasıdır. Sanatçı dağlarda, çöllerde, nehir ve göl kenarlarında bulduğu çimen, taş, yosun, ağaç dalları gibi doğanın kendi malzemelerini yine kendi doğallıklarını bozmadan kullanarak peyzaj heykeller yapmış ve bunların haritalar, fotoğraflar, gezi notları ve film kayıtları gibi araçlarla kaydedilmesini sağlamıştır.

Long’un, açık alan çalışmalarının yanı sıra galeri mekanlarında gerçekleştirdiği çalışmalarının kökeninde de yine yürüme eylemi vardır. 1968 yılında gerçekleşen Düsseldorf sergisi onun iç mekan sanatı yapmasının belirli ilkelerini göstermesi açısından oldukça önemlidir.



Resim 3.19. Richard Long, “İsimsiz”, 1968, Dal Parçaları, Düsseldorf, Almanya. (Görsel Kaynak: URL_38)

Long bu sergisinde Avon nehri boyunca yer alan ağaçlardan kesilmiş dalları galeri zemininde uca doğru daralan düz çizgiler oluşturacak biçimde tekrar ettirerek yerleştirmiş, ancak yerleştirme işlemin yapıldığı galerinin düzgün bir dikdörtgen olmaması nedeniyle söz konusu çizgilerin biçimi galerinin biçimi tarafından belirlenmiştir. Adeta bir bütünün parçası ya da düzgünce sıralanmış dalların bulunduğu bir alan kesitiymiş gibi algılanan söz konusu çalışma mekanla ve zeminle büyük bir uyum içerisindedir (Kedik, 2010, s.114).

Long dış mekan çalışmalarını iç mekana taşırken (Avon nehrinden Düsseldorf’a) taşınan şey bir heykel değil de onun malzemesidir. Avon nehrinden gelen kesilmiş dal parçaları Düsseldorf’taki galeri mekanının el verdiği imkanlar dahilinde zemine yerleştirilmiş ve heykele dönüşmüştür. Ancak bu çalışmalara her ne kadar heykel desek de bir heykel anıtsallığını bize sunmaz (Bkz. Resim 3.19.).

Sanatçı nesne tekrarlarıyla oluşturduğu bu çalışmasında birim parçalarını bir galeri mekanının düzenine göre sıralayarak yerleştirmiştir. Bir bütünün parçası ya da düzgünce sıralanmış dalların bulunduğu bir alan olarak kurgulanan galeri mekanı tekrarlanan nesne parçalarıyla sorgulanmıştır.

Arazi sanatında görmüş olduğumuz modüler tekrar uygulamalarında da aslında hem heykel hem resim hem yerleştirme söz konusudur. Çağdaş sanatta nesne tekrarıyla oluşturulmuş yerleştirme sanatlarına da ayrıca referans sunmaktadır.

Yeni-İzlenimciler'in renk tuşlarını tekrarlamasıyla sanat alanında görmüş olduğumuz tekrar ilkesi ile oluşturulan iki boyutlu biçim uygulamalarının ardından Kübizm; kolaj, asamblaj ve montaj tekniğiyle her türlü malzemeyi sanata dahil ederek resim ve heykel sanatları arasında sınırların erimesini sağlamıştır. Ardından Konstrüktivist sanatçı sıradan nesnelerle uyguladığı üç boyutlu, heykelsi uygulamalarla resimde rölyef etkisini araştırmış ve resim heykel sanatlarındaki sınırlar bir kez daha sorgulanmıştır. Bu duruma paralel olarak modüler Konstrüktivist çalışmalar ise tekrarlanan nesneler ile modüler birleşim uygulamalarına da referans vermiştir. Bu arada Duhamp'ın hazır nesnesi ile birlikte günlük hayatın sıradan nesnelerinin sanatsal bağlamda görüldüğünde sanat nesnesine dönüşmesi düşüncesi heykel, resim ve yerleştirme sanatlarıyla birlikte tüm sanat pratiklerini kökten etkilemiştir. Postmodernist dönemle birlikte Pop sanat ise tekrar ve modüler birleşim uygulamalarını biçimi değersizleştirmek ve dikkat çekmek için kullanmıştır. Op Sanat ise çizgi, renk ve biçimlerin tekrarıyla kurgulanan modüler dinamiklerin hareket etkisi yaratarak oluşturduğu optik hareketler ile tekrarlanan modüler birleşimlere farklı bir açıdan bakmamıza olanak sağlamıştır. Nesne tekrarı uygulamaları ve modüler biçimlerin yoğun olarak kullanıldığı ve bu konu üzerinde en çok konuşulan, düşünülen ve çalışılan dönem olan Minimalizm uygulamaları da “Çağdaş Sanatta Tekrarlanan Nesneler ile Modüler Birleşim Uygulamaları” için kavramsal ve biçimsel olarak kaynak oluşturmuştur.

Bu sanatsal gelişmelerin neticesinde resim, heykel ve yerleştirme sanatlarının karışmasıyla birlikte nesne tekrarı ile oluşturulan modüler çalışmalarda sanat pratikleri açısından bir ayırım yapmak da güçleşmiştir. Fakat bu sanat pratiklerinin, farklılıklarının ve benzerliklerinin neler olduğu ya da hangi açılardan birbirlerinden ayrılmadıklarının incelenmesi açısından konuyu farklı başlıklar altında incelemenin daha uygun olacağı düşünülmüştür.



4. ÇAĞDAŞ SANATTA NESNE TEKRARIYLA İLGİLİ ANLATIM TEKNİKLERİ

Nesnenin sanattaki kullanımı önceki bölümlerde de bahsedildiği üzere, Kübizm akımı ile Picasso ve Braque'nin ilk örneklerini verdiği kolaj, asamblaj ve montaj teknikleri ile başlamıştır. Dada hareketi ile daha ileri bir noktaya ulaşan hazır nesneler Postmodern dönem ile birlikte, hızla gelişen teknoloji ve malzeme çeşitlilikleri ile içinde bulunulan zamana ve sanatçıya göre farklılıklar göstermiştir. Bu görüşlerle paralel olarak hazır nesneler ile sanatta uygulanan tekniklere yenileri eklenmiş ve üretim amaçlarından farklı şekillerde kullanılmışlardır. Kimi sanatçılar nesnelere hiç müdahalede bulunmadan oldukları gibi kullanarak sanatsal çalışmalar yaparken; kimi sanatçılar ise hazır malzemeye müdahalede bulunarak ya da dönüştürerek çalışmalar uygulamışlardır. Bu araştırma kapsamında örnek olarak incelenen sanatçılar, daha çok hazır nesneye müdahale ederek kullanan sanatçılardır.

Fransız yazar ve filozof Gilles Deleuze'nin de düşünceleriyle paralel olarak günümüzde sanatçılar; atölyelerinden çıkarak bir bilim adamı gibi teknolojik keşifler için araştırmalar yapan, bireysel çalışmaktan ziyade disiplinlerarası çalışarak deneyimleme sürecine katılım sağlayan, felsefi ve sosyal sorunları yeni bir anlatım dili üzerinden ele alırken bilimsel ortamda mercek altında çözüm arayan hem bugünü hem de geleceği kurgulamaya çalışan kişilerdir. Bu yeni nesil sanatçılar; kurguladıkları dünyayı parçalayarak değiştirip, yeniden birleştirmek için geliştirdikleri üretim aşamasında yeni izlenimlerle yeni idealar ortaya koyup zaman ve mekan içerisinde kendilerini konumlandırmaktadırlar.

Sanatçıların 21. yüzyıldaki bu tutumları farklı sanat pratiklerinde farklı yorumlara sebep olmuştur. Kısacası sanat dünyası yenilik kavramıyla varlığını sürdürürken günümüz sanatında disiplinlerarasında sınırlar erimiş ya da özellikler farklı disiplinlerde biçim değiştirerek görünüm kazanmıştır. Örneğin resim ve heykel etkileşimiyle yüzey üzerinde rölyef karakterli görünümler oluşturulurken heykel ve interdisipliner çalışmalarla alan oldukça genişlemektedir.

Nesne tekrarı ile oluşturulmuş modüler çalışmalar da bu bakış açılarının ve uygulamaların sonucudur. Nesne tekrarı ile oluşturulmuş modüler çalışmalar dünyanın pek çok yerinde çeşitli sanat pratiklerinde gözlenmiştir.

Araştırmanın konusu dahilinde kimi sanatçılar aynı türden nesne parçalarını, nesnelerin belirgin bölümlerini görünür şekilde bırakıp yan yana getirerek, uç uca ekleyerek, mozaikteki parçalar gibi ya da bir yığın halinde yerleştirmiş ve bu şekilde farklı sorunsalları olan uygulamalar gerçekleştirmişlerdir. Bu parçalar, biçimsel bir nitelikte olabilmekte ya da bir görüntünün biçimselliğini vurgulayabilmektedir. Bu nesne parçaları kimi çalışmalarda bir görüntünün oluşması için resimsel basamak işlevi görürken kimi çalışmalarda ise yığın halinde bırakılıp izleyiciye farklı deneyimler sunmaktadır. Bu sanatçılar sorguladıkları ve inceledikleri ile geleneksel yöntemlerin dışına çıkmakta ve nesne tekrarı ile belirli bir malzemeye yoğunlaşarak farklı uygulamalar gerçekleştirmektedirler. Bu malzemeler; kürdanlar, tekstil ürünleri, ağaç dalları, reçineler, iplik makaraları, metal levhalar, metal pullar, demir çubuklar, kristal camlar, jiletler, kovalar, ayakkabılar, şemsiyeler, plastik bardaklar ve daha sayamadığımız birçok hazır malzemeden oluşmaktadır. İlerleyen bölümlerde bu konuda ayrıntılı olarak bilgi verilecektir.

Bu başlık kapsamındaki sanatçıların ele alınma nedeni; özellikle 1960 sonrası dönemde resim, heykel ve yerleştirme çalışmaları arasındaki sınırların erimesinden kaynaklı olarak bu üç sanat pratiği çerçevesinde nesne tekrarlarıyla yapılmış modüler çalışmaların diğer hazır nesne çalışmalarından ayrılarak netlik kazanması ve bu konuyu sorunsal haline getirerek bu konuda konuşmuş, düşünmüş, sorgulamış, yapıtlar üretmiş ve konunun gelişmesinde etkin olmuş Türk ve yabancı sanatçılardan örneklerle detaylandırılması ve daha iyi anlaşılmasıdır. Ayrıca araştırmanın somut veriler eşliğinde, 2000 yılı ve sonrası dönemde tekrarlanan nesne parçalarıyla oluşturulmuş modüler uygulamaların resim, heykel ve yerleştirme alanlarında öne çıkan sanatçılarla şekillenişini görmek ve seçmiş olduğumuz sanatçıları detaylı inceleyerek çalışmalarıyla bir seçki oluşturmak içindir. Bu anlamda bu bölüm, çalışmanın önemi ve kapsamı adına gereklidir. Ayrıca “Türkiye ve dünyadaki çağdaş sanat ortamında nesne tekrarı ile modüler birleşim uygulamaları sanatçılar için ne ifade etmektedir? Ve neden ele alınmaktadır? Hangi kaygılar ve konular üzerinden işlenmektedir? Ve yine bu kapsamda bu uygulama çalışmaları nasıl ve ne biçimde ele alınarak kurgulanmıştır?” gibi sorulara yanıt aranmıştır.

Çalışmalar incelenirken sanatçıların çalışmalarıyla alakalı kendi ifadelerine ve ulaşılabilen bilgilere yer verilmiştir. Buna ek olarak galeri, küratör, yazar veya

araştırmacıların nesne tekrarı ile modüler birleşim uygulamaları hakkında görüşlerinin bulunduğu veriler ve alıntılar üzerinden geniş bir açıdan irdelenmiştir. Her bir uygulama çalışmasının ne zaman, nerede, hangi sergi veya etkinlik kapsamında sergilendiği, tekniği, kurgusu, önemi, bir koleksiyona dahil olup olmadığı, hangi kaygılarla ortaya konduğu ve çalışmanın kavramsal içeriği ve sorunsalı gibi bilgilere yer verilmiştir. Ayrıca 2000 yılı ve sonrası üretimlerde bulundukları için çoğunluğu genç kuşak sanatçılardan oluşan bu seçkide her sanatçıyı tanıtıcı bilgiler de sunulmuştur. Bu durum, okuyucu tarafından çalışmayı ortaya koyan konunun her açıdan daha iyi tanıtılması, sanat yaşamıyla da konuyu ilişkilendirmesi ve bilgi edinmesi açısından önemlidir.

2000 yılı ve sonrası dönemde nesne tekrarı ile modüler birleşim konusunu sorunsal haline getirerek bu konuda konuşmuş, düşünmüş, sorgulamış ve sıkça üretimlerinde işlemiş olan sanatçılar alt başlıklar halinde ayrı ayrı incelenmiştir. Ancak 2000 yılı öncesinde de ön plana çıkmış, bu konuyu sorunsal haline getirerek konuya ilişkin çalışmalar ortaya koymuş ve konunun gelişmesine katkı sağlamış Türk ve yabancı sanatçılara da çalışmalarıyla birlikte ana konu başlığı altından değinilmiştir.

Bu bölümdeki sanatçılar ve uygulama çalışmaları seçilirken literatür yönteminden ve bu dönemi bilen sanatçı, sanat tarihçi ve küratörlerle yapılan görüşmelerden yararlanılmıştır. 2000 yılı ve sonrası dönemine ait nesne tekrarı ve modüler birleşim uygulamalarıyla ilgili güvenli ve ayrıntılı verilere ulaşmak için basılı ve online kaynaklardan, sergi ve kataloglardan, sanatçı arşivlerinden, sanatçıların resmi websitelerinden ve portfolyolarından, galeri websiteleri, koleksiyon ve arşivlerinden ve internet veri tabanlı araştırma motorlarından yararlanılmıştır. Ayrıca sanatçılarla da iletişime geçilerek sanatsal üretimleri ve tavırları hakkında bilgi alınmıştır.

Türkiye’de ve dünyada nesne tekrarı ile modüler birleşim uygulamaları bağlamında resim, heykel ve yerleştirme çalışmaları ortaya koyan sanatçıların konuyu ele alış tarzlarında teknik olarak benzerlikler görülse de kavramsal olarak farklılıklar dikkat çekmektedir. Bir sanatçı teknoloji ve geri dönüşüm ile ilgilenirken bir diğer sanatçı küresel ve organik dünya ile ilgilenmiştir. Başka bir sanatçı bilgi toplumu ve dijital çağla ile ilgilenirken bir diğeri hem kendi toplumundaki şiddeti hem de kendi kültüründeki kadının yeri, kimliği gibi konuları hazır nesneler ya da kendi ürettikleri nesnelerle ortaya koymuştur. Bu durum, nesne tekrarıyla modüler birleşim

uygulamalarının kavramsal çeşitliliğine referans verirken aynı zamanda küresel ya da kültürel, kişisel ya da toplumsal her meseleyi bir konu olarak işlediğini de göstermektedir. Çağdaş sanat ortamında bu sanatçılar nesne tekrarı ile modüler birleşimler konusunu disiplinlerarası ve geleneksel yöntemlerden farklı olarak değerlendirmişlerdir.

Sonuç olarak bu konuyla ilgili pek çok sanatçıya ulaşılmış fakat araştırmanın kapsamı dahilinde her alt bölümde 3 yabancı ve 3 Türk olmak üzere toplamda 18 sanatçının 34 çalışması ayrıntılı bir şekilde incelenmiştir. Bu sanatçıların çalışmaları aracılığıyla Türkiye’de ve dünyada çağdaş sanatta nesne tekrarıyla modüler birleşim uygulamaları analiz edilmeye çalışılmıştır. Yapılan bütün bu araştırmalar doğrultusunda, Türkiye’de ve Dünyada tekrarlanan nesnelerle modüler birleşim uygulamaları, rölyef karakterli yüzey arayışları, heykel ve yerleştirme alanlarında ayrı ayrı ele alınarak sanatçılar ve araştırma kapsamındaki ilgili işler irdelenmiştir.

4.1. Nesne Tekrarına Dayalı Rölyef Karakterli Yüzey Arayışları

Modernizm öncesinde yüzey üzerindeki bir resme bakan izleyici gerçek bir nesnenin derinliğini hissedememekte; çünkü resim yüzeyinde üçüncü boyuta ulaşamamaktadır. Bulunduğu noktadan görüntüye doğru yaklaşıp ona dokunsa dahi dokunduğu şey ancak kağıt ya da tuvalden öteye gidememektedir. Gerçek bir nesnenin derinliği hissedilememekte çünkü resim yüzeyinde üçüncü boyuta ulaşamamaktadır. Nesneler en iyi olasılıkla ancak iki boyut içerisinde tam olarak yansıtılabilmektedir. Sartre’da resim sanatındaki bu derinlik algısını şu şekilde yorumlamıştır:

Resim sanatında, üçüncü boyut yanılsamasının diğer iki boyut yanılsamasını da gerekli kıldığını ressamlar uzun yıllardan beri bilmekteler. Figürler ile benim gözlerim arasındaki uzaklığın bir gerçekliği falan yok. O uzaklık, sadece bir yanılsama. İleri doğru birkaç adım atsam, sadece tuvale yaklaşmış olurum, figürlere değil. Hatta bir an için burnumu onlara dokundurduğumu düşünelim, yine de benden yirmi adım ötede görüneceklerdir çünkü daha oraya yerleştirildiklerinde, benden yirmi adım uzakta tasarlanmışlardır (1999, s.92).

Resim sanatının yüzeyinde üçüncü boyuta ulaşma konusuna biçimciliğin önemli temsilcilerinden sayılan sanat tarihçisi Michael Fried şöyle değinmiştir:

Düzlük ya da düzlüğün sınırlarının kaldırılması ‘resimsel sanatın indirgenemez özü’ olarak görülmemeli bunun yerine resim olarak görülen bir şeyin minimal şartları olarak ele alınmalıdır; bu, minimal ya da zamansız şartların ne olduğu sorusunun önemli kısmı değildir, sorudaki önemli kısım neyin belli bir zamanda, bu tür bir mahkumiyete karşı koyabildiği, neyin resim olarak başarıya ulaştığıdır.

Bu, resmin önemi olmadığını göstermez aksine şunu ifade etmektedir ki bu önem-mahkumiyete karşı koyan öz- yakın geçmişteki işler tarafından belirlenir ve bu yüzden de onlara cevaben sürekli olarak değişim içindedir (Fried, 1998, s.38).

Modernizm ile resim, üstüne yapışmış olan “boya sanatıyla görüntü yaratma” durumundan sıyrılmaktadır. Resim yani bir yüzey üzerinde birtakım araçlarla müdahale edilerek ya da boyanarak görüntü oluşturma ya da imge yaratma, boyama dışında başka teknik ve malzemelerle de meydana getirilebilmektedir. Resim kavramının sınırları kalem, boya ve fırça yardımıyla yüzey üzerinde görüntü oluşturma çok daha ötesine geçmektedir. Resim yeni bir bakış açısına ve yeni araçlara ihtiyaç duymaktadır. Bu sebeple resim ilk olarak daha önce de değinmiş olduğumuz gibi yüzyıllar boyu üzerinde çalışılmış olan üçüncü boyut yanılması, sınırlı alan ve tek cephe gibi standart uygulamalarını sorgulamıştır. Bunun için de sanatçılar artık yüzey üzerindeki görüntüleri; çizerek, kolajla, boyayarak, basarak, yırtarak, dijitalleştirerek, montajlayarak ve daha pek çok başka teknikle ister bu teknikleri ayrı ayrı isterse karma bir şekilde kullanarak meydana getirebilmektedirler. Yani iki boyutlu yüzey üzerinde yaşadıkları bu heykelsilik krizini fırsata çevirerek resim sanatının doğasını sorgulamaktadırlar.

Bazı resimler fırçayla, bazıları da makineyle yapılır; tıpkı bazı kazakların tığla, bazılarının da makineyle örüldüğü gibi. Nihayetinde fırça da tığ da makine de birer araçtır. İmgelerin hangilerinin daha değerli olduğu, nasıl bir ruh taşıdığı, neyi yansıttığı, nesnel olup olmadığı, nasıl ve ne kadar zamanda meydana getirildiği tümel değil, tikel meselelerdir (Yılmaz, 2018, s.34).

Öncelikle kolaj, montaj ve asamblaj gibi teknikler resim yüzeyine üç boyutlu bir derinlik kazandırmıştır. Gündelik hayata dair en sıradan nesneler bile yeni bir birleşim düzeni içerisine sokularak biçimlendirilirken bu sayede yeni anlamlar yaratılmaktadır. Tuval, artık üzerine üç boyutlu nesnelerin yerleştirildiği bir araç haline gelmiştir. “Sanatçılar; görsel deneyimi ararken her zaman kömür, tebeşir, ağaç ve taş gibi temel malzemelerden pigment ve tutkallarla formları boyamaya, çağdaş dijital kurgulama teknolojilerine kadar yeni araçları kendilerine mal etmekten, icat etmekten ve birleştirmekten zevk almışlardır” (Cumming, 2008, s.29). Ayrıca malzeme kullanımı resimsel anlamda sanatçılara dikkat çekmek ve mesaj iletmek gibi olanaklar sağlamıştır.

Modernizm için geleneksel bir sanat olan resim; gerek yeni araç ve teknikler gerek yeni temsil arayışları sonunda yeniden ele alınmış; türü, yaratma süreci ve nedenleri,

sergilenme biçimleri, diğer sanatlar içindeki statüsü, izleyicinin tutum ve davranışları, tıpkı dünya gibi zamanla dönüşmüş ve genişlemiştir. Sanat alanında bütün disiplinlerde farklı malzeme kullanımının yaygınlaşması bu durumla paralel olarak disiplinlerarası çalışmaların da uygulanmasına olanak sağlamıştır.

Postmodernist dönemde kimi sanatçılar farklı teknik ve malzemelerle görsel olarak resme benzeyen fakat üç boyutlu, rölyef karakterli, heykel vari çalışmalar üreterek kendileri için pozisyon aramışlardır. Bu anlayışı benimseyen sanatçıların bazıları, resimsel düzenlemelerin yanında yüzeye yerleştirdikleri nesnelerin sistematik bir biçimde ve dizisel bir tekrarla rölyef karakterli bir yapıya yoğunlaşmaktadırlar. Çizgisel okunabilirliği olan ayrıca kişisel ve kavramsal ilişkilere de sahip tekrara dayalı modüllerden oluşan bu tarz çalışmalarda izleyici, eğer isterse yüzey üzerindeki nesnelere gerçekten dokunabilmekte ve derinliği hissedebilmektedir. Fakat bu çalışmaların heykel gibi çevresinde dolaşabileceği bir hacmi bulunmamaktadır. Bu tarz çalışmalar genellikle “rölyef” adıyla anılmaktadır.

“Taş, metal, ahşap, kil ya da alçı vb. üzerinde bazı kısımları oyuk, bazı kısımları kabartılı bırakılarak yapılmış sanat eserine ‘rölyef’ (kabartma) denir. Çeşitli malzemelerden oluşan birim biçimlerin tekrarıyla rölyef dokular yapılabilir” (Balcı, Say, 2003, s.67).

Rölyef çalışmaları alçak kabartmalar, yüksek kabartmalar ve çukur kabartmalar olarak teknik bakımdan ayrılmaktadır. Resimde perspektif kurallarına uyularak yapılan üç boyutluluk etkisi normalde rölyef çalışmalarında aranmaz. Çünkü malzemenin kendisi hacimli ve boyutludur. Fakat çağdaş sanatta karşımıza çıkan ve alt bölümlerde ayrı ayrı da örneklendireceğimiz sanatçılarımızın bazıları, nesne tekrarıyla oluşturdukları rölyef karakterli çalışmalarında nesnenin yapısına müdahalede bulunarak ve aynı zamanda nesneyi de renklendirerek hacim ve boyut arayışlarının yanında resimsel bir derinlikte sunmaktadırlar. Bu tarz rölyef karakterli çalışmaların heykel gibi çevresinde dolaşılmasa da genellikle hepsi de heykel kapsamında görülmektedir. Bu durum, resim ile heykel arasındaki sınırları şeffaflaştırmaktadır.



Resim 4.1. Charles Biederman, “*Work, Number 52 (Çalışma, Numara 52)*”, 1969, Boyalı Alüminyum. 101.6x76.8x22.9 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, ABD. (Görsel Kaynak: URL_39)

Rölyef karakterli yüzey çalışmalarına örnek olarak kendine has özellikleriyle Charles Biederman rölyefleri gösterilebilir. Sanatçı çalışmalarını tek-renkli bir zemin üzerine takılan renkli düzlemler olarak uygulamaktadır. “Rölyefler, konstrüksiyon yoluyla oluşturulmuştur. Yani Biederman, önce taslaklar sonra tahtadan bir model yapmakta, daha sonra kabartmayı oluşturacak öğeleri alüminyumdan keserek gerek gördüğü renge püskürtme yoluyla boyamakta ve yerine yerleştirmektedir” (Lynton, 2009, s.253) (Bkz. Resim 4.1.).

Yani Biederman, rölyefi bir tür resim olarak kullanmaktadır. Fakat ışık ve doğal görünüm deneyimlerini fırça ve tuval yardımıyla yüzeye geçirmek yerine renkli düzlemleri kesip bir yüzeye yerleştirme yolunu kullanmıştır. Yani nesne parçalarını yüzey üzerinde kullanarak üçüncü boyutu yüzeyine eklemiştir.



Resim 4.2. Julian Schnabel, “*The Patients and the Doctors (Hastalar ve Doktorlar)*”, 1978, Ahşap üzerine boya ve kırık tabak parçaları. 96x108x12 cm. (Görsel Kaynak: URL_40)

Resimlerine yapıştırdığı kırık tabaklarla rölyef karakterli çalışmalar yapan ve kuşkusuz kendine özgü bir tarz geliştiren Julian Schnabel ise Amerikan Yeni Dışavurumculuğun temsilcilerindendir. Kullandığı gündelik hayattan malzemelerle oluşturduğu resimlerinde kompozisyon dengesi ve dokusal özellikler dikkat çekmektedir (Bkz. Resim 4.2.). “İpeği, hayvan demirlerini, çuval bezini, kırık tabak parçalarını, boyamış; resimlerinde geyik boynuzları, araba kaportası parçaları, saatlerin iç kısımlarını, eski yün parçaları ve pamuk kullanmıştır” (Giderer, 2003, s.166). Yüzeylerin farklı yapısal çeşitlendirmeleri konusunda çalışmalar yapmıştır.

1987 yılında Donald Kuspit’e yapmış olduğu açıklamada sanatını şu şekilde ifade etmektedir:

İmgenin, nesnenin -yani mozağin- aynı şey olması ilgimi çekmişti, ayrıca yüzeyin o ajite hali de hoşuma gitmişti. Benim ruh halimi anlatıyordu sanki. Teknik olarak bütün parçaların, hangi konumda hangi renkte olursa olsun, bütün

içinde hangi işlevi görüyor olursa olsun eşit oluşu da hoşuma gitmişti. Benim amacım yüzey üzerine yeni bir resim yapmak değil, yüzeyi reddeden bir şey yapmak, resimselliği reddeden ama aynı zamanda resimselliği içeren bir şey. Kendi geçerlik olan bir yapıt yapmak istiyorum, geçerliğin illüzyonunu değil (Kuspit, 1987'den akt: Antmen, 2009, s. 272).

Bu gelişmelerin eşliğinde nesnelerin, fotoğrafların, atık ya da yeni üretilmiş fabrika ürünlerinin üç boyutluluğunu ya da dokusal etkilerini tekrar eden birim düzenleriyle resim yüzeyine dahil ederek çalışan sanatçılar yeni sanat anlayışları oluşturmaktadır. Bu çalışmalar resim heykel etkileşiminde disiplinlerarası uygulamalardır. Minimalist sanatçı Donal Judd 1960'larda bu konuya şöyle değinmiştir: "Son birkaç yıldan beri yapılan en iyi işlerin yarısı, hatta daha fazlası ne heykeldir ne de resim" (Akt: Yılmaz, 2018, s.14).

Günümüz sanatında bazı sanatçılar, aynı türden nesne parçalarını nesnelerin belirgin bölümlerini görünür şekilde bırakıp yan yana getirerek ya da uç uca ekleyerek, bir mozaikteki parçalar gibi yerleştirmiş ve bu şekilde biçimleri kaydetmişlerdir. Bu parçalar, biçimsel bir nitelikte olabilmekte ya da bir görüntünün biçimselliğini vurgulayabilmektedir. Bu nesne parçaları aynı zamanda bir görüntünün oluşması için resimsel basamak işlevi de görmektedir. Bu sanatçılar sorguladıkları ve inceledikleri ile geleneksel yöntemlerin dışına çıkmaktadırlar.

Rölyef karakterli tekrara dayanan modüler bir yöntem kullanan sanatçı, basit bir birim biçim seçerek yapıtın bütününün doğal bir parçası haline gelmesini destekler. Basit birim biçim bütünün birliğine katkıda bulunur. Bu basit birimi tekrarlayarak kullanmak yapıtın gramerini oluştururken düzen üzerine odaklanmayı sağlar.

Nesne birimlerinin birleşiminde -bütün ile parçalar arasındaki ilişki bütünün oluşturma kapsamında sorgulanırken- parçalar tek tek bir anlam oluşturmak yerine, bütünün anlamına katkı sağlamaktadır. "Tüm bileşenler birbirleri ile yan yanalık, beraberlik şeklindeki ilişkileri aşarak birliktelik ve ayrılmazlık ilkeleri uyarınca kurgusal bütünün kavramsallığı içinde onu oluşturmak üzere ortak yeni ve tek bir kimliği yaratacak şekilde birleşirler" (İzgi, 1999, s.85). Yani bu bütünleşme sayesinde yeni görüntüler, yeni dokular, yeni anlamlar doğmaktadır. Nesne birimlerinin yan yana geliş sistemleri ve bu malzemelerin kendine has dokusal özellikleri de farklı görsel etkiler sunmaktadır. Çeşitli nesnelerle uygulanabilecek olan çalışmalar tekrar ilkelerine dayalı olarak gerek dokusal gerek yapısal ilkeler odağında şekillendirilebilir.

Yuvarlaklar, sivri uçlar, tornada şekillendirilen biçimler, seramik uygulamaları ve daha pek çok yöntemle birim üretilebilmektedir. Tasarım için sınırsız sayıda seçenek sunan bu yöntemde önemli olan, birimlerin oluşturulacak kompozisyona göre matematiksel olarak hesaplanıp uygulanmasıdır. Yani boyutları önceden belirlenmiş olan bir çalışmanın birimlerinin aynı ölçüde ve belirli aralıklarla yerleştirilmesi isteniyorsa boyutlarının belirlenmesi ve aralık uzunluklarının ne sıklıkta tekrar edileceği hesaplanmalıdır. Birimler, oluşturulacak form üzerine aynı boyutta ve belirli aralıklarla önceden karar verilmiş olan kompozisyonun isteğine göre daha sık ya da daha seyrek, uzunlukları büyüyen ya da küçülen, yapıları kalınlaşan ya da incelen, belli merkezlerde toplanan ya da belli merkezlerden yayılan sistemlerle uygulanabilirler. Oluşturulacak tasarımda birimlerin düzenlenmesi, kuruluş ve yapılanmasında birlik ve denge ilkeleriyle anlamlı bütüne ulaşılmaktadır.

Tekrara dayalı rölyef karakterli tasarımlar oluşturabilmek için çok değişik teknik ve yöntemler bulunmaktadır. Sadece hazır nesne kullanımıyla değil aynı zaman da çamur, plastik gibi ham maddelerin kesilmesi, oyulması, parçalanmasıyla ya da kalıba basılmasıyla da çoğaltılabilir ve uygulanabilir. Bu çalışmalar; ekleme, çıkarma, oyma, delme, yapıştırma vb. gibi pek çok farklı teknikle de oluşturulabilir. Bu tekniklerin yanında sanatçılar, kendi deneyim ve bilgileri ışığında farklı yöntemler de keşfederek sonsuz sayıda tasarım oluşturabilmektedir.

Resim alanında birim tekrarıyla oluşturulmuş hem üç boyutlu hem de iki boyutlu olarak tasarlanmış pek çok çalışma bulunmaktadır. Özellikle son yıllarda pleksiglas, polyester, alçıpan, naylon, polimer, kot, düğme, para ve daha akla gelebilecek her türlü endüstri ürünüyle çok değişik ve özgün yapıtların uygulandığı görülmektedir. Burada endüstriyel ürünleri yaratıcı ve özgün bir şekilde düzenleyecek olan sanatçıdır.

Nesne tekrarıyla uygulanmış rölyef karakterli çalışmalar, aslında naif ya da teknolojik, analitik ya da duygusal, zanaat ya da sanat olma arasındaki ince çizgide durmaktadır.

Günümüz sanatçılarının nesne tekrarına dayalı rölyef karakterli çalışmalarına derinliklerini dikkate almadan cepheden bakacak olursak eğer birer resim gibi algılanabilmektedir. Fakat kütle, hacim ve derinlik gibi özelliklerinin yanılsama değil de gerçek olması bu tarz çalışmaları resim kavramının dışına çıkarmaktadır. Disiplinlerarası üretimlerle heykel ve resim arasındaki sınırların erimesiyle kütle ve yüzeye dayalı ayrımların sorunsallaştığı ve resme katılan nesnelerin oluşturduğu rölyef

etkisi, sadece yüzeysel ve biçimsel olarak sorgulanmamalı, bu malzemelerin yüzeye katılmasıyla sanatçının esere yaklaşımı, dili ve düşüncesi de sorgulanmalıdır.

Tüm bu bilgiler ışığında resim sanatı kapsamında, nesne tekrarıyla yüzey üzerinde rölyef karakterli uygulamalara örnek olabilecek özgün eserler üreterek kendini kabul ettirmiş pek çok Türk ve yabancı sanatçı bulunmaktadır. Bu araştırma kapsamında ayrı başlıklar altında incelediğimiz üç Türk üç yabancı sanatçı, 2000 yılı ve sonrasında nesne tekrarıyla rölyef karakterli yüzey arayışları konusunu sorunsal hale getirerek araştırmalar yapmış ve bu konuda üretimlerde bulunmuşlardır.

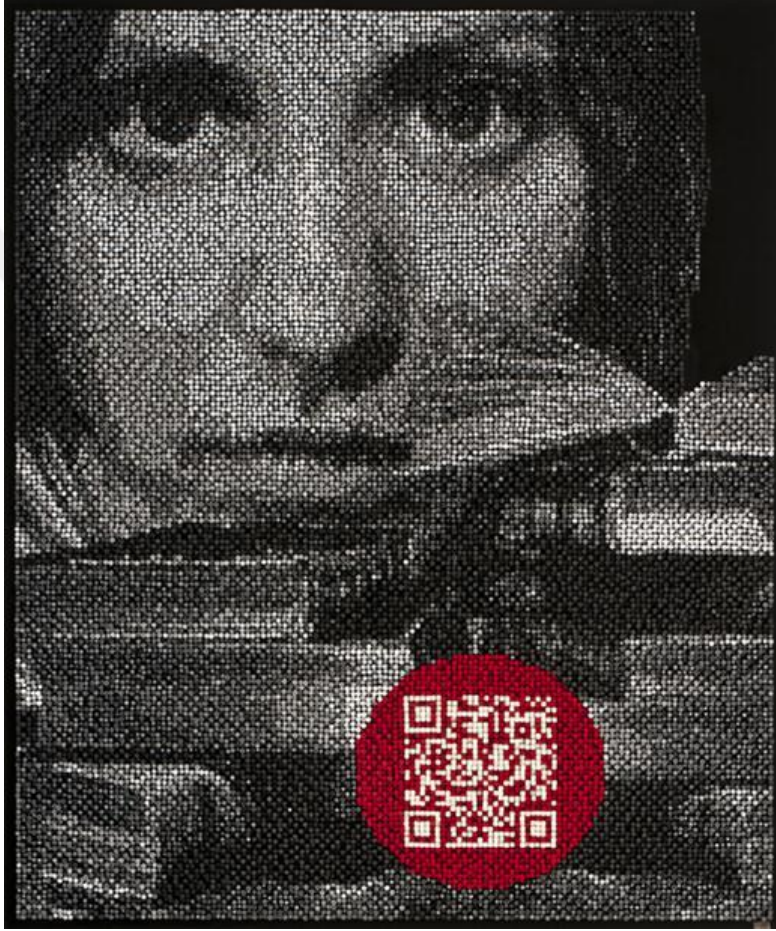
4.1.1. Alev Gözönar

Akademideki ilk yılını heykel bölümünde geçiren sanatçı daha sonra Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tekstil Bölümünde lisans eğitimini tamamlamıştır. Eğitim sürecinde karşılaşmış olduğu bu iki disiplin Alev Gözönar'ın sanatçı kimliğinin oluşmasında oldukça etkilidir. Akademideki ilk yılını heykel bölümünde geçiren sanatçının üç boyutlu çalışma arzusu onu “polimer” malzemesini seçmeye yöneltirken tekstil eğitiminin bir uzantısı olarak da parça tekrarlarıyla bütün oluşturma dürtüsü onun bugünkü sanatçı kişiliğinin oluşmasında etkili olmuştur.

Sanatçının kullanmış olduğu “polimer kil” sentetik bir seramik malzemesidir. Sanatçı, bir kompresör aleti kullanarak çok çeşitli renk şeritleri elde etmesiyle kendi paletini oluşturmaktadır. Her bir polimer parçasını, portresinin yüzüne düşen bir pikselmişçesine tuvaline elleriyle işleyerek üçüncü boyutu yakalayabilmesi ve nesne tekrarıyla rölyef etkisi oluşturarak çalışmalarına derinlik katması onu bu malzemeye yoğunlaştırmıştır.

Sanatçının, 2012 yılında Mabeyn Galeri’de açmış olduğu “Yol” sergisiyle izleyicinin beğenisine sunulan “VIP-VOP” serisi, tekrarlanan nesne parçalarıyla görüntü oluşumuna güzel örnekler sunmaktadır. Sanatçı bu seride Marilyn Monroe, Che, Virginia Woolf’un da aralarında olduğu VIP’leri ve onların karşısında VOP’ları (Very Ordinary People – Çok Sıradan İnsanlar) izleyiciye sunmuştur. Bu seride ayrıca teknolojiden faydalanan sanatçı her çalışmaya QR kod eklemiştir. Resimlerdeki QR kodları telefonunuzla okuttuğunuz zaman tablodaki kişiye ait cümlelere ulaşılabilir. Sanatçı, çalışmalarında kullandığı QR kodları şu şekilde açıklamaktadır:

İnsanların karşısındakini dinlerken satır aralarını okumalarının çok önemli olduğunu düşünürüm. Bunu bazen beden dili ile bazen bir küçük sözle yakalıyordunuz. QR kodları kullanmamın sebebi bu. İşlerimde VIP ya da VOP herhangi bir figüre baktığınız zaman onlara bir kırmızı kod eşlik ediyor. Benim için kırmızı kod, çizgi romanlarda gördüğümüz, yanında küçücük bir üçgeni olan konuşma balonu. Bu balonda o tuvaldeki figüre ait bir ifade var. Sanatçının ne demek istediği ile ilgilenen izleyici cep telefonuna uygun olan QR kod okutma programını yükleyip, kodu deşifre ederek işlere interaktif olarak katılacak” Milliyet Sanat (Akt: Aygün, 2012, s.65).



Resim 4.3. Alev Gözönar, “VOP III”, 2012, Lake ahşap üzerine polimer. 125x104 cm, Ayşe-Doğan Karadeniz Koleksiyonu. (Görsel Kaynak: URL_41)

Alev Gözönar’ın ortalama bir ayda yaklaşık 30.000 adet polimer kil birim tekrarıyla uyguladığı çalışmaları nesne tekrarıyla rölyef karakterli yüzey arayışlarına oldukça ilgi çekici örnekler sunmaktadır (Bkz. Resim 4.3.). Birim tekrarı ve parça bütün ilişkisine olan ilgisini kendisiyle yapılan bir röportajda şu şekilde açıklamaktadır:

Parça bütün ilişkisine olan vazgeçilmez ilgim yeni işlerimde de piksellerle hayat buldu. Küçük parçaların bir araya gelmesiyle oluşan büyük parçalar ve onların da bir araya gelmesiyle ortaya çıkan daha büyük birimler. [...] Farklı amaçlar için yapılan ama benim işim için modifiye edilmiş makinalarla polimer kil yarım

cm çapında küçük birimler haline getirilerek piksel piksel lake ahşabın üzerine işlendi. Bir işimde ortalama 25-30 bin adet parçacık var Hürriyet (akt: İnceoğlu, 2012, 20 Ekim).

Sanatçının çalışmalarında sonsuz kombinasyonlarla bir araya gelebilme potansiyeli olan ve aslında tek başlarına da var olan birimler bütünleşmektedir. Sanatçının bakış açısıyla var olan tekler bir araya gelerek bütünleşmekte ve bütünler bir araya gelerek yine bütünleşmektedir. Bu sonsuz çoğalarak uyum içerisinde, birbirini kendi içinde bile tekrar eden dalgalı ritim, Alev Gözonar'ın sanatını dengede tutmaktadır.



Resim 4.4. Alev Gözonar, “VOP III” (Detay), 2012, Lake ahşap üzerine polimer. 125x104 cm, Ayşe-Doğan Karadeniz Koleksiyonu. (Görsel Kaynak: URL_42)

Alev Gözonar'ın akım olarak Op Sanat ve Pop Sanat'a ve hatta Fotogerçekçilik akımında değindiğimiz Chack Close' nin çalışmalarından referanslar alan bu çalışmaları nesne tekrarı, modüler birleşim ve parça-bütün ilişkileriyle oldukça dikkat çekicidir. Nesne tekrarıyla rölyef karakterli yüzey arayışları için ülkemizde bu alandaki çalışmalar düşünüldüğünde önemli bir boşluğu doldurmakta ve dikkat çekmektedir. Sanatçı çalışmalarına bağımsız olarak devam etmektedir.

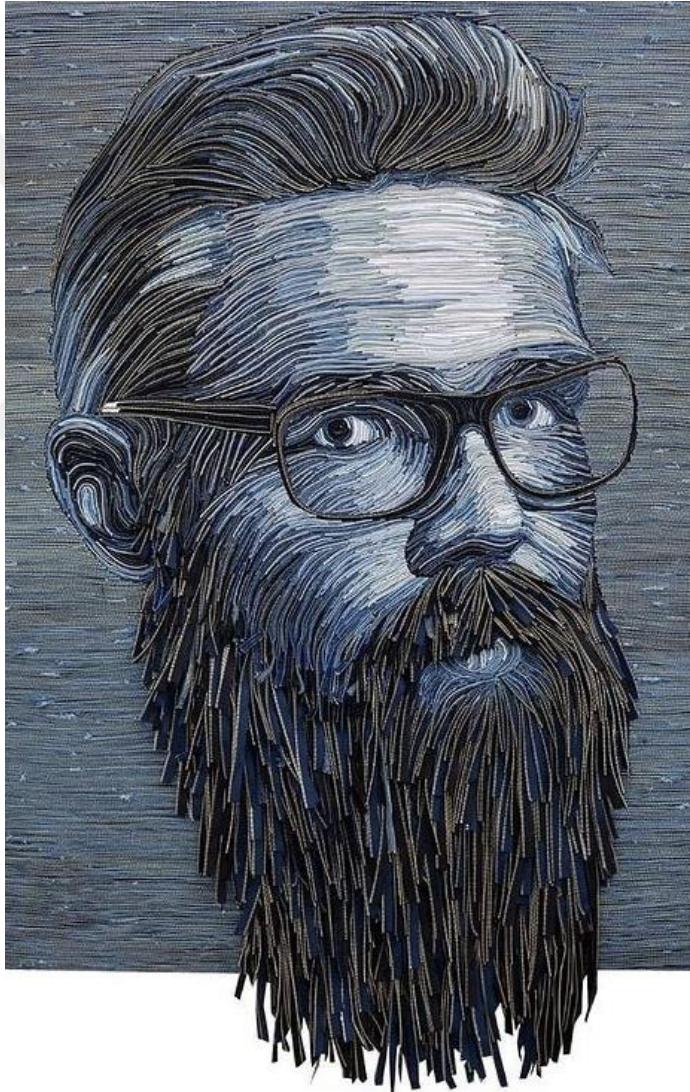
4.1.2. Deniz Sağdıç

1982 doğumlu günümüz genç kuşak sanatçılardan olan Deniz Sağdıç 2003 yılında Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinden mezun olmuştur. Mezun olduktan sonra sanatına İstanbul'da devam eden sanatçı, genellikle tekstil ürünleri ile çalışmaktadır. Düğme, fermuar, iplik, etiket gibi bir giysiden elde edilebilecek her

parçayı eserlerinde bir öge haline getiren sanatçı, malzemelerini üretici firma ve markaların ellerinde bulunan atık durumdaki ürün ve parçalardan sağlamaktadır.

Sanatçı bu yaklaşımıyla geri dönüşüme odaklanmaktadır. Kendisiyle yapılan bir röportajda bu durumu şu sözlerle açıklamaktadır:

Atık hale gelmiş parçaların, farklı öğelerle bir araya gelerek bir sanat eserinde yeniden hayat bulduğu çalışmalarım, yaklaşım olarak geri dönüşüme daha uygun. Hatalı üretim ya da kullanılmış, eskiyerek değerini yitirmiş giysileri kesip, biçmeden oldukları halleriyle yeniden düzenleyerek oluşturduğum çalışmalarım ise ileri dönüşüm örneği olarak değerlendirilebilir (TTSİS) (Anonim, Ocak-Şubat 2020, s.52).



Resim 4.5. Deniz Sağdıç, “Ready- ReMa-de”, 2019, Denim üzerine denim fermuar. 140x100 cm, Özel Koleksiyon. (Görsel Kaynak: URL_43)

Sanatçı, belirlemiş olduğu portreyi amaca uygun halde yeniden tasarlayıp kullanacağı malzemeleri keserek, dikerek ya da yapıştırarak yerleştirmektedir. Kullandığı malzemelerin olanakları dahilinde uygun renk ve boyutlamalar ile tasarımını düzenlemektedir. Bazen bir parçanın varyasyonlarını kullanırken bazen de farklı birkaç parçanın kombinasyonlarını kullanmaktadır (Bkz. Resim 4.5.).

Aynı malzemenin tekrarıyla oluşturduğu bu üç boyutlu portrelerinde derinlik etkisi göze çarpmaktadır. Tekstile dair her parçayı bu yolla yeni bir bütün oluşturacak şekilde renk ve biçim etkilerini de ön planda tutarak düzenleyen sanatçı sanatını şu şekilde ifade etmektedir: “Günlük hayatın bir parçası olan ama kullanım değerini kaybetmiş, atılmış, bir kenara bırakılmış nesneleri toplayıp bu nesnelere yağlı boya gibi sanatın klasik teknikleriyle müdahale ederek ya da bir heykel gibi yontarak, düzenleyerek onları sanatın dünyasında yeniden var etmeyi amaçlıyorum” TTSİS (Anonim, Ocak-Şubat 2020, s.52). Ayrıca sanatçının çalışmalarında endüstriyel malzeme kullanarak çağdaşı, klasik değerlerde bir portre kullanmasıyla da geleneksel yapıyı birbirine karıştırarak kullanması dikkat çekicidir.



Resim 4.6. Deniz Sağdıç, “Ready- ReMa-de” (Detay), 2019, Denim üzerine denim fermuar. 140x100 cm, Özel Koleksiyon. (Görsel Kaynak: URL_44)

Sanatçının 2019 yılında Türk Giyim Sanayicileri Derneği tarafından düzenlenen 12. İstanbul Moda Konferansında izleyiciyle buluşan “Ready-ReMade” başlıklı sergi kapsamında çeşitli tekstil ürünlerinin farklı kombinasyonlarıyla oluşturduğu portreleri dikkat çekicidir. Serginin alt metinlerine baktığımızda izleyici için sanatı anlama, anlamlandırmanın zorluğu eleştirilmektedir. Sanatçı, galeri ya da müze duvarlarının arasında sıkışan, çoğu zaman toplumun kısıtlı kesimlerinin bir boş zaman etkinliği

halini alan sanatın insan ile dolaysız buluşmasının, çok daha geniş kitlelere temas edebilmesinin yöntemleri üzerinde düşünmeye ve çalışmaya devam etmektedir. Sanatçı ile yapılmış bir röportajda bu konu ile ilgili düşüncelerini şu şekilde özetlemektedir: “İzleyiciyle buluşma yöntemlerinin yanında fazlasıyla kavrama yaslanan biçimleriyle anlaşılması zorlaşan, derin alt metinleri zorunlu kılan yaklaşımların yaygınlaşmış olması sanatın izleyiciyle ilişki kurmasındaki bir başka sorunsaldır” Turkuaz Magazin (Anonim, Mart 2020, s.51).

Sanatçı, geçtiğimiz yüzyılın başında modern sanatın önde gelen isimlerinin Ready-Made (hazır nesne) anlayışıyla anlatmak istedikleri düşünce yapılarının günümüzde aynı anlayışla ya da geçerlilikle yapılmadığı düşüncesi ve bu yaklaşımlar nedeniyle izleyicinin sanattan çekinmesi ya da ürkmesini eleştirmektedir. Bu bağlamda bu duruma karşı olarak “Ready-ReMade” olarak sunulan çalışmalar mevcut yani zaten yapılı olana (made) müdahale, yeniden düzenleme (ReMade) anlamında bir başlıkla çalışmalarına devam etmektedir (Bkz. Resim 4.6.).

Bu düşünce sisteminden yola çıkarak oluşturduğu çalışmalarını neden tekstil ürünleriyle şekillendirdiğine ise şu şekilde değinmektedir:

Günlük kullanım nesnelerini sanatın klasik unsurlarıyla düzenliyorum. Böylece bu objeler sanatın dünyasında yeniden var olurken izleyicinin de kolayca tanımlayabileceği, anlamlandırabileceği formlara bürünebiliyor. Tekstil ürünleri de insanın günlük hayatta en yoğun kullandığı nesnelerin başında geliyor. Tekstil gibi insanın çok yakından tanıdığı objelerin, bir sanat eserinde malzeme olarak kullanılması izleyicinin o sanat eseriyle ilişki kurmasını kolaylaştırıyor. Böylece izleyicinin sanat eserini anlamaması, ondan ürkmesi şöyle dursun, bakmakla yetinmeyip ona dokunmayı, temas etmeyi arzuluyor (ÇSDRYO) (Anonim, Kasım-Aralık 2019, s.20-21).

Deniz Sağdıç hayata dair parçaları bu yolla yeni bir bütün oluşturacak şekilde düzenlemektedir. Parçalar arası ilişkide ise üst üste gelme durumunun yanı sıra, renk ve biçim etkileri ön planda tutularak yan yana düzenlenmektedir. Sağdıç’ın çalışmalarında her parça içinde bulunduğu bütünün bir parçası olurken aynı zamanda da bu bütünü oluşturmak için yeni anlamlar üretmektedir.

Eserlerime uzaktan bakanın yakına geldiğinde tekstil ürünlerinden yapıldığını anlamasıyla yaşadığı şaşkınlığa, ona dokunmak istemesine, hissetme ihtiyacına şahit olmaya bayılıyorum. Benim çalışmalarında tam tersi durum da söz konusu, ilk anda çok yakınında olup, kumaş parçalarından başka bir şey görmeyip, uzaklaştığında ya da fotoğrafını çektiğinde bütünü görebilen insanların şaşkınlıkları görülmeye değer TTSİS (Anonim, Ocak-Şubat 2020, s.52).

Nesne tekrarıyla rölyef karakterli yüzey arayışları için oldukça güzel örnekler sunan bu genç sanatçımız yurt içi ve yurt dışında dikkat çekmekte ve pek çok koleksiyonda çalışmaları bulunmaktadır. Sanatçı, çalışmalarına bağımsız olarak devam etmektedir.

4.1.3. Varol Topaç

1967 Ankara doğumlu olan sanatçı Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümünde lisans, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Anasanat Dalında yüksek lisans yapmıştır. Mustafa Kemal Üniversitesi ve Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakülteleri Heykel Bölümlerinde akademik olarak çalışan sanatçının 3 kişisel sergisi, 13 ödülü, yurt içi ve yurt dışında pek çok koleksiyonda işleri bulunmaktadır. Çalışmalarına Kültür ve Turizm Bakanlığı İzmir Resim ve Heykel Müzesi- Kültürpark Sanat Galerisi Koordinatörü- Heykeltraş olarak devam etmektedir.

Rölyef karakterli yüzey çalışmalarının yanı sıra heykel ve yerleştirme (enstalasyon) çalışmalarıyla da dikkat çeken sanatçı, hep doğa çıkışlı ya da doğaya bir şekilde dokunan işler üretmeye özen gösterirken kinetik özellikli çalışmaları için de yine doğanın bir parçası olan kavak ağacını seçmiştir. Kavak ağacının doğal rengi, nispeten pürüzsüz dokusu, kütsel yapılarının birbirine denk olması sanatçının uygulamalarında kolaylık sağlamaktadır. İrili ufaklı, farklı büyüklük ve küçüklükteki ağaç dallarının “birlikteliği” ile oluşturduğu çalışmalarını yine “birliktelik” adı altında sergileyerek kavramın özelliğini vurgulamaktadır. Kinetik özellikteki bu çalışmalarıyla yaşamsal ritmi, dinamizmi ve hareketi vurgulayan sanatçı kendi sanatını şu şekilde açıklamıştır: “Doğa sanatına duyduğum ilginin arayışlarıdır bu işler, doğanın yaşamsal ritminin arayışları” (Akt: Öztür, 2010, s. 65)

Çalışmalarında kavak ağacını malzeme olarak seçmesinin nedenini ve başka ne tür malzemelerle çalıştığını kendisiyle yapılan röportajda şu cümlelerle açıklamaktadır:

Ahşap yerleştirme (enstalasyon) çalışmalarımda kavak ağacını tercih ediyorum çünkü kavak; malzeme, biçim ve anlam ilişkisi olarak en iyi sonucu aldığım bir yapıya sahip. Hafif, düzgün dokusu, doğal rengi ve dairesel çap yapıları en uygun ağaç. Fakat heykel çalışmalarımda sert ağaçlar, taş (mermer, granit, serpantin vb.) metal ve polyester malzemeyi kullanıyorum (Akt: Öztür, 2010, s. 64)



Resim 4.7. Varol Topaç, “*Bir-Lik*”, 2015, Kinetik Heykel-Ağaç Dalları, Kanvas, Elektrik Motoru, 105x320x25 cm, İzmir Efes Swiss Otel. (Görsel Kaynak: URL_45)

Varol Topaç İzmir Efes Swiss Otel’in duvarına yaptığı Bir-Lik çalışması ile ülkemizdeki kinetik heykel sanatını uluslararası platforma taşımıştır. Topaç, birim olarak kullandığı ağaç dallarıyla bütünsel bir etki yaratmaktadır. Eserinde kullandığı yüzlerce irili ufaklı kavak ağacı dal parçası tekrarı ile modüler bir birleşim oluşturmuştur. Çalışmada bir yandan dallar arasına yerleştirilen sensörler sayesinde seyirci esere yaklaştığında parçalar hareket kazanırken diğer yandan da dal parçalarının birbirine vurmasıyla ses çıkarmaktadır ki bu da doğanın canlı ve hareketli yapısına dikkat çekmektedir (Bkz. Resim 4.7.).



Resim 4.8. Varol Topaç, “Bir-Lik” (Detay), 2015, Kinetik Heykel-Ağaç Dalları, Kanvas, Elektrik Motoru, 105x320x25 cm, İzmir Efes Swiss Otel. (Görsel Kaynak: URL_46)

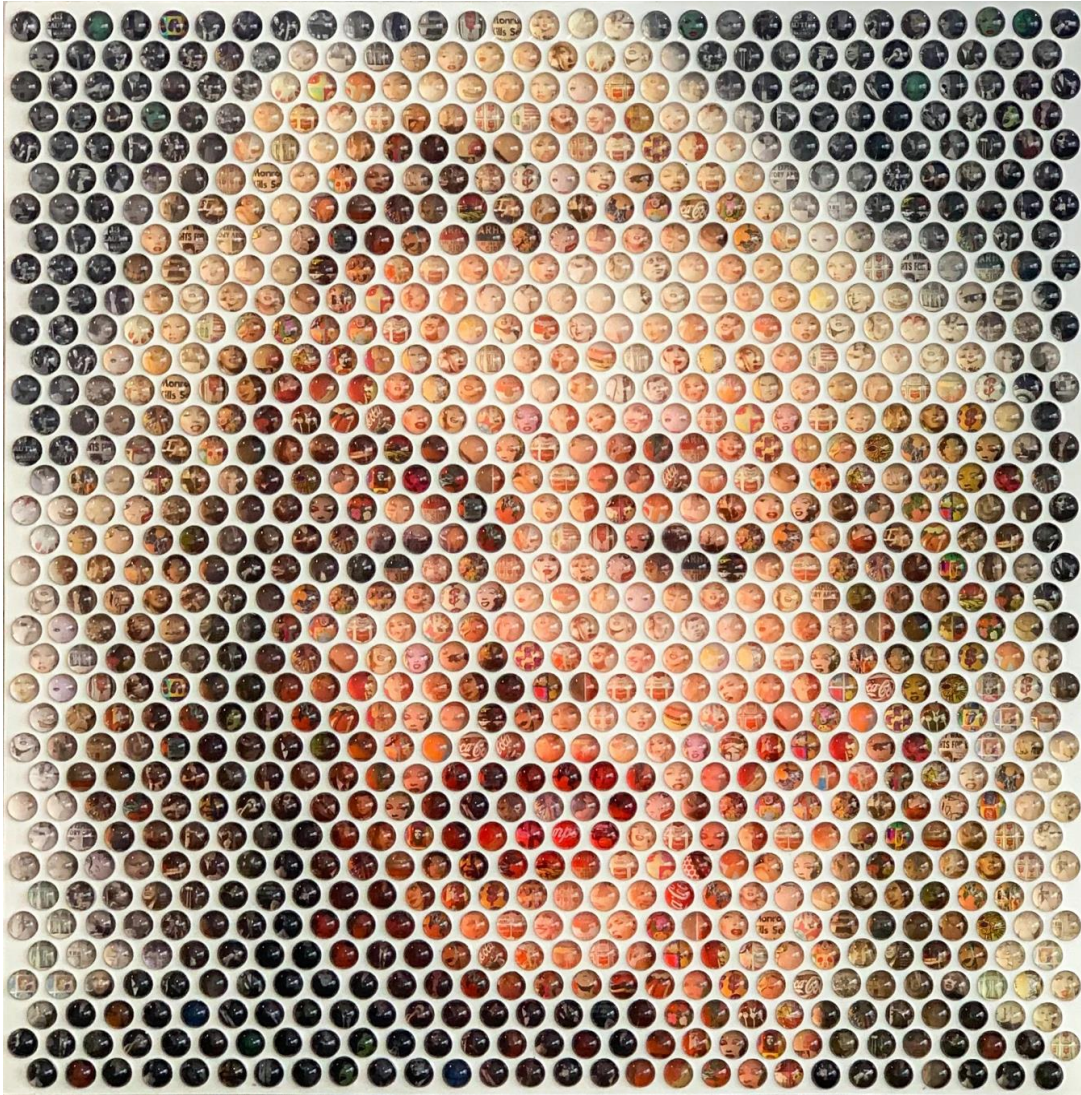
Kendisiyle yapmış olduğum görüşmede “ağaç dalları” ile yapmış olduğu çalışmaların gelişim aşamalarını ve neden nesne tekrarına yönelerek çalışmalar ürettiğini şu şekilde açıklamaktadır:

Yuvarlak, birim eleman olarak öğrencilik yıllarımdan beri kullandığım bir sanat formu öğesi oldu hep. Ağaç dallarını kesit olarak ele alarak dairesel yapılarının görsel etkisini kullandım. Dalların kendileri ve kesilmiş yüzeylerinin bir arada olduğu kompozisyonlar oluşturarak yerleştirmeler yaptım ilk başlarda. Bu çalışmalarım hep ‘doğa’yı, gözlemlerimin sonucunu gördüm. Bu anlayışla ilk zamanlarda yaptığım çalışmaların yerlerini değiştirirken bütünü oluşturan dalların, hareket etmesi birbirlerine çarpması ve çıkardıkları ses beni bu durumu kontrol edilebilir bir sonucu aramaya götürdü. Bu süreç sonunda elektrikli motor ve izleyiciyle etkileşimi sağlamak için radar hareket sensörü kullanmaya başladım. Ve aynı tekniği kullanarak hareketli çalışmalar yapmaya devam ediyorum V. Topaç (Kişisel iletişim, Nisan 8, 2022).

Hareketi ve devamlılık hissini sağlamak için iç içe geçmiş silindir formu üzerinde yoğunlaşarak eserler üreten Varol Topaç, kinetik ve nesne tekrarıyla modüler birleşim uygulamaları için -ülkemizde bu alandaki çalışmalar düşünüldüğünde- önemli bir boşluğu doldurmaktadır.

4.1.4. Nemo Jantzen

1970 doğumlu Hollandalı sanatçı, Rotterdam'daki RTO Sanat Akademisi'nde sanat, tasarım ve fotoğraf eğitimi almıştır. Eğitiminin ardından grafik tasarımcılığı ve reklamcılık yapan sanatçı daha sonra Belçika'da birkaç yıl geçirmiş, sonunda kariyerini güzel sanatlara adanmış İspanya'ya yerleşmiştir. Çalışmaları dünya çapında çok sayıda özel ve kamu koleksiyonlarında bulunmaktadır.



Resim 4.9. Nemo Jantzen, “*Marilyn (White)*”, 2020, Ahşap üzerine reçineden fotoğraf kompozisyonu. 110x110 cm, Özel Koleksiyon. (Görsel Kaynak: URL_47)

Eğitimi sonrasında çalışmış olduğu grafik tasarım ve reklamcılık alanları onun bugünkü sanatının oluşmasında oldukça etkili olmuştur. Televizyon, reklam panoları, müzik, sosyal medya, dergiler gibi modern dünyadaki görsel kültürü sorgulamaktadır.

Sanatçı, izleyicinin dikkatini bireysel algının kitle iletişim araçlarından ve bu araçların bize sunduğu mesajlardan nasıl etkilendiğine çekmek istemektedir. Kitle iletişim araçlarının bize sunduğu bilgi bombardımanının ardındaki “büyük resmi” gözden kaçırmamak, çalışmalarının ana temasını oluşturmaktadır.

Jantzen, hem benzer hem de etkileşimli bir teknik geliştirmiştir ve bunu çalışmalarına uygulamıştır. Sanatçı, binlerce görüntüyü toplayıp tema ve renge göre düzenledikten sonra bunları küçük el yapımı reçine kürelere yerleştirmektedir. Jantzen daha sonra düzinelerce hazırlamış olduğu bu küreleri birleştirerek büyük ölçekli fotoğraf portreleri oluşturmaktadır. Jantzen’in çalışmaları; yakından bakıldığında farklı, uzaktan bakıldığında ise daha farklı bir etkileşim içinde olduğu için izleyicilerin dikkatini ve bakışlarını sürekli olarak üzerine çekmekte ve bu ilgiyi uzun süre koruyabilmektedir (Bkz. Resim 4.9.).



Resim 4.10. Nemo Jantzen, “Marilyn (White)” (Detay), 2020, Ahşap üzerine reçineden fotoğraf kompozisyonu. 110x110 cm, Özel Koleksiyon. (Görsel Kaynak: URL_48)

Sanatçının yarattığı görsel kompozisyon, geometrik tasarım temeline dayanmakta ve bu tasarımlar matematiksel hesaplamaları gerektirmektedir. Çalışmalarında daire formunun devamlı tekrarını kullanmaktadır.

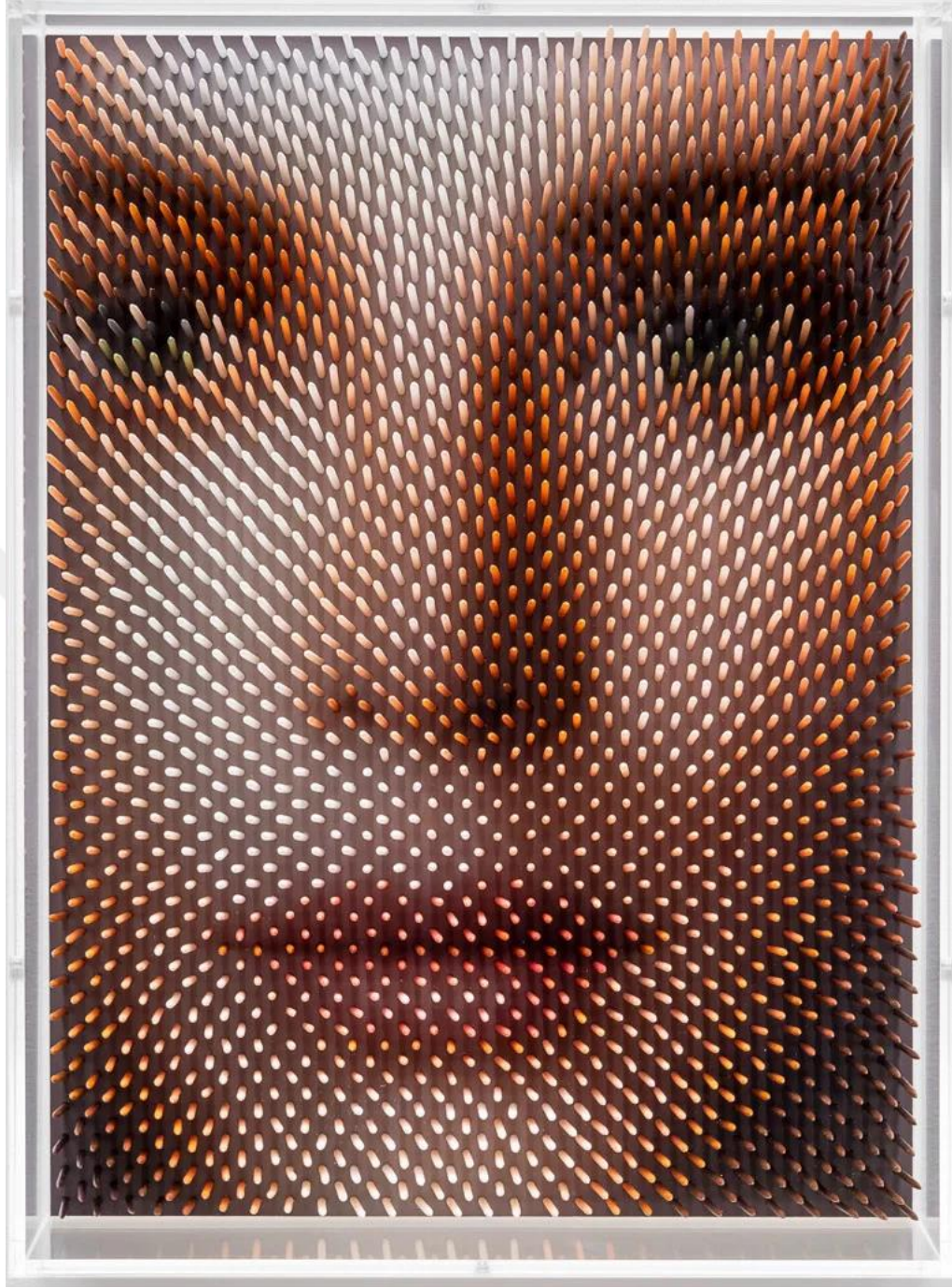
Nemo Jantzen'in algı ve perspektif araştırması olan bu çalışmaları, popüler kültür ve kitle iletişim araçlarını sorgulamak için karma medya fotoğraf kompozisyonları ile fotoğrafçılık, noktacılık ve pop sanatını karıştırmaktadır.

Başlangıç noktası olarak tekrar, izleyiciye süreklilik duygusu kazandırmaktadır. Sanatçı, kubbe parçalarını yeniden birleştirmek, yeniden oluşturmak ve yeniden pikselleştirmek için ayrıştırmaktadır. Yinelenen görsel elemanlar çağrışım yoluyla farklı algılama süreçlerine ait birimleri bakış anında bir araya getirmektedir. Birkaç boyuttan gözlem fırsatı sunan çalışmalar; çok boyutlu, etkili ve izleyiciyle sürekli iletişim halinde olmasını sağlamaktadır (Bkz. Resim 4.10.).

Daire formundan hareketle oluşturduğu kubbe parçalarının tekrarına dayanarak devamlılık hissi sağlayan Nemo Jantzen, nesne tekrarına dayalı rölyef karakterli yüzey uygulamaları için oldukça güzel örnekler sunmakta ve bu çalışmaları ile dünya çapında ilgi görmektedir.

4.1.5. Maxim Wakultschik

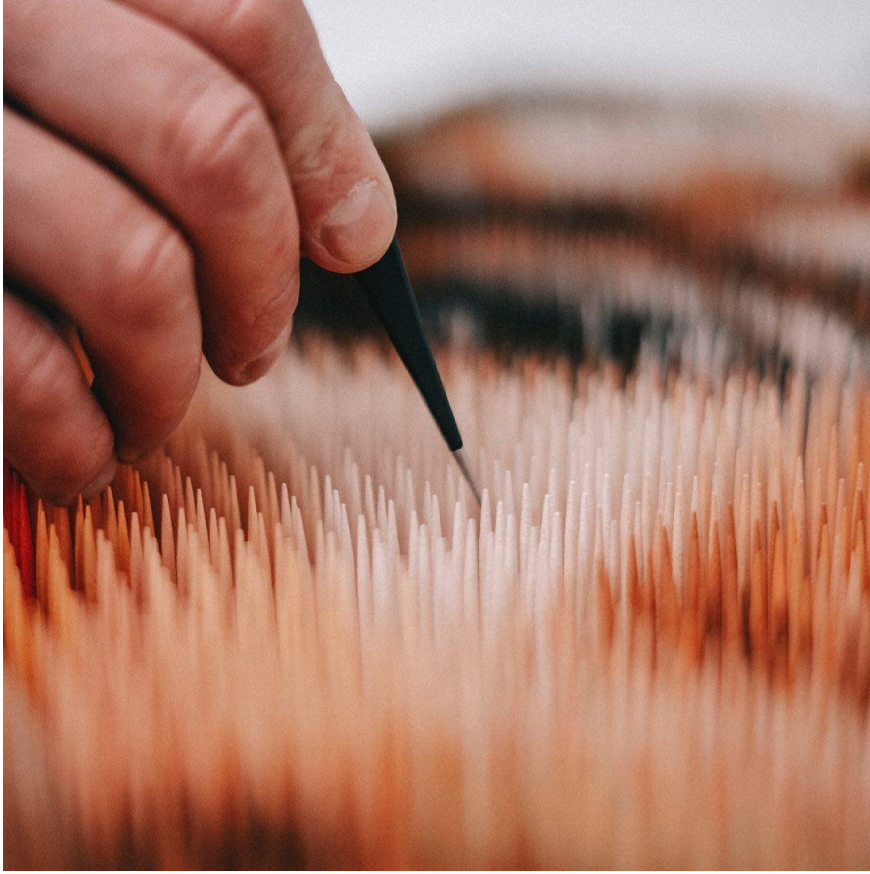
Belarus'lu sanatçı Maxim Wakultschik, sanatsal yolculuğuna Almanya'da ki Düsseldorf Sanat Akademisinde başlamıştır. 1994'ten itibaren rölyef karakterli yüzey araştırmaları içerisine girmiş ve bu araştırmalar sanatının oluşmasında oldukça etkili olmuştur. Sanat kariyeri boyunca ilgisini çeken ve sorunsal haline getirdiği rölyef karakterli çalışma tekniği serilerine yansımaktadır. Adı Almanya sınırları içinde zaten bilinen sanatçının çalışmaları uluslararası düzeyde taktir görmekte ve çok sayıda özel ve kamu koleksiyonlarında bulunmaktadır.



Resim 4.11. Maxim Wakultschik, “Efilia”, 2022, Pleksiglas arkasında kürdan. 34x25x9 cm. (Görsel Kaynak: URL_49)

Maxim Wakultschik’in sanatı, bağımsız unsurlardan biçimsel bir düzen yaratan, matematiksel olarak kesin ve doğru yapılardan oluşmaktadır. Çok katmanlı nesneleriyle ışık-gölge, yüzey yapısı ve renk titreşimi arasındaki etkileşimi araştırmaktadır. Çalışmaların karşısında hareket ettiğimizde ya da perspektifteki en ufak değişiklikte çarpıcı yeni izlenimlere yol açan uygulamaları, kinetik nesnelere

dönüştürmekte ve sürekli değişmektedir. Bu da aslında çalışmalarındaki Op Sanat etkisini göstermektedir. Gerçekliğin ve yanılsamanın sınırları bulanıklaşarak sürekli olarak izleyicinin algısının sınırlarını zorlamaktadır (Bkz. Resim 4.11.).



Resim 4.12. Maxım Wakultschik, “*Efilia*”, 2022, Pleksiglas arkasında kürdan. 34x25x9 cm. (Görsel Kaynak: URL_50)

Çalışmalarında kullandığı ahşap çubuk parçalarını yüzey üzerine batırarak yerleştirmektedir. Kullandığı yöntem matematiksel çözümler gerektirmektedir. Önceden belirlediği kesin aralıklarla ve belirli noktalara göre nesnelerini yerleştirmektedir. Düzensiz bir yapı kullanmamaktadır. Her bir kürdan parçasını, portesinin yüzüne düşen bir piksel gibi çalışılmıştır. Ancak yüzey üzerinde iki boyutlu bir görünüm yerine Wakultschik, nesne tekrarıyla rölyef etkisi oluşturarak çalışmalarına derinlik katmıştır. Çeşitli tonlarda kürdanlar kullanarak kendi paletini oluşturmaktadır. Bütün birimlerin renklerini ve yerlerini önceden hesaplayarak çalışmasına uygulamaktadır. Bu şekilde daha yumuşak geçişli uygulamalar elde etmektedir (Bkz. Resim 4.12.).

Wakulstchik'in çalışmaları daha çok klasik imgelerin nesne tekrarıyla yeniden oluşturulmasıyla ilgilidir. Sanatçı ahşap, kağıt, cam ve metal ile birlikte yağılı veya akrilik boya gibi farklı teknik ve malzemelerle de sanat eserleri oluşturmaktadır. Wakultschik'in çalışmalarının en önemli noktası klasik resimlerin nesne tekrarlarıyla ve kabartma olarak sunulan yüzler olmasıdır. Sanatçı portrelerini nesne tekrarı gibi ağıdaş bir yöntemle üretirken sanatın klasik teknikleriyle müdahale ederek oluşturmaktadır.

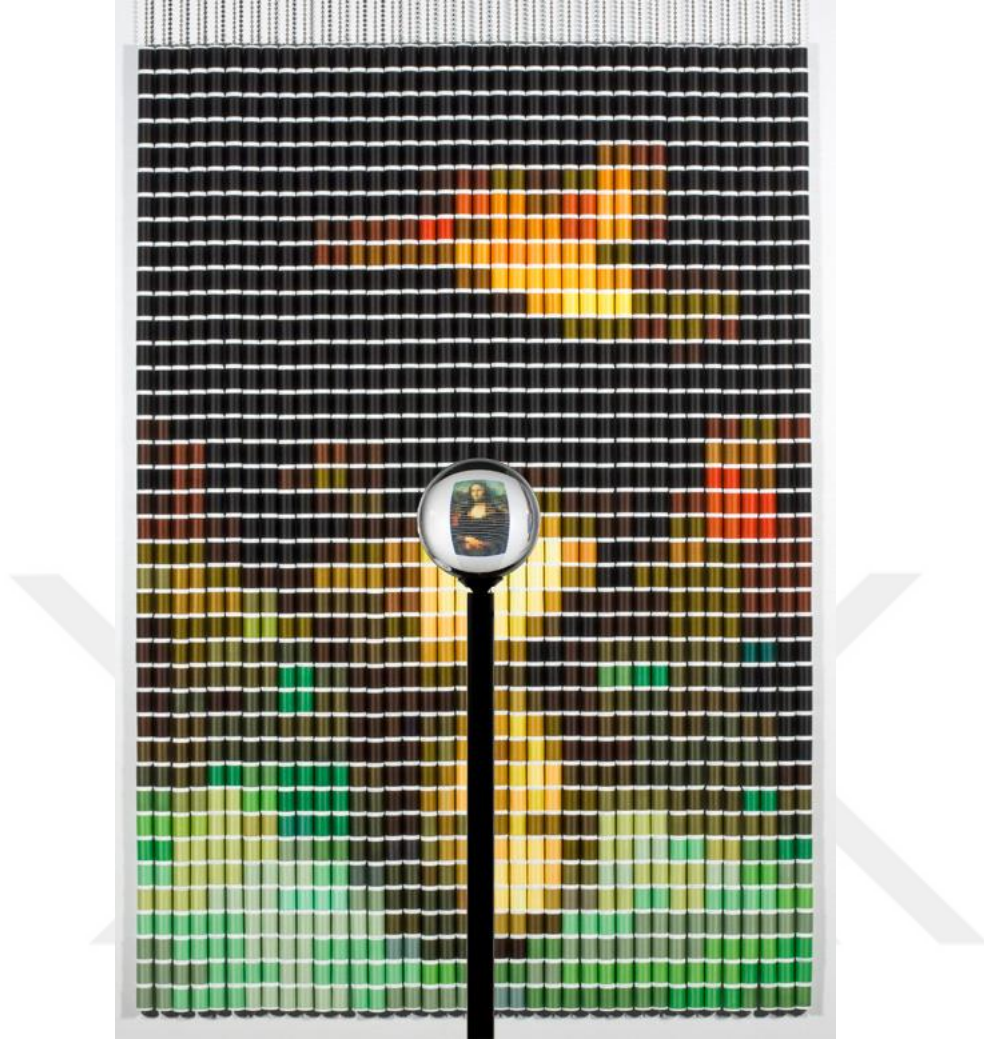
Kariyerini adanış olduğu rölyef karakterli yüzey arayışları konusuna nesne tekrarıyla uyguladığı çalışmalarla devam eden ve içerisinde kinetik ve op sanat etkileri de barındıran uygulamalarıyla Maxım Wakultschik, dünya çapında ilgi görmektedir.

4.1.6. Devorah Sperber

Amerikalı sanatçı Devorah Sperber sanat hayatına Denver'deki Regis niversitesi'nde başlamıştır. Sanatçı rölyef karakterli çalışmalarını alıntıladığı görüntüyü pikselleyerek sunmaktadır. Sperber görüntü bütünlüğünü makara kullanarak elde etmektedir. Yüzey üzerinde iki boyutlu bir görünüm yerine Devorah, nesne tekrarıyla rölyef etkisi oluşturarak çalışmalarına derinlik katmıştır. Bu tür çalışmalarda yer alan her bir parça beynin görüntüyü oluşturabilmesi için şarttır. Sanatçı, bilimsel dayanaklı teknik yaklaşımında sayısız tekstil temelli malzeme kullanmaktadır. Her bir pikseli renkli iplik makaralarıyla baş aşağı asılı duran görüntüye kopyalamaktadır.

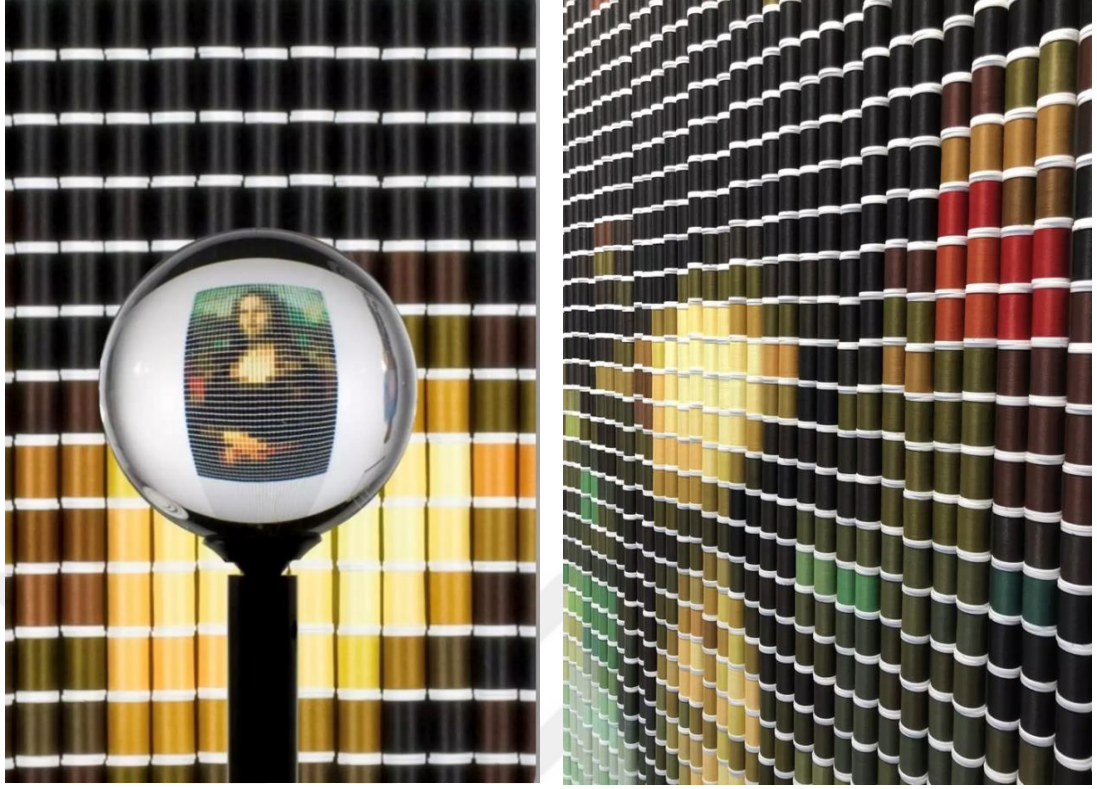
Çalışmaların önüne yerleştirilen akrilik küre, göz gibi hareket ederek, karmaşık makaralardan oluşan ters görüntünün yönünü düzeltir ve minyatür bir resmin küre içinde havadaymış gibi görünmesini sağlar. Soyut bir bileşene sahip olan renkli iplik makaraları, sanatçının sabrının neticesinde tanıdaık bir görüntüye dönüşür (Brown, 2007, 25 Ocak).

Sperber'in çalışmalarında küreler, çalışmanın algılanabilmesinde oldukça önemlidir. Kreler, düz resimlerde var olan üç boyutlu yanılısamayı vurgulamaya destek olmaktadır. "Kreler görüntüyü 180 derece dndrdğnden, izleyici baktığı görüntünün yanılısamasını izlemektedir. Orijinal resmin alana özgü doğasına referans olarak, 45 derecelik iki yamuk aı üç boyutlu yanılısamayı resimde çoğaltmaktadır" (URL_2).



Resim 4.13. Devorah Sperber, “*After Mona Lisa 8 (Mona Lisa’dan Sonra 8)*”, 2010, 1.482 adet iplik makarası, akrilik küre, metal düzenek. 172,72x119,38 cm (yalnızca iplik makaralı bölüm) x 182,88cm (akrilik küre ile birlikte). (Görsel Kaynak: URL_51)

Çağdaş sanatta yeniden üretimde malzeme çeşitliliği ve özgürlüğünü kullanarak Mona Lisa’yı yeniden görselleştiren Sperber yaptığı “Mona Lisa’dan Sonra 8” (After Mona Lisa 8) isimli çalışmasında 1.482 adet renkli iplik makarası kullanmıştır. Çeşitli tonlarda iplik makaraları kullanarak kendi paletini oluşturmuştur. Bir küre aracılığıyla bakıldığında Mona Lisa olduğu anlaşılan ve tanınır hale gelen görüntü; çıplak gözle bakıldığında rastgele düzenlenmiş, pikseli, soyut bir düzenleme olarak görülmektedir (Bkz. Resim 4.13.).



Resim 4.14. Devorah Sperber, “*After Mona Lisa 8 (Mona Lisa’dan Sonra 8)*” (Detay), 2010, 1.482 adet iplik makarası, akrilik küre, metal düzenek. 172,72x119,38 cm (yalnızca iplik makaralı bölüm) x 182,88cm (akrilik küre ile birlikte). (Görsel Kaynak: URL_52)

Bilim sanat ve teknolojiyi birleştirerek uygulamalar yapan sanatçı sanatını kendi sözleri ile şu şekilde açıklamaktadır:

Ben; sanat, bilim ve teknoloji arasındaki bağlantı ile ilgileniyorum. Gözler ve beyin önceliklidir ve öznel bir deneyim vs. olarak mutlak bir gerçeklik sunar. Bir görsel sanatçı olarak, daha fazla uyarıcı ve bir o kadar temel bir konu düşünemiyorum. [...] Çalışmalarım binlerce nesnenin – iplik makaraları, marker kalem, kombine optik cihazlar, şeffaf akrilik üzerine küreler, dış bükey aynalar, veya tersine dürbünler- monte edilmiş heykellerinden oluşur (URL_3).

Devorah’ın çalışmalarında endüstriyel bir malzemenin tekrarını kullanması onu çağdaşlığa yaklaştırırken görüntü olarak bir Rönesans tablosunun pastişini yorumlaması ise onun klasik resimden referans aldığını göstermektedir.

Nesne tekrarıyla uyguladığı çalışmalarla sanatına devam eden ve içerisine bilim ve teknolojiyi de dahil eden Devorah Sperber, dünya çapında ilgi görmektedir.

Nesne tekrarına dayalı rölyef karakterli bu çalışmalar resmin iki boyutlu yüzeyine yönelik arayışlardır. Bu çalışmalar resim ve heykel arasında gidip gelmektedir. Tuval resminin ana sorunu olarak algılanan yanılsama sorununu en aza indirmeye çalışan

resimler üzerine yoğunlaşmıştır. Kabartma (rölyef) fikrinden yola çıkarak duvardan mekana yayılan iki buçuk boyutlu tuval olarak da tanımlanabilirler. Sanatçılar, bu yüzey problematiğine farklı üsluplarda yaklaşıp yüzeyin sınırlarını zorlamaya devam etmektedirler.

4.2. Heykelde Nesne Tekrarı ve Modüler Birleşimler

Sanatta kütle denilince akla ilk gelen heykel, yüzey denilince de akla ilk gelen resimdir. Ne var ki Modernist ve Posmodernist ifade biçimleriyle birlikte pek çok alanda farklı oluşumlar gerçekleşmiştir. Bunlardan biri de resim-heykel etkileşimi neticesinde oluşmuş bir önceki bölümde de değinmiş olduğumuz “Nesne Tekrarına Dayalı Rölyef Karakterli Yüzeyler”dir. Çünkü bu çalışmalar hem yüzeysel hem de kütsel özellikler taşımaktadırlar.

Heykel ve resim sanatlarını ayrı ayrı gelişimsel yönden incelediğimizde resim sanatının daha uzun bir yolla evrildiğini görmekteyiz. Tuval yüzey üzerinde ikinci boyuta geçer, sanatçı üçüncü boyut yanılsamasını aşabilmek için önce nesneyi parçalar ve bu beraberinde bir soyutlama durumunu da getirir, ardından nesnenin kendisini tuvale ekleyerek üçüncü boyuta geçer ve da bu farklı süreçleri beraberinde getirir. Heykelse halihazırdaki üçboyutlu doğasıyla, en eski çağlardan beri süregelen yaklaşımla biraz daha az bir kodlamayla nesneye yaklaşmıştır.

Huntürk, Modernizm öncesi heykeli şu şekilde tanımlamaktadır:

Modernizmin öncesi heykel üç boyutlu, doğayı temel alan, bir mekana yerleştirilen, kendisini çevreleyen boşlukla arasında sınır çizgileri olan, genelde kapalı biçimlerin kullanıldığı, ahşap, taş, pişmiş toprak gibi sert malzemelerden çalışılan, ışık gölge değerleri olan, genelde bir kaide üzerine konumlanmış, kayalara yontulan rölyefler (kabartma) biçiminde değilse taşınabilen, kalıcı bir eserdir (Huntürk, 2011, s.15).

Huntürk’ün tanımlamasıyla birlikte kısaca üç boyutlu sanat eseri olarak da nitelendirilen heykel, önceleri tapınma amaçlı, kendini kötü ruhlardan korumak ya da bereketi simgelemek için yapılmıştır. Gelecek yüzyıllarla birlikte yeni fonksiyonlar kazanarak önemli kişileri ya da olayları betimlemek amacıyla kullanılmış ve heykeltıraşların en iyi ifade gücü olmuştur. Bu durumdan hareketle Modernizm öncesi heykeller için daha çok anlatım dilini kullanmaktadır denilebilir. Modernizm döneminin heykelleri ise daha çok biçim dilini kullanırken Postmodernist dönemin heykelleri ise hem anlatım hem biçim dilini kullanmaktadır.

19. yüzyılda görülen gelişmeler neticesinde sanatta geleneksel anlayışın radikal bir biçimde değişime uğramasının ardından 20. yüzyılda özellikle 1960 ve sonrası dönemde teknolojinin de yardımıyla ortaya çıkan yeni eğilimler ile birlikte üç boyutlu sanat üretiminin genellikle heykel ile ilişkilendirilmesine yönelik tavır değişim göstermiş, tanım ve kapsamı büyük ölçüde belirsizleşmiş ve tüm bu gelişmeler de son derece hızlı bir dönüşüme ve çeşitlenmeye zemin hazırlamıştır.

Malzeme ve teknik açıdan baktığımızda Picasso'nun 1914 tarihli "Gitar"ı veya Tatlin'in atık malzemelerle gerçekleştirdiği aynı tarihli "köşe rölyefleri"ni Marcel Duchan'ın 1917 tarihli "hazır-nesne"leri takip etmektedir. Kolaj, montaj ve asamblaj gibi teknikler heykelden çok resmin sınırlarını genişletmekle ilgiliyken ne resim ne de heykel olmasıyla tanımlanan Minimalist "spesifik nesne"nin kökeninde de öncelikle resimdeki iki boyut etkisinin ötesine geçmek, "gerçek nesne" ile yapıt üretmek düşüncesi mevcuttur. Bu gibi sanat üretimleri heykeli geleneksel malzemelerden (taş, mermer, ahşap, metal) sıyrıp farklı malzemeleri kullanmaya yöneltmiştir. Camlar, plastik camlar, ince saç plakalar, rijit çubuklar, teller vb. endüstrinin bize sunduğu daha birçok madde pek çok farklı teknikle heykel sanatında kullanılmaya başlamıştır. Farklı malzemelerin heykel sanatında kullanılması konusunu Özgönül "Farklı malzemelerin farklı özellikleri olduğundan heykelin günümüzdeki etkisi de farklı yollardan meydana gelir. Bu nedenle heykel ile ilişki, sanatçının kullandığı farklı malzemelerle doğrudan bir bağ sağlamaktadır. Her malzeme, malzeme olarak heykele katkıda bulunur" diyerek değerlendirmiştir (Özgönül, 1977, s.21). Malzemenin sanata dahil olmasının ardından sanat sahnesine çıkan kavramsal çalışmalarla birlikte ise heykel sanatının sınırları iyice belirsizleşmiştir.

Altmışlı yılların başında karşımıza çıkan yapıtlar söz konusu olduğunda heykelin kesin bir no man's land'e girdiğini söylemek daha doğru olur: Bir binanın üzerinde ya da önünde bulunup da binaya dahil olmayan ya da manzarada bulunup da manzaraya dahil olmayan şey heykeldi (Krauss, 2002, s.105).

Heykele dair bilinen kabul görmüş tanımlar alışılmış kalıplar yerine heykelin alanını, kapsamını ve tanımını genişletecek yeni yaklaşımlara kapı aralanmış ve bu da klasik estetik beğeni anlayışından çok daha farklı biçimlendirme olanakları doğurmuştur. Artık heykel belli kalıpların, açık ve kesin tanımların sınırlarını aşarak sonsuz bir üretim çeşitliliği göstermeye başlamıştır.

Amerikalı sanat kuramcısı Rosalind Krauss'un 'Mekana Yayılan Heykel' başlıklı makalesinde işaret ettiği gibi yere atılmış iplik atıklarına, galeriye taşınmış kızılâğaç kütüklerine, çölden kazılıp galeriye yığılmış tonlarca toprağa 'heykel' denmeye başlanınca 'heykel' sözcüğünü telaffuz etmek ciddi anlamda zorlaşmıştır. Sonuç olarak üç boyutlu yapıt üretiminde malzeme dağarcığının sanatla hayat arasındaki sınırları iyice belirsizleştirecek ölçüde çeşitlenmesi, 1980'li yıllardaki 'heykel' üretimini şekillendiren başlıca etkenler arasında yer almıştır (Antmen, 2009, s. 287).

Heykel sanatının geçirmiş olduğu bu evrelere nesne tekrarı uygulamaları da dahil olmuş ve sanatçılar bu alanda üretimler yaparak heykel sanatını ileri boyutlara taşımış böylece yeni bir disiplin alanı oluşmuştur.

Parçalı, tekrarlanan, geometrik, simetrik, hareketli, düzenli ve sistemli form anlayışı günümüz heykelinde kurgulanan modüler formların temelini oluştururken bazen yalnızca biçimselliğiyle bazen de kavramsal olarak değerlendirilebilmektedir. Sınırsız bir üretim çeşitliliği sağlayan modülerlik, heykel sanatındaki hacimsel özellikle daha güçlü bir ifade biçimi kazanmaktadır. Ressam Jean Metzinger, 1910'da kaleme aldığı "Resim Üzerine Notlar"ında "Tekrar eden kütlelerden fizyolojik olarak yeni bir hacim çıkar" (Metzinger, 1910'dan akt: Antmen, 2009, s. 52) düşüncesiyle bu görüşü desteklemektedir.

Heykelde "birim" çalışmaların bütününde belirleyici unsurdur. Aynı birimin tekrarından oluşan çalışmalarda ise kompozisyona şekil vermektedir. Bu yöntemde çalışan sanatçılar yapıtlarında mesafe, ölçü, biçim, konu, mekan, hacim, boşluk, derinlik, ışık, yüzey kullanımına önem vermektedir çünkü bunlar yapıtın oluşumunda belirleyici konumdadır ve yapıta anlam kazandırmaktadır.

Yuvarlaklar, sivri uçlar, tornada şekillendirilen biçimler, seramik uygulamaları, demirler, metaller, hazır nesneler vb. pek çok malzeme heykel alanında birim olarak kullanılabilir. Birimler, oluşturulacak form üzerine aynı ya da farklı boyutlarda, belirli aralıklarla, önceden karar verilmiş olan kompozisyonun isteğine göre daha sık ya da daha seyrek, uzunlukları büyüyen ya da küçülen, yapıları kalınlaşan ya da incelen, belli merkezlerde toplanan ya da belli merkezlerden yayılan sistemlerle uygulanabilirler. Ayrıca uygulanacak birimler tasarımın isteğine göre büyük-küçük, aşağı-yukarı, uzak-yakın, ön-arka gibi karşıt ilişkilerle de yerleştirilerek daha etkili çalışmalar elde edilebilmektedir. Birimlerin matematiksel

koordinatlarla bütünleşmesi uyum ya da zıtlık içerisinde konumlanması yapıtları daha etkili bir hale getirmektedir.

Aslında tekrar ve modülerlik kavramları sanatın temelini oluşturan İlk Çağ sanatlarına kadar gittiğimizde dahi heykel sanatında kendini göstermektedir. İlk bölümde değinmiş olduğumuz süsleme sanatlarında yaratıcı gücün sonsuzluğunu yansıtmak için kullanılmış olan tekrar ve modülerlik, bu kez İlk Çağ döneminde yapılmış olan “Bereket Tanrıçası Artemis” üzerinde bereket ve doğurganlık kavramlarını göstermek için kullanılmaktadır. Artemis’in bereket ve doğurganlığı müjdeleyen bir inanç nesnesi ve sembolü olarak büyüsel ve dinsel törenlerde araç ve aracı olarak kullanıldığı düşünülmektedir (Bkz. Resim 4.15.).



Resim 4.15. “Bereket Tanrıçası Artemis”, 1956 yılında İzmir Efes’te çıkarılmıştır, Mermer, Efes Müzesi, İzmir. (Görsel Kaynak: URL_53)

Geçmiş uygarlıkların sonsuzluk, bereket, doğurganlık gibi kavramları tekrar eden modüler formlarla betimleme yaklaşımı, modern ve çağdaş sanat uygulamalarında da görülmektedir. Yontularak, alçıda işlenerek, mermeri şekillendirerek, modeli taklit ederek uygulanmaya çalışılan eski tarz heykel çalışmalarının yerine çelik, metal ya da demir parçalarını kaynakla birleştirerek oluşturulan heykeller yapılmaya başlanmıştır. Kullanılan tekniklerin değişmesi ve çeşitlenmesi sanatçılara özgürlük sağlamıştır. Brancusi, Arman, Koman, Acar, Çalık gibi birçok 20. yüzyıl sanatçısı düşüncelerini modüler formlarla tasvir etmeye çalışmışlardır.

Modüler formlarla çalışma üretmiş Romanyalı sanatçı Constantin Brancusi, heykel sanatına yeni bir soluk getirmiştir. Ahşap, taş, bronz, paslanmaz çelik gibi malzemeler kullanarak ürettiği çalışmalarını bazen en ham haliyle bırakarak, bazen de oldukça

fazla cilalayarak işlemiştir. Brancusi etrafındaki nesnelerin biçimini yalınlaştırarak arkasındaki salt varlığa, özüne ulaşmaya yönelmiş ve sade bir biçimsel ifade yakalamaya çalışmıştır.



Resim 4.16. Constantin Brancusi, “*Endless Column (Sonsuzluk Sütunu)*”, 1937, Demir ve çelik, 29m. 34x90x90 cm, Tirgu Jiu Parkı, Romanya. (Görsel Kaynak: URL_54)

Modüler tasarıma uygun olarak üretmiş olduğu “Sonsuzluk Sütunu” çalışması hem minimal hem de modülerdir. Yaklaşık otuz metre uzunluğundaki bu sütun, birbirinin aynı on beş birimden oluşmaktadır. Kare biçiminde tasarlanmış olan bu birimler, uygulamada keskin kenarlı eğriler üst üste gelecek şekilde neredeyse iz bırakmayarak yerleştirilmiştir. En altta kare biçiminde bir parça taban işlevi görürken en üstte de yarım olarak bırakılmış bir modül vardır. Bu sayede yukarı doğru uzanan devamlılık algısal olarak da devam eder ve sonsuzluğa giden bir yol izlenimi yaratmış olur (Bkz. Resim 4.16.).

Sütunun tümü ve parçaları bakış açısına göre şaşırtıcı derecede değişen bir özellik kazanıyordu. Modüllerin biçimleri, yukarı bakıldığı zaman ortaya çıkabilecek perspektif bir küçülmeyi dengelemektedir; gözümüzü yukarı kaldırdıkça, modüller daha kısa ve kalın, başka bir değişle daha kısa ve etkin bir nitelik kazanıyor, sütunun genel görünümü de daha zikzaklı bir devingenliğe sahip oluyordu (Lynton, 2009, s. 50).

Sonsuzluk Sütunu Birinci Dünya Savaşı'nda ölen Romen askerler için yapılmıştır. Gökyüzüne doğru uzanan tekrar eden bu modüler düzen sayesinde Brancusi, cennet ve dünya arasındaki sonsuz bağlantıyı, bedensel alemi aşarak göğe yükselme fikrini görselleştirmektedir.

Gökyüzüne doğru uzanan ve tekrar eden nesneler ile modüler heykel çalışması gerçekleştiren bir diğer sanatçı ise Arman (Armand Pierre Fernandez)'dir.

Fransız doğumlu Amerikan vatandaşı Arman'ın 1954'te Paris'teki ilk kişisel sergisinde Kurt Schwitters'ın kolajlarından ilham aldığı "Kaşeler" sergisinde, pul ve kumaş asamblajlarını ve birikimlerini sergilemiştir. 1960 yılında "Yeni Gerçekçilik" hareketinin manifestosuna imza atan sanatçı bu akımın tekniklerinden biri olan Akümülyasyon'la tanınmaktadır. Akümülyasyon tekniğinde nesne, birimdir ve aynı nesneler bir araya gelerek (biriktirilerek, üst üste yığılarak, toplanarak) modüller oluşturmaktadır. Arman'ın çalışmaları ise bu tanımlamalarla bağlantılıdır. Bu yöntem bağlamında Arman, gündelik nesnelerin sanatsal olanaklarını araştırarak, aslında belki çöp olarak kabul edilebilecek atık nesneleri sanata dönüştürmüştür. Bu yöntem ile kademeli olarak gelişen tarzında 1959 yılında "Coleres" serisi ile ahşap paneller üzerine monte edilmiş, parçalanmış ve yeniden birleştirilmiş çalışmalar yaparken (Müzik aletleri, paletler, fırçalar vb.) daha sonra yapmış olduğu "Yığınlar" ile sanat yaratma eylemlerini geliştirmiştir.

Yığınlar aynı zamanda Arman'ın dürtüsel, tekrar edip duran, edimsel emeğinin manifestolarıdır. Kişi her bir Yığın'ın ihtiva ettiği objelerin seçiminin ötesinde, her bir Yığın'ının yapılmasını sağlayan emek üzerine ve serileri mümkün kılan yeniden üretim sistemi üzerine düşünmekten kendini alamaz. Aslında bir bütün olarak serilerin durmak bilmeyen tekrarı, özellikle tüketimin nesnelliğinin gelişiminde böylesi bir edimsel tekrarın etkisinin altını çizer (Hamilton, 2012, s.8).

Sanatçı bireyin gündelik yaşam alışkanlıklarıyla ilişkili olarak seri üretim ve tüketim kültürünü yapıtlarında yorumlamış ve bu durumu yığın halindeki görüntüleri uygulayarak eleştirmiştir. Aslında bu durum Pop Sanat'ın daha karmaşık bir yorumudur da denebilir. Arman bu konudaki düşüncelerini kendisiyle yapılmış bir röportajda şu şekilde dile getirmiştir:

Yığınının özünü ben keşfetmedim: O beni keşfetti. Şu her zaman açıkça bellidir ki toplum, ihtiyacı olan güvenlik duygusunu bir nevi istifçilik güdüsüyle besler. Bu istifçilik güdüsü vitrin düzenlemelerinde, seri üretim hatlarında, çöp yığınlarında somut karşılığını bulur. Toplumumun bir görgü tanığı olarak,

üretimin, tüketimin ve tahribatın aldatıcı yaşam bilimsel döngüsü ile çok fazla ilgili olmuştumdur. Ve uzunca bir zamandır bu döngünün çokça aşıkâr maddi sonuçlardan birisi olarak dünyamızı çöple ve işe yaramaz tuhaf nesnelerle dolduruyor oluşumuzdan ötürü acı duyar oldum (akt: Hamilton, 2012, s. 2).



Resim 4.17. Arman (Armand Pierre Fernandez) “Long Term Parking (Uzun Süreli Otopark)”, 1982, 60 Araba ve Beton, 18 m. 18.000 kg, Chateau de Montcel, Fransa. (Görsel Kaynak: URL_55)

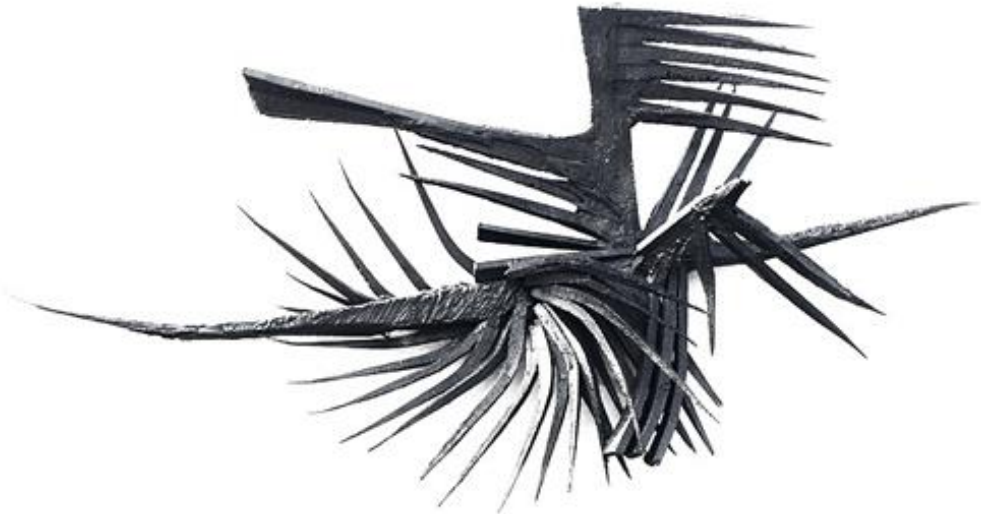
Arman'ın 1982’de gerçekleştirdiği “Uzun Süreli Otopark” isimli çalışması da diğer çalışmaları gibi nesne tekrarı ve modüler birleşim uygulamalarına güzel bir örnektir. Arman kimi çalışmalarında düzensiz ve sıradan kendi halinde bırakılmış yığıntı görüntülerini tercih etse de bu çalışmasında düzenli ve sistemli bir yapı izlemiştir. Gökyüzüne uzanan 60 adet arabayı 18.000 kg betona yerleştirerek 18 metre uzunluğunda bir dikdörtgen heykel oluşturmuştur. Yine bu çalışmasında da tüketim kültürüne dikkat çekmek istemiştir. Çalışma, Fransa'daki Chateau De Montcel'de kalıcı olarak sergilenmektedir (Bkz. Resim 4.17.).

1960 ve sonrası dönemde çok parçalı, çok yüzeyli, tekrara dayalı, ritmik ve geometrik formlarla modüler çalışmaları sorunsal haline getiren Türk sanatçılar da olmuştur.

Türk sanatının dışa açılması ile başlayan Postmodern sanatın deneyimlenme süreci deneysel yöntemlerle evrensel bağları yakalamaya çalışan heykel sanatçılarının üretimlerini, malzeme ve teknik açıdan geliştirmiş ayrıca üretimlerini biçimsel ve kavramsal ifade bağlamında postmodernist ve modernist ifadelerle yeniden yapılandırmaya yöneltmiştir.

Bu dönemde Türkiye’de avangard çalışmalar yaparak Türk modern ve çağdaş sanat tarihinde kendine önemli yer edinen sanatçılardan biri Kuzgun Acar’dır. Sanatın doğadan ve insana dair her şeyden etkilenmesi gerektiğine inanan Kuzgun Acar bir “heykeltıraş”tan çok bir “inşaatçı” gibidir. Boş uzayda yeni formlar yaratarak düşüncelerini görselleştirmeye çalışmıştır. Kuzgun Acar da heykellerinin çoğunda nesne tekrarı ile ilgili araştırmalar yapmış ve bu konuyu sorunsal haline getirmiştir. Daha önce birbirinden ayrı olan nesneleri birleştirerek birbirini tamamlayan ve neden-sonuç ilişkisine dayalı bir hareket duygusu oluşturmuştur. Nesne tekrarının söz konusu olduğu çalışmalarında modüler bir tutum sergileyen sanatçının yapısal biçimler ürettiği gözlenmektedir. Pek çok parçanın tekrarından oluşan bazı çalışmalarında boyutsal farklılıklar gözlenmediği halde kesinlikle izleyicisine bir monotonluk sunmaz. Aksine oldukça ritmik, hareketli, yırtıcı etkiler sunmaktadır.

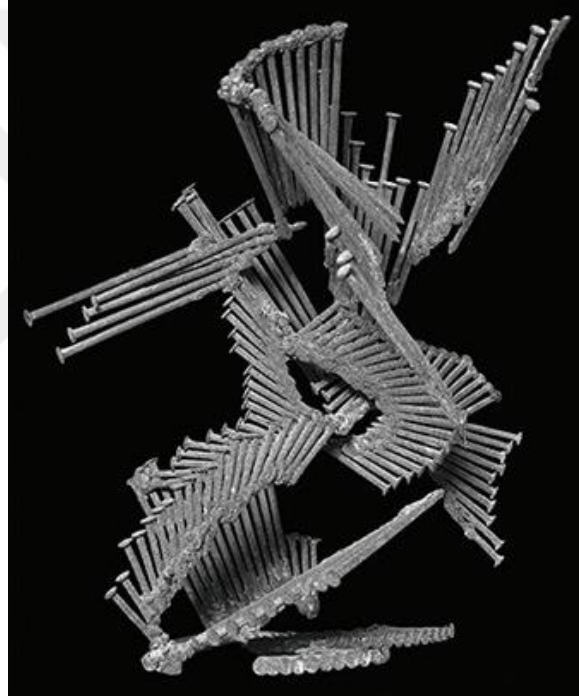
Önemli isimlerden olan Kuzgun Acar da heykellerinin çoğunu bir birimi tekrarlayarak konstrüktivist yaklaşımla ve modüler tutumla oluşturmaktadır. Teller, çiviler, demir kamalar onun malzemeleridir. Yontarak, eksilterek değil, ekleyerek, arttırarak çalışmayı tercih etmiştir. Heykellerinde tekil bir birim sistematik olarak çoğaltılarak bütünlüğü sağlamaktadır (Germaner, 1997, s.4).



Resim 4.18. Kuzgun Acar, “*Kuşlar*”, 1966, Metal, 630x230 cm, İstanbul Manifaturacılar Çarşısı (İMÇ), İstanbul. (Görsel Kaynak: URL_56)

From ve malzeme arayışları sırasında eskimiş kemik, kütük, dal, kamış, hurda, makine parçaları, metaller, bronz malzemeler, teller ve demir çiviler gibi sağdan soldan topladığı pek çok atık malzemeyle çalışmış ve neticede anlatımcı yanı güçlü yapıtlar gerçekleştirmiştir.

Parçaları lehimlemek, tümlemek onlara neden- sonuç ilişkisine dayalı bir akış, bir devinim kazandırmak, dolayısıyla boşluğa yeni bir kütle armağan etmek onun fikirlerini billurlaştırdığı bir yöntemdi. Hazır malzemeyi işlemek, ondaki eksik veya fazlalıklara müdahalelerde bulunmak, düzensizliği yapısal bir sağlamlığa kavuşturmak, ona akıllı ve sezgileriyle çoğalabildiği bir alan sağlıyordu. Bu yaklaşımı, 20.yüzyıl sanatına yeni bir uygulama biçim ve kurgu anlayışı getiren konstrüktivist heykel geleneğiyle ilişkilendirmek mümkün (Çalıkoglu, 2004, s. 15) (Bkz. Resim 4.18.).



Resim 4.19. Kuzgun Acar, “İsimsiz”, 1961, Demir, 47x65x52 cm, Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Özel Koleksiyonu, İstanbul. (Görsel Kaynak: URL_57)

Çivileri kaynatmak için ilginç bir yöntem geliştirmişti. Kümes tellerini şerit plakalar halinde kesiyor, çivileri telin boşluklarından geçiriyor ve başlarından birbirine kaynatıyordu. Kaynak sırasında teller eridiği için çivilerden oluşan parçalar ortaya çıkıyordu. Son aşamadaysa bu parçaları kaynatarak bir bütün elde ediyordu. Yerine göre de çivileri tek tek kaynatarak yapıyordu heykellerini (Ural, 1997, s. 27) (Bkz. Resim 4.19.).

Kuzgun Acar teknoloji yerine kaynak gibi daha ilkel teknikler kullanmıştır. Kendi açıklamalarında bize metali malzeme olarak seçmesinin nedenini demir çağından beri insanlar tarafından kullanılıyor olmasına ve alışılmadık şekillerde kullanıldığında

(çiviler gibi) izleyiciye düşündürücü, hatta rahatsız edici etkiler sunmasına bağlamaktadır.

Sivri uçları dışarıya doğru çıkmış çiviler, kendilerini çevreleyen uzamda çizgi etkisi yaparak heykelin tüm ayrıntılarıyla kavranmasına kolaylıkla olanak sağlıyor, heykeli çok sınırlandırıcı çizgilerle içinde bulunduğu boşluktan ayırıyordu. Başka bir açıdan ise çivilerin arasından heykelin boyutlarının ve yüzeyinin görünmesi heykeli içinde bulunduğu boşlukla birleştiriyordu.

Çivilerin yarattığı yırtıcılık ve batıcılık, form esnekliğiyle birleşince ortaya çok çarpıcı bir çelişme çıkıyordu. Bir yandan katı ve irkiltici bir malzeme öte yanda yumuşak bir form. Bu çelişme Kuzgun Acar'ın başkaldırısının taviz vermez 'sert' içeriğinin son derece estetik bir biçimde sunulması demekti. Metal malzeme ile şiirsel bir duyarlılığın bu denli güçlü bir şekilde ifade edilmesi çarpıcı bir etki yaratıyordu. Heykeller bir dönem kirpi gibi içine kapanan bir form alabiliyor; bir dönem açılarak, kıvrılarak yukarılara uzanıyordu. Formunun çeşitliliği ve çiviler heykeli izleyenlerde zengin imgelemlere yol açıyordu. Metalin ve soyut anlatımın yapabileceği itici etki bu yolla bir çekiciliğe dönüşüyordu (Ural, 1997, s. 11) (Bkz. Resim 4.19.).

1950'lerin sonuna doğru uygulamaya başladığı nesne tekrarıyla bütün oluşumları heykel sanatının kütle, mekan ve boşluk gibi en önemli kavramlarının bambaşka bir açıdan yorumlanmasını sağlamıştır.

Yine aynı dönemin sanatçılarından olan İlhan Koman da parçalı, tekrara dayalı, ritmik, simetrik ve geometrik formlarla modüler çalışmaları sorunsal haline getirerek üretimlerde bulunmuş diğer bir Türk sanatçıdır.

İlhan Koman Türk modern ve çağdaş sanat tarihinde oldukça önemli bir figürdür. Hem anıtsal boyuttaki kamusal alan heykelleriyle hem de küçük boyutlardaki çalışmalarıyla malzemenin doğasını ve biçimin olasılıklarını araştırmaktadır. İlhan Koman doğadan esinlenirken bilimsel fikirlerden beslenip aslında sanat pratiğini bilinenin içindeki bilinmeyeni keşfetmeye adanmış bir sanatçıdır. Madde ve doğanın dengesindeki sonsuz devinimin heykellerini yapmıştır. Seyirciyi de heykelin ve devinimin bir parçası olarak düşünmüştür. Çalışmalarında genelde "sonsuzluk" kavramı üzerine gitmiş, bu kavramı heykel diliyle görselleştirmenin üzerinde yoğunlaşmıştır. Çalışmalarındaki modüler devingen yapı eserlerindeki sonsuzluk hissini vurgulamaktadır.



Resim 4.20. İlhan Koman, “Akdeniz”, 1980, Metal Levha, 4.5 ton, Yapı Kredi Kültür Sanat Binası, İstanbul. (Görsel Kaynak: URL_58)

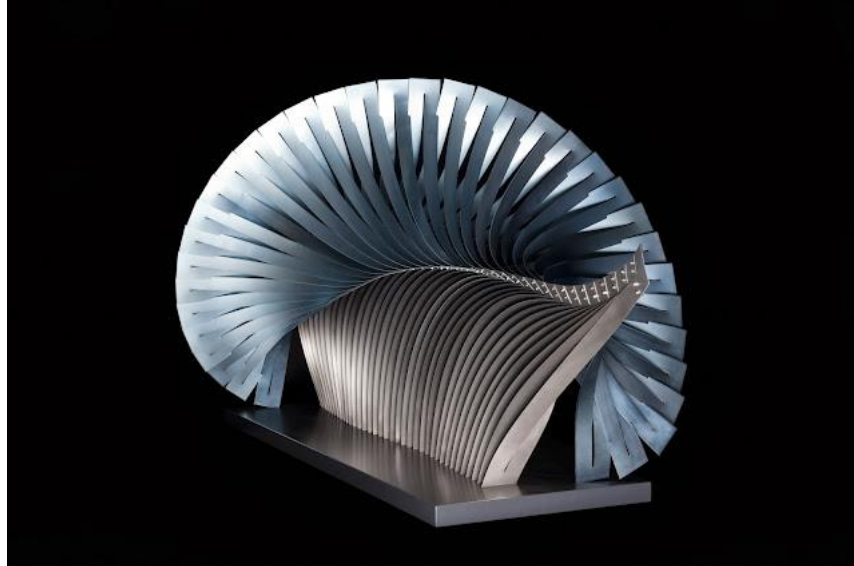
İlhan Koman en bilindik eseri olan “Akdeniz”i 1978-1980 yılları arasında oluşturmuştur. Öncesinde ilgi duyduğu kağıt katlama ve kesme teknikleri onun birim tekrarıyla çalışmalar oluşturmasının bir alt zemini olmuştur. Heykel morfolojik olarak dört ton ağırlığında, 12 milimetre kalınlığında ve 112 metal levhanın yan yana getirilmesiyle birim tekrarı kullanılarak oluşturulmuştur. Yarı metalden diğer yarı boşluktan yapılmış olan heykelin içinde bulunduğu mekan, eserin bir parçası haline gelmektedir. Heykeldeki kesintili süreklilik ve her bir dilim arasındaki eşit boşluk hacmi ile devingen bir görünüme yol açar bu da sanatçının oluşturduğu illüzyon etkilerinden biridir. Parçalar içinde bütünlüğü yakalamış olan sanatçı bu sayede heykel sanatında ayrıcalıklı bir yere sahip olmuştur (Bkz. Resim 4.20.).

Karşıdan bakıldığında kadının yüzünde sert bir ifade vardır. Burada bir bakıma insanlardan gördüğü eziyet protesto edilmiştir. Farklı açılardan bakıldığında da gövde dalgalı bir şekle dönüşmektedir. Koman’ın hareket ve boşluğu formun temel ögesi olarak kullandığı bu çalışmada da izleyici heykele bakarken hareket ettiğinde, heykel de hareket ediyormuş izlenimi vermektedir (Tunca, 2008, s. 80) (Bkz. Resim 4.20.).



Resim 4.21. İlhan Koman, “İsimsiz” (3-D Moebius Serisinden), 1980-86, Karton, Stockholm, İsveç. (Görsel Kaynak: URL_59)

Koman bilim ve sanatı birleştirmeye çalışmış sanatçılardan biridir. Bu sayede geliştirme fırsatı bulduğu serilerinden biri de “Moebius” serisidir. Koman Moebius’un sonsuzluk sembolü olan biçiminden yola çıkarak oluşturduğu uygulamalarını, uzun bir şeridin iki ucundan birini 180 derece kıvrıp, karşısındaki uca tutturarak oluşturmuştur. (Bkz. Resim 4.21.).



Resim 4.22. İlhan Koman, “Sonsuzluğa”, 1986-2012, 135x135x315cm, Titanyum, Stockholm, İsveç. (Görsel Kaynak: URL_60)

Diğer çalışmalarından biri olan “Sonsuzluk Eksi Bir Serisi”ni 1970’lerin sonunda geliştirmeye başlamış ve ölümüne kadar üzerinde çalışmıştır. Koman aslında bu seri

için çok temel bir prensip olan “Uçurtma Kuyruğu” prensibinden etkilenmiştir. Sanatçı bu yapının sonsuz olasılıklarını araştırmış ve türevleri üzerinde çalışarak heykellerini oluşturmuştur. Öncelikle ahşap, alüminyum, paslanmaz çelik gibi malzemelerden prototipler oluşturmuş fakat bu malzemelerin aslında istediği etkiyi verebilmek için yeterli olan esnekliğe ulaşamadığını görmüştür. Daha sonra yeterli esnekliğe sahip olan titanyum malzemesi ile çalışmaya başlamıştır. Hayal ettiği yapının dalgalarını ve döngülerini göstermek açısından maviye vurgulanması önemli olduğu için titanyumun da tek tarafı maviye anotanmıştır. Bu serideki tek sayılı (1-3-ve 5’li) döngülerde mavi ve beyaz iç içeyken çift sayılı döngülerde ise heykellerin bir tarafından baktığınızda sadece mavi renk görünürken diğer tarafından baktığımızda ise sadece titanyumun ana rengini görmemiz mümkündür. Dolayısıyla aslında sanatçının seçimi o heykelin yapısal doğasını da anlatmayı öngörmektedir (Bkz. Resim 4.22.).

Dünyaca ünlü olan sanatçı İlhan Koman’ın Türkiye’nin yanı sıra uzun yıllar yaşadığı İsveç’in meydanlarında ve kamusal mekanlarında sayısız heykeli bulunmaktadır.

Eserlerinde tıpkı çağdaşı İlhan Koman gibi derin bir matematiksel alt yapı barındıran Şadi Çalık da tasarımlarında nesne tekrarını ve modüler birleşim uygulamalarını sıklıkla kullanmış sanatçılardan biridir.

Sanatçının çalışmalarında eski ve yeni kavramları bütünleşerek, kendine özgü sanatsal bir düzlemde bir araya gelmektedir. Sanatçı yenilik arayışlarında olmakla birlikte antik sanat ve klasik sanat tarzına da hayranlık duymaktadır. Bu durum eser üretimine de yansımaktadır. “Çizgileri ya da formları, çoğu kez neo-klasik desenle başlar, giderek inceler ya da karmaşılaşır, kendi iç dinamiğine ulaşır. Bu dinamiği sırf soyut başlattığı çalışmaları vardır, ama çoğu kez geleneksel teknikle başlar işine ve sonra gittikçe soyutlar. Arınır ve özümler” (Çalık, 2004 s.62). Çalık, eserlerinde kütlenin hafif olmasını hedeflerken, detaylarda boğulmayan üslubunda yalın ve azlık imgesi içinde olmayı seçmiştir.

“Yenilikçidir ama biçimci değildir, ‘fizikçi’dir. Bizim anladığımız sanat metafizik değil, fizik sanat, yani rasyonel sanattır. Gereçlerin odaklarını zorlayarak deneyerek yapılan sanattır” (Çalık, 2004, s.62).

Geometrik bir unsur olan üçgen ya da üçlü denge Çalık’ın çoğu yapıtında temel unsurdur. Bu denge sonucunda sanatçı en doğru ve en dengeli kompozisyona

ulaşmaktadır. Yapıtlarının hemen hemen hepsinde ya dengede ya statikte ya da biçimsel öğelerde, üçgen ya da üçlü bir denge gözlenmektedir. Sanatçının sanat pratiğinin özü olan bu geometrik tutum, onun sanatsal eğiliminin de temelidir.

1973 yılında Yapı Kredi Bankası tarafından İstanbul Beyoğlu Galatasaray Meydanı'nda Türkiye'nin 50. Yıl kutlamaları için Şadi Çalık'a yaptırılan "50. Yıl Anıtı"nda da tabana dik üçgen oluşum gözlenmektedir.



Resim 4.23. Mehmet Şadi Çalık, "50. Yıl Anıtı", 1973, 750cm, 50 paslanmaz çelik eleman ve granit, Galatasaray Meydanı, İstanbul. (Görsel Kaynak: URL_61)

Şadi Çalık Türkiye'de ilk kez dış mekanda paslanmaz çeliği heykel malzemesi olarak kullanmış ve Cumhuriyetimizin ilk 50 yılındaki atılımını malzeme seçimiyle de vurgulamıştır. Adeta yerin altından gelen bir güçle zemini yarararak diyagonal bir biçimde göğe doğru uzanan 50 adet boruyla oldukça fütüristik bir görünüme ulaşan heykel Türkiye Cumhuriyeti devrimlerini, ilerlemeye olan inancı ve atılımları sembolize etmektedir (Bkz. Resim 4.23.).

Diyagonal bir çizgi üstüne kurulmuş bu heykel, mekan içinde bir merkez oluşturmaktadır. 50 adet silindirik boru biriminin asimetrik, üstlü altlı, yan yana uyumlu şekilde tekrar tekrar yerleştirilmesiyle oluşan ilişki oldukça dinamik bir etki

yaratmaktadır. Çevresinde döndükçe bu dinamik etki daha belirginleşir. Yapı genişler, daralır, kısılır ya da uzar (Bkz. Resim 4.23.).



Resim 4.24. Mehmet Şadi Çalık, “*Soyut Heykel*”, 1969, Paslanmaz çelik, Vakko Genel Müdürlüğü, Merter Binası, İstanbul. (Görsel Kaynak: URL_62)

Sanatçının tekrar ve modüler uygulamalarla oluşturduğu diğer önemli eserlerinden biri de 1969’da İstanbul Vakko Genel Müdürlüğü için, paslanmaz çelik kullanarak oluşturduğu “Soyut Heykeli” dir. Merter’deki Vakko binası için yaptırılan havuz içerisine yerleştirilmiştir. Fakat bina 2008 yılında yıkılmadan önce bu bina da ki tüm eserler Vakko’nun Esenyurt’taki yeni binasına taşınmıştır.

Bu heykel, bir sütuna bağlı büyüklü küçüklü kübik formların asimetrik bir dağılımla tekrarından ve modüler birleşiminden meydana gelmiştir. Heykel tek bir formun bütünsellik içinde tekrarlandığı kompozisyonuyla yine üçlü denge üzerinden yola çıktığı geometrik bir çalışmadır. Bu eserde sanatçı sütun üzerinden mekansal uzantıları sorgulamaktadır (Bkz. Resim 4.24.).

Çalık da diğer çağdaşları Koman ve Acar gibi tekrar ilkesini ve modüler birleşim uygulamalarını sorunsal haline getirerek üzerine çalışmalar da bulunmuş ve bu ilkelerle çalışan diğer sanatçılar gibi süreklilik ve sonsuzluk arayışına girişmiştir.

Bu uygulamaların biçim ve kurgu anlayışlarıyla Çağdaş Türk sanatında oldukça önemli bir yer edinen Kuzgun Acar, İlhan Koman ve Şadi Çalık Türkiye’de nesne tekrarıyla modüler çalışma uygulamalarının ilk örneklerini verdiler denilebilir.

Aslında bu sanatçılar dışında Ali Teoman Germaner ve Zühtü Müridoğlu gibi sanatçılarda nesne tekrarıyla modüler çalışmalar üretmiş ve Türk sanatına ışık tutmuşlardır. Fakat araştırma konusu kapsamında nesne tekrarı ve modüler birleşimleri sorunsal haline getirerek bu konuda çok daha fazla araştırma ve uygulama yapan sanatçılar seçilmiş ve örneklendirilmiştir.

Günümüzde ise heykel sanatçısı, hem modernizm sürecinde kazandığı anlatım diliyle hem de Postmodern dönemin getirdiği yaklaşımları yadsıyarak malzemenin de sağladığı ifade zenginliğiyle gelişmektedir. Heykel bugün üç ve hatta daha fazla boyutludur denilebilir. Kullanım alanına göre kimi zaman mekana uyum sağlarken kimi zaman da izleyicinin deneyimleyebileceği gerçek ya da hayali mekanlara dönüşmektedir. Güncel sanatta her türlü malzeme (atık ya da hiç kullanılmamış endüstri ürünleri) heykel için bir kaynaktır. Bu bağlamda heykel sanatı kapsamında tekrarlanan nesneler ile modüler çalışmalar temelinde konuşmuş, düşünmüş, çalışmış ve özgün eserler üreterek kendini kabul ettirmiş pek çok Türk ve yabancı sanatçı bulunmaktadır. Bu araştırma kapsamında ayrı başlıklar altında incelediğimiz üç Türk üç yabancı sanatçı, 2000 yılı ve sonrasında tekrarlanan nesnelerle modüler heykel üretimi konusunu sorunsal hale getirerek araştırmalar yapmış ve bu konuda üretimlerde bulunmuşlardır.

4.2.1. Azimet Karaman

1963 Erzincan Doğumlu olan sanatçı 1988’de Mimar Sinan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik-Cam Anasanat Dalı Bölümü’nden mezun olmuştur. Bir süre cam malzemesiyle rölyef karakterli uygulamalar üzerine çalışmış olan sanatçı daha sonra çoğunlukla figürün öne çıkarıldığı kütsel düzenlemeler ve soyut denemeler üzerine çalışmıştır.

Sanatçı heykel çalışmalarına başladığı günden bu yana sanatıyla kimi zaman doğaya benzemeye kimi zaman da kendisi bir doğa kurmaya çalışarak sanat dünyasındaki varlığını anlamlı hale getirmeye çalışmıştır. Heykel sanatı tarihine baktığımızda pek çok sanatçı, sadece figür veya soyut form üretirken Karaman ise hem soyut hem de figüratif form çalışmıştır.

Sanatçının genel olarak çalıştığı kadın figürü heykellerinin yanında yan yana gelen birimlerin sistemli tekrarları ile oluşan doku ve kütle etkisinin yoğun olarak hissedildiği eklektik heykel çalışmaları da bulunmaktadır. Heykelleri tek bir birim

tekrarından ya da farklı şekillerde bir araya getirilmiş temel biçimlerden oluşabilmektedir. Sanatçı malzeme olarak genellikle pişmiş toprak, ahşap ya da bronz kullanırken eklektik heykelleri için marangoz makinelerinden (planya, kalınlık, yatar daire testere, gönye kesme vb.) yararlanmaktadır. Ancak figüratif heykeller ve yarı soyut işlerin yapımında ise daha çok klasik yontu tekniğini kullanmaktadır.

Zaman zaman bir tema üzerine yoğunlaşıp etütler hazırlayarak heykeller yaparken kimi zaman da üretim esnasında malzemenin yapısının sunduğu olanaklardan yola çıkarak tasarımını şekillendirmektedir.

Kendisiyle yapmış olduğum görüşmede tekrar üzerine yapmış olduğu çalışmaların gelişim aşamalarını ve neden nesne tekrarına yönelerek çalışma ürettiğini şu şekilde açıklamaktadır:

Benim yaptığım heykeller birim tekrarı ile oluşturulan formlarda soyut heykellerdir. Makine ve teknoloji kullanarak istediğim kusursuz birimi elde ettikten sonra bunları bir araya getirmek suretiyle plastik değeri yüksek formlara dönüştürmeyi denedim. Ve birbirinden farklı, etkili sonuçlar elde ettim. Kimi heykellerimin biçimlerinin benim tasarladığım gibi sonuçlandığı veya zaman zaman rastlantısal sonuçlara da ulaştığı olmuştur A. Karaman (Kişisel iletişim, Nisan 15, 2023).



Resim 4.25. Azimet Karaman, “İsimsiz”, 2014, Ahşap Yontu, 51x38x18 cm. (Görsel Kaynak: URL_63)

Yine kendisiyle yapmış olduğum görüşmede tekrar üzerine yapmış olduğu çalışmaların gelişim aşamalarını ve temasını şu şekilde açıklamaktadır:

Bu çalışma, kitlelerin aydınlanma çağı sonrasında günlük yaşam içerisinde çarpıklıklara dikkat çekmek amacıyla kitlelerin birlikte hareket etme eyleminden yola çıkarak betimlendirilen insan figürlerini yansıtmaktır. Dairesel ark içerisinde dörtlü, beşli ya da daha fazla insanın yan yana, omuz omuza, saflar halinde yürüyüşünü simgeler. Bu arka yer alan çubukların her biri bir insan figürünü temsil eder. Kütleden oluşan ana gövdeden bireylerin kafaları görünmektedir. Buradaki mesaj ise kitlelerin tek vücut kavramıdır. Çubuklar ritim oluştururken birliktelik mesajını haykırmaktadırlar. Heykeldeki kahverengi renk doğayı, metalik gri renk ise kitlelerin çelik gibi sağlam duruşunu göstermektedir. Bu tema üzerine on beş adet heykel ortaya çıkarılmıştır A. Karaman (Kişisel iletişim, Nisan 15, 2023) (Bkz. Resim 4.25.).



Resim 4.26. Azimet Karaman, “İsimsiz”, 2016, Ahşap, 30x20x60 cm. (Görsel Kaynak: URL_64)

Bu çalışma ise salt bir düşünce ile kavramların biçimlendirilen kitlelerin organizasyonudur. Algı ile yeni bir imge yaratmak için önemli olan form ve biçim dilidir. Bu bir duygu ve düşünce işi ile mümkün kılınabilir. Dikey, yatay ve diyagonal hareketler boşlukta uyumlu dengeli bir ritim duygusu yaratacak şekilde kurgulanmış, tasarlanmıştır. Bu soyut heykelde farklı bir anlatım oluşturulurken plastik unsurlardan vazgeçilemez. Yapısalcı bir anlayışın etkisi hissedilir. Bu da çalışmaya anıtsal bir görünüm kazandırmaktadır A. Karaman (Kişisel iletişim, Nisan 15, 2023) (Bkz. Resim 4.26.).

Azimet Karaman’ın sanatını sanatçı ve akademisyen Dr. Necmettin Yağcı şu sözlerle aktarmaktadır:

Çalışmalarında bir tema veya bir kavram belirlerken hiç zorlanmaz. Malzemeye egemendir. Malzemenin özelliklerini iyi bilir. Bu da malzemeyi zorlamasına gerek kalmadan, ‘temanın’ hangi malzeme ile daha iyi biçimleneceğini veya kavrayabileceğini belirlemeden işe girişmeyeceğinin göstergesidir. Temanın içeriğinin esere de uyum sağlaması gerektiğini bilir. Formu biçimlendirirken iyi bir işçiliğin yanında sanatsal bir ifade katar. Formun sadece estetik kaygı ile yapılmasının da yetmediğine, forma anlam yüklemek gerektiğine inanır (Yağcı, 2017b, s.14).

Kütüğe bakarak içinden çıkarabileceği formu arıyor. Ahşabı parçalamadan ona dokunuyor ve onu hissediyor!.. Bu figür insan figürü çağrıştırıyorsa onun fazlalıklarını yontarak figürü açığa çıkarıyor. Ama yalınlığından etkileniyorsa onu geometrik soyut bir forma dönüştürüyor. Soyut veya somut formda boşlukta kullandığı plastik unsurdur. Bedeni kurgularken boşluk olgusunu çok sık kullanır. Aynı şekilde soyut formda kütleli etkiyi güçlendirmek amacı ile dinamik form yapılandırılışında önemli etkin bir öğedir. Dolayısıyla Azimetin figürlerinde statik görünümünden kurtaran son derece canlı, enerjik, kütleli bir forma kavuşmaktadır (Yağcı, 2019, s.18).



Resim 4.27. Azimet Karaman, “Şehit Diplomatlar Anıtı”, 2012, Iroko Ağacı, Ottawa, Kanada. (Görsel Kaynak: URL_65)

Sanatçının en tanınmış eserlerinden biri Kanada’nın başkenti Ottawa’da bulunan “Şehit Diplomatlar Anıtı” projesidir. 27 Ağustos 1982 tarihinde, teröristler tarafından şehit edilen Ottawa Büyükelçiliği Askeri Ataşesi, Albay Atilla Altıkat’ın aziz hatırasını ölümsüzleştirmek adına yapılmıştır. Ayrıca görev sırasında terör sonucu yaşamlarını yitiren tüm dünya diplomatlarını ve kamu görevlilerini simgeleyen evrensel bir anıttır (Bkz. Resim 4.27.).

Tasarımı Heykeltıraş Azimet Karaman, Mimar ve Heykeltıraş Reha Benderlioğlu ve Mimar Levent Timurhan tarafından oluşturulmuş olan anıt ayrıca Türkiye’nin yurt dışına yaptığı ilk anıt olma özelliğini de taşımaktadır.

Anıt morfolojik olarak;

Altı metre çapındaki küresel formun çelik iç konstrüksiyonu, on altı parça kafes sistemli modüler metal elemanlardan oluşmaktadır. Dış strüktür ise iki bin parça modüler ahşap elemandan ve dokuz yüz doksan adet paslanmaz metal başlıktan oluşmaktadır. Iroco ağacından masif olarak üretilen ahşap elemanlar katmanlı ısıtıl işlemler sonucunda, en sert dış hava koşullarına dayanıklı hale getirilmiş ve ahşabın tüm yüzeyleri; üç kat üstün vasıflı, şeffaf ahşap koruyucu ile kaplanmıştır. Anıt, 200 km/saat rüzgar hızına dayanma koşuluna uygun yapılmış olması nedeniyle kütsel heykel vasfının yanı sıra önemli bir mühendislik yapısıdır (Akın, 2017, s.71) (Bkz. Resim 4.27.).

Anıtın yarım küre formu şehitlerin ebedi istirahatgahlarını simgelerken yarım kürenin gökyüzüne bakan geniş açıklığı “sonsuzluğu”, zemine bakan dar açıklık ise “zamanı” simgelemektedir. Anıtın iç kısmına yerleştirilen metal başlıklı prizmaların her biri, yaşamını yitiren şehitleri temsil etmektedir.

Tasarımcılar arasında yer alan Mimar Levent Timurhan proje hakkında şu şekilde bilgi vermektedir:

Bütün iç ve dış elemanlar modüler sistemlerle tasarlandığı için tüm imalat üç ay gibi kısa bir sürede bitirildikten sonra, önce Türkiye’de monte edilip toplam otuz dokuz parça büyük koliler halinde Ottawa’ya nakledildi ve yerinde nihai montajı yapıldı. Tamamı yirmi altı ton olan bu dev eserin yapımına nisan ayında Ankara’da başlandı, beş ay yirmi gün sonra 19 Eylül 2012 günü Ottawa’da çevre, peyzaj düzenlemesi de dahil olmak üzere komple eksiksiz bitirildi (URL_4).

Sanatçı ustaca uyguladığı stilizeleri, abartıları farklı form biçimlendirmeleri ve kendine özgü yontularıyla başarılı bir süreç izlemektedir. Yurt içi ve yurt dışında pek çok sergiye katılmış olan sanatçının yurt içinde kolektif olarak çalıştığı altı adet açık alan heykel uygulaması bulunmaktadır. Halen Gazi Üniversitesi Resim-Heykel Müzesi Müdürlüğü ve Gazi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı’nda öğretim elemanı olarak görev yapmaktadır.

4.2.2. Hüseyin Arda

1969 yılında Türkiye’de doğan sanatçı, en çok küçük malzemelerden kaynak yaparak oluşturduğu metal heykelleriyle tanınır. Berlin’deki atölyesinin yanında 2014’te açmış olduğu İstanbul’da da bir atölyesi bulunan sanatçının sanat anlayışında Japon dans sanatı olan Butoh tiyatrosundan ve Yönetmen Akira Kurasawa’dan etkilenmiştir. “Karanlığın Dansı” olarak da bilinen “Butoh” Japonya’nın ekonomisi büyürken güç kazanan eğlence kültürünün yarattığı yanılsamaya tezat bir biçimde çirkinliği benimsemiş hatta yüceltmıştır. Butoh sanatının öğretisi olan minimal hareketle

dinamizm yaratma tarzını heykellerine taşıyan Arda'nın büyük boy heykellerinde de bir güç gösterisi gizlidir.

Metalle çalışan ve metalin paslı halini seven sanatçı, serbest heykel çalışmalarının yanında "Metalin Ruhü" başlıklı interaktif kentsel mekan sergilerini de devam ettirmektedir.

Prof. Dr. Metin Bal, Arda'nın sanatı hakkında şunları dile getirmiştir:

Onun çalışması 'unutulma'yı sanat yapıtının oluşum süreci içine alarak malzemenin, sanatçının, izleyicinin ve koleksiyoncunun sanat yapıtı üzerindeki diktatörlüğüne son verir. Böylece sanat yapıtı neşe içinde şöyle der: 'Beni nereye koyarsan koy unutulacağım'. Arda'nın yapıtlarının bu özelliği onların hareket özgürlüğüdür: düşünsel hareket, dilsel hareket, etiolojik hareket, kronolojik hareket, jeolojik hareket, meteorolojik hareket, ışıksal ve renksel hareket. Arda yapıtlarında bu süreçleri sanat için malzeme haline getirerek sanatçının elini çoğaltır. Bu özgürlüğüyle konulduğu ortamı devralan yapıtı izlemek sonsuz terk ediş ve hatırlama olur (Bal, 2011, s.3).

Bal'ın burada sözünü ettiği "unutma" sanatçının "paslanma" olarak ortaya çıkardığı çelikten heykellerde gerçekleşmektedir.



Resim 4.28. Hüseyin Arda, "Stantta Gergedan", 2021, Kaynaklı ve oksitlenmiş çelik, 150x42x65 cm, Berlin, Almanya. (Görsel Kaynak: URL_66)

"Stantta Gergedan" heykeli küçük küçük kesilmiş çelik parçalarının kaynakla tekrar birleştirilmesi ile oluşturulmuştur. Daha sonra çelik fırçalanarak oksidasyonla paslandırılmış ve son olarak da boyanmıştır. İki ana unsurdan oluşan heykel altlık

olarak bir standa yerleştirilmiştir. Toplam ağırlığı yaklaşık 80kg'dır (Bkz. Resim 4.28.).



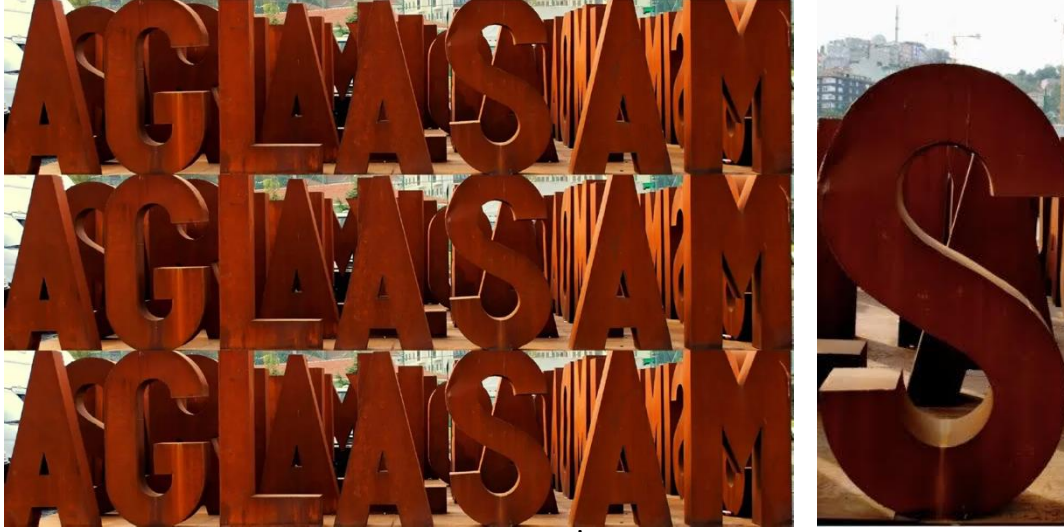
Resim 4.29. Hüseyin Arda, “Ayı”, 2021, Kaynaklı ve oksitlenmiş çelik, 60x30x18 cm, Berlin, Almanya. (Görsel Kaynak: URL_67)

"Ayı" adlı eseri de yine küçük küçük kesilmiş çelik parçalarının kaynakla tekrar birleştirilmesi ile oluşturulmuştur. Yaklaşık 500 küçük parçadan oluşan heykelin çelik levhaları kesilip, kaynaklanıp, fırçalanıp, boyanmaktadır. Oksidasyonla elde edilen pas estetiği çalışmada farklı bir etki yaratmaktadır (Bkz. Resim 4.29.).

Sanatçı kendisiyle yapılan röportajda tasarım ve uygulama sürecini şu cümlelerle açıklamaktadır:

Heykellerimi önce iki boyutlu olarak tasarlıyorum. Ardından eskiz çalışmalarını yapıyorum. Son olarak da üçüncü boyutu katıyorum. Üçüncü boyut her yönden esere ekleniyor: aşağıdan, yukarıdan, sağdan, soldan. Sanatçı için heykel, her açıdan mükemmel olmak zorunda. Başkaları için değil, sanatçı için kafasının içindeki doğru ve mükemmelliği yansıtmaktadır Art Vizyon (akt: Işık, 24 Nisan 2023).

Sanatçı ayrıca Avrupa kentlerinde sergilere katılmış ve birçok uluslararası sanat projesi organize etmiştir. 2003-2007 yılları arasında Almanya’da “Almanya için Kelimeler” projesi ile 21 adet dev boyutlu sözcük heykelini Almanya’nın çeşitli kent meydanlarında sergilemiştir.



Resim 4.30. Hüseyin Arda, “*Kelime Kelime İstanbul Projesi*”, 2010-2011, Kaynaklı ve oksitlenmiş çelik, Bir harf: 2,27x1,25x38 cm, İstanbul, Türkiye. (Görsel Kaynak: URL_68)

2010-2011 yıllarında ise “Kelime Kelime İstanbul” interaktif kentsel sanat projesini gerçekleştirmiştir. Üç aşamalı olan projenin birinci aşamasında ünlü Şair Orhan Veli’nin “Anlatamıyorum” başlıklı şiirinin giriş bölümü kelime heykellerden oluşan bir labirent yerleştirmesi olarak yorumlanıp Söğütözü’de deniz kenarında sergilenmiştir. İkinci aşamasında “Hayatta senin için en önemli şey ne?” sorusu İstanbul halkına sorulmuş ve alınan yanıtlardan seçilenler İstanbul’un 50 farklı noktasında dev demir harflerden oluşan heykeller olarak sergilenmiştir (Bkz. Resim 4.31.). Üçüncü aşamasında ise kelime heykeller açık arttırma ile satışa sunulmuş sağlanan gelir ise hayır kurumları ve sivil toplum kuruluşlarına bağışlanmıştır (Bkz. Resim 4.30.).



Resim 4.31. Hüseyin Arda, “*Kelime Kelime İstanbul Projesi*”, 2010-2011, Kaynaklı ve oksitlenmiş çelik, Bir harf: 2,27x1,25x38 cm, İstanbul, Türkiye. (Görsel Kaynak: URL_69)

Hüseyin Arda'nın eserleri Almanya, Fransa ve Türkiye'de çok sayıda karma ve kişisel sergide yer almakta ve bazı büyük boyutlu işleri halka açık yerlerde sergilenmektedir. Ayrıca Alman Tarih Müzesi ve Alman Teknoloji Müzesi gibi Alman müzeleri, sanatçının eserlerini satın alarak bunların bir kısmını kalıcı olarak sergilemektedir. Sanatçı, çalışmalarını bağımsız olarak sürdürmektedir.

4.2.3. Necmettin Yağcı

1956 Mardin doğumlu olan sanatçı, 1982'de Gazi Yüksek Öğretmen Okulu Resim-İş Bölümü Heykel Anasanat Dalı'ndan mezun olmuştur. 1986 yılında Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Resim-İş Bölümü'nde heykel dersleri vermek üzere öğretim görevlisi olarak göreve başlamış aynı zamanda sanatçı olarak da çalışmalarına devam etmiştir.

Mezun olduktan sonra bir süre doğacı bir yaklaşım sergileyerek figüratif heykel formundan vazgeçmeyen sanatçı 1990 yıllarından itibaren ise daha soyutlamacı ve deforme edici, soyut geometrik formlar üretmeye başlamıştır. Doğadaki formları parçalamış ve yeniden yorumlamıştır. Son dönem çalışmalarında ise sanatçının biçim dilinin değiştiği görülmektedir. 2000'li yıllardan itibaren postmodern bir anlayışla çalışmalar üreten sanatçı; endüstriyel nesneler, teknolojik malzeme, yöntem ve uygulama çeşitliliğini kullanmaktadır. 1990'lı yıllarda sadece polyester ve bronz döküm ile üretimler yaparken 2000'li yıllarda pişmiş toprak, metal levha ve metal çubuğun yanı sıra alüminyum dökümden oluşan çeşitli malzemelerle de bir dizi heykeller üretmiştir.

Kendisiyle yapılmış bir röportajda heykeltıraş kişiliğine şu sözlerle değinilmiştir:

Yağcı, üç boyutun cazibesini kendi sözleriyle şöyle ifade ediyor: 'Heykeli seçme nedenim ona dokunabildiğim içindir'. Dokunmak, üç boyutu elleriyle hissederek sanat üretmek Yağcı için varoluşsal bir mesele haline geliyor. Sanatçı çamura, taş, ağaca, her türlü malzemeye dokunarak aslında kendi varoluşuna dokunuyor (Özbahar, 2018).

Modernist ya da postmodernist olsun sanatçının üretimleri için figür vazgeçilmezdir. Kadın figürü sanatçının eserlerinde yer alan en temel ögedir. Sanatçı, malzemenin ve tekniğin imkanlarını plastik dilin estetiğine sevk ederken tekil olanda evrensel olanı yakalamaya çalışmakta ve geleneksel anlatımın çağdaş sanata nasıl ve ne kadar etki ettiğini irdelemektedir.

17 Şubat- 09 Mart 2017 tarihlerinde Ankara Fırça Sanat Galerisinde açmış olduğu “Ve Kadınlar” sergisinde postmodern ve modernist anlayışta çalışmalar sergilemiştir.

Sanatçı bu sergi için şu ifadeleri kullanmıştır:

Bu sergide figür-malzeme, figür-mekan bağlamında kadının toplum içindeki yaşamına ait olguları ve bunların toplum içindeki konumları irdelenmiştir. Çalışmalar, malzemenin ve tekniğin verdiği imkanları içerisinde kadına dair bir olguyu içinde barındırır. Özlem, doğa, ayrılık, aşk, şiddet gibi kavramları anlatımcı bir plastik dille plastik forma dönüştürerek yaşamın sonsuz döngüsüne gönderme yapar.

Mekan ve kadın temalı bu çalışmalarda yaşamın sonsuz döngüsüne yapılan göndermeler kısırılmış ve kuşatılmış benliğimizi anlatan mekanlardır. Kendinden ve özünden yabancılaşan kent kadını betimlemeleridir. Burada kadınların hissettikleri, korkuları, arzuları, hayalleri, hedefleri, endişeleri ve karşılaştıkları engelleri, simgelerle ve postmodern bir yaklaşımla forma dönüştürdük (Yağcı, 2017a).

Toplumsal şiddete özellikle de kadına yönelik şiddete dikkat çekmeye çalışan sanatçı, toplumsal cinsiyetin kadına şiddet içeren yaklaşımını irdelerken aslında kendine ve özüne yabancılaşan insanı kadınlar üzerinden sorgulamaktadır. Yağcı; kadının korkularını, arzularını, uğradığı şiddet ve baskıyı metafor ve soyutlamalarla biçimlendirirken aynı zamanda toplumu da eleştirmektedir.

Sanatçının “Ve Kadınlar” sergisi kapsamında ürettiği postmodern çalışmaların çoğunluğu nesne tekrarı kapsamında oldukça iyi örnekler sunmaktadır.



Resim 4.32. Necmettin Yağcı, “*Mavili Kadın*”, 2016, Metal Pullar. (Görsel Kaynak: URL_70)

Bu çalışmalardan biri olan “Mavili Kadın” eserinde endüstriyel bir nesne olan metal pulların birbirine bitişik olarak tekrarlanması sonucu insan bedeni formu oluşturulmuştur. Yağcı’nın belirttiğine göre “Canlı modelden alçı kalıp aldıktan sonra alçı kalıp içine metal pullar tek tek kaynakla birbirine yapıştırılıyor. Sonrasında boyanıyor” (Yağcı, 2019, s.77). Metal pulların farklı boyutlu oluşu dinamik bir form görüntüsü oluştururken ayrıca dikkat çekmektedir (Bkz. Resim 4.32.).

Heykel sanatçının tercihiyle rölyef karakterli bir yapıda bırakılarak bedenin arka kısmı yapılmamıştır. Metal pulların ortasındaki boşluklar da yapıtta bir birim olarak kullanılmaktadır. Bu sayede gösterilmek istenen görüntü zihninizde bütünlük kazanarak parçaların bütün karşısında kazandığı vurgu ve görsel ifade zenginliği öne çıkmaktadır (Bkz. Resim 4.32.).

Bu heykel figürüne başka bir açıdan bakarsak eğer insan ilişkileri ve iletişime dair bir şeyler barındırdığı da gözlemlenebilmektedir. Gelişen teknoloji ile birlikte insanların sosyal ağlarda fazla vakit geçirmesi; yüz yüze, somut olarak iletişimi azaltmıştır ve bu insanın içinde eksiklikler, boşluklar oluşturmaktadır. Heykel figüründeki deliklerle içimizdeki insani özelliklerimizdeki eksikliklere dikkat çekilmek istenildiği düşünülmektedir.



Resim 4.33. Necmettin Yağcı, “*Metal Genç Kız*”, 2016, Demir Çubuklar. (Görsel Kaynak: Yağcı,Y. (2019). Figüratif Türk Heykel Sanatında Postmodern Yaklaşımlar, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Bileşik Sanatlar Anasanat Dalı, Ankara. (s. 78) tezden alıntı görseller).

Yine aynı konsept için kurgulanmış olan “Metal Genç Kız” heykeli ise metal demir çubukların verilmek istenen formun yapısına göre eğerek bükerek aynı zamanda da yan yana üst üste getirilerek kaynaklama tekniği ile oluşturulmuş dinamik bir büsttür. Demir çubuklar öncelikle küçük boyutlu kesilmiş daha sonrada forma göre birleştirilerek kız büstü oluşturulmuştur. Sanatçının modern heykel sürecinde benzer kadın formları gözlemlenebilir fakat burada kullanmış olduğu teknik ile klasik kalıplardan sıyrılarak yüzeyde eksik bırakılmış veya koparılmış hissi yaratmaktadır (Bkz. Resim 4.33.).



Resim 4.34. Necmettin Yağcı, “*Metal Tors*”, 2016, Metal Levha. (Görsel Kaynak: Yağcı,Y. (2019). Figüratif Türk Heykel Sanatında Postmodern Yaklaşımlar, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Bileşik Sanatlar Anasanat Dalı, Ankara. (s. 79) tezden alıntı görseller).

Bu konsept içerisinde değerlendirdiğimiz bir diğer çalışması ise “Metal Tors”dur. Patchworkte kumaş yamalarının birbirleriyle iplik ile birleştirilmesi mantığını metal levhalar ile veren sanatçı, bu çalışmada modelaj tekniğini kullanmıştır. Kalıp torsun üzerinde küçük metal levhalar yan yana getirilerek birbirine eklenmiş ve doğal form korunmuştur. Metal levhalar kaynaklanırken ısının saç levhada bıraktığı renk değişimleri olduğu gibi bırakılmıştır. Kaynak izleri temizlenmeden bırakılmış bu sayede dikiş izi etkisi verilmeye çalışılmıştır (Bkz. Resim 4.34.).

Yurt içi ve yurt dışında 300’den fazla sergiye katılmış olan sanatçının 12 kişisel sergisi bulunmaktadır. Ayrıca 3’ü yurt dışında 51’i yurt içinde olmak üzere 54 adet açık alan heykel ve anıt uygulaması bulunan sanatçının çeşitli kurum ve kuruluşlardan da toplam 10 adet ödülü bulunmaktadır. 2019 yılına kadar Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Resim-İş Bölümü’nde görev alan sanatçı 2020 yılından itibaren Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi Mimarlık, Tasarım ve Güzel Sanatlar Fakültesinde Doktor Öğretim Üyesi olarak çalışmaktadır. Akademik hayatının yanı sıra sanatçı olarak da çalışmalarına devam etmektedir.

4.2.4. Kohei Nawa

1975 yılında Japonya'nın Osaka şehrinde doğan sanatçı, güzel sanatlar alanında BFA ve PHD derecelerini aldığı Kyoto City Sanat Üniversitesinde okumuş ve ayrıca Londra'daki Royal College of Art'ta değişim öğrencisi olarak bir dönem geçirmiştir.

En çok “PixCell” serisiyle tanınan sanatçı, tahnit edilmiş geyik gibi nesneleri yapıştırıcı, alçı ve köpük yardımıyla şeffaf küreler (prizma tabakaları ve mercekler) ile kaplayarak eserler yaratmaktadır. Çalışmalar orijinal nesnenin ışık dolu bir kopyası gibidir. Nawa, parçalı malzemelerden heykel yapma yaklaşımını tüm dünyanın hücrelerden ve hücreyel yapılardan oluştuğu kavramıyla ilişkilendirmektedir.

PixCell serisine başlama nedenini ve nasıl bir yöntemle çalıştığını kendisiyle yapılan röportajda şu cümlelerle açıklamaktadır:

Bilgisayarlar hayatımıza sızıp topluma büyük bir dönüşüm getirdiğinde bir dereceye kadar sürece sadece bir seyirci olduğumu hissettim. Bu, insanların neden her şeyi bilgiye dönüştürdükleri ve ona sahip olmak istedikleri sorusu hakkında ciddi bir şekilde düşünmeme neden oldu. Bu soruyu fiziksel forma dönüştürmek için PixCell adını verdiğim heykel formatını oluşturdum. Üretim süreci, bilgisayar platformlarında asla yaygınlaşmayacak olan irrasyonel bir prosedürü (bir nesneyi doğrudan küresel merceklerle kaplamayı) içeriyordu (Akt: Burat, 2021).

Sanatçının çalışmalarının temeli hayat ve onu saran çevredir. İnsanlar, etraflarını saran dünyayı algılamak için görme ve dokunma duyularını kullanmaktadırlar. Teknolojinin her şeyi bir bilgi verisine dönüştürecek kadar ilerlediği bu dönemde sanatçı yüzeysel algıyı aşarak insanların algılarını ya da duyarlılıklarını doğrudan sorgulayan ya da ele alan işler üretmektedir. Bir şeyin dijital mi, gerçek mi ya da canlı mı, ölü mü gibi ikili ayrımlarla değil; yalın nesne ile PixCell çalışmasına dönüştürülmüş halinin paralel ilişkisiyle ilgilenmektedir.

Çalışmalarının kavramsal boyutunu ve bu boyutta neden heykel ile üretim yaptığını yine kendisiyle yapılan röportajda şu cümlelerle açıklamaktadır:

Bu dizide ilk kez eserler yaratırken kişilerarası iletişimin bilgi odaklı, görselliği aşırı vurgulayan biçimlere kaymasının dokunma duyumuzu felç edeceğinden endişelendim. Kişilerin ve nesnelerin veri gibi kodlanıp ele alındığı, toplumsal eğilimlerin verilerle kontrol edildiği bir dünyaya kapılmamak için fiziksel beden ve algılarla doğrudan bağlantı kurarak içsel deneyimler üreten bir yöntem seçtim. Bunu da maddeselliği esas alan bir yaklaşım olan heykel ile sunmak istedim (Akt: Burat, 2021).

Bu amaca yönelik olarak seçilen nesne ister bir hayvan, isterse gündelik bir nesne olsun tüm yüzeyi değişen boyutlarda binlerce kristal cam kürenin (mercekle) tekrarıyla kaplanarak bir tür sanal görüntüye dönüştürülmektedir. Sonuçta ortaya çıkan nesneye gözleriniz kapalı dokunursanız bu nesnenin sizde uyandırması gereken duyu veya hissiyata erişemezsiniz. Dokunma duyusu açısından bakıldığında her nesne kendi anlam ve sembolünden tamamen sıyrılmıştır. Sonuç olarak bu çalışmanın bilgisayar veya akıllı telefon ekranındaki görüntülerden hiçbir farkı yoktur. Hangi resim veya video içeriği gösterilirse gösterilsin, ekran yine bir ekrandır.

Sanatçı, görüntüleri oluşturmak için ışığı kullanan dijital piksellerden kısmen ilham almakta ve böylece heykellerini dijital görüntünün gerçek hayattaki bir benzeri haline getirmektedir. Çok küçük ve kırılğan malzemelerle oluşturduğu heykelleri küreselleşen dünya da makro ve mikro evreni temsil etmektedir. Dijital çağ, tüketim ve bilgi toplumu gibi alanlar üzerinden küreselleşen dünyayı ve sonuçlarını inceleyen Kohei Nawa; insanlığın geleceğini PixCell serisi üzerinden irdelemektedir.

"PixCell" terimi, "piksel" ve "hücre" nin birleşiminden türetilmiştir. PixCell serisindeki heykellerin üretim aşamasında öncelikle nesne internet aracılığıyla satın alınmakta daha sonra bilgisayar monitöründeki bir görüntüye benzeyen belirsiz sayıda hücreden oluşan PixCell'e (pikseller + hücreler) dönüştürmek için şeffaf küreler (hücreler) kullanılmaktadır. Nesne, derisini tek tek hücrelere bölen çeşitli boyutlardaki kürelerle (hücrelerle) tamamen kaplandığında onu büyüten ve bozan merceklerle görülmeye hazır hale gelmektedir. Piksellerin ve hücrelerin bir kombinasyonu olan bu çalışmalar, internette bulunan bir görüntüyü gerçeğe dönüştürmektedir. Cam kürelerin büyütme etkisi nedeniyle nesnesinin temsili bozulmaktadır.

PixCell çalışmalarında mercekler nesne ile direkt temas halindedir. İzleyici aynı anda çok sayıda objektif merceğine maruz kaldığından beyin bu çok yönlü görüntüyü bütün olarak algılamaktadır. Yani nesne ile izleyici arasındaki ilişki tekildir. Tıpkı bir fotoğraf makinesinde deklanşöre bastığımızda tek bir görüntünün oluşması gibi.



Resim 4.35. Kohei Nawa, "*PixCell- Geyik 24 (Deer 24)*", 2011, Karışık Teknik, yapay kristal camlı dondurulmuş geyik. 202x182x150 cm, Metropolitan Museum of Art Koleksiyonu, New York, ABD. (Görsel Kaynak: URL_71)

Kohei Nawa geyiği PixCell'in ana motifi haline getirmiştir. Nesne tekrarıyla oluşturduğu bu modüler kurgulara organik bir hareket katmaktadır. Burada geyiğin eski Japon mitolojisinin bir simgesi olmasının ve kutsal sayılmasının önemi büyüktür. Japonya'da vahşi doğada yaşayan geyiğin, doğanın habercileri veya tanrıların elçileri olduklarına inanılan insanlara görüldüğüne inanılmaktadır. Geyikler kutsal hayvanlar olarak görülmekte ve Japon mabetlerinin ve tapınaklarının ikonografisinde kutsal geyikler tasvir edilmektedir. Görkemli duruşları yanında onlara gizemli bir çekicilik katan ifadesiz yüzleri vardır. Geyikler büst ya da tüm vücut olarak dondurularak kullanılmaktadır. Sanatçı yine de dondurulmuş bir geyiği PixCell çalışmasına

dönüştürmeden önce dikkatlice düzenlemeler yaparak daha canlı ve taze bir görünüme ulaşmaktadır. Bu da geyiğin kutsal doğasını canlandırmada yardımcı olmaktadır (Bkz. Resim 4.35.).

PixCell serisinin Metropolitan Müzesi tarafından koleksiyonuna dahil edilen “PixCell-Geyik-24”, Japonya’da dini bir resim olan Kasuga Geyik Mandala olarak bilinen resimle ilişkilendirilmektedir. Binlerce çeşitli boyuttaki şeffaf kürelerin yan yana tekrarından (prizma tabakaları ve mercekler) oluşan bu çalışma, nesne tekrarı ile heykel üretimi açısından da oldukça farklı ve güzel bir örnektir. Çalışmadaki küreler aynı zamanda nesneyi bölmenin ve parçalamanın da bir yoludur. Bu da nesneyi daha iyi analiz etmeyi sağlamaktadır. Sanatçının PixCell serisinde amaçlamış olduğu kavramsal boyuta uygun hale getirebilmek için seçmiş olduğu nesne tekrarı yöntemi görsel ve biçimsel olarak da oldukça etkilidir. Sanatçı nesne tekrarıyla heykel üretiminde oldukça iyi örnekler sunmaktadır (Bkz. Resim 4.36.).



Resim 4.36. Kohei Nawa, “*PixCell- Geyik 24 (Deer 24)*” (Detay), 2011, Karışık Teknik, yapay kristal camlı dondurulmuş geyik. 202x182x150 cm, Metropolitan Museum of Art Koleksiyonu, New York, ABD. (Görsel Kaynak: URL_72)

Nesnelerin formları ve maddeselliği ile insan algıları üzerine çalışılmış olan bu eserler her ne kadar heykel olarak kabul edilseler de bu çalışmalar sadece klasik malzemeler, teknikler veya izleme deneyimlerine bağlı değildirler. Araştırmanın konusu dahilinde heykel çalışmaları bölümünde değinmiş olduğumuz bu sanatçı 21. Yüzyılda yeni malzeme ve tekniklerle bilim ve teknolojiyi de kullanarak duyuşal deneyimler üretmeye çalışmaktadır. Heykel aslında burada sadece bir tür ara yüzdür.

Eserleri, Tokyo'daki Museum of Contemporary Art, New York'taki Metropolitan Museum of Art ve Melbourne'deki National Gallery Victoria koleksiyonlarında ve pek çok kişisel koleksiyonda bulunan Nawa, Japonya'nın Kyoto şehrinde yaşamakta ve çalışmalarına serbest olarak devam etmektedir.

4.2.5. Tayeba Begum Lipi

Tayeba Begum Lipi, 1969 yılında Gaibandha, Bangladeş'te doğmuş; 1993 yılında Bangladeş Dakka Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsünde çizim ve resim alanında yüksek lisans yapmıştır. 2002 yılında Bangladeş'in ilk alternatif sanatlar platformu olan ve uluslararası sergiler düzenlemek için sanatçılar tarafından yürütülen Britto Arts Trust'ın kurucularındandır.

Bangladeş 1947'de Hindistan'dan, 1971'de de Pakistan'dan bölünmüştür. Bağımsızlığıyla sonuçlanan savaşlar ve sonrasında yaşanan huzursuzluklar, toplumun yanı sıra Tayeba Begum Lipi de dahil olmak üzere pek çok sanatçıyı etkilemiştir. Bu sebeple sanatçının çalışmaları hem kişisel hem de politik olanın ikili bağınyansıtmaktadır. Ayrıca iki bölümde de hissedilen toplumsal cinsiyete dayalı bir ifade biçimi aracılığıyla duygularını ifade etmektedir.

Lipi; cinsiyet, kadın kimliği ve siyaseti gibi temalardan yola çıkarak resim, heykel, yerleştirme ve video gibi sanat pratikleriyle ilgilenmektedir. Sanatçının çalışmaları son derece kişisel hikayelerinin ve gözlemlerinin sonucudur ve oldukça yoğun bir hassasiyet göstermektedir. Bu çalışmalar çoğunlukla sanatçının kişiliğine dair ayrıntılı bilgiye sahip olunmadan yorumlanamazlar. Çalışmaların kavramsal alt yapısı kuvvetli otobiyografik içerikle doldurulmuştur, çünkü nesne seçimi Lipi'nin kişisel tarihini yansıtmaktadır. Hem cezbedici hem ölümcül, öfkeli ama hüznü olan bu çalışmalar; kadın düşmanlığı ve gerçek kimlik arayışındaki toplumsal çelişkileri ele alırken Bangladeş ve ötesinde kadınların yaşamlarına egemen olan cinselleştirilmiş yapıları sorgulamaktadır.

Sanatçının 2013 yılında Pi Artworks İstanbul kapsamında açmış olduğu “Hiç Samimi Olmadım” sergisi için yapmış olduğu açıklamalarda jilet nesnesini simgeleştirmesinin nedenleri ve bu çalışmaların gelişim aşamaları şu cümlelerle açıklamaktadır:

Sanatçının jileti simgeleştirmesinin altında çocukluğu yatmaktadır. 12 kardeşten biri olan Lipi, büyük erkek ve kız kardeşlerinin çocuklarının doğumuna hazırlanırken her birine, daha sonra kaynar suda sterilize edilecek yepyeni bir

tıraş bıçağı satın alırken eşlik etmiştir. Daha sonra, sanatsal olarak kendini geliştirirken yerel pazarda siyah tıraş bıçaklarına rastlamış, siyah ve gümüş bıçakları birleştirme fikriyle ‘Edge’ adlı eserini çıkarmıştır. ‘Beni en çok etkileyen şey, herkesin esere dokunmak istemesiydi’ diyor. ‘Bunlar gerçek tıraş bıçaklarıydı, inanılmaz derecede keskinlerdi ancak iş ve parlaklığı konusunda cezbedici bir şey vardı. Bu elementle güçlü bir bağlantı buldum.’ Sanatçı, ‘Son iki yıldır gerçekten samimi olduğumu hissettiğim ama bana yakın olmayan nesnelerle çalışıyorum’ diye açıklıyor. ‘Ben ve nesne arasında bir mesafe var ama aynı zamanda onlara yakın hissediyorum’ (URL_5).

Lipi, paslanmış, eğilmiş, bükülmüş, kullanılmış eski nesnelerin tersine, temiz, bozulmamış yeni tıraş bıçaklarını üretmeye başlamış ve bu da farklı boyutlarda çalışmalar üretmesine ve her bıçağı istediği yönde ve derecede gerektiği kadar bükmesini ve kontrol etmesini sağlamıştır.

Sanatçı sanat pratiğini art arda sıralanan, üst üste binen parlak gümüşü metal paneller ile oluşturduğu küvet, bebek arabası, kadın çantası ve hatta ilk bakışta pürüzsüz ve lüks bir yüzey gibi görünen bir sütyen ya da bir yatak gibi günlük öğelerle şekillendirmektedir. Yakından incelendiğinde her metal panelin bir jilet gibi görüldüğü, ışığın keskin kenarlarından yansıdığı sıradan günlük nesneleri doğaüstü bir güzelliğe sahip nesnelere dönüştürmektedir. Aynı zamanda da görünüşte oldukça soğuk ve mesafeli olan bu malzemeye derin anlamlar yerleştirmeyi başarmıştır.



Resim 4.37. Tayeba Begum Lipi, “*Bizarre and Beautiful (Tuhaf ve Güzel)*”, 2011, Karışık teknik paslanmaz çelik raf, jilet ve askılar. 270x254x77 cm, 54. Venedik Bienali, Bangladeş Pavyonu, Venedik, İtalya. (Görsel Kaynak: URL_73)

2011 yılında 54. Venedik Bienali'ndeki Bangladeş Pavyonu'nun bir parçası olan “Tuhaf ve Güzel” isimli çalışması sanatçının en dikkat çeken çalışmalarından biri

olmuştur. Sahte paslanmaz çelik jiletlerin tekrar edilmesi ile yapılmış kadın iç çamaşırları heykellerinin bir yerleştirmesi olan bu çalışma kadınlığa dayalı ikonografiyi kullanmaktadır. Sütyen nesnesinin uyandırdığı çekici duyguya tam bir zıtlık oluşturan jiletler, hayali kullanıcılarına sert bir zırh veya kalkan niteliklerine sahip sert ve cesur bir forma dönüşürken izleyicilere de bir uyarı vermektedir. Çocukluğunun güçlü kadınlarından ilham alan Lipi'nin bu çalışması; özellikle tarihsel ve dini beklentilerin neyin izin verilebilir olduğunu belirlemeye devam ettiği Bangladeş'te, kadın bedeninin temsili ve toplumsal rollerin tarihini sorgulamaktadır (Bkz. Resim 4.37.).

Sanatçı, sahte paslanmaz çelik jiletleri kadınsı bir iç çamaşırı kumaşına dönüştürdüğü otuz sütyenle, kadın güzelliğine dair temsillerimizi ve erkeklerin kadın vücuduna bakışını sorgulamaktadır (Bkz. Resim 4.37.).



Resim 4.38. Tayeba Begum Lipi, “*Love Bad (Aşk Yatağı)*”, 2012, Karışık teknik sahte paslanmaz çelik jilet. 79.4x184.8x221 cm, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York, ABD. (Görsel Kaynak: URL_74)

Sanatçının yine sahte jilet tabakalarının tekrarından oluşturmuş olduğu “Aşk Yatağı” isimli çalışması da yukarıda bahsetmiş olduğumuz aynı altyapıya ve temalara dayanmaktadır. Yalnız buradaki jilet, aynı zamanda sanatçının çocukluktan hatırladığı bir durum olan tıbbi destek yokluğunda doğuma yardımcı olacak temel bir araç olarak nesnenin işlevini de temsil etmektedir (Bkz. Resim 4.38.).

Kalabalık bir aileden gelen sanatçı; çeliğin gücünü, büyürken etrafını saran kadınların ailelerini ve topluluklarını bir arada tutmak için her şeye meydan okuyan bireylerin azmi ile ilişkilendirilmektedir. Yine de bu eserler; tarihsel, dini, sosyal veya cinsiyetçi çizgiler boyunca basit ikili karşıtlıklara göre yorumlanmaya direnmektedir. Karyola üzerine serilmiş jilet tekrarları yaklaşmamamıza karşı bir uyarı olduğu kadar paradoksal bir şekilde bir araya gelerek bağlantı ve diyalog için üretken bir alan da oluşturmaktadırlar (URL_6).



Resim 4.39. Tayeba Begum Lipi, “*Love Bad (Aşk Yatağı)*” (Detay), 2012, Karışık teknik sahte paslanmaz çelik jilet. 79.4x184.8x221 cm, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York, ABD. (Görsel Kaynak: URL_75)

Lipi, hayata dair aslında genellikle erkeklerin tıraş olmak için kullandıkları jilet nesnesini (ya da sahtesini) kadınların özel olarak kullandıkları nesnelerin görüntülerine dönüştürmek için tekrar tekrar, yan yana bazen üst üste gelecek şekilde kimi zaman düz kimi zaman eğip bükerek yeni bir bütün oluşturacak şekilde düzenlemektedir. Bu sayede yeni form ve devinim etkileri yaratarak yeni bir oluşuma olanak sağlamaktadır. Parçalar arası ilişkide biçim etkileri ön planda tutularak yan yana düzenlenen çalışmalarda yığılma, düzensizlik ya da renk etkisi gözlenmemektedir. Yaşamın içinden aldığı bu nesneler bu yeni oluşum içerisinde bir başkalaşımı da beraberinde getirmektedir. Lipi’nin oluşturduğu çalışmalarda her parça; hem içinde bulunduğu bütünün bir parçası olur hem de bu bütünün oluşturmak için yeni anlamlar üretmektedir (Bkz. Resim 4.39.).

Sanatçı çocukluğundan bu yana simgeleştirdiği malzemesini, içselleştirerek sorunsal haline getirdiği temasıyla birlikte uygularken nesne tekrarını araç olarak seçmekte ve bu parçalı görünüm çalışmaların kavramsal boyutunu da desteklemektedir. Kendi ürettiği sahte paslanmaz çelik jilet parçalarının tekrarına dayanarak devamlılık hissi sağlarken bu parçalı görünüm ile farklı anlamlar ve etkiler bırakan bütünsel formlar oluşturan Tayeba Begum Lipi, nesne tekrarıyla heykel uygulamaları için de oldukça güzel örnekler sunmaktadır. Finlandiya, Hollanda, İtalya, Endonezya, Nepal ve ABD'ye kadar geniş bir alanda sergiler açan Lipi'nin çalışmaları, halka açık koleksiyonlarda da bulunmaktadır. Çalışmalarına bağımsız olarak devam etmektedir.

4.2.6. Emilie Gotmann

Günümüz genç kuşak sanatçılardan olan Emilie Gotmann 1985 yılında Paris'te doğmuş, École Boulle Sanat ve Mobilya Tasarımı Bölümü'nden 2007 yılında mezun olmuştur. Daha çok sanatsal eğilimi ağır bastığı için mobilya tasarımı yerine sanat eserleri üretmeye odaklanmıştır. 2009 yılında Berlin'de yaşamaya başlayan Gottman, orada yeni teknikler öğrenerek sanat pratiğini geliştirmiş ve heykel çalışmalarıyla sanat alanında varlığını sürdürmüştür. Bu süreçte demir çelik heykellerinin yanı sıra yerleştirme çalışmaları da yapmıştır.

“İstanbul'da kaldığı süreçte Annette Messager'dan esinlenerek Kapalıçarşı'da organik heykel ve metal enstalasyonu gerçekleştirmiş olan sanatçı, bunu takip eden yıllarda Atakule'de botanik bahçeye bakan ve oldukça büyük boyutlarda bir ‘Teddy Bear’ (Ayı Teddy) heykeli sergilemiştir” (URL_7).

Sanatçının uzun süre üzerinde çalıştığı karışık teknikleri, desenleri ve gerçeklik biçimlerini bir araya getirdiği “Kimera” serisi 23 Kasım 2022- 14 Ocak 2023 tarihleri arasında OneArc Galeri'de sergilenmiştir. Nesne tekrarı ile heykel üretiminde oldukça iyi örnekler sunan bu seride sanatçı mitoloji ve sembolizmin ötesindeki metal heykelleriyle ilgi çekmektedir.

Kimera, Yunan mitolojisinde tek bir vücutta çeşitli canlıların uzuvlarına sahip bir yaratıktır. Gotmann'ın hayal dünyasındaki bu trans-tür; hem hayvanı hem de bitkiyi çağrıştıran, sürekli kendini yeniden var eden figüratif bir dille ve kendine has bir soyutlamayla şekillenmektedir. Sanatçının metal levhaların düzenli tekrarından oluşan bu devingen heykelleri, kadının toplumdaki karmaşık durumunu ve organik dünyaya yeniden odaklanmanın gerekliliğini yansıtmaktadır.



Resim 4.40. Emilie Gotmann, “*Thought (Düşünce)*”, 2022, Paslandırılmış cilalı çelik, 70x80x174 cm. (Görsel Kaynak: URL_76)

Sanatçının “Kimera” serisindeki en dikkat çeken eserlerinden olan “Düşünce” adlı çalışması kadın formunda ve standart bir insan boyutunda yapılmıştır. Bedenin alt kısmı kadın bedeni formunda iken üst kısmı ise kuş tüylerinin birleşiminden bir sarmal görüntüsündedir. Bedenin alt kısmında metal levhalar öncelikle ince uzun dikdörtgenler halinde kesilmiş daha sonra verilmek istenen formun yapısına göre eğerek, bükerek aynı zamanda da yan yana, üst üste getirilerek, kaynaklama tekniği ile birleştirilmiştir. Bedenin üst kısmı ise Yunan mitolojisiindeki Icarusu hatırlatmaktadır. Kuş tüyü formunda kesilerek hazırlanmış metal levhalar adeta bir kuşun kanat yapısındaki gibi düzenli şekilde tekrar ederek birbirine kaynaklanmış aynı zamanda bir yılanın bedenini andıran sarmal bir görüntü oluşturulmuştur. İnsan, bitki, hayvanlar ve daha pek çok kavramsal anlatımla sanki hiç bitmeyen bir ayrıntı çalışması gibidir. Bedenin alt kısmında gördüğümüz metali paslı görüntüsünden arındırarak parlatan sanatçı bedenin üst kısmındaki tüy görünümlü kısmı oksidasyonla elde ettiği paslı görünüm ile bırakarak farklı bir estetik etki yaratmaktadır. Kadınların toplumdaki karmaşık durumuna dikkat çekmek isteyen sanatçı, kadını parçalı bir görünümle

oluşturmasının altındaki içsel ve çevresel faktörlere de bir göndermede bulunmaktadır (Bkz. Resim 4.40.).

Bu heykel figürüne başka bir açıdan bakacak olursak eğer, beden formunun üst kısmındaki zamanla paslanmış gibi ve parça parça görünümü; insanın hastalık ve ölüm evrelerinden geçerek bedeninin yok olması (parçalanması) arasındaki bağlantıların bu yolla simgeleştirilebileceği de düşünülmektedir.



Resim 4.41. Emilie Gotmann, “Snake (Yılan)”, 2022, Paslandırılmış cilalı çelik, 75x30x40 cm. (Görsel Kaynak: URL_77)

Yine bu seride küçük nesne parçalarıyla oluşturduğu “Yılan” isimli çalışması izleyiciyi bitki mi hayvan mı ikileminde bırakırken ismi ile açıklığa kavuşturmaktadır. Tüy gibi görünen ama aslında yılanın pulları olarak da yorumlayabileceğimiz binlerce metal parça formu oluşturmak için hücre gibi birlikte, düzenli ve üst üste gelecek şekilde kaynaklanması ile oluşturulmuş, iç içe geçmiş bir yılan sarmalı görüntüsüyle sunulmaktadır. Çalışma, kıvrımlı eğriler ve yüzeyinde ışığın yansıması ile oluşan dokunsal nitelikleri ile biçimsel olarak da sorgulanmaktadır (Bkz. Resim 4.41.).

Gotmann metal parçalarla oluşturduğu heyecan verici bu yeni formu oluşturarak, onun hayal ettiği bu dünyaya bir iç görü sunmayı hedeflemektedir. Bu genç sanatçı, içselleştirerek sorunsal haline getirdiği temasını görselleştirirken nesne tekrarını araç olarak seçmekte ve bu parçalı görünüm onun hayal ettiği türlerin kavramsal boyutunu da desteklemektedir. Bu tema üzerinden gerçekleştirdiği çalışmalarında hayvan ve

bitki izlenimleri, izleyiciye yerini ve rolünü yeniden gözden geçirmeye davet etmekte ve türlerin yeni bir sınıflandırmasını sunmaktadır.

Farklı biçimlerdeki metal nesne parçalarının tekrarına dayanarak devamlılık hissi sağlayan ve parçalı bir görünüm elde ederek bütünsel formlar oluşturan Emilie Gotmann; nesne tekrarıyla heykel uygulamaları için oldukça güzel örnekler sunmakta, yurt içi ve yurt dışında dikkat çekmekte ve pek çok koleksiyonda çalışmaları bulunmaktadır. Sanatçı, çalışmalarına Paris ve İstanbul'da bağımsız olarak devam etmektedir.

Sanat tarihinin akışı içinde ve bu bölüm de dahil olmak üzere incelediğimiz tüm bu sanatçı açıklamaları ve çalışmalar ışığında heykelin günümüzde oldukça farklı bir pozisyonda olduğu, tanım ve kapsamının oldukça değiştiği görülmektedir. Karacan: "Heykel maddeye dayalı, üç boyutlu yapısıyla hem yapımı hem de sunumu için mekan gerektirdiği gibi aynı şekilde hacmi ve boyutlarıyla mekanı tanımlayan ya da sorgulatan bir sanat ürünü de olmuştur" (Karacan, 2013, s.77) diyerek heykeli tanımlamaktadır. Diğer yandan günümüzde ise heykeli hacim, yüzey, ışık-gölge, renk gibi öğelerle desteklenen, mekanla bağlantısını koruyan bir kütle olarak tanımlamak oldukça yetersizdir. 1980'lerden 2000'lere ve sonrasında da heykeli bir kategoride ele almak oldukça zordur. Disiplinlerarası etkileşim ve sanatta kavramsal boyutun öne çıkması, ifade biçimlerinin çeşitlenmesine ve alışlagelmiş sınırların ortadan kalkmasına yol açmıştır. Üç boyutlu üretimlerde heykel üretiminden çok, hazır nesne kullanımı ve mekanla ilişkili üretimleri tanımlamak için kullanılan 'mekan düzenlemesi' ya da 'yerleştirme' gibi terimlerin değişim süreci içerisinde heykel yeniden tanımlanmaktadır.

Nesne tekrarına dayalı bu heykel çalışmaları ise nesne parçalarıyla oluşturulan heykelin üç boyutlu hacmine yönelik arayışlarla birlikte mekanla ilişkisi ve yerleştirme çalışmalarıyla etkileşimi açısından sorgulanmaktadır. Bu çalışmalar heykelin sınırlarını zorlarken kimi durumlarda yerleştirme sanatları arasında gidip gelmektedir. Bir alt bölümde de inceleyeceğimiz kimi yerleştirme çalışmalarında malzeme olarak binlerce heykel üretilmiş ve bunların tekrarıyla oluşturulan yerleştirmeler izleyici deneyimine sunulmuştur. Gerçek nesnenin ya da nesne taklitlerinin tekrarıyla uygulanan bu yerleştirme çalışmalarında disiplinlerarası

etkileşim söz konusudur. Nesne tekrarı ve modüler birleşim uygulamalarında heykel ve yerleştirme pratikleri arasında sınırların eridiği görülmektedir.

4.3. Nesne Tekrarı ve Modüler Birleşimlerle Yerleştirme (Enstelasyon)

Çalışmaları

Tüm sanat tarihi akışı içinde gelişimini takip ettiğimiz dönüşüme uğrayan sanat nesnesi, Modernizm ile birlikte resmin iki boyutlu yüzeyinden çıkarak üçüncü boyut arayışları, Postmodern dönemle birlikte de heykelin mekana yayılması gibi nedenlerle günümüzde mekanla birlikte düşünülmekte ve uygulanmaktadır. Resim ve heykel gibi farklı disiplinlerden ve anlayışlardan üretim biçimlerinin sanat yapıtlarında birbirine karışmasıyla başlayan bu görsel yapı sayesinde heykel mekanla birleşen, resim ise yüzeyden koparak mekana ilerleyen farklı anlayışların birleştiği girift bir alan olmuştur. Yeniden şekillenen sanat olgusu; gerçek nesne, gerçek mekan ile bir bütünleşme hatta algısal ve fiziksel sorgulamalar sonucunda kendini yeni oluşumlar ve mekanlar ile birlikte ifade etmeye başlamıştır. Yazar, sanatçı ve akademisyen Brian O'Doherty bu dönemi şu şekilde özetlemiştir:

1960'lı yıllarda yaşanan kültürel dönüşüm, sanatçıların üretimlerinde, sergi mekanlarının yapısı kuralları ve sınırları üzerinde etkili olmuştur. 1950'lerden itibaren resim ve heykel geleneksel anlatım biçimlerinin dışına çıkılarak, sınırları zorlanmaya başlamıştır. Mekan düzenlenmesi, happening, performans, enstelasyon gibi yeni üretim biçimleri, mekanla ve izleyiciyle karşılıklı ilişkiye dayalı daha yakın duran yeni bir anlayış getirmiştir. Dönemin toplumsal dönüşüm etkilerinin de görüldüğü bu yeni ifade biçimleri ile sanatın biçimi, işlevi ve galeri mekanları sorgulanmaya başlamıştır (O'Doherty, 2010 s.10).

Yaşanan tüm bu değişim ve dönüşümler güncel sanat dahilinde halen kullanılmakta olan pek çok sanat pratiğinin ortaya çıkmasına ve gelişmesine zemin hazırlamıştır. Dada, Fluxus, Minimalizm, Pop Sanat, Kavramsal Sanat gibi akımlar ile buluntu nesne, kolaj, asamblaj, montaj, akümülyasyon, çoğaltma tekniklerinin birleşiminden beslenerek ortaya çıkan yerleştirme çalışmaları sanatsal ortamda yeni okumalara olanak sağlamıştır.

Kavrama dayalı üretilen heykel; iç ve dış mekanlarda, kamusal alanlarda, toplumsal, sosyolojik ve felsefi olgulardan faydalanılarak yeniden sorgulanıp, yorumlanıp, biçimlenmiştir. 60'lı yıllardan sonra Krauss'a göre heykel: "yere yığılmış iplik atıkları, galeriye taşınmış kızılâğaç kütükleri, çölden kazılmış tonlarca toprak ya da etrafı ateşlerle çevrili kütükler" olmaya başlamıştır (Krauss, 2002, s.104). Krauss burada katı

bir k t le olan heykelin parçalanarak ya amı  olduğu d n       anlatmaktadır. Aynı makalenin devamında ise Krauss: “Yapıt heykel olma stat    neredeyse b t n  le ‘heykel odada olup da aslında odada olmayan şeydir’ şeklinde bir saptamayla indirgenebilecek olan yarı mimari k t lelerden” (Krauss, 2002, s. 106) oluşmaktadır, diyerek heykelin ikinci kez ge irm   olduğu d n       dikkat çekmiştir. Daha önce parçalanarak değişen heykel, d n       artık mekana kar  maktadır. Bu durum da heykeli mekanla bağlantılı bir hale getirmiştir. Fakat heykelden ayrı olarak bulunduğu mekanla doğrudan iletişime geçen veya o mekan için özel üretilen heykele ilişkin bu “melez sanat biçimi”ni (De Oliveira, Oxley, Petry, 1994, s. 7) tanımlamak için ise “yerleştirme” (enstalasyon), “düzenleme” gibi terimler kullanılmaya ba lanm  tır. Sanat tarihçisi ve yazar Nilgün  zayten yerleştirmeyi  u şekilde tanımlar: “Enstalasyon yani yerleştirme tanımının görsel sanatlardaki genel kullanımı, anlam ve algı düzleminde birbirleriyle ve içinde bulundukları mekanla ilişkili nesnelerin bir arada sergilenmesidir” (Özayten, 2013, s. 171). Sanatçı Canan Beykal ise yerleştirme sanatını  u şekilde yorumlamıştır:

Yapı Kredi Bankasının düzenlediği Salı Toplantıları’nda ‘Tuval Resmi ve Enstalasyon’ adlı söyleşide Canan Beykal, enstalasyonu ‘yaşam alanı kurgulama’ olarak ele almanın daha anlamlı olacağı görüşündedir. Enstalasyon, ‘o yer’ için özel olarak yapılmalıdır. Enstalasyon bir mekana üç boyutlu bir nesnenin konması değil, nesneyle mekanı birlikte d   nmektir (akt: Giderer, 2003, s.186-87).

Yapılan iki tanıma ilaveten Küratör Beral Madra ise yerleştirme sanatını  u sözlerle açıklamaktadır:

Yerleştirme, çoğunlukla geçici bir tarzda olan yapma (konstrüksiyon) ve yapı bozma (dekonstrüksiyon) sürecinden geçtiği için düşünce ile biçimlenir, uygulama ile mekana göre kurgulanır, bu temelde sergilenir, izleyici/ katılımcı/ alımlayıcı tarafında gezilir, görülür. Son olarak da toplanır ve kaldırılır. Nitekim, yerleştirme çalışmasının mantığı genel evrede bu şekilde gerçekleşmektedir (akt: Atakan, 1995, s. 269).

Bu tanımlardan da anlaşılacağı üzere yerleştirme çalışmalarını belirli bir tanıma, temaya ya da sınıfa özgü bir yaklaşımla ayr  tırmak pek mümkün değildir. Çünkü sanat tarihi akışı içerisinde yerleştirme; bugünkü anlamı ve yapısına ulaşırken bu akım, teknik ve biçimlerden hem beslenmekte hem de ayrılmaktadır. Bu etkiyi yazar Claire Bishop  u c ml lerle yorumlamaktadır: “ rneğin; mimari, sinema, video, fotoğraf, performans sanatı, heykel, tiyatro, set tasarımı, k rat rl  , arazi sanatı ve resim gibi farklı sanat türlerini farklı yaklaşımlarda etkilemiştir. Dolayısıyla yerleştirme

(enstalasyon) kelimesiyle gerçekte tam olarak neyin kastedildiği açıklığa kavuşmamaktadır” (Bishop, 2005, s. 8).

Özetle “1980’lerden gelen ciddi ve güçlü bir kırılmayla kesinlik derecesine hemen ulaşamayan ve kabul görmeyen yerleştirme; 1990’lı yıllarda kavramsal öz ve kuramsal okumalarla, sanatçının kavrama ilişkin bilinçli algılarının ve farkındalığının arttığı” (Akay, 2008, s. 30) nesne kullanımı ve mekan sorgulamalarıyla bu dönemlerde daha fazla tercih edilmiş, uygulanmış ve yaygınlaşarak sanat ortamındaki yerini sağlama almıştır.

Bugün ise güncel sanat konularının ele alınırken, Postmodern sanatın sanatçıya sunduğu sınırsız malzeme özgürlüğü ve sanat nesnesinin değişen pozisyonuyla mekanın da sanat malzemesi olarak ele alınması yerleştirme çalışmalarının konumunu etkilemektedir. Bu durum bugün çalışmakta olan pek çok sanatçı üretimlerinin 60’lardan günümüze uzanan bir diyalogun parçası olduğunu da göstermektedir.

Güncel sanat üretimleri artık belli bir zaman içinde yapılıp biten, çalışmaları izleyiciler ile birlikte gerçekleştirip bozulabilen ve kalıcılık kaygısı gütmeyen yorumlamalarıyla sanat eserinin kavramsal ve biçimsel yapısını sorgulamasına olanak sağlamaktadır. Böyle bir sanat ortamında yerleştirme çalışmaları da bir yandan çok bireysel bir altyapı içindeyken diğer taraftan izleyiciyi içine alan ve üretime dahil eden yapısıyla oldukça bütüncül bir etkiye sahiptir. İzleyicinin yerleştirme yapıtlarına dahil olmasını yazar Claire Bishop şu cümlelerle yorumlamaktadır:

Yerleştirme; geleneksel sanat dallarından farklı olarak konu, mekansal algı ve izleyici deneyimi odaklıdır. Çünkü yapıtı görsel açıdan uzaktan araştıran, seyreden izleyicinin alışlagelen yaklaşımdan ziyade, izleyicisini tamamıyla çalışmanın içine alıp onun diğer hislerine de ulaşmayı amaçlar. Dolayısıyla bazı yerleştirme çalışmalarında izleyicinin işin içinde doğrudan gerçekçi bir varlık bulunduğu ve kendisinin de fiziksel etkileşiminin somutlaştırılmış bir varlık olduğu söylenebilir (Bishop, 2005, s. 6).

Özayten yerleştirme uygulamalarındaki nesne, mekan ve izleyici ilişkisini şu cümlelerle açıklamaktadır:

Burada yapıt, ne tek başına sergilenen malzeme ne de mekan değil, bütün olarak yapıtın, mekanın işlevi, anlamı, belki de tarihi ile ilişkiye girdiği algı boyutudur. Anlatım dili olarak nesne yerleştirmesini seçen sanatçı; mekanı ve nesneleri araç olarak kullanarak düşünsel, estetik ve kavramsal düzlemlerde bir olguyu irdelemektedir (Özayten, 1997, s.1939-1940).

Yerleştirme çalışmalarında seçilen nesnenin kavramıyla mekan kurgulanabilmekte ya da mekan seçilen nesnelerle tamamlanabilmektedir. Bu sayede halihazırda olan bir mekan sıradanlıktan kurtularak hareketlenmektedir.

Yerleştirme güncel sanat uygulamalarında da sanatçıların en çok tercih ettiği anlatım biçimlerindendir. Bizim bu aşamada araştırmanın konusu dahilinde ele alacağımız yerleştirme çalışmaları ise birbirinin aynı ve tekrarı sonucunda oluşmuş modüler birleşimlerden oluşan, düzen doğuran ya da yığın halinde bırakılan yapılar olup kendi dinamiklerinde farkındalıklar oluşturan yapıtlardır. Bu yerleştirme çalışmalarında izleyici yapıtı deneyimleyen “katılımcıya” dönüşmektedir. Bu bölümde inceleyeceğimiz yapıtlar bire bir tekrarla biçimlenmiş modüler yerleştirmelerdir. İçinde dolaşılır olması tekrar eden yapıları incelememizi ve takip edebilmemize de olanak vermektedir.

Bu gelişmeler eşliğinde her türlü nesnenin, atık veya yeni üretilmiş fabrika ürünlerinin ya da kendi ürettikleri üç boyutlu birimlerin (nesne ya da uygulamaların) biçimsel ya da dokusal etkilerini tekrar eden birim düzenleriyle belirli bir iç ya da dış mekanda kurgulayan sanatçılar bulunmaktadır. Bu parçalar, biçimsel bir nitelikte olabilmekte ya da bir düşünceyi vurgulayabilmektedir.

Bu çalışmalar sorguladıkları ve inceledikleri ile geleneksel yöntemlerin dışına çıkarak heykel- yerleştirme etkileşiminde disiplinlerarası bir konumdadırlar. Disiplinlerarası üretimlerle heykel ve yerleştirme arasındaki sınırların belirlenememesi hacim, kütle, nesne, mekan ve izleyiciye dayalı ayrımların sorunsallaşmasına sebep olmaktadır. Bu sebeple bu çalışmalar sadece görsel ve biçimsel olarak sorgulanmamalı; bu malzemelerin katılmasıyla sanatçının esere yaklaşımı, dili ve düşüncesi de sorgulanmalıdır. Yerleştirme çalışmalarının sınırlarının çiziminde asıl önemli olan da budur.

Yerleştirme sanatçıları yeni yollar, yeni fikirler, yeni bir bakış üretmek için deneme-yanılma ile sanatsal üretim sürecine girmektedir. Sanatçılar pek çok farklı materyali farklı varyasyonlar ile estetik nesne olarak önermektedirler. Yuvarlaklar, sivri uçlar, tornada şekillendirilen biçimler, seramik uygulamaları ve daha pek çok yöntemle birim üretilebilmektedir. Birimler, yerleştirilecek mekanın durumuna göre aynı boyutta ve belirli aralıklarla, önceden karar verilmiş olan yerleştirme düzeninin isteğine göre daha sık ya da daha seyrek, uzunlukları büyüyen ya da küçülen, yapıları

kalınlaşan ya da incelen, belli merkezlerde toplanan ya da belli merkezlerden yayılan sistemlerle uygulanabilirler. Yerleştirme yöntemlerinin çeşitliliği, sınırsız sayıda sistem oluşturmayı olanaklı kılmaktadır. Nesne birimlerinin yan yana geliş sistemleri ve bu malzemelerin kendine has dokusal özellikleri de farklı görsel etkiler sunmaktadır. Çeşitli nesnelerle uygulanabilecek olan çalışmalar tekrar ilkelerine dayalı olarak gerek dokusal gerek yapısal ilkeler odağında şekillendirilebilmektedir.

Sadece hazır nesne kullanımıyla değil sanatçı açıklamalarında da karşılaşacağımız gibi çok farklı teknik ve birim uygulamaları ile çoğaltılabilir ve uygulanabilirler. Bu çalışmalar uygulanırken çoğaltma, sıralı yaklaşımlar, tek tek nesnelerin kesilmesi, yeniden düzenleme, ekleme, çıkarma, oyma, delme, yapıştırma gibi pek çok farklı düşük teknolojili yöntemler kullanılabilir. Bu tekniklerin yanında sanatçılar, kendi deneyim ve bilgileri ışığında farklı yöntemler de keşfederek sonsuz sayıda yerleştirme oluşturabilmektedir.

Yerleştirme sanatında nesne tekrarı ve modüler birleşimlerle oluşturulmuş pek çok çalışma bulunmaktadır. Özellikle son yıllarda kova, ayakkabı, şemsiye, bardak, pipet, bisiklet ve daha akla gelebilecek her türlü endüstri ürünüyle çok değişik ve özgün yerleşimlerin uygulandığı görülmektedir. Yerleştirme çalışmalarında tasarımlarda, belirli bir nesnenin yan yana geliş sistemlerinde tam bir matematiksel doğruluk olabileceği gibi belli düzenler dahilinde gerçekleşmeyen düzensiz hatta yığın halinde bırakılmış yerleştirmeler de olabilmektedir. Burada endüstriyel ürünleri yaratıcı ve özgün bir şekilde düzenleyecek olan sanatçıdır.

Fransız sanatçı Daniel Buren de 1960'lı yılların ortalarından itibaren yani tam da sanat ortamındaki radikal değişikliklerin olduğu dönemde bu değişimlerin tam ortasında yer alarak yüzey, mekan, izleyici, kamusal alan, mimari gibi konuları tekrar eden biçimler ile sorgulamış bu konunun gelişimine katkı sağlayan çalışmalar gerçekleştirmiştir.

Daniel Buren “1966 ve 1967 yılında Olivier Mosset, Michel Parmentier ve Niele Toroni’yle birlikte, motiflerin sistematik tekrarı üzerinden resmi temel fiziksel ve görsel öğelerine indirgemeyi hedefleyen bir amaçla B.M.P.T. grubunu kurmuştur” (Nechvatal, 2016).

Buren’in motiflerin sistematik tekrarı üzerine çalışmalar ve sorgulamaları hedefleyen bu grubu kurması onun çalışmalarındaki tekrar ve modüler uygulamalara olan ilgisini ve bu konuyu sorunsal haline getirdiğinin bir göstergesi sayılabilir.

1960'ların ortalarından itibaren günümüz de dahil olmak üzere 8.7 cm genişliğinde dikey şeritlerini ısrarla kullanan Daniel Buren, renk ve boyut konusunda çeşitlilik gösterse de bu şeritleri; galeri, müze, sokak meydanları, köprüler, otobüs veya metro durakları, sütunlar, birbirinden farklı mimari yapılarda ve ayrıca çeşitli nesnelerde kullanmaktadır. Genellikle bant ve kumaş malzemesini araç olarak kullanan sanatçı, kendisiyle bütünleşen ve imzası haline gelen bu şeritleri görsel bir araç olarak tanımlamıştır.

Daniel Buren kendi sanat pratiğini geliştirmiş olmasında, dikey şeritler halinde kullanmış olduğu kumaş ve bant malzemesini keşfetmiş olması, sanat yaşamı için bir dönüm noktasıdır. Dolayısıyla sanatçının çalışmaları plastik kaygılardan ve geleneksel malzeme anlayışından uzaktır. Şeritler; herhangi bir şey çağrıştırmayan, gönderisi olmayan, tarafsız ve son derece minimal bir etkide kullanılarak sanatının en temel parçasını oluşturmuştur (Atakan, 2015, s. 29).

Sanatçının şeritleri herhangi simgesel bir nitelik taşımamak adına oldukça sıradan bir görünümündedir. Yalnızca ritmi olduğu için kullandığı şeritleriyle tamamen tarafsız olabilmektedir. Ayrıca bir derinlik de söz konusu değildir. Sadece birbirini tekrar eden art arda sıralanmış beyaz ve renkli şeritlerden oluşan düz bir yüzey üzerindeki görsel bir olgudur. Buren yapıtlarının temel taşı olan bu “tekrar” olgusunu şu cümlelerle yorumlamıştır:

Tekrarlama; düşünülmüş, kendisi olarak tasarlanmış formun potansiyelini minimuma indirme etkisine sahiptir. Bu tekrarlar ayrıca, görsel olarak formal bir değişimin olmadığı gerçeğini ortaya koyar -değişim olmasına rağmen-. [...] Tekrarlama: Önermenin kendisinin okunulabilir kaçınılmaz anlamıdır. Tekrarlama bize ayrıca mükemmelliğin olmadığını gösterir. [...] Bizi ilgilendiren tekrarlar [...] temelde aynı fakat objektif olarak farklı bakış açıları şeylerin sunuluşudur (Buren, 1996, s.853).

Buren'in çalışmaları genellikle bir süre sonra kaldırıldığı için fotoğraflanmaktadır. Fakat bu fotoğraflama durumu tekrar ile uygulanmış çalışmalara farklı açılar sunmaktadır. Bu durumu Buren şu şekilde değerlendirmiştir: “Yapıtlarım genellikle bir yineleme üstüne kurulmuştur, dolayısıyla tek bir noktada durarak seyredilmez, değişik bakış açıları ve yönlerden izlenmesi gerekir, oysa fotoğrafı çekilince tek bir noktadan görülüyor” (akt: Madra, 1989b, s.66). Buren'in burada bahsetmiş olduğu durum kendi çalışmaları için geçerli olsa da aslında araştırmanın konusu dahilinde tekrar ve modüler birleşim uygulamalarıyla yapılmış tüm sanat pratiklerindeki çalışmalar içinde geçerlidir. Fakat burada Buren'in yapıtları genellikle kaldırıldığı için sanatçı bu durumu vurgulamıştır.

Sanatçının çalışmaları iki boyutlu, yüzey üzerinde ve çoğunlukla renkli olmalarıyla akla ilk olarak resmi getirmektedir. Fakat bu çalışmalara sadece “resim” demek pek mümkün değildir.

Buren'in yapıtları önünde, seyirci çalışmanın rastlantısal bir şey olmadığını da farkındadır; gördüğü çizgiler Buren adlı sanatçının 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 (Germaner 1997, s.52).

Buren'in çalışmaları geçmişteki resim ve heykelin mimariyle olan ilişkisini, bugün daha farklı bir biçimde devam ettirmektedir. Onun yapıtları ne resim ne de heykeldir, ancak resim ve heykelin birleştiği noktada, günümüzün mimari bir araçtır denilebilir. “Mekan, Buren için tuval görevini üstlenir. Değişmeyen üslup anlayışıyla mekanın olanaklarını sınavan ve bunu öne çıkaran bir çizgide, farklı mekanlarda farklı işler üretmiştir.” (Renkçi Taştan, 2018, s.882).

Sanatçının üretimlerinin geneline bakıldığında mekan ve içeriğe dikkat çekmek adına kamusal alan, mimari ve görsel sanatları birleştiren disiplinlerarası bir tutum gözlenmektedir.

Şeritsel renk tekrarlarıyla oluşan bu yapılar herhangi bir mesaj kaygısı ya da klasik teknik içermeden sanatçı dokunuşunu dışarıda bırakan çalışmalar olması açısından Dada, Arazi Sanatı (Lant Art) ve Minimal yaklaşımlardan referansla daha güçlü bir etki kazanmaktadır. Buren yapmış olduğu: “Sol LeWitt ile de yakın bir dostluk kurdum; aslında çalışmalarımız mekanın kullanımı, yönlendirmeler ve duvarın ele alınış tarzı kadarıyla bazı paralelliklere sahip” (akt: Belogolovsky, 2017) açıklamasıyla bu görüşü desteklemektedir. Ayrıca sanatçı bu akımların eşliğinde çalışmalarını kamusal alanlarda sergileyerek sanatın ayrıcalıklı bir alan olmadığı tam tersine hayatla sanatın iç içe geçmesi gerektiği düşüncesiyle paralel olarak da müze ve galerilerin mekansal işlevini sorgulamaktadır.

Kavramsal ve yerleştirme sanatçıları arasında gösterilen ancak kendini ne kavramsal ne de yerleştirme sanatçısı olarak tanımlamayan Buren, kavram ile nesneyi bütünleştirerek oluşturduğu kendine özgü sanat tarzı ile kurumlara yönelik eleştirel tavrını ortaya koymuş ve kavramsal sanatı bu şekilde yorumlamıştır.

Bu amaç doğrultusunda uyguladığı kamusal alan çalışmalarından, belki de en önemlilerinden biri; Paris Royal’ın iç avlusunda gerçekleştirdiği “Les Deux Plateaux (İki düzlem)” isimli minimalist yaklaşımlı yerleştirme çalışmasıdır (Bkz. Resim 4.42.).



Resim 4.42. Daniel Buren, “*Les Deux Plateaux (İki Düzlem)*”, 1986, 3000 m2 avluya 252 parça mermer ve beton kolon. Paris Royal İç Avlusu, Paris, Fransa. (Görsel Kaynak: URL_78)

Klasik mimariye sahip bu yapının avlusunda bulunan otoparkın yerine yapılan bu çalışma yeraltındaki havalandırma bacalarını gizlemek amacıyla tasarlanmıştır. Proje, mekanın kültürel mirasını korurken halkın da kullanımına açık bir alan geliştirmekle ilgilidir. İzleyicilerin bu alanlara girip dolaşabilmesi sayesinde etkileşime de olanak sağlamaktadır. “Buren 3000 m2’lik avludaki bu kurulumu, sulanan ve aydınlatılan ikinci bir yeraltı platosuna demirlenen çeşitli yüksekliklerdeki 252 parça poligonun hizalanması ile uygulamıştır” (Risacher, 2012).

Avlunun Paris halkı tarafından kullanılıyor olması nedeniyle bu çalışma pek çok izleyici ile buluşmuştur. Sanatçı bu çalışmasında, avluya tekrara dayanan 252 adet mermer ve beton kolon yerleştirmiştir ve her bir kolonu şeritlerle sarmıştır. Bu çalışma yıllarca burada kalmış kalıcı bir yerleştirmeye dönüştürmüştür. Bu çalışmada, yapıldığı dönemin mimari karakterini ve tarihi geçmişini belirleyen, mimari ve kültürel kodları barındıran bir yapının dış mekanına şeritleriyle müdahalede bulunarak kavramsal bir dilde sanatsal bir bağlama taşınmıştır (Sönmezalp, 2015, s.350).

Mimari yazar Andrew Ayers’in tanımladığı gibi, “Buren’in çalışması, avluya dayatılan kavramsal bir ızgara biçimini alıyor; bu ızgaranın kesişimleri, avlunun zemininden çubuklar gibi çıkan, farklı yükseklikteki şeker çizgili siyah beyaz sütunlarla işaretleniyor” (Ayers, 2004, s.49).

Buren bu çalışmasında tekrarı avlu üzerinde hem üç boyutlu kolonlarla hem de bu kolonların üzerindeki şeritsel renk alanlarıyla biçimsel olarak kullanmıştır. Bu hem modüler hem renksel tekrarlar, geniş alanda perspektif boyunca uzanarak ritim ve illüzyon yaratmaktadır. Ayrıca düzen ve bütünlüğün sağlanmasında olumlu etki yaratırken mekanda devamlılık etkisi vermektedir (Bkz. Resim 4.42.).



Resim 4.43. Daniel Buren, “*Sinan için Beş Renk*”, 1989, 8.7cm şerit bantlar. 2. Uluslararası İstanbul Bienali, Süleymaniye İmaret Avlusu, İstanbul, Türkiye. (Görsel Kaynak: URL_79)

Daniel Buren’in birçok çalışması bulunduğu mekana özgü tasarlanmış ve mekan ile anlam kazanan uygulamalardır. Bu çalışmalar “in situ” yani “yerindelik” kavramının gelişmesine olanak sağlamıştır. Bu şekilde uyguladığı ve yine kamusal alan çalışmalarından biri de 1989 yılında 2. Uluslararası İstanbul Bienali kapsamında Süleymaniye İmaretinde uygulamış olduğu çalışmasıdır. Bu çalışmada sanatçı yine 8.7 cm şerit bantlarını kullanarak Süleymaniye İmaretinin avlusunda bulunan revaklara, kubbe ve kemerlere mimari bir yorumda bulunmuştur. “Sinan için Beş Renk” isimli bu çalışma ile yapının mimarı Mimar Sinan’a da referans vermiştir (Bkz. Resim 4.43.).

Sergi Küratörü Beral Madra serginin gerçekleştiği tarihi mekan ile ilgili şu bilgileri vermiştir:

Süleymaniye İmaretinin avlusunu çeviren sütunlar, kemerler ve kubbeler sınırsız bir süreklilik oluşturur; bir çember gibi başı ve sonu belirsizdir. Bir

modülün yinelenmesiyle, yalnız 16. Yüzyıl insanının değil, bugünkü insanın da toplumsal ve felsefi boyutlarına uygun bir mekan ve ortam yaratılmıştır (Madra, 1989a, s. 107).

Madra'nın da burada belirtmiş olduğu gibi tarihi yapının zaten mimari özelliklerinde bulunan tekrar ve modüler yapılar (sütunlar, kemerler, kubbeler) sınırsız bir süreklilik oluştururken Daniel Buren de bu mekanın yapısal ve tarihsel özelliklerini bu yapıya uyguladığı kendine özgü sanatsal üretiminin temel malzemesi olan 8.7 cm'lik renkli şeritler ile ilişkilendirerek bu avlunun nesnel ve tinsel gerçekliğinde devinimi ortaya çıkarmaktadır. Bu durumu Madra şu şekilde yorumlamıştır:

Buren'in kemer ve kubbeleri belirleyen renkli şeritlerine bakarak yürürken, öncelikle renkli yinelemenin optik çekiciliğinden başlayarak mekanı bütünleyen mimari kavramın etkisi içine girebilirsiniz; her kemer, her kubbe bir düşünce aşamasının simgesidir, altındaki insanın evren içindeki olanaklarının sınırlarını çizen soyut bir mekandır (Madra, 1989a, s. 107).

Buren bu çalışmada beş farklı renkteki dikey şeritlerle, zaten tekrara ve modüler bir yapıya sahip olan mekanın kemer ve kubbelerini yine tekrar eden bir yapıyla daha belirgin kılarak vurgulamıştır. Buna göre Buren'in şeritleri, mekanın yapısıyla bütünleşmiş ve çağdaş bir yorumla mekan algısını uyum içerisinde dönüştürmüştür (Bkz. Resim 4.43.).

Yine aynı dönemin sanatçılarından olan Antony Gormley de heykel ve yerleştirme pratiklerinin sınırlarının eridiği noktada parçalı, tekrara dayalı, ritmik ve modüler çalışmaları sorunsal haline getirerek bu konuda üretimlerde bulunmuştur. Pek çok kübik modüler heykel çalışmasının yanı sıra tekrara dayalı grup heykelleriyle oluşturduğu yerleştirme çalışmalarıyla da tanınmaktadır.

Heykel sanatını insan figürü üzerine odaklamış olan sanatçı, çalışmalarının çoğunda bedeni araştırmıştır. Bu kararı alırken etkilendiği durumu şöyle anlatmaktadır: “Duvar da bir çerçeve içinde sabit duran bir resmin iki boyutluluğu ile yarattığı üç boyutluluk yanılsamasının ancak heykelin kendi yaşamsal varoluşunu simgelediğini kavraması olduğunu” (Akt. Smith, 2010, s.10) dile getirmiştir.

Farklı disiplinlere olan yakınlığı ve çalışmalarını insan ve insan ilişkilerine yönelik kavramlar üzerinden geliştirmesi izleyiciyi sanatına daha da yakınlaştırmıştır. “Gormley'in ilgisi tüm zamanlarda yaşamış olan veya yaşayan tüm insanlara yöneliktir ve insanlığın tüm boyutlarını kapsar. İnsanoğlunun bir kültürler bütünü ve

sanatın bu bütünlüğü sağlamada önemli bir unsur olduğuna inanır” (Eraldemir, 2010, s.120). Bu da Gormley’in sanatsal üretiminin felsefi problemini oluşturmaktadır.

Gormley’in çalışmalarındaki sınırlı malzeme kullanımı ve sade yapı biçimi neredeyse tüm yapıtlarında izlenebilir bir özelliktir ve bu özellik çalışmaların sanatçıyla bütünleşerek kolaylıkla tanınmasını sağlamaktadır. “Sanatta görsel tepkinin tek iletişim kanalı ve objelerin tek tek ögeler olarak algılanmasını sorguluyorum” (Gormley, 2002) diyen sanatçı hem heykel çalışmalarında hem de heykellerini birer nesne olarak kullandığı yerleştirme çalışmalarında kimi zaman biçimleri uzatmış, kimi zaman heykellerini tekrar tekrar kullanmış, kimi zaman da aynı malzemeyi birbirine ekleyerek farklı yapıtlar oluşturmuştur.



Resim 4.44. Antony Gormley, “*Big Yield- (Büyük Verim)*”, 2015, Hafif çelik küp. 219x111x99 cm, Londra, İngiltere. (Görsel Kaynak: URL_80)

Sanatçının “Big Beamers” (Büyük Projektörler) isimli serisi onun küp modüllerinin tekrarıyla oluşturulmuş heykel çalışmalarından oluşmaktadır. Konstrüksiyon olarak inşa edilen figürde, insanı biyolojik bir bütünlük olarak algılamanın dışında, kübik parçaları birbirleriyle birleştirerek yeniden kurgulayan sanatçı bu çalışmalarda küp modüllerini tekrar tekrar kullanarak insan bedeninin parçalı görünümünde oluşan bütünlere dikkat çekmiştir. Bu çalışmalarda boşluğu parçalayarak var olan heykeller,

boşluğu da içine alarak onu bir modül haline dönüştürür ve bütünleşerek kütle haline getirir. (Bkz. Resim 4.44.).

Sanatçı bu heykellerin oluşum aşamasında bilgisayar programlarından yararlanmış ve figürlerini bu programlar aracılığıyla şekillendirmiştir. Farklı boyutlardaki küp modüllerinden oluşan bu figürleri kurgularken sanatçı mimarinin yapısal ilkelerini kullanmıştır.

Sanatçı bu seride tenin yani görünümün altına inerek bize yeni bir gerçekliği göstermektedir. Bu şekilde figür bir duygu anının dondurulmuş ifadesiyle yeniden biçimlenir. Kübik formlarla yeniden oluşturduğu fakat silüet olarak bıraktığı bedenlerde sınırları koruyan sanatçının bu yapıtları, modern yaşamın baskın ortamına uyum sağlayabilmek için kendine yabancılaşan bireyin ortak bilinçten sıyrılarak yeniden kurgulanması olarak okunabilmektedir. McEvelley bu durumu şu cümlelerle yorumlamaktadır: “Antony Gormley’in çalışmaları trajik bir paradoksu yansıtıyor ve somutlaştırıyor. Eser, yalnızca beden aracılığıyla karşılaşılabilecek bir tür evrensel ruh gerçekliğini varsayar; bedeni aşar ve hayatta kalırken kendini gerçekleştirmek için hala bir şekilde ona bağımlıdır” (McEvelley, 1993).

Nesne tekrarı ile yapılan tüm sanat pratiklerinin alt yapısında bulunan Minimalizm akımını Gormley: “Modernizm içerisinde bulunan bir çatlak değil, modernist heykel sanatının devam edebilmesi için gerekli bir itici gücü” (akt: Hutchinson, 1995, s. 44) diyerek yorumlamıştır. Heykel sanatıyla kurgulanan fakat yerleştirme çalışmalarıyla noktalanan farklı oluşumlar Gormley için kaçınılmaz bir son olmuştur. “Beden ile mimari yapılar arasındaki ilişkiyi mimari yapıların ‘bizim ikinci vücudumuz’ ya da ‘vücudumuzun ikinci derisi’ olarak tanımlaması, onun heykellerini belirleyen öğelerden biriyken bir anlamda da bize vazgeçilmezlerinden birisinin de mekanlar olduğunu hatırlatır” (Smith, 2010, s. 61). Sanatını bu paralelde geliştiren sanatçının hayata geçirdiği “Field (Alan) Serisi” heykel çalışmalarından farklı bir yaklaşımı temsil etmektedir (Bkz. Resim 4.45.).

Gormley’in “Field” (Alan) isimli çalışması onun heykel ile yerleştirme sanatını birleştirerek binlerce nesne parçasından, yani binlerce küçük heykel biriminin tekrarından oluşturduğu son derece etkili bir uygulamadır. 1989 yılında Gormley’in yardımcıları ve öğrencileri tarafından üretilmiş 150 adet figürle başlayan bu çalışma, 1990’da Meksika’nın Cholula kentinde Texca tuğla üreticisi ailenin 60’tan fazla üyesi

tarafından sanatçının denetimi altında hazırlanmış ve her biri 8 ila 26 cm arasında değişen yaklaşık 35.000 ayrı pişmiş toprak figürle “American Field” (Amerikan Alanı) izleyiciye sunulmuştur. Bu çalışmanın büyük ilgi görmesinin ardından sanatçı; Amazon Alanı (1992), Avrupa Alanı (1993), İngiliz Adaları Alanı (1993), Asya Alanı (2003) olarak beş farklı mekanda versiyonlarını uygulamıştır.

Heykellerin yapımı aşamasında her katılımcı, figürü yapmak için kendi yolunu bulmaya teşvik edilmiştir. Her bir minyatür heykelin el boyutunda ve kolay tutulabilir olması, derin ve yakın gözlere sahip olması ve ayrıca başın vücuda oranlarının yaklaşık olarak aynı olması gibi gereksinimleri karşılamaları istenmiştir. Gönüllülerden temel olarak bir baş ve vücut tasarımları, rahat bir duruş için tabanı düzleştirmeleri ve ardından sivri uçlu bir kalem kullanarak gözler vererek bilinçlendirmeleri istenmiştir.

Gormley “Field” (Alan) serisini şu cümlelerle yorumlamıştır:

Başından beri kil ile olabildiğince doğrudan bir şey yapmaya çalışıyordum. İnsanlarla çalışmak ve kolektif geleceğimiz ve bu konudaki sorumluluğumuz hakkında bir çalışma yapmak istedim. Sanatın bize dönüp yaratıcılarına (ve sonraki izleyicilere) sanki içinde bulunduğumuz dünyadan sorumluymuşuz gibi bakmasını istedim. Bunu –yardım alarak– farklı şekillerde beş kez yaptım (Gormley, 1991).

Sergilendikleri her mekanda bu küçük beden silüetleri alanı tamamen doldurarak mekanı kaplar ve kalın bir halı gibi yerleştirilir. Mekanın kapı aralığından bakan izleyici binlerce gözle karşı karşıya kalmaktadır. Figürlere aynı noktadan bakmak zorunda bırakılan izleyici dışlanarak yalnızca görsel etkileşime zorlanmakta ve bu binlerce göz karşısında kendini rahatsız hissetmektedir.



Resim 4.45. Antony Gormley, “*Asian Field (Asya Alanı)*”, 2003, Her biri 8-26 cm boyutunda pişmiş topraktan heykel yaklaşık 210.000 parça. Xinhua Huayuan Huajingxincheng, Guangzhou, Çin. (Görsel Kaynak: URL_81)

2003 yılında beşinci ve sonuncu olarak düzenlediği “Asya Alanı” yerleştirmesinde sanatçı, 125 ton çamur kullanarak heykel sayısını yaklaşık 210.000’e çıkarmıştır. Yaklaşık 210.000 küçük heykel figürünün birbiri ardınca, sık bir dokuma gibi yerleştirilmesi ile oluşturulan çalışma oldukça etkilidir (Bkz. Resim 4.45.).

Kurulum için minimum 2000 metrekare gerektiren çalışma, dört şehrin her birinde sanat dışı mekanlarda gösterilmiştir. Bunlar: Guangzhou şehrinde bir yer altı otoparkı, Pekin’in Ulusal Modern Çin Tarihi Müzesinin ana salonu, Şangay’da nehir kenarındaki bir deponun üst katı ve Chongqing’in merkezinde mağaramsı eski bir yeraltı hava saldırısı sığınağı (Gormley, 2003).

Gormley’in hem heykel hem de yerleştirme çalışmalarında tekrar ve modüler birleşimler görülmektedir. Yerleştirme çalışmasında tekrarı mekan üzerinde üç boyutlu küçük beden figürlerinin sıralanması olarak kullanmıştır. Bu figür tekrarları sonsuz bir etki yaratırken aynı zamanda geniş alanda perspektif boyunca uzanarak ritim ve illüzyon da yaratmaktadır. Ayrıca düzen ve bütünlüğün sağlanmasında olumlu etki yaratırken oldukça dikkat çekmektedir.

2000 ve öncesinde tekrar ve modüler birleşimleri yerleştirme sanatı içerisinde uygulamış pek çok sanatçı bulunmaktadır. Fakat araştırma konusu kapsamında 1960 ve sonrası dönemde avangart çalışmalarıyla sanat tarihi içerisinde oldukça önemli bir yer edinen Daniel Buren ve Antony Gormley, tekrar ve modüler uygulamaları yerleştirme sanatı içerisinde sıklıkla kullanan ve bu konuda dikkat çekerek öne çıkan sanatçılar oldukları için seçilmiş ve örneklendirilmiştir. Türkiye’de ise 1980

sonrasında bugünkü anlamıyla uygulanmaya başlayan yerleştirme çalışmaları 1990 sonrasında sanat ortamındaki yerini sağlamlaştırmıştır. Bu sebeple tekrar ve modüler birleşim uygulamalarının yerleştirme sanatına yansımalarını 2000 sonrası dönemdeki Türk sanatçılar üzerinden izlemek mümkündür.

Güncel sanatta akla gelebilecek her türlü malzeme ya da mekanın kendisi yerleştirme için bir kaynak sayılabilir. Bu bağlamda yerleştirme sanatı kapsamında tekrarlanan nesneler ile modüler çalışmalar temelinde konuşmuş, düşünmüş, çalışmış ve özgün eserler üreterek kendini kabul ettirmiş pek çok Türk ve yabancı sanatçı bulunmaktadır. Bu araştırma kapsamında ayrı başlıklar altında incelediğimiz üç Türk, üç yabancı sanatçı; 2000 yılı ve sonrasında tekrarlanan nesnelerle modüler yerleştirmeler konusunu sorunsal hale getirerek araştırmalar yapmış ve bu konuda üretimlerde bulunmuştur.

4.3.1. Şakir Gökçebağ

Şakir Gökçebağ; 1965 yılında Denizli’de doğmuş, lisans eğitimini Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümünde 1987 yılında, aynı üniversitede yüksek lisans eğitimini 1990 yılında ve sanatta yeterlik eğitimini 1994 yılında tamamlamış ve 2001 yılında da Almanya’ya gitmiştir. 1996’da Markus Lüpertz Ödülü’nü, 2012’de George Maciunas Ödülü’nü ve 2016’da Leo Breuer Ödülü’nü almış ayrıca Türkiye’nin yanı sıra aralarında İsviçre, Almanya ve İngiltere’nin de olduğu dünyanın çeşitli yerlerinde çok sayıda sergi açmıştır. Sanatçı resim, baskı resim, fotoğraf üretimlerinin yanı sıra endüstri ürünü nesne kullanımı ve mekana yönelik yerleştirme çalışmalarıyla geniş bir üretim yelpazesine sahiptir.

“Eline düşen her şeyi mercek altına alır ve bir araştırmacı gibi her nesnenin estetik potansiyelini inceler” (Auer, 2017, s.5). Auer’in de burada değindiği gibi çalışmaları için öncelikle seçtiği hazır nesneleri ve onların her bir parçasını detaylı olarak inceleyen sanatçı, günlük nesnelerin kalıplaşmış kullanım biçimlerini değiştirerek yapı bozumu, seri çoğaltma ve karşıtlık yöntemleriyle yeniden yorumlamış ve onları salt birer biçim olarak izleyiciye sunmuştur.

Sanatçı malzeme kullanımıyla Marcel Duchamp’ın hazır nesnelere ve formlarıyla oluşturduğu sistematik kompozisyonlarla Minimalizm’e de referans vermektedir. İzleyiciler, daha önceden bildikleri bir nesnenin daha önce karşılaşmadıkları bir bağlamda yorumuna şahit olmakta ve böylece kullanılan nesnelerin sınırları,

kullanımı ve tanımı üzerine sonsuz olasılıklar içeren önermelerle karşılaşmaktadırlar.

Gökçebağ; endüstriyel üretimin sıradan nesnelerini, yerelden evrensele uzanan bir dolaşım ile bir yandan saklarken bir yandan da kendilerine özgü özellikleriyle deşifre etmektedir. Almaya'ya göç etmesiyle birlikte kendi kültürel coğrafyasına ait göndermelerin de bulunduğu uygulamalar üreten sanatçı, kimlik ve aidiyet meselesini de akla getirmektedir. Bütün insanlarla ve kültürlerle iletişim kurmak ve anlaşılır olmak isteyen sanatçının nesnelerinin en önemli özelliği universal olmalarıdır. Bu nesneler kendi kalıplarından çıkarak ama asla ilk anlamlarını unutturmayacak şekilde yeni bir biçime dönüşmektedir. Bu nesneleri olduğundan farklı ve tabiatına aykırı bir görünüme sokmak sanat üretiminin temel noktasıdır.



Resim 4.46. Şakir Gökçebağ, “*Ufuk 2*”, 2014, Kova ve su, 25x220x210 cm, Galerist, İstanbul. (Görsel Kaynak: URL_82)

“Algılama ve keşfetme yoluyla form zenginliğini ve mevcut alternatif kullanım olanaklarını vurgulamak için sıradan bir dünyaya dalma riskini göze alır” (Schönfelder, 2017, s.13). Sanatçının mandal, sini, süpürge, diken, halı, çivi, elek, tuvalet kağıdı, ayakkabı, şemsiye, giysi askısı, kova, boru vb. pek çok malzemeyle girdiği bu oluşum sürecinde izleyici bir yandan soyut ya da sürreal bir etkiyi işaretlerken diğer yandan da sanatçının ürettiği bu yeni görme biçimine sahip çıkmaktadır. Bu ikili oluşum sanatçının üretim merkezini oluştururken bu noktada

Üretim dilinin kavramsal boyutu da ortaya çıkmaktadır. Sanatçı, sıradan olanın peşine düşerek “saf obje”nin bize ne anlattığını sorgulamakta, insanlara dayatılmış olan her şeyin başka türlü de mümkün olabileceğini işaret ederken bellek ve algı güvenilirliğine dikkat çekmektedir (Bkz. Resim 4.46.).

Bildiğimizin göreceli olduğuna dikkat çeken şakir Gökçebağ, toplumu ve hayatı deneyimleme biçimimize alternatifler üretiyor. Sanatçı, dünyayla ilgili görüşlerini geliştirirken sosyal, kültürel ya da siyasi yöntemler ya da mutlak gerçeği baskılayanları tekrarlamıyor. Bu yüzdendir ki Gökçebağ’ın işleri dünyayı algımızı sorgularken onu alternatif bir şekilde algılamamızı ve anlamamızı önerir (Graf, 2013, s.1).

Sanatçı 2013 yılında Plato Sanat’ta açmış olduğu “Portfolyo Serisi 1” adlı sergisi için yapılan röportajda tasarım ve etkileşim sürecini şu cümlelerle açıklamaktadır: “Pek çok projeyi bir arada tasarlarım. Birini bitirmeden ötekine geçebilirim. Zaman içinde periyodik olarak bu çalışmalarıma göz atar, onlara ekleme ve çıkarmalar yaparım. Sanatın her yerde olabileceğine inandığım için, her mekan/görüntü veya etrafımdaki her şey ilgi alanıma girer” (Gökçebağ, 2013, s.6).

Marcus Graf, sanatçının çalışmalarını “oğaltma serileri, deformasyon ve yapı çözümü ile birlikte çizgisellik, açıklık ve basitlik” (Graf, 2013, s.1) olarak değerlendirmektedir. Genellikle en yalın, klasik, hatta kimi zaman nostaljik nesneleri keserek, bükerek, çoğaltarak, aldığı kadar ekleyerek ya da eksilterek alternatif anlam düzlemleri yaratan sanatçının elbette yapı bozumuna uğratmadan kullandığı nesneleri de bulunmaktadır. Bu ikili oluşum içinde nesneler, anlamlarını yitirip değişirken sanatçının yarattığı bu yeni biçimle bilindiklerinden farklı olarak yeniden var olmaktadırlar. Tüm bu kesme, eksiltme veya nesne tekrarı uygulamalarıyla ortaya farklı biçimler çıksa da malzeme tanınabilirliğini kaybetmemektedir. Bu da bize sanatçının, tanıdığımız bildiğimiz nesneye yabancılaşmamız yerine ona yeni bir açıdan bakmamızı amaçladığını göstermektedir.

Zaman ve mekan düzleminden farklı boyut ve formlara uzandığı bu yolculukta objeyle arasındaki ilişkiyi çözümlediği yolları izleyiciye sunuyor. şakir Gökçebağ; heykel ve yerleştirmelerinde mizah ve şiirsellik içeren dokunuşlarıyla yalınlaştırıp, soyutlaştırarak dnştrdğu objeleri, alışık olduğumuz halinden kopararak kendi yaratıcılık alanımızda yeniden inşa etmemizi sağlıyor. Bu bağlamda izleyiciyi de kendi sorgulamasıyla baş başa bırakıyor (ifti, 2019, s.16).

Gökçebağ’ın sanatında deneysellik ön plandadır. Herhangi bir malzeme, sonsuz nesne tekrarı içinde sonsuz olasılıklar barındırmaktadır. Mkemmел sonuca ulaşana

kadar defalarca denemeler yapan sanatçı, bazen grafik bazen de kaligrafik bir dille sonlandırdığı tasarımını bu olasılıklar arasından seçmektedir. İç içe geçmiş, üst üste binen ve düzenli tekrarlarla estetik mükemmeliyetçiliği hem heykellerinde hem de yerleştirmelerinde güçlü bir dile dönüştüren Gökçebağ, nesneyi evrensel bir dille matematiksel bir deneye tabi tutmaktadır. Çalışmaları; çoğaltma, tekrar ve katmanlama yoluyla tekilden tümele doğru yönelirken sanatçının üretiminde ritim bulunmaktadır. Bunların tümünde sanatçının titiz ve kontrollü çalışma şekli dikkat çekmektedir.

Eylül 2019- Temmuz 2020 tarihlerinde Bayburt Baskı Sanat Müzesinde açmış olduğu “Aşına” sergisinde yerel ve modernist çalışmalarıyla dikkat çeken Gökçebağ, bu sergi için şu ifadeleri kullanmıştır:

İzleyici ne olduğunu bildiği, hatta her gün muhatap olduğu eşyaları farklı bir atmosferde görecektir. Burada aşına olduğu bir nesneyi görmesi ile tanımlayamadığı bir sanat eseriyle karşılaşması arasında mutlaka bir fark olacaktır. İzleyicinin sanat eserinde kendinden bir şey bulması çok samimi bir durum. Önyargılar bir şekilde yumuşar. Sanatla daha önce ilgilenmemiş birinin, bir entelektüelin, hatta bir çocuğun aynı sanat eseri karşısında aynı duyguları hissetme zorunluluğu yoktur. Burada önemli olan önyargıların yumuşaması ve samimiyettir Hürriyet (akt: Eren, 11 Ekim 2019).

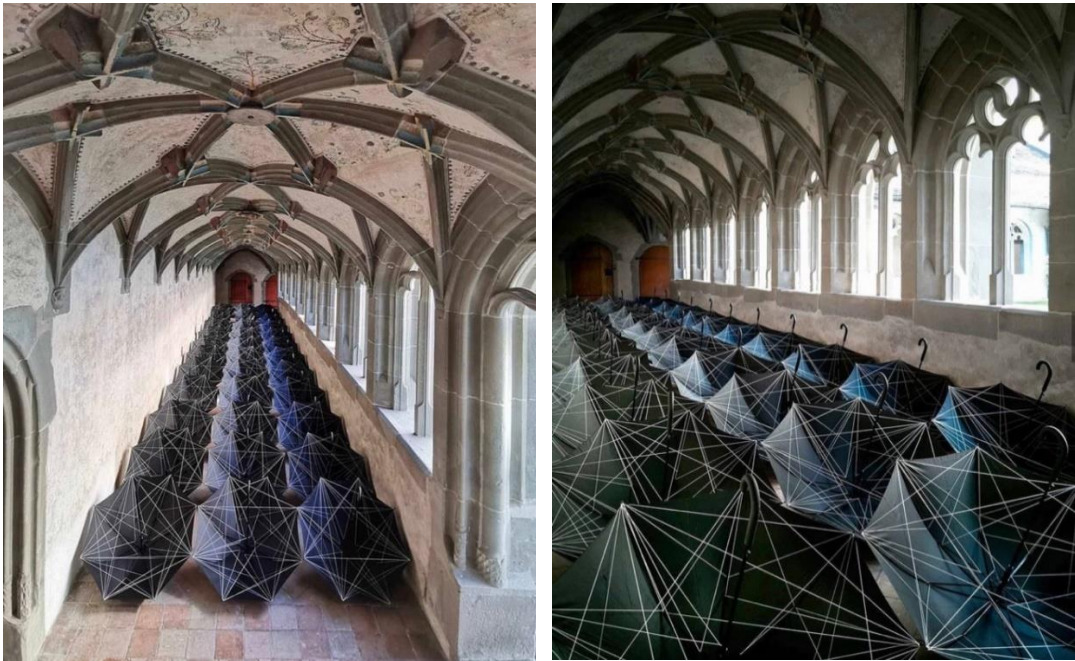


Resim 4.47. Şakir Gökçebağ, “Kismet”, 2019, Naylon ayakkabı, 345x380x6 cm, Baskı Müzesi, Bayburt. (Görsel Kaynak: URL_83)

Bu sergi kapsamında oluşturulmuş ve yerleştirilmiş “Kismet” isimli çalışma da üç farklı renkteki 49 naylon ayakkabı kullanılmıştır. Naylon ayakkabılar seri üretim anlayışında çoğalarak farklı bir temsilde sunulmuştur. Sanatçı ilk kez bir yerleştirmesinde kadına ait bir aksesuar kullanmıştır. Anadolu’nun çoğu bölgesinde kadınlar ve küçük kız çocukları tarafından giyilen naylon ayakkabıların yerleştirilme şekliyle bir yandan şans getirdiğine inanılan dört yapraklı yoncayı diğer yandan da

kanaviçe nakışlarında kullanılan bezemeleri anımsatmaktadır. Anadolu’ya özgü kadın ayakkabılarındaki renk seçiminin yanı sıra nesnelerin yerleştirilmesinde kullanılan biçimsel özellikler, sanatçının daha önceki yerleştirmelerinde de görülen süsleme sanatını hatırlatmaktadır. Burada nesne; Anadolu kadınının aza kanaatini, kısmetine razı oluşunu ve naifliğini sembolize etmektedir (Bkz. Resim 4.47.).

Yerleştirme çalışması, mekansal kapsamla birlikte yeni bir anlamın inşa edilmesine olanak sağlamıştır. Sergideki parçalar arasındaki ilişkilerle kurduğu bütünlük, mekanın yaşamsal niteliğine de bir gönderme yapmaktadır.



Resim 4.48. Şakir Gökçebağ, “Gökkubbe”, 2020, Siyah şemsiye ve ip, Museum Kloster Sankt Georgen, Switzerland, İsviçre. (Görsel Kaynak: URL_84)

Sanatçı yine mekanla dolaylı olarak etkileşime giren fakat bu sefer İsviçre’de sergilenen “Gökkubbe” çalışmasını kendisiyle yapılan bir röportajda şu sözlerle açıklamaktadır:

Siyah şemsiyeleri açarak iç tarafını geometrik bir şekilde beyaz iplerle diktim. Oluşan bu geometrik formlar, kubbe şeklindeki siyah şemsiyeler ile bir arada sanki bir yıldız haritası gibi göründü bana. Yerleştirme mekana göre çok sayıda değişen şemsiyeden oluşuyor. Ama ben bu sefer, bu şemsiyeleri bilinçli bir şekilde yerde kullandım (akt: Keskinel, 2015).

“Bazı yerleştirme çalışmalarında iş sonradan başka bir mekanda da tekrar kurulabilir ve tarih veya başlıklar değişkenlik gösterebilir. Yani aynı yapıt veya biraz değiştirilmiş

hali, farklı tarihler ve başlıklar ile sergilenerek izleyici karşısına çıkabilir” (De Oliveira ve diğerleri, 1994, s. 7). Burada bahsedilen durum sanatçının çalışmaları için de geçerlidir. Sanatçı pek çok yerleştirme çalışmasını (Gökkubbe de dahil) farklı mekanlar için tekrar düzenleyip uygulamıştır (Bkz. Resim 4.48.).

Siyah bir şemsiyenin iç yüzüne beyaz ipler gererek yaratılan geometrik formlar, bir gökkubbe haritasına referans veriyor. Şakir Gökçebağ’ın enstalasyona kattığı düşünsel boyut; fikri konsept açısından böyle bir boyuta dönüştürebilmesi, eserin mekandaki gücünü artırıyor. Bu güç kaynağının temel bileşenlerinde mizah ve şiirsellik var. 60’larda Duchamp, objelerden oluşan koca bir galaksi tüketiminin dünyaya hükmedeceğini, bu tüketimin sanatçılar için hazır malzemeler sağlayacağını ve sanatçıların objelerle aralarındaki mücadelenin hep kaçınılmaz olacağını öngörmüştü. Gökçebağ da objeyle arasındaki ilişkiyi özümlediği enstalasyonların esprilerinden bir tutam ilave ederek sanki bu mücadelenin ironik yüzüne işaret ediyor (Metin, 2014, s.2).

Sanat ve hayat anlayışının birlikteliğine vurgu yapan sanatçı bu meseleyi kavramsal bir tavırda ele almış ve sanat dışı amaçlarla üretilen hazır malzemeleri kullanarak yerleştirme çalışmaları uygulamıştır. Sanatsal üretimlerinde bir metafor olarak ele alınan birbirinden tamamen bağımsız hazır yapım nesneleri ile konu arasında kavramsal bir içerikle bağlantı kurmaktadır. Bu amaçla gündelik hayata dair nesne parçalarını farklı üslup ve tekniklerle yeni bir bütün oluşturacak şekilde yerleştirmektedir. Parçalar arası ilişkide ise üst üste gelme durumunun yanı sıra, renk ve biçim etkileri ön planda tutularak çoğunlukla yan yana düzenlenmektedir. Sanatçının çalışmalarında her nesne parçası, içinde bulunduğu bütünün bir parçası olurken aynı zamanda da bu bütünü oluşturmak için yeni anlamlar üretmektedir.

Şakir Gökçebağ’ın Doğu-Batı sentezinin yanı sıra akım olarak Minimalizm, Fluxus ve Dada’yı akla getiren bu çalışmaları nesne tekrarı, modüler birleşim ve parça-bütün ilişkileriyle de oldukça dikkat çekicidir. Nesne tekrarıyla yerleştirme çalışmaları için ülkemizde bu alandaki çalışmalar düşünüldüğünde önemli bir boşluğu doldurmakta ve yurt dışında da ülkemizi temsil etmektedir. Sanatçı, çalışmalarını ve hayatını Hamburg’da bağımsız olarak sürdürmektedir.

4.3.2. Ayşe Erkmen

1949 İstanbul doğumlu sanatçı, 1977’de İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Heykel bölümünden mezun olmuştur. 1993 yılında Berlin’de DAAD International Artist Residency Programı’na (Alman Akademik Değişim Programı) katılmıştır. 1998-99 yıllarında Kassel Sanat Akademisinde ve 2000-2007 yılları arasında da Frankfurt

Stadelschule’de öğretim görevlisi olarak çalışan Erkmen, 2010-2017 yılları arasında ise Münster Kunstakademie’de ders vermiştir.

Aslında heykel eğitimi almış olan sanatçı heykelin sınırlarını aşan mekana özgü yerleştirme çalışmalarının yanı sıra mimari müdahaleler, kamusal alan uygulamaları, neon yazı ve video çalışmaları da yapmaktadır.

2010 yılında kendisiyle yapılmış bir röportajda sanatçı kendi sanat dilini ve bu dilin kendisine ne gibi olanaklar sağladığını şu şekilde açıklamaktadır:

Benim yaptığım işin çok fazla bir dili yok, özellikle de bir dili olmamasına özen gösteriyorum. O başından beri seçtiğim bir şey, bu bana özgürlük veriyor. Kavramsal bir dili var tabi, fakat görsel bir dili yok. Bu da bana her türlü malzemeye çalışabilme özgürlüğü veriyor. Mesela film yapabiliyorum, heykel yapabiliyorum, ahşapla çalışıyorum, fotoğraf kullanabiliyorum ya da ses kullanabiliyorum. Geniş bir malzeme skalası var bu nedenle de çok belirgin bir dili de yok, görsel dilim değişik şekillerde ortaya çıkabiliyor (Akt: Morhayim, 2010).

Sanatçının uyguladığı çoğu yerleştirme çalışması mekan esastır, mekanla ilişkilidir ve mekanla biçimlenmektedir. Kurgulandığı içerik mekandan beslenir ve mekandan bağımsız bir sanat yapıtını içermez. Bu çalışmalarda yerleştirme bulunduğu mekanın, mekan da yerleştirmenin bir parçası haline gelerek bütünlük oluşturmaktadır. Böylece mekan, sanatçının yerleştirme çalışmalarının en önemli temel malzemesi görevini üstlenmektedir.

Yine kendisiyle yapılmış röportajda mekanla çalışmasının nedenini ve önemini şu şekilde açıklamaktadır:

Zamanla ve mekanla çalışmak ilgimi çekiyor. Özellikle mekan, kendisinde bir sürü şeyi barındıran bir yer, oraya bir sanat yapıtı koyduğunuz zaman mekan eserin altyapısı olmuş oluyor, kaidesi gibi oluyor. Bu nedenle yaptığım sergilerde mekanları görmezlikten gelmiyorum. Aynı işi bir mekandan bir mekana taşıırken bile, diğer mekanın isteklerine göre eseri değiştiriyorum. Kısacası mekan benim için önemli bir şey (Akt: Morhayim, 2010).

Ayşe Erkmen kimi zaman gündelik hayatımız içinde var olan kamusal alanlarda, kimi zaman da gözden uzakta bir amaca hizmet etmek üzere yapılmış, ziyaret için özel zaman gerektiren iç ve dış mekanlarda mekanın biçimsel özelliklerini minimal bir gerçeklikle oluştururken anlatmak istediği kavramı da mekana yerleştirmektedir.

Sanatçı üretim aşamasında geçici müdahalelerle mekanı olduğu gibi ele alarak dışarıdan oldukça az nesne eklemektedir. Teknik olarak düşünsel amaca uygun hale getirebilmek için belirli bir biçimsel dil oluşturma kaygısından uzak, kimi zaman nesnelerin yerlerini değiştirmiş, kimi zaman onları ortadan kaldırmış, kimi zaman da bozmuştur. Bu sayede sanatı ve yaşamı birbirine geçirerek alışılmadık alanlar oluşturmuştur. Bu alanlarda mekanı (müze salonu, galeri mekanı, kamu alanları gibi) biçimsel, görsel, sosyal ve psikolojik olarak sorgulatmış ve izleyici için deneyimlenebilir hale getirmiştir.

Sanatçının kavramsal sanata yönelik çalışmaları, akademi yıllarının sonlarına kadar uzanmaktadır. Bu durum sanatçının ilk olarak kavram ağırlıklı minimalist formdaki heykel yapıtlarında belirginleşmeye başlamıştır. Bu yöndeki üretimleri, özellikle akademiden mezun olduktan sonra sergi mekanı ile sanat yapıtı arasındaki ilişkileri sorgulamaya doğru evrilmiş ve zamanla sanatının bugünkü noktaya gelmesine zemin hazırlamıştır (Dedeal, 2008, s. 143, 144).

Geleneksel sanat anlayışıyla üretim ve sergileme yöntemlerinin aksine mekanın bir özelliğinden hareketle mekana basit fakat sıra dışı müdahalede bulunarak oluşturduğu yerleştirmeleri sanat nesnesini mekanla uyumlu bir biçimde bir araya getirmiş ve izleyiciyi “sanat mı/sanat değil mi?” “sıradan nesne/ sanat nesnesi” gibi ikilemleri sorgulamaya yöneltmiştir.

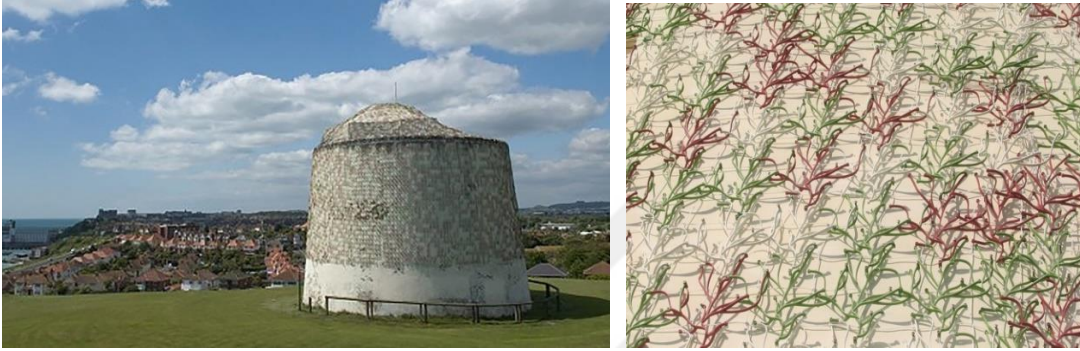
Alman Küratör Rene Block, Ayşe Erkmen’in sanat pratiği üzerine yazılmış olan kitapta sanatçı için şu ifadeleri kullanmıştır:

Sanatının karakteristik bir özelliği sorulacak olsa verilecek yanıt şu olabilir: Sürekli bir dönüşüm, aralıksız değişim. Zira Erkmen ne karakteristik denilebilecek materyaller kullanır ne de ona atfedilebilecek belli bir estetiği ya da kapsayıcı nitelikte, içeriğe yönelik bir mesajı vardır. Ayşe Erkmen her eser için – ki eserleri genellikle mekana özgüdür – arzulanan sonucu elde etmek için gerekli araçları kullanır (akt: Meschede, 2008, s. 4).

Erkmen’in kendine özgü bir malzeme kataloğu yoktur; bunun yerine her yeni dizilimle başka anlam alanlarının kapısını aralayan bir temalar, motifler, jestler kümesi söz konusudur. Yükseltme, yerinden çıkarma, havada asılı bırakma gibi jestler ya da tehdit, kıskançlık, güvenlik takıntısı, beklenti gibi motifler her seferinde yapıtı baştan sona katetmeyi gerektirecek kadar zengin bir malzeme sağlayabilirler. Sınıflandırılmaz olan tam da budur çünkü bu nesneler yalnızca o an orada olmaya en uygun şey oldukları için seçilmişlerdir, geçmişleri, anıları, bellekleri yoktur, değiştirilebilir, bir kenara atılabilirler (İleri, 2019, s. 7).

Çoğunlukla en azami malzeme kullanımı ve Minimalist bir sanat anlayışıyla uyguladığı yerleştirmelerinde kimi zaman da nesneleri arttırmıştır. Herhangi bir mekanın herhangi bir yapısını (döşemeler, kolonlar, floresanlar, merdivenler, dolaplar

vb.) düzenli ya da düzensiz tekrarlarla kullanarak anlatmak istediği kavramsal amaca uygun biçimde yerleştirmektedir. Erkmen için malzemede sınır yoktur. Sanatçı anlatmak istediğini kullandığı nesnenin büyüklüğü ya da yüceliğini önemsemeksizin bazen kamusal bir sergi mekanında bazen de kentin tarihi kalıntılarının farklı özelliklerine dikkat çekmek için kullanmıştır. Düşüncenin paralelinde uygun nesne zaten var olan mekandaki herhangi bir yapı taşı olabiliyorken dışarıdan satın alınan ya da özel olarak tasarlanmış bir nesne de olabilmektedir.

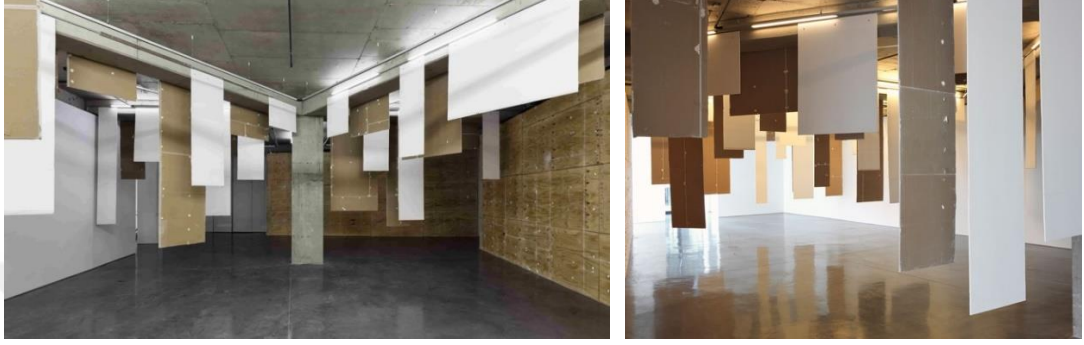


Resim 4.49. Ayşe Erkmen, “*Karışık*”, 2008, yaklaşık 17.000 plastik modül, kule boyutu 10x 13,40 m., Folkestone Heykel Trienali, Kent, İngiltere. (Görsel Kaynak: URL_85)

İngiltere’de ki Folkestone Heykel Trienali için uygulamış olduğu “*Karışık*” isimli çalışma da bu yerleştirmelerden biridir. Sanatçı burada uygulamış olduğu yerleştirmede şehrin dışında kalmış tarihi bir savaş kulesini özel olarak tasarlanmış bir nesnenin tekrarıyla kaplamıştır. Mekanı işlevsel ve tarihsel dönüşümleri açısından irdeleyen sanatçı yerleştirmeyi nesne tekrarından faydalananarak uygulamıştır (Bkz. Resim 4.49.).

İngiltere’nin Kent şehrindeki Folkestone kasabası Napolyon Savaşları’ndan kalma yedi Martello Kulesi’ne ev sahipliği yapmaktadır. Kasabanın doğusundaki Martello 3, beyaza boyanmış oldukça bakımlı bir kuledir. Buna karşılık, kasabanın batısındaki Martello 4, daha çok bir harabedir ve devasa bir sarmaşık tabakası tarafından tamamen ele geçirilmiştir. Sanatçı, özel tasarlanmış yeşil, kırmızı ve beyaz renklerde birbirine geçmiş plastik kaplı çiçek formuyla Martello 4’ün sarmaşık örtüsünü taklit etmektedir. Her biri 3,2x 2,6x 0,4 cm boyutlarındaki bu plastik “sarmaşık” modüller yaklaşık 17.000 elemanın birbirine eklenmesi şeklinde birleştirilmiştir. Kamuflaje özgü renklerin seçilmesiyle, kulenin savaş tarihine atıfta bulunmaktadır (Bkz. Resim 4.49.).

Burada sanatçı mevcut olanı farklı biçimde işaret etmektedir. Sanatçı, birlikte çalıştığı alanı mimari, tarihi ve kültürel bağlamda iç içe geçirmektedir. Erkmen bu kurguyla kamusal alanı sanat nesnesi yaparken izleyiciye sergi mekanının yüceliğini sorgulatmasının yanında hem toplumsal konuları ele almış hem de toplumsal tarihin verilerinden faydalanarak Postmodernizm’in tarihsel eklektizmine başvurmuştur.



Resim 4.50. Ayşe Erkmen, “*Kıpraşım Ripple*”, 2017,19 alüminyum heykel, değişen boyutlar, Dirimart Galeri, İstanbul, Türkiye. (Görsel Kaynak: URL_86)

2017 yılında İstanbul Dolapdere kentsel dönüşüm süreci içerisindeyken burada yeni bir düzenleme ile tekrar açılacak olan Dirimart Galeri’nin ilk sergisine imza atan Ayşe Erkmen’in bu sergisiyle galerinin fiziksel şartlarını göz önünde bulundururken aynı zamanda daha büyük bir mekanın yani Dolapdere’nin içinden geçtiği sürece de işaret etmektedir. Mekanı sanatın malzemesi haline dönüştüren sanatçı, sıra dışı bir müdahalede bulunarak mekanın belleğine dokunmaktadır (Bkz. Resim 4.50.).

Sanatçı bu projede mekana dışarıdan herhangi bir şey getirmeden, mekanın kendi potansiyelini dönüştürerek yeniden kurgulamıştır. Normal şartlarda bir şeyleri “göstermek/sergilemek” için orada bulunan mimari yapı elemanları, yani alçıpan duvarlar, üzerine bir şey asılmaksızın “gösterilmek/ sergilenmek” için olana dönüştürülmüş ve etrafından, sağından, solundan geçtiğiniz sadece önlerini değil aynı zamanda arkalarını da gördüğünüz başka bir mekan kurgulanmıştır. Sanatçı bu sayede mekansal algıyı yerleştirmeye birlikte, tekrar dönüşüme uğratmaktadır. İçerik ve biçimsel açıdan kavramsal bir edinim ortaya koyduğu bu çalışmayla mekana ve yerleştirmeye başka bir statü vererek farklı biçimlerde okunmasına olanak tanımaktadır.

Sergide galerinin alçıpanları dikdörtgen ölçülerde kesilmiş ve alışılmışın dışında olarak tavandaki kirişlerden aşağı sarkıtılarak sergilenmiştir. Tavandan sarkan formların (alçıpanların), tersi-yüzü ve varyasyonları galeri mekanını doldururken mekanının

sağını ve dipteki duvarını kaplayanlar ise bu malzemelerin (bir zamanlar) üzerine kaplandığı tahta panolardır. Asıl amacı üzerlerinde sergileme levhalarını taşımak olan, hatta bir zamanlar onları taşımış da olan, ahşap plakalar bu serginin daha az gösterişli bölümüdür. Bu ahşap duvarlar, üzerlerinde bedenlerinden çıkarılan malzemeden kopmuş parçaları “göstermekte/sergilemekte”dirler. Birbirinden farklı büyüklüklerde duran bu irili ufaklı beyaz parçalar büyük bir kopuş anlatısına da işaret etmektedirler. Böylelikle bir galerinin sergilenecek eserler için kullanılması planlanan taşıyıcı duvarları galeride sergilenen işlerin kendisi olmaktadır (Bkz. Resim 4.50.).

Galeri mekanının sergilenme yerlerinin fiziksel olarak bir anlamda soyulması ve parçaların mekana tekrar sıralı ve düzenli şekilde dizilmesi, tabi ki sanatçının işinin sadece heykelsi olan kısmını oluşturmaktadır. Bu düzen galerinin alttan alta işleyen düzenini “ortaya çıkarmak” olarak da okunabilir.

“bu yeni kurgu var olan mekanı yok etmez. Sanatçı yapıtı gerçekleştirdiği mekanları yeniden üretim mekanları olarak ele alır. Başka bir deyişle yeniden bir okuma yapar” (Özdemir, 2014, s.39). Burada da yeniden yapılanan Dolapdere semti ile birlikte Dirimart Galerisi de kendisine yüklenen yeni anlam katmanlarıyla bağlamından kopararak bu yeni projenin tamamlayıcı bir elemanı haline gelmiştir.

Sanatçının genel perspektifi açısından bakıldığında sanat pratiğinin özünde nesne üretmek ya da nesne tekrarı birincil seçenek olmasa da var olan bir şeyi sanat yapıtı olarak açığa çıkarma sürecinde nesne tekrarı yöntemini birincil yöntem olarak kullandığı gözlemlenmektedir. Düşünsel olarak anlatmak istediğini mekanda halihazırda bulunan nesne parçalarının tekrarıyla ya da dışarıdan seçtiği nesnelerin tekrarıyla genellikle düzenli yerleştirmelerle görselleştirmektedir. Kimi zaman mekan onu nesne tekrarına yönlendirirken kimi zaman da kendi bu yöntemi seçerek yerleştirme çalışmaları oluşturmaktadır.

Yurt içinde ve yurt dışında açmış olduğu pek çok kişisel serginin yanı sıra sanatçı; 2., 3. ve 13. Uluslararası İstanbul Bienali, 54. Venedik Bienali Türkiye Pavyonu, Manifesta 1, Münster Sculpture Project, Şangay, Berlin, Sharjah, Limerick, Scape, Sinop ve Çanakkale Bienalleri, Folkestone ve Echigo Tsumari Trienallerinin de bulunduğu birçok uluslararası etkinlik ve sergiye de katılmıştır. Sanatçı yaşamını ve çalışmalarını Berlin ve İstanbul’da bağımsız olarak sürdürmektedir.

4.3.3. Cengiz Çekil

1945 yılında Niğde’de dünyaya gelen Cengiz Çekil Türkiye’de çağdaş sanatın öncü kavramsal ve yerleştirme sanatçılarından birisidir. 1968 yılında Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş bölümünden mezun olan sanatçı, 1970’te aldığı devlet bursuyla Paris’teki Ecole Nationale Supérieure Des Beaux-Arts (Devlet Güzel Sanatlar Yüksek Okulu) heykel bölümüne eğitim almaya gitmiştir. Paris’te bulunduğu dönem boyunca 70’lerdeki pek çok sanatçı gibi kendi sanat pratiklerini sorgulamış olan sanatçı bu dönemde Beuys’la tanışma fırsatı bulmuş, onun görüşlerinden ve sanata yaklaşımından oldukça etkilenmiştir. Duchamp ve Beuys’u referans göstererek kendini şu cümlelerle yorumlamıştır: “Bu iki sanatçıyı ve yaptıklarını anlamaya, onların işlerini görmeye, onlar üzerine düşünce geliştirmeye ve kendi işlerimi onların üzerinden sınamaya çalıştım” (Çekil, 2007, s. 14).

1976’da Türkiye’ye dönen sanatçı cesur ve deneysel bir yaklaşımla Duchamp ve Beuys’tan da referansla günlük kullanım nesnelerini özellikle gazete, dergi, takvim, saat, briket, kablo, ampul, Coca-Cola kutusu ya da şişesi, ceket ve temizlik bezi gibi daha pek çok hazır nesneyi dönüştürerek eserlerinde farklı bağlamlara sokmakta ve yapıtlarının bir parçası haline getirmektedir. Bu nesnelerle geleneksel olmayan alışılmadık bir ilişki geliştirmektedir. Sanat pratiğinde nesneyle olan ilişkisini şu cümlelerle açıklamıştır:

Zaten ‘ben her yerde, her türlü malzemeyle bir şekilde sanat yaparım’ tezinden yola çıkıyordum. Onun için ne malzemeyi ne mekanı hiçbir şeyi dert etmiyordum. Her şey ile sanat yapılabileceğine inanıyordum. [...] Sanat yaparken olabildiğince her türlü malzemeyle ve mümkün olduğu kadar da bildik malzemelerin, bildik yöntemlerin dışında davranmayı düşünüyordum (Çekil, 2007, s. 10).

Bu erişilebilir, ayrıcalığı olmayan, herkesin kolaylıkla edinebileceği ya da karşılaşabileceği malzemelerle izleyiciye çeşitli çağrışımlar sunmakta ve bu nesnelere yüklediği anlamlarla eserlerinin temalarını belirlemektedir. Nesneleri biçimci bir üslupla değil anlatımcı bir üslupla kullanmaktadır. Politika, medya, eğitim, gelenek, enerji, ölüm, yaşam, zaman, tek tipleşme ya da din gibi toplumsal hayata ve bireyin yaşamına dair temel kavramları ele alan yapıtları nesne parçalarının biçimsel görünümünün alt metinlerindeki okumalara olanak vermektedir. Simgesel anlamda bir kavramı sanatsal bağlamda nesnelerle sembolleştiren Çekil bu sayede yapıtı eleştirel, siyasal, toplumsal ve sanatsal olarak irdelemekte ve estetik kodlarla

kurguladığı söylemi izleyiciye sunmaktadır. Bu yolla hayata ve sanata dair yaklaşımlarını ve temel sorgulamalarını gerçekleştirerek sanat alanına ilişkin tavrını ortaya koymaktadır.

Çekil, çalışmalarını gerek malzeme kullanımı gerek yaklaşım olarak minimalist bir çizgide ve kavramsal bir temele oturtmayı tercih etmiştir. Özellikle 1970 sonrası pratiğinde hazır nesneler kullanarak seriler halinde ürettiği yapıtları görülmektedir. Bu dönemden sonra bir araya getirerek, çoğaltıp tekrarlayarak ya da soyutlayarak kolektif belleği harekete geçiren çok katmanlı yapıtlar üretmiştir. Nesnelerin tekrarı üzerine kurulu bu yerleştirilme biçimi (dikey-yatay, simetrik, düzenli-düzensiz vb.) izleyiciye aktarılan mesajın etkisini daha da güçlü kılan söylemsel diziler olarak görülmektedir. Bu paralelde Çekil için günü ve yılı eşit parçaya bölen 12 rakamı da önemlidir. Çalışmalarında kullandığı sayıları 7, 12 ve katlarından oluşmaktadır. Yerleştirme biçimlerinde kullandığı sayı tekrarı ya da çalışmalarına dahil ettiği nesnelerin tekrarı onun yapıtlarındaki düzene hizmet etmektedir. “12 adet kola şişesi, 12 adet ceket, sarı temizlik bezleri; dünyanın bitmeyen derdine, savaşa, kadın meselesine, emeğe, iş gücüne ‘erken uyarı sistemi’yle bakıyor. Hepsi güncel hepsi zamansız” (Şahinler, 2023, 22 Mart).

Çekil’in sergileme pratiklerindeki nesneleri anlam çeşitliliğiyle ulaştırdığı metaforik anlatım diline ait olanaklar, sanatını gelenekselin dışında bir evrende oluşturarak genişletme arayışına işaret etmektedir. Sanatında deneyselliği merkeze alan Cengiz Çekil tek bir yöntem ya da malzeme yerine sorunsal haline getirdiği konular ve kavramlarla ilişki kuran resim, fotoğraf, baskı, heykel, yazı, ses ve mekanik icatlar da dahil olmak üzere pek çok teknikle üretim yapmaktadır. Ayrıca ürettiği her çalışmayı yıllar geçse de yeniden ele alarak değerlendirmesi ve gerekli görürse güncellemesi onun denemeci ve araştırmacı tavrını gösterirken sanatını da sürekli olarak sorgulayarak kapsamını genişletmeye çalıştığının bir kanıtı olarak okunabilmektedir. Bu konudaki görüşlerini kendi ifadeleriyle şu şekilde açıklamıştır:

Her işin belli bir tarihi, belli bir dönemi oluyor. Benim işlerim bir anlamda benim hissettiklerimin, benim düşündüklerimin durakları gibidir. Bir tür köşebaşları gibi her dönemde belli bir hissedişimin izleri. Zamanı, yeri gelince birbirine bağlı işlerden sergiler yapıyorum. [...] Sanatta ben, yaptığım işleri tuttuğum notlar gibi görüyorum. Yani birtakım denemelerin, birtakım teknikteki buluşların notlamaları gibi... Bunlar benim akıl defterim gibidir, yeri ve zamanı geldiğinde ortaya çıkarmak isterim. Bunları uygun zamanlarda, uygun

ortamlarda, uygun hissediş, uygun sezgi anlarında tekrar kullanabilirim. Teknikler, malzemeler benim sanatsal dağarcığım, hazinem gibidir diye düşünüyorum. Onları yeri ve zamanı geldiği zaman kullanıyorum. Ama aynı şekilde değil. O bir deney, o deneyi bir başka yerde, bir başka şekilde tekrar gündeme getirebiliyorum (Çekil, 2007, s. 12).

Sanatçıyla ilgili önemli olan bir diğer unsur da Dada'dan aldığı referansla sıradan nesneleri sanat alanında kullanarak sanatı ve galeri mekanlarını hayattan soyutlanmış kendine ait ayrı bir alan olarak görülmesinin dışına çıkararak gündelik hayatın içinden gündelik hayatla bire bir bağlantılı olarak gösteren Türkiye'de öncü isimlerden birisi olmasıdır. Ayrıca sanatçının yaşadığı ve üretim yaptığı dönemler olan 1970, 80 ve 90'lı yıllar ve hatta 2000'lerdeki Türkiye'nin sosyo-politik ve sosyo-kültürel süreci sanatçının işleri üzerinden okunabilmektedir. Bu bakımdan zaman kavramı Çekil için oldukça önemli bir konudur ve eserlerinin çoğunda karşılaştığımız zaman kavramını gazeteler, takvimler, kol ve duvar saatleri aracılığıyla kavramsal bir temel çerçevede işleyerek gündemi ve dönemin psikolojisini ortaya koymakla kalmaz bu yapıtlarla zamanın tanımı ve temsili üzerine de düşündürmektedir.

Çekil'in, çalışmalarında insanların yaşadığı sürece sıklıkla kullandığı ve artık hurdaya çıkan nesneleri kullanması yaşamın gelip geçiciliğini ve faniliğini işaret etmektedir. Bu sayede onun sanatsal anlatım dilinde öne çıkan; süreç, bitmemişlik, parçalanma, bir araya geliş gibi unsurlarla birlikte zaman kavramına yönelik bir sorgulama da içermektedir. Bu sorgulamaları içeren çalışmalarından biri de "120 Saat" isimli çalışmasıdır (Bkz. Resim 4.51.).



Resim 4.51. Cengiz Çekil, "1200 Saat", 2010, 1200 parça kayıssız kol saati ve etiket, 5 adet camlı çinko kaplı ahşap tezgah ve ayakları, Her bir tezgah; 95,5x90x90 cm., Rampa Güncel Sanat Galerisi, İstanbul, Türkiye. (Görsel Kaynak: URL_87)

Çekil aynı çalışmayı farklı zamanlarda farklı yerleştirmelerle sunmuş bir sanatçı olduğu için bu çalışmasını da iki farklı zamanda iki farklı sunumla görmekteyiz. İlk olarak 2005'te İstanbul Galeri X' de açmış olduğu ve "1200 Saat" isimli kişisel sergisinde farklı bir sunumda gördüğümüz bu çalışmayı, biz burada 2010 yılında İstanbul Rampa Galeri'de açtığı sergide sergilenmiş hali ile yorumlamaktayız.

Sanatçının zaman kavramıyla ilişkisini bir kez daha vurgulayan bu çalışma, sanatçının kendisi tarafından tasarlanmış vitrin konstrüksiyonuna yerleştirilen 1200 adet çalışmayan (durmuş) kol saatinin gövde kısımlarından oluşmaktadır. Daha önce değindiğimiz Çekil'in çalışmalarındaki 12 sayısının önemi bu çalışmada da türevi olan 1200 adet saat sergilenmesiyle izlenmektedir. Bu saatleri sanatçı gerek bit pazarından gerek babasının tamir atölyesinden temin etmiştir. Kendi el yazısıyla adını ve soyadını yazdığı lacivert kartonları her bir saate gümüş iplikle takmıştır. Bu da Çekil'in her saati tek tek ele alıp incelediğini göstermektedir. Bu 1200 saat etiketlenmiş ve akreple yelkovanı gösteren yüzleri görülecek biçimde bir vitrin konstrüksiyonu içinde sıralı bir şekilde düzenlenerek yerleştirilmiştir (Bkz. Resim 4.51.).

"Kendisinin tasarladığı beş adet vitrin konstrüksiyon (100 cm yüksekliğinde çapraz biçimdeki demir ayaklar üzerine oturtulmuş, iç boşluğundaki çinko kaplamasıyla tabuta gönderme yapan 90x90 cm boyutlarındaki beş adet ahşap camekan/kasa) içinde" (Sönmez, 2008, s.120) sergilenmiştir. İlk sergide yan yana getirilerek sergilenen bu konstrüksiyonlar, 2010 yılındaki Rampa Galeri'de diyagonal biçimde sergilenmişlerdir. Bu biçiminde sergilenmesi, izleyenin vitrin konstrüksiyonu seyretme açısını da genişletmektedir.

Endüstriyel olarak üretilmiş olan bu kullanılmış saatlere baktığımız da adeta kimlikleri yansıtan tasarım farklılıkları dikkat çekmektedir. Çekil burada bir zamanlar birilerine ait olan, günlük rutinlerini düzene sokan, değer gören, fakat artık hurdaya düşmüş saatleri sergileme biçimiyle sanki tekrar piyasaya sunmaktadır. Fakat burada sanatçı bu kullanılmış endüstriyel saatlerin piyasa değerinden çok manevi değerlerini temsil etmektedir. Sanatçının manevi değerini ön plana çıkardığı bu seçilmiş nesnenin -yani kullanılmış saatlerin- (izleyiciye yaşatacağı duygunun) içinde geçmiş gizlidir. Ait oldukları kişilerin hayatını, yaşadığı zaman aralığını ve o kişiyle birlikte bir kalp ritmi gibi eşlik edişini anımsatmaktadır.

Tüm bu metaforik anlatımın dışında saat, sanatçı için çok daha farklı anlamlarla doludur. Saat, “Hem nesne olarak hem de kavram olarak sanatçının biyografisinde özel yeri olan bir araçtır. Kalben bağlı olduğu babasının saat tamircisi olması, sanatçının onun dükkanında çocukken geçirdiği zamanın belleğinden silinmemesi ‘1200 Saat’ çalışmasına özel bir anlam yüklemektedir” (Sönmez, 2008, s.124). Kendisiyle yapılmış röportajda saat nesnesinin onun için önemini ve bu çalışmayı yaparken kendisinde uyanan duyguları şu şekilde açıklamıştır: “Babam saat tamircisi olduğu için saatleri toplarken, saatlere küçük müdahaleler yaparken babamla beraber oluyormuşum gibi duygular yaşadım. Anıt mezarlarda bulduğunuz kıymetli eşyalar vardır. Sanki bu saatler babamı bende yeniden yaşatan nesneler gibiydi” (Çekil, 2007, s.20).

Hem ünitelerin dizilişinde hem de saatlerin düzenlenişinde nesne tekrarı gördüğümüz bu çalışma bir bütün olarak mekan içinde yerleştirilmiştir. Nesne tekrarıyla oluşturulmuş yerleştirme uygulamaları için iyi bir örnek teşkil eden bu çalışma tekrar yoluyla görünürlük kazanan farklılıklara ve bu farkındalığın mümkün kıldığı ihtimallere dikkat çekmektedir (Bkz. Resim 4.51.).

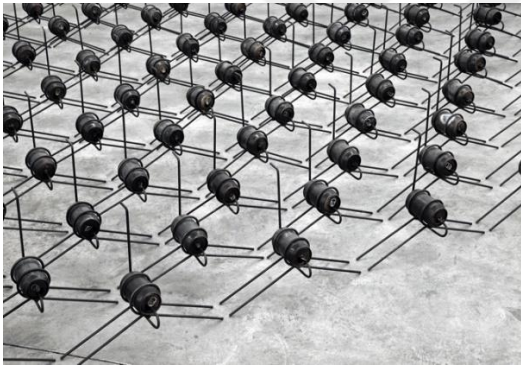


Resim 4.52. Cengiz Çekil, “Şeyler”, 2010, 144 adet yakılmış coca-cola kutusu ve demir çubuklu konstrüksiyon, değişen boyutlar, Rampa Güncel Sanat Galerisi, İstanbul, Türkiye. (Görsel Kaynak: URL_88)

Sanatçının yine iki farklı zamanda nesne tekrarı yöntemiyle sergilemiş olduğu diğer bir çalışma olan “Şeyler” ise ilk olarak 1998 yılında Mazhar Zorlu Sanat Galerisi’nde altıncı kişisel sergisinde sergilenmiştir. Biz burada 2010 yılında İstanbul Rampa Galeri’de açtığı sergide sergilenmiş hali ile örneklendirmekte ve yorumlamaktayız (Bkz. Resim 4.52.).

Çalışma dikey galeri mekanını yatay kesen bir duvar çıkıntısıyla oluşturulmuş bir köşeden izleyiciye doğru giderek artan üçgen düzende ve direkt yere koyularak sergilenmiştir. Bu yerleştirme konumu izleyiciye çalışmaya yaklaşma ya da etrafında dolaşma imkanı sunmamaktadır.

Sanatçı her birimi teneke cola kutularının içinden ve çevresinden geçirdiği demir çubuklarla kutuları taşıyan bir düzenek tasarlayarak oluşturmuştur. Bu heykel formlu birimleri oluşturmak için demir çubukları kendi içinde belli bağlantı noktalarından kaynakla birleştirmiş ve metal cola kutusunu çevrelemiştir. Bu teknikle her biri birbirinin aynısı 144 adet birimi üreten sanatçı [diğer işlerinde olduğu gibi 144 de 12 sayısının türevidir (12x12)] parçaları her birinin birbirine uzaklıkları aynı olacak şekilde yerleştirmiştir. Bu miktarda ve bu düzende yerleştirilmiş olması izleyici üzerindeki etkiyi daha da güçlendirmek bakımından tercih edilmiştir (Bkz. Resim 4.53.).



Resim 4.53. Cengiz Çekil, “Şeyler” (Detay), 2010, 144 adet yakılmış Coca-Cola kutusu ve demir çubuklu konstrüksiyon, değişen boyutlar, Rampa Güncel Sanat Galerisi, İstanbul, Türkiye. (Görsel Kaynak: URL_89)

Ayrıca içecek kutuları ve demir konstrüksiyon siyaha dönene kadar yakılmıştır. Bu sayede kutuların üzerindeki marka yazıları da yanmış yani görülmemesi tercih edilmiştir. Bu da aslında sanatçının Coca Cola kutusunun marka özellikleriyle değil de malzeme özelliği ile yani metal kutu özelliğiyle ilgilendiğini göstermektedir.

Sanatçının yanmış görünüşleri ve nizami dizilimleriyle militarizmi anımsatan bu nesnelerinde Amerika’nın kültürel ve ekonomik emperyalizminin sembolü ve popüler kültürün ikonik bir simgesi olan Coca Cola kutuları adeta insanı hedef alan bir silah olarak konumlandırılabilir.

Necmi Sönmez ise çalışmayı şu şekilde yorumlamaktadır:

Çekil'in masum gibi duran bir yaklaşımla “Şeyler” olarak tanımladığı, birbirinin aynısı olan bu nesneler gerçekte bireyleri temsil ediyorlardı. Çekil belli bir değer karmaşası gündeme getirmeden, hepsi birbirinin aynısı olan bu nesnelerin yardımıyla soyutlayıcı bir noktadan birey duyarlılığının önemine gönderme yapıyordu bu çalışmasında (Sönmez, 2008, s.110).

Bu açıdan baktığımızda yerleştirme tek tipleştirilen insan temsili olarak da okunabilmektedir. Daha önce de değindiğimiz gibi Çekil'in nesnelere yaklaşımı, malzeme seçimi, onlara yüklediği ikinci, üçüncü anlamlar çok katmanlı okumalara olanak vermektedir.

Sanatçının genel perspektifi açısından bakıldığında sanat pratiğinin özündeki kavramsal çalışmaları ve yerleştirme çalışmalarını kurgularken sıklıkla nesne tekrarı yöntemine başvurduğu ama özellikle 1998 yılından sonra nesne tekrarı yöntemini birincil yöntem olarak kullandığı gözlemlenmektedir. Parça-bütün arasındaki ilişkileri, toplumsal bir eleştiri olarak okunabilecek şekilde yorumlayan sanatçı bu sayede sunumunu da nesne tekrarının parçalı görünümüyle desteklemiştir.

Günümüzde yerleştirme alanında kendine özgü bir yere sahip olan sanatçı 40 yıllık sanat yaşamını pek çok kişisel ve karma sergiye katılarak geçirmiş üretken sanatçı ve akademisyenlerden biridir. Sanatçının, 1976 yılında her gün yatmadan önce günlüğüne “Bugün de Yaşıyorum” mührünü bastığı, “Günce” adlı defter, 2011 yılında New York'un önde gelen çağdaş sanat müzesi Museum Of Modern Art (MoMa) tarafından koleksiyonuna dahil edilmiştir. Türk sanat tarihinde kalıcı izler bırakan sanatçı maalesef 10 Kasım 2015'te hayatını kaybetmiştir.

4.3.4. Tara Donovan

1969 yılında New York'ta doğan sanatçı 1999'da Virginia Commonwealth Üniversitesi Heykel bölümünden mezun olmuştur.

Sanatçı her biri son derece sıradan, gündelik nesneleri devasa miktarda kullanarak doğa harikası gibi duran yerleştirme çalışmalarına ya da heykellere dönüştürmektedir. Kullandığı malzemeler arasında gündelik yaşamda sürekli karşımıza çıkan strafor bardaklar, pipetler, köpükler, kurşun kalemler, katranlı kağıtlar, lastik bantlar vb. bulunmaktadır. Malzemenin yapısını çoğu zaman bozmadan olduğu gibi kullanmaktadır. Sanatçı her yeni malzemeye o malzemeye özgü yeni bir etkileşime girmekte ve uygulamayı oluşturan nesne tekrarıyla bir devinim oluşturarak farklı bir

karakter geliştirmektedir. Nesnenin doğasında var olan fiziksel özelliklerden faydalanarak işlediği malzemeyi sanata dönüştürmektedir.

Çalışmalarının çoğunu isimsiz bırakarak, izleyicinin işi deneyimleyip kendi çağrışımlarını ve duygularını geliştirmesine izin vermek istemiştir. Çalışmalarında gözlemlediğimiz akıcılık, denge, bütünlük, hareket gibi olgular sanatçının izleyicide bıraktığı etkilerden bazılarıdır.

Waldmann, Donovan'ın sanatı için şu ifadeleri kullanmıştır:

Çalışmaları tuhaf, geniş, yüce ve başka dünyaya ait olarak tanımlanabilir. Sanatını şekillendirdiği düşük bütçeli malzemelerden bekleyeceğiniz tam tersi sözler. Bant, kürdan ve pipet gibi ögeler erişilebilir ve ucuzdur ancak ögelerin büyük hacmi ve heykellerin boyutu Donovan'ın sözleriyle 'bir tür gestalt' yaratır (Waldmann, 2018, 22 Aralık).

Her nesne tekrarı sanatçısı gibi Donovan da Minimalist yaklaşımdan etkilenmiştir. Donovan bir yandan Minimalistlerin biçimsel kurallarını kendi çalışmalarıyla bağdaştırırken diğer yandan ise onlardan ayrılmaktadır. New York Kamu Sanat Fonu (Public Art Fund) Direktörü ve baş küratörü Nicholas Baume göre: "Tara çalışmalarında Minimalist yaklaşımı sahiplenmektedir. Çalışmaları bir sistem yaratma üzerinedir, bir yapı kurma ve sonludan sonsuz olana uzanan birimlerin artarak tekrarlanmasıdır" (akt: Kino, 2008, Eylül).

Sanatçı büyük boyutlu heykel ya da yerleştirmelerinde, sıradan bir nesneyi sayısız miktarda tekrar tekrar birbirine monte ederek bütüncül bir yapı oluşturmaktadır. Bu metodik ve detaylı uygulamaları oluşturmak için zaman zaman bir bilim insanı ya da mimar gibi çalışmakta fakat aynı zamanda bir o kadar da spontane ve organik şekiller ortaya koymaktadır.

Aynı malzemeyi farklı yapılar da kullandığı yerleştirmeleri de bulunmaktadır. Örneğin bir çalışmasında strafor bardaklarını yan yana farklı doku ve boyutlarda birleştirerek bir galerinin tavanına yerleştirirken bardakları değişik sayılarda, yan yana, üst üste, iç içe geçirerek yine değişik dokular elde ettiği farklı bir çalışmayı ise galeri zeminine yerleşirmiştir.

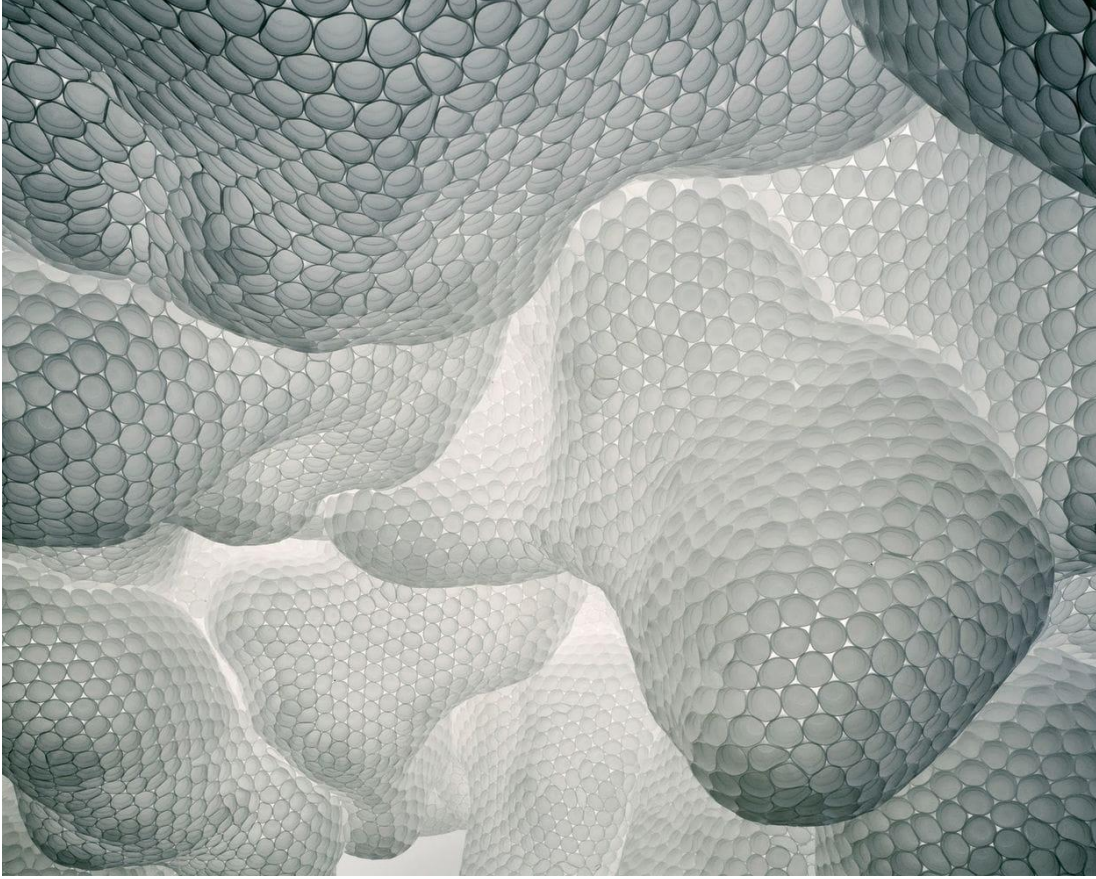
Sanatçının sıcak tutkalla bir araya getirilen binlerce strafor bardağının birleştirilmesiyle oluşturduğu "İsimsiz" çalışması nesne tekrarıyla yerleşirme çalışmalarına güzel bir örnektir. 2003 yılında müzenin tavanından sarkan, parlak bulut kümeleri ya da beyaz bir petek görünümlünü anımsatan bu büyük boyutlu

Çalışma pek çok strafor bardağının yan yana, art arda düzenli bir şekilde birleştirmesiyle oluşturulmuştur. Bu bardak modülleri ile sanat şaşırtıcı derecede organik, bulut benzeri dalgalı dokular oluşturmuştur (Bkz. Resim 4.54.).



Resim 4.54. Tara Donovan, “İsimsiz”, 2003, Strafor kaplar, tutkal, beyaz ip, alüminyum yapı. 487.8v487.8 cm, Museum of Fine Arts, Boston, Massachusetts, ABD. (Görsel Kaynak: URL_90)

Malzemeler, sonsuzluk duygusuyla izleyiciye neredeyse moleküler bir oluşum sunmaktadır. Sanat burada hücresel büyüme, hatta bulutların molekül yoğunluğunu bile dşndrebilir. Işık, bardakların duvarları tarafından oluşturulan karanlık halkalarla birlikte yumuşak, dağınık bir parıltı olarak içinden geçmektedir. Birimler akan dokularla yumuşak girdaplar oluşturacak şekilde yerleştirilmiş ve sunulmuştur. Formların tekrarında tekil bir malzeme kullanılması, organik ve tahmin edilemez bir his yaratırken, izleyicinin konumuyla yumuşak girdaplarla oluşan ışık-gölgelerden dolayı farklı derinlik etkileri oluşmakta ve bu durum çalışmaya hareket kazandırırken herkes için de farklı bir deneyim sunmaktadır (Bkz. Resim 4.55.).



Resim 4.55. Tara Donovan, “İsimsiz” (Detay), 2003, Strafor kaplar, tutkal, beyaz ip, alüminyum yapı. 487.8v487.8 cm, Museum of Fine Arts, Boston, Massachusetts, ABD. (Görsel Kaynak: URL_91)

Işığın tekrarı, yayılması, çalışmanın boyutuyla arasındaki kontrast hafiflik, sıradan bardağı farklı bir bütünlüğe taşımaktadır. Parıldayan oyukları ve bükülebilir kenarlarıyla strafor bardaklarından oluşmuş bu dalgali kafes, bu özel alanın mimarisine doğru genişlemek için yapılmıştır. Tekrar eden modüllerle tavandan yere doğru uzanan ve çevreye doğru genişleyerek yayılan bu bardaklar, bir yandan doğal sistemleri çağrıştırırken bir yandan da doğa yasalarına meydan okuyan biçimlere bürünmektedir. Donovan bu çelişkiyle ilgili: “Benim işim doğanın yollarını taklit etmek, mutlaka doğayı taklit etmek değil” demiştir. (Akt: Waldmann, 2018, 22 Aralık).



Resim 4.56. Tara Donovan, “*İsimsiz- Plastic Cups (Plastik Kap)*”, 2006/2018, Strafor kaplar, tutkal, beyaz ip. 3,2x30x26 cm, Hyperobjects, Marfa, Texas, ABD. (Görsel Kaynak: URL_92)

2006-2018 yılları arasında geliştirmiş olduğu yerleştirme çalışmasında ise bu sefer de plastik bardakları galeri döşemesine yerleştirerek bir tür ay yüzeyi oluşturmuştur. Donovan Texas’ta günümüzdeki ekolojik krizin ezici boyutlarını gündeme getirmek adına düşünülmüş karma sergi olan “Hyperobjects” için “İsimsiz- Plastic Cups (Plastik Kap)” yerleştirmesini geliştirmiştir. Sanatçı, plastik bardağın temel özelliklerinin aksine bardağı tamamen başka bir şeye dönüştürmek adına heykelsi bir ölçekle uyguladığı mekana özgü yerleştirmesini ilk olarak bu sergide sunmuştur (Bkz. Resim 4.56.).

Mekansal algıyı, uygulamış olduğu yerleştirme çalışmasıyla dönüştürmektedir. Hem içerik hem de biçimsel açıdan kavramsal bir olgu ortaya koyduğu bu çalışmayla mekana ve yerleştirmeye farklı bir konum vererek farklı biçimlerde okunmasına olanak sağlamaktadır.



Resim 4.57. Tara Donovan, “İsimsiz - Plastic Cups (Plastik Kap)”(Detay), 2006/2018, Strafor kaplar, tutkal, beyaz ip. 3,2x30x26 cm, Hyperobjects, Marfa, Texas, ABD. (Görsel Kaynak: URL_93)

Çalışma ışığın oluşturduğu gölge ve aydınlık alanların etkisiyle deniz dalgası, ay yüzeyi ya da dağlık bir alan gibi adeta bulunduğu zemini kaplamaktadır. Sanatçının yarattığı görsel dokular, biyomorfik tasarım temeline dayanmakta ve seçtiği nesne, daima farklı sayılarda tekrarlanarak giderek büyümekte ya da küçülmektedir. Nesne tekrarının düzenli ve sistemli bir şekilde kullanıldığını gördüğümüz bu örüntü, uygulamanın pürüzlü yapısıyla birleşerek yerleştirmenin etkisini arttırmaktadır (Bkz. Resim 4.57.).

Bu parça stüdyoda çeşitli biçimler aldı. Plastik bardaklarla çalışmaya başladım ve onları yatay yönde dizerek farklı yüksekliklerde zirve yapacaklarını ve bu düzlemi yaratacağını (dalgalı, pikseli bir manzara) fark ettim. Bu nesne milyonlarca parçadan oluşan bir bütünün parçası olmasına rağmen yine de bir bardak olarak kalacaktı (akt: Christensen, 2018).

Donovan hayatımızı dolduran günlük şeyleri nasıl gördüğümüzü yeniden yorumlamaya hizmet eden bu düzenli nesne tekrarı uygulamalarıyla oldukça etkili ve büyük yerleştirme çalışmaları uygulamaktadır.

Eserleri 2000 yılında Whitney Bienali ve Sovyet Sergisi’nde yer almıştır. 2005 yılında Alexander Calder Vakfı’nın yıllık Calder Ödülü’nü, 2008 yılında MacArthur Vakfı Genius Ödülü’nü kazanmıştır. Ayrıca 2007-2008 yılında Metropolitan Museum of Art, 2004 yılında UCLA Hammer Museum ve 1999-2000 yıllarında ise Corcoran Gallery of Art, Washington, D.C. gibi prestijli müzelerin de aralarında olduğu çok sayıda müze

Donovan'ın çalışmalarının kişisel sergilerini düzenlemiştir. Sanatçı; New York, Brooklyn'de yaşamını ve çalışmalarını bağımsız olarak sürdürmektedir.

4.3.5. Ai Weiwei

Ai Weiwei, 1957'de Pekin'de doğmuştur. Çocukluk ve gençlik dönemlerini etkileyen 16 yılı sürgünde geçiren Ai ve ailesi, Mao Zedong'un ölümü ve Kültür Devrimi'nin sona ermesinin ardından 1976'da Pekin'e yerleşmiştir. Ai, Pekin Film Akademisinde animasyon eğitimi alırken New York'a gitmiş ve burada 12 yıl kalmıştır. New York'ta bulunduğu süre zarfında Marcel Duchamp ve Andy Warhol gibi sanatçıların çalışmalarını yakından inceleme fırsatı bulmuştur. Bu sanatçıların etkisi Weiwei'in bugünkü sanatında gözlenebilmektedir. "1993 yılında ise, Çin'e tekrar dönen sanatçı, yurt dışında elde ettiği bu birikimlerini Çin'in tarihsel ve güncel bağlamda geleneksel el sanatları ile ilişkilendirerek bu yönde çalışmalarını geliştirmiş ve bugünkü noktaya getirmiştir" (Sönmez, 2017, 07 Eylül). Sanatçı heykel, yerleştirme, film, mimari, fotoğraf, seramik, performans, video gibi disiplinlerarası ve politik söylemleri ağır basan çalışmalar üretmektedir.

Eylemciliği ve direnişi çalışmalarına korkusuzca yansıtan muhalif sanatçı ve aktivist Ai Weiwei insan hak ve özgürlükleri gibi konuları işlediği titiz, sabırlı ve karmaşık sanat eserleriyle dünya çapında tanınmaktadır. Sanatçının esinlenmelerini, kişiliğini ve sanat algısını; içinde büyüdüğü kültür belirlemiştir. Sanatçı, içinde büyüdüğü ve sanatçı kişiliğinin temelinde yer alan kültürü de yapıtlarıyla birlikte dünyanın dört bir yanına götürmektedir. "New York'ta geçirdiği zamanlar, yaşadığı toplum ve şimdiki Çin'in siyasi durumu Weiwei'in politik temelli tüm çalışmalarına yön vermektedir" (Sikes, 2013, s.51). Çin toplumuna dair kültürel, endüstriyel, politik, toplumsal sorunların yanında dünyada meydana gelen savaş, göç, mülteci sorunu, insan hakları gibi küresel ve güncel sorunları yine Çin toplumunda değer gören el sanatları, geleneksel desen ve teknikler aracılığıyla çalışmalarında işlemekte ve sorgulamaktadır. Sanatçı eski zamanlardan referansla günümüz trajedilerine ışık tutmaktadır.

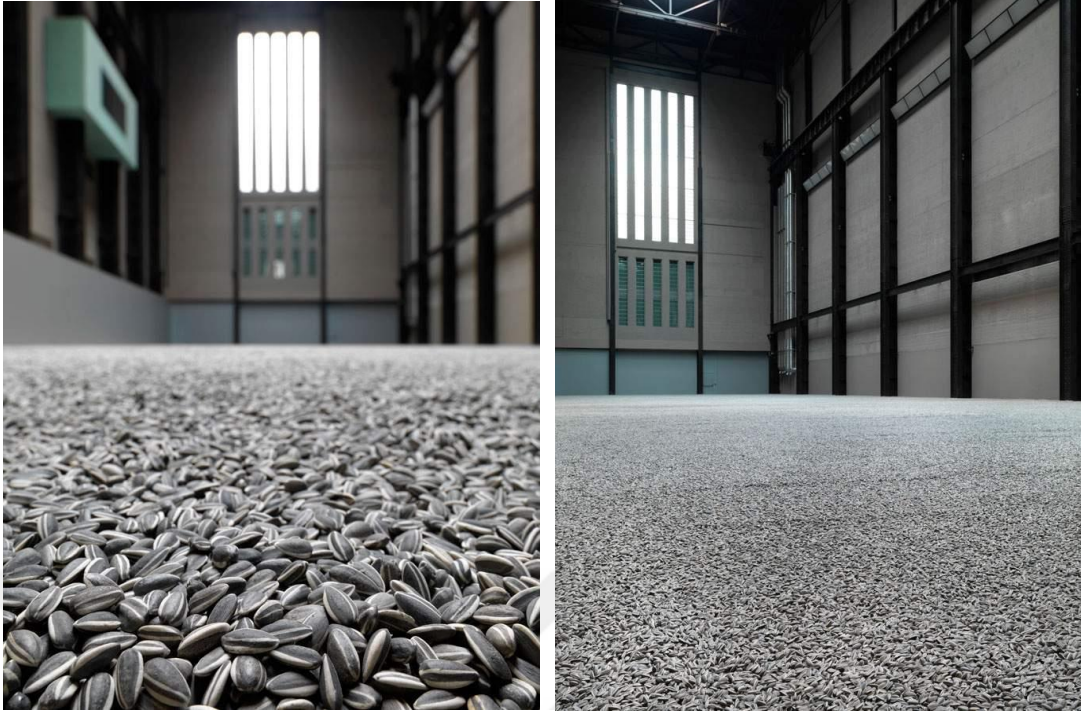
Çoğunlukla Çin toplumunda tarihsel ve kültürel anlamda önemli görülen ve Çin'le özdeşleşen porselenlerden yararlanarak çalışmalar üretmiştir. "Porselenlerin kendisi için önemli olduğunu, toplumlar arası tarihi ve kültürel bağların görünürliğini ifade ettiğini açıklamıştır" (Akt: Yalçınkaya, 2017, 28 Temmuz). Sanatçı Çin toplumunun

bir kültür sembolü olarak da görülebilecek olan porselenle ilgili düşüncelerini kendisiyle yapılmış bir röportajda şu şekilde açıklamıştır:

Eski zamanlarda gündelik kullanım için porselenler yapılırdı ama en güzeli, üst seviyedeki porselenler imparatorluk sarayı için üretilirdi. Bu nedenle porseleni döneminin üst düzey estetiği bakımından bir örnek kabul edebiliriz. Bu tür bir iş, zamanının en üst düzeydeki zihinsel yapısını ve güzellik anlayışını temsil eder. Ve bizim bugün çağdaş hayatta ulaşamayacağımız düzeyde bir seviyeye ulaşır. Çünkü biz artık daha demokratik bir çağda yaşıyoruz ve bu seviyede bir kusursuzluk ve seçkinlik çok maliyetli (Akt: Erciyes, 2017, 12 Eylül).

Çin porselenlerini hem tarihe hem de günümüze dair anlamlar taşıyan bir malzeme olarak kullanmasıyla, Çin'in geleneksel sanatlarını Batı sanatıyla sentezlemiş siyasal ve sosyal sorunlara ışık tutarak çalışmalar üretmiştir. Konseptin bir form olduğunu belirten sanatçı, mekana özgü uyguladığı oldukça büyük yerleştirme çalışmalarını kavramsal sanat ve hazır nesne ile bağlantı kurarak şu şekilde açıklamıştır: “Benim tarihi ele alma biçimimde güncel durum bir nevi hazır nesne olarak yer alır. Politik ya da toplumsal durum sanatımın içinde yer alır ki bu gayet kavramsalıdır. Ve kavramın kendisi bir zihinsel aktivitedir” (Akt: Erciyes, 2017, 12 Eylül).

Sanatçının 2017 yılında Sakıp Sabancı Müzesinde açmış olduğu “Porselene Dair” sergisinin tanıtım broşüründe belirtilen “Ai Weiwei, replika çalışmalarında sahicilik kavramını sorgulayarak özgün obje ile kopyası arasındaki farkı çürütüyor” (URL_8) ifadesi; sanatçının çalışmalarının, sanat felsefesinin önemli konuları arasında olan sanatın “taklit” olup olmadığı ya da özgünlüğü, değer sistemlerinin tarihteki dönüşümü ve sanatın toplumsal değişimi etkilemekteki rolü konusunda farklı bir açıdan bakmamıza olanak sağlamaktadır. Yazar Batnaby Martin bu konuya şöyle değinmiştir: “Hayatımızı dolduran sıradan şeyler –ayakkabılar, sandalyeler, masalar- belli bir düşünme ve görme biçiminin vücut bulmuş halidir. Marcel Duchamp insanların ‘Sanat nedir?’ diye sormasına yol açmıştı, Ai Weiwei ise insanların ‘Gerçeklik nedir?’ diye sormasına yol açar.” (Martin, 2015, s.92).



Resim 4.58. Ai Weiwei, “*Sunflower Seeds (Ayçiçeği Çekirdekleri)*”, 2010-2011, 100 milyon porselen çekirdek. Tate Modern, Londra, İngiltere. (Görsel Kaynak: URL_94)

Pek çok farklı disiplinle çalışmalar yapan sanatçının 2010 yılında Tate Modern’in Turbine Hall’ünde sergilediği “*Sunflower Seeds (Ayçiçeği Çekirdekleri)*” yerleştirmesi nesne tekrarı ile yerleştirme çalışmalarına oldukça güzel bir örnektir. Ayrıca sanatçının dünya çapında tanınırlığının artmasında önemli rol oynayan çalışmalarından biridir (Bkz. Resim 4.58.).

Endüstriyel hazır üretim nesnesi yerine nesne üretimini oluşturduğu kalabalık bir grupla gerçekleştirmiştir. Bu proje için üç yılı aşkın bir zamanda bin altı yüz kişi, birbirine benzeyen ve her biri gerçek boyutlarda seramikten yapılmış çekirdekleri tek tek boyamıştır. Bu çekirdekler Çin’in güneydoğusunda yüzyıllardır porseleniyle ünlü bir şehir olma ünvanını taşıyan Jingdezhen’de biçimlendirilmiş, boyanmış, fırınlanmıştır. Sonuçta yüz milyon el yapımı seramik ayçiçeği çekirdeği Turbine Hall’ün zeminine yığın halinde yerleştirilmiş, izleyicilerin bu yapay çekirdek halısının üzerinde dolaşmalarına izin verilmiştir. Sanatçı ayrıca, sergi için gelen izleyicilerin çekirdeklerden hatıra olarak alabilmeleri için fazladan sekiz milyon çekirdeği galeriye vermiştir. Bu sayede çalışmanın bir parçasına sahip olan izleyicilerin yanında götördükleri çekirdekleri kendi çevrelerine de vermeleriyle çekirdeklerin tüm ülkeye

yayılması hedeflenmiştir. Ancak nesnenin porselen yapısından ötürü ortaya çıkan tozların teneffüs edildiği takdirde insan sağlığına olumsuz etkisi öne sürülerek ziyaretçilerin çekirdeklerin üzerinde yürümesi yasaklanmıştır (Bkz. Resim 4.58.).

Ai Weiwei'in diğer tüm eserleri gibi "Ayçiçeği Çekirdekleri" de Çin'deki toplum, siyaset ve ekonomiyle ilgilidir. Sanatçı, Çin'in Batı toplumları için ucuz mal üretimine ve "Made in China" algısına ironik bir şekilde işaret etmektedir. "Çin'in imalat becerisindeki insanlık dışı yönün çılgınca ama mantıklı bir sonucudur. 2010'da Tate'de sergilenen yüz milyon el boyaması seramik ay çekirdeği belki de Weiwei'in kariyeri boyunca sürdürdüğü bu düşünsel uğraşın doruğudur." (Martin, 2015, s.91).

Weiwei'in bu nesneyi seçmesinin alt metni; Çin kültüründe ay çekirdeklerinin oldukça bilinen bir nesne olması, insanlar arasında paylaşılması, her toplantıda ya da kutlamada bulunması ve bu nesnenin insanların kimlikleri, düşünceleri ya da statülerini gözetmeksizin birleştirici ve toplayıcı yanına işaret etmesi olarak okunabilir.

Sanatçı çocukluğundan bu yana içselleştirerek sorunsal haline getirdiği konuları görselleştirmede nesne tekrarı yöntemini araç olarak kullanmaktadır. Bu parçalı görünüm çalışmaların kavramsal boyutunu da desteklemektedir. Beş ton ağırlığına denk gelen bu çalışma, önceden hazırlanmış bir nesnenin yığın halindeki tekrarıyla bütün içinde karmaşık da olsa birbirini tamamlayan parçaları anımsatmaktadır (Bkz. Resim 4.58.).



Resim 4.59. Ai Weiwei, "Forever Bicycles (Sonsuza Kadar Bisikletler)", 2019-2020, 720 adet paslanmaz çelik bisiklet. Mildred Lane Kemper Museum, St. Louis, Missouri, ABD. (Görsel Kaynak: URL_95)

Sanatçının nesne tekrarına dayalı dikkat çeken bir diğer yerleştirmesi ise ilkinin 2011 yılında yaptığı ve 2019’da Mildred Lane Kemper Sanat Müzesi için güncellediği “Forever Bicycles (Sonsuza Kadar Bisikletler)” isimli eseridir. Müzenin Barney A. Ebsworth Galerisi’nde ki bu büyük ölçekli yerleştirme çalışması, galeriyi çapraz olarak ikiye bölerken aynı zamanda ziyaretçilerin geçebileceği anıtsal bir kemer oluşturmaktadır (Bkz. Resim 4.59.).

Bu yerleştirme çalışmasında 720 adet paslanmaz çelik bisiklet art arda, üst üste kaynak yapılarak birbirine tutturulmuş, çok katmanlı bir görüntüyle adeta bir illüzyon oluşturulmuştur. Bir yandan insanın güçsüzlüğünü sorgulayan çalışma diğer yandan da birçok kişinin bisiklet kullandığı Çin’deki hareketlilik fikrine değinmektedir.

Yerleştirme çalışmasının ismi 1940 yılından bu yana Çin’in Şanghai kentinde seri üretimi yapılmış Forever (Yongjiu) marka bisiklete atıfta bulunmaktadır. Sanatçı bu projeye ilgili düşüncelerini şu şekilde aktarmıştır:

Forever bisikletler benim büyüdüğüm zamanın markası. Bizim köyümüzde yollar düzgün değildi ve biz her zaman bir şeyler taşımak için bisiklet kullanmak zorunda kaldık. Ben bunlardan güzel bir heykel çıkarabileceğimi düşündüm, çünkü insanlar bazı şeyleri kendileriyle ilişkilendirebiliyorlar. Bu bisikletler, insan vücudu için dizayn edildi ve insan vücuduyla işliyor. Bu günlerde bu özellikte olan çok az şey var (URL_9).

Ai’nin bisikletlerin tekrarıyla oluşturduğu bu yerleştirme çalışması, hazır nesne kavramını sanatta ilk olarak kullanan Marcel Duchamp’ın ikonik eseri Bisiklet Tekerleği’ni de (1913) hatırlatmaktadır.

Sanatçı sıklıkla kullandığı porselenler, tabaklar, çinilerin yanında bisiklet modelleri, can yelekleri, sırt çantaları gibi farklı hazır malzemelerden de yararlanarak büyük ölçekli yerleştirme çalışmaları oluşturmuş ve bu nesnelere yeni anlamlar yüklemiştir. 2008 yılında yaşanan Sichuan depremindeki can kayıplarına dikkat çekmek için binalardan çıkardıkları binlerce çelik çubukla oluşturduğu “Leveling (Düzleme)” isimli (2008) yerleştirme çalışması, depremde yıkılan okul binaları yüzünden hayatını kaybeden binlerce çocuğun anısı ve hükümeti eleştirmek adına 9000 çocuk sırt çantası ile uygulamış olduğu “Reminding (Hatırlatma)” (2009) isimli yerleştirme çalışması, mülteci sorununa dikkat çekmek için 14000 can yeleği ile uygulamış olduğu yerleştirme çalışması (2015) gibi daha pek çok malzemeyle hem dünyadaki hem de Çin’deki sorunlara tepki gösterirken uygulama yöntemi olarak nesne tekrarı yöntemini kullanmıştır. Dolayısıyla Weiwei, günümüz dünyasındaki tarihsel dönüşümler ve

toplumsal çelişkileri birtakım kodlar üzerinden sergilerken bu bağlamaları genellikle nesne tekrarı tekniğini kullanarak sunmaktadır.

Sanatçı eserlerinin büyük bir kısmını bir bütünün parçası olan kk öğelerin birleşiminden tasarlamıştır. Kk nesne parçalarını kimi zaman simetri değerleri içerisinde, kimi zaman oldukça karmaşık kompozisyonlarda, kimi zaman da bir yığın halinde gelişigüzel bırakmış fakat her zaman bütünü oluşturmaya zen göstermiştir. Farklı anlamlar ve etkiler bırakan bütünsel formlar oluşturarak kavramsal düşüncesini ortaya koyan Ai Weiwei, nesne tekrarıyla yerleştirme uygulamaları içinde oldukça güzel örnekler sunmaktadır.

Dünyanın çoğu müzesinde sergiler açan, büyük boyutlu işler gerçekleştiren ve sürekli kendinden söz ettiren sanatçı; Mexico City’deki Museo Universitario Arte Contemporneo (2019), Kudüs’teki İsrail Müzesi (2017), Prag Ulusal Galerisi (2017), İstanbül’daki Sakıp Sabancı Müzesi (2017), Taipei Güzel Sanatlar Müzesi (2011) ve Londra’daki Tate Modern (2010) gibi dünyaca ünlü pek çok galeri ve müzede kişisel sergiler açmıştır. Uluslararası Af rgtnn Vicdan Elçisi dl (2015), İnsan Hakları Vclav Havel Yaratıcı Muhalefet dl (2012) ve Yaşam Boyu Başarı için Çin ağdaş Sanat dl (2008); aldığı pek çok ödül arasındadır. Halen Berlin’de yaşamakta ve çalışmaktadır.

4.3.6. Tadashi Kawamata

Tadashi Kawamata, 1953 yılında Japonya’nın kuzeyindeki Hokkaido Adası’nda doğmuştur. 1970’li yıllarda resim ğrencisi olduğu dönemlerden itibaren her zaman kamusal alanda mekana özgü in-situ (yerinde) retimler yapmıştır. 1998-2005 yılları arasında Tokyo Ulusal Sanat niversitesinde, 2007-2019 yıllarında da cole Nationale Suprieure des Beaux-Arts’ta (Devlet Güzel Sanatlar Yüksek Okulu) ders vermiştir.

Sanatçı çalışmalarında her zaman barınma ve güvenlik fikirlerine odaklanmıştır. Evsiz barınaklarının taklitleriyle başladığı bu uygulamaları yetkililer tarafından kaldırıldığı için çalışmalarını onların erişemeyeceği yerlere taşımış ve bu sayede ağaçlara ev ve yuvalar inşa etmeye başlamıştır. alışmalarının yapımı her ne kadar uzun zaman alsa da her çalışma somut bir biçim olarak gerçekliği bünyesinde barındırmaktadır.

Zamanla ölçeği büyüyen mekana özgü üretimleri kimi zaman köprü, kule, yol, geçit kimi zaman da devasa bir ev gibi sanatsal bağlamını aşarak mimarlık, şehir planlama, tarih, sosyoloji gibi alanlara uzanmaktadır. Sanatçı kentsel mekanlarda eserlerini mevcut çevreyle bütünleştirmekte ve bu pratikte sanatsal yaratım, malzeme, mevcut mekan arasındaki ilişkileri sorgulamaktadır. Kendimiz için yarattığımız dünyaya bir ayna tutarak böylece insani ihtiyaç ve arzuya ilişkin soruları da gündeme getirmektedir.

Başlangıç noktası olarak çoğunlukla önceden var olan bir yapıyı seçmekte ve bu yeri seçerken ayrıntılı araştırmalar yaparak gerekli malzemeleri toplarken halkı da çalışmalarına katmaktadır. Kendisi ile yapılan bir röportajda kendi çalışmalarını şu sözlerle açıklamaktadır: “Her şeyi değiştirmeden yeni bir dünya oluşturmayı seviyorum. Benim işim daha çok bir düzenleme. Yeni bir fikir yerine her zaman geçmişle bağlantılı işler yapıyorum. Bence yerinde yaratılan işler bir şehri, onun sakinlerini, siyasetini, ekonomisini tanımada çok etkilidir” (URL_10).

Bu durum Kawamata’nın Modernitenin kurucu ilkelerini de sorguladığını göstermektedir. Modern kentlerin akılcı, planlı yapıların arkasındaki kentsel kaosu işaret ederek mevcut kentsel mekanların, cepheleri ve iç mekanlarını nesne tekrarıyla adeta bir sarmaşık gibi sarmakta mimari bir “kanseri” benzerliği yaratmaktadır. Bu yolla mekanın statüsünü, düzenini, anlamını, kentsel önemini, mekansal ve zamansal idiaların işlevsiz ve anlamsızlığını eleştirmektedir. Aynı malzemeleri tekrar tekrar önceden var olan yapıların üzerine yerleştirirken mantık ve simetri kurallarına, mimari yapı ilkelerine, çok düzeyli hiyerarşiye meydan okumakta işlev ve estetikle bağlantılı alışkanlık sistemlerini sorgulamaktadır.

Sanatçı 1980’lerden beri mekana özgü yerleştirme çalışmalarında sıradan malzemelerle (ahşap kalaslar, sandalyeler, fiçılar, chopsticks (yemek çubukları), geri dönüştürülmüş paneller) mekanla bağlantılı kavramları sorgulamaktadır. Kullandığı bu kullanılmış nesnelerle hem israf alışkanlıklarımızı hem de şehirlerin dönüştüğü biçimleri sorgulamaktadır. Bu nesnelerin tekrarıyla oluşturduğu gerçek dışı ve işlevsiz simülasyon alanlar, onları deneyimleyenler için bulundukları mekana farklı bir bakış açısı getirmektedir.

Nicolas Bourriaud, Kawamata’nın çalışmalarını şu sözlerle değerlendirmiştir: “Bu geçici toplulukların heterojenliği, malzemelerin homojenliği ile tezat oluşturuyor. Bu

malzemeler (ahşap, karton vb.) her zaman bir yapı oluşturur ve her zaman çoğalmada kullanılır. 4000 istiflenmiş sandalye, beş bin tahta sandıktan oluşan bir sel, yüzlerce şövaleden oluşan bir istif...” (Akt: Gugnion, 2017, s.3).

Sanatçı olan dünya üzerinde, olabilecekleri ifade ederek potansiyel kavramsal, felsefi bir ifadeyi ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır. Kendisi halihazırda mümkün olanla sınırlanmak yerine, gerçekliğin sınırlarını aşmak ve başka bir gerçekliğin de mümkün olabileceğini göstermektedir. Sanatçının çalışmaları için kentsel simülasyonlar da denilebilir. Kentsel gerçekliğe güçlü bir şekilde yerleştirdiği malzemeleriyle kentsel peyzajın canlı bir bileşeni haline gelen çalışmalarında mekanların işlevleri ve statülerini değiştirerek insanları başka bir sanal konfigürasyonun gerçekliğini deneyimlemeye davet etmektedir. Bu sayede sanatçı mekanları bize farklı bir açıdan göstererek farklı ya da farklılaşmış biçimlerinin potansiyelini de sunmaktadır.



Resim 4.60. Tadashi Kawamata, “*Gandamaison (Dönüşen Ev)*”, 18 Eylül- 13 Aralık 2008, 5.000 ahşap kasa. Değişken Boyutlar, La Mareshalerie Çağdaş Sanat Merkezi, Versailles, Fransa. (Görsel Kaynak: URL_96)

Sanatçının 2008 yılında Versailles Mimarlık Okulunun sanat merkezi olan Maréchalerie'de, gerçekleştirdiği mekana özgü kamusal alan çalışması nesne tekrarı ile modüler birleşim yerleştirmelerine oldukça güzel bir örnek teşkil etmektedir. 5000 ahşap meyve sebze kasası basit plastik bağlarla bir araya getirilerek Versailles'da ki La Maréchalerie'nin Barok mimarisi üzerinde adeta bir çağlayan oluşturmaktadır (Bkz. Resim 4.60.). “Destansı çalışmaya uygun isim olan Gandamaison, Japonca Dönüşüm (Gandam) ile Fransızca Ev (Maison) kelimelerinin birleşiminin ürünüdür” (URL_11).

Bu uygulamanın atölye kısmında Kawamata, yaklaşık yüz öğrencisi ve birkaç öğretmen ile birlikte çalışmıştır. Tek nesne olan ahşap kasalarla istifleme, yan yana getirme ve üst üste yerleştirme yoluyla oluşturulan bu rasgele gibi görünen düzenli yapılar daha sonra Versailles'daki La Maréchalerie'nin üzerinde muazzam bir kompozisyonla bir araya getirilmiştir. Çatıdan adeta kontrolsüz bir şekilde taş döşeli avluya doğru taşan bu kasalar orijinal binayı saran ve neredeyse boğan parazit bir yapı oluşturulmuştur. Yapının içerisinde de devam eden bu modüler yapı, eski bir kulübe gibi sıradan görünümüyle heybetli çerçeveyi gizlemekte ve ironik bir şekilde Versailles'ın neoklasik tarzının tam tersini ortaya çıkarmaktadır (Bkz. Resim 4.60.).



Resim 4.61. Tadashi Kawamata, “*Nest (Yuva)*”, 2017-2018, Yüzbinlerce chopsticks çubuk ve tutkal. Değişken Boyutlar, Kamel Mennour Galerisi, Paris, Fransa. (Görsel Kaynak: URL_97)

Sanatçı dördüncü kişisel sergisi “Nest” (Yuva) için Kamel Mennour Galerisi’de tüm galeri mekanını chopsticks (yemek çubuklarıyla) sarmaktadır. Bu çubuklarla üç sergi odası ve avluya doğru uzanan devasa bir yuva inşa etmiştir (Bkz. Resim 4.61.).

Yüz binden fazla iç içe geçmiş tahta yemek çubuğu parçasından oluşan bu yuva, sanki bir parazitin yaşadığı alanı yeniden düşünmeye davet etmektedir. Adeta tahta çitalardan veya yemek çubuklarından yapılmış kırılabilir bir beden. [...] Kawamata'nın yuvaları geri çekilmenin sembolü değil daha ziyade belirli bir duruma ve yere verilen bir tepki, binadaki olası bir mutasyon ve yeni bir akışın başlangıcı (Gugnon, 2017, s.3).

Filozof Heraklitos'un “Aynı nehirde iki defa yıkanılmaz” sözüne atıfta bulunan Kawamata hiçbir şeyin sonsuz olmadığına, dünyanın geçiciliğine, değişimin hayatın özü olduğu düşüncelerine eserleriyle eşlik etmektedir.

Kawamata'nın tüm çalışmaları gibi bu çalışması da mekana özeldir. Sanatçı mekanı gördükten sonra çalışmasına karar vermekte ve bir ekiple çalışsa bile mutlaka sürecin içerisinde yer alarak çalışmaya dahil olmaktadır.



Resim 4.62. Tadashi Kawamata, “Nest In Liaigre (Liaigre’de Yuva)”, 12 Aralık 2023- 25 Mart 2024, ahşap sandalye. Değişken Boyutlar, Mennour Galeri Liaigre Binası, Art Basel, Paris, Fransa. (Görsel Kaynak: URL_98)

Yine nesne tekrarıyla oluşturduğu mekana özel çalışmalarından biri de 2023 yılında Paris +Art Basel kapsamında oluşturulan “Nest in Liaigre” (Liaigre’de Yuva) isimli yerleştirmesidir (Bkz. Resim 4.62.).

Bu çalışma Paris'teki Liaigre mimarlık firmasının bulunduğu tarihi bir konağın yan tarafında konumlanmış ve dikine bir yapı olarak kurulmuştur. Üst katın penceresinden akan düzinelerce ahşap sandalye ile oluşturulmuş bu devasa form büyük bir kuş yuvasına da benzetilebilir. Ayrıca bina cephesinden Paris atölyesinin iç mekanına doğru devam eden antika sandalye birimleri odaları bölerek, duvarlara yaslanarak, kapıların üzerinden geçerek sarmal bir labirent oluşturmuştur.

Vintage sandalye birimlerinin meydana getirdiği bütünlükle sanatçının belirlediği bir düzen içerisinde yine mekana göre in-situ (yerinde) oluşturulan bu çalışma kuş

yuvalarını çağrıştıran bir dokuma süreciyle inşa edilmiştir. Kendi dünya düzenimizle nasıl bir etkileşim halinde olduğumuzu sorgulatan bu çalışma bir yandan izleyicinin sanat ve mimari arasındaki bağlantıların keşfine olanak tanırken diğer yandan da sanatın iç mekan ve mimariyle olan ilişkisini daha da güçlendirmektedir (Bkz. Resim 4.62.).

Günümüzde kamusal sanatın en seçkin yaratıcılarından biri olan sanatçının nesne tekrarı ve modüler birleşim yöntemleriyle oluşturduğu yerleştirme çalışmaları 1980'den beri uluslararası alanda beğeni kazanmaktadır. Dünyanın pek çok yerinde ve en prestijli galerilerinde sergiler açan sanatçı (Paris, Londra, Toronto, Huston, New York) ayrıca Venedik Bienali'ne, Kassel'deki Documenta'ya ve Sao Paulo Bienali'ne katılarak büyük beğeni toplamıştır. Tokyo ve Paris'te yaşamakta ve çalışmalarını bağımsız olarak sürdürmektedir.

Araştırmanın kapsamı dahilinde incelediğimiz tüm bu sanatçı açıklamaları ve çalışmalar ışığında nesne tekrarı ve modüler birleşim yerleştirmeleri konusunda günümüzde oldukça farklı uygulamalar yapıldığı görülmektedir. Nesne tekrarına dayalı bu kamusal ya da mekansal yerleştirme çalışmaları, nesnelerin mekanla ilişkisi ve heykel çalışmalarıyla etkileşimi açısından sorgulanmaktadır. Bazı çalışmalarda sanatçılar ürettikleri binlerce heykelin tekrarıyla yapılarını oluştururken bazı uygulamalarda ise yine binlerce endüstriyel nesnenin tekrarıyla oluşturdukları yerleştirmeleri izleyici deneyimine sunmuşlardır. Bu durum da gösteriyor ki günümüzde de heykel ve yerleştirme sanatları arasında oldukça güçlü bir etkileşim söz konusudur. Endüstriyel nesnenin, nesne taklitlerinin ya da sanatçı tarafından tasarlanmış heykellerin tekrarıyla uygulanan bu yerleştirme çalışmalarında disiplinlerarası etkileşim söz konusudur. Nesne tekrarı ve modüler birleşim uygulamalarında heykel ve yerleştirme pratikleri arasında sınırların eridiği görülmektedir.



5. NESNE TEKRARI TEMELİNDE KİŞİSEL UYGULAMALAR

Kavramsal çerçeve bölümünde detaylı bir şekilde incelediğimiz “Çağdaş Sanatta Tekrarlanan Nesneler ile Modüler Birleşimler” başlıklı bu araştırma çalışması; rölyef karakterli resimleri, heykeli ve yerleştirme çalışmalarını ayrı ayrı ele almaktadır. Kişisel uygulamalar bölümünde ise bir yol olarak seçilen tasarım ilkelerinden tekrar olgusu paralelinde nesne tekrarı ve modüler birleşim olanaklarının rölyef karakterli yüzeyler üzerinden resim alanındaki etkisi araştırılmıştır. Buna ek olarak uygulamalarda boya kullanımının yanı sıra çeşitli malzemeler tekrar tekrar ve sıralı bir şekilde kullanılarak resimde rölyef etkisi araştırılmaktadır.

Araştırmanın kavramsal çerçeve bölümünde de sıklıkla değindiğimiz gibi 1960 sonrası dönem Postmodernizm’in özgürlükçü anlayışı ile biçimsel kalıpların sorgulandığı bir dönemdir. Buna paralel olarak malzemede de yeni arayışlara gidilmiştir. Sanatın bu kırılma noktasından yola çıktığım uygulama çalışmalarımda geleneksel anlatım dilinin çağdaş sanata nasıl ve ne kadar etki ettiği irdelenmektedir. Bu noktada resimlerinde genel olarak portre çalışmaları yapan foto-gerçekçilik bölümünde değinmiş olduğumuz sanatçı Chuck Close kendi resimlerine bir çıkış noktası oluşturmama yardımcı olmuştur. Farklı fotografik imgelerden ve farklı malzemelerden yararlansak da uygulama yöntemlerimiz ve bu anlamdaki endişelerimiz benzerlik göstermektedir. Close’un yapmış olduğu her bir renk noktasını (daha sonra renkli kare alanların) portrelerin yüzüne düşen bir piksel gibi çalışılması durumunu ben malzeme ile yapmaya çalışmaktayım. Ancak Close’nin aksine benim çalışmalarımda iki boyutlu düz bir görünüm yerine rölyef karakterli bir teknikle çalışmalara aşamalı derinlik katılmaya çalışılmaktadır.

Bu açıdan endüstriyel malzeme kullanımı ve sanatın klasik teknikleri grift bir şekilde kullanılarak uygulamaların yapılandırılmasında hem geleneksel hem de çağdaş tekniklerin kullanılmasına dikkat edilmiştir. Nesne tekrarı yöntemi ile geleneksel portre görünümünün endüstriyel malzemelerle oluşturulması sanat pratiğimin temelini oluşturmaktadır. Bu aşamada tüm çalışmaların farklı yapı, form ve içeriğe sahip olmasına özen gösterilmiş ve -kendimi tekrarlamamak adına- benzerlikleri olmakla birlikte farklı kavramsal içerikler sorunsal haline getirilerek uygulanmaya çalışılmıştır. Uygulamalarda yağlı boya gibi sanatın klasik tekniklerinden yararlanılırken çeşitli malzemelerin eklenmesi ve nesne tekrarı yöntemiyle çalışmalara

boyut kazandırılmıştır. Genel olarak bakıldığında kullanılan nesnelerin düzenli tekrarıyla yeni bir görüntü meydana getirilmesi temel problem olarak amaçlanmıştır. Tekrara dayalı oluşturulan yüzeylerde kullanılan nesnelerle parça-bütün, tekil-çoğul, ikinci ve üçüncü boyut ilişkileri sorgulanmak istenmiştir.

Kişisel uygulamalarımın amacı, nesne tekrarına dayalı rölyef karakterli yüzey uygulamaları konusunu araştırma süresince edinilen ve bir araya getirilen bilgiler ışığında hem kavramsal hem biçimsel olarak sorgulamak ve bu deneysel çalışmaları mükemmellik sınırına kadar götürmektir. Aslında tuvale monte etmek üzere boya kalemi yerine kavela kullanarak yola çıktığım bu uygulama çalışmalarındaki asıl amacım; resim-heykel, iç-dış, iki ve üç boyutluluk, resimde rölyef etkisi gibi ilişkileri sorgulamaktı. Bu uygulamalar ve araştırmalarım sayesinde edindiğim bilgiler sanatımda yeni damarlar ortaya çıkarmış ve farklı nesnelere de yönelmiştir. Belirli bir süredir sorunsal haline getirdiğim birkaç nesne ile çalışılmış ve bu malzemelerle deneysel süreçler içerisinde yeni bütünler oluşturulurken geleneksel anlatım dilinin imge ve benzetme ilişkisi çerçevesinde çözümlenmeye çalışılmıştır. Uygulamalara başlanmadan önce belirlemiş olduğum basit birimsel nesneyle (değişen her nesnede) malzemenin imkanları dahilinde, onun yapısını yok saymayacak bir teknik aranmış ve bu deneysel süreç neticesinde malzeme ile etkileşime geçerek farklı bir oluşum ve kavram üzerinden yola çıkılmıştır. Aynı kütleli özelliklere sahip bu nesne parçalarının modüler birleşimleri ve neticede ortaya çıkan biçimsel görüntü çalışmalarımı oluşturmaktadır.

Bazı uygulamalar ise kavram üzerine uzun bir süre yoğunlaşarak içselleştirilmesi üzerinden biçimlenmiştir. “Kapitalist Çocuklar” ve “Ömer Halisdemir” (Bkz. Resim 5.3. ve 5.7.) bu uygulamalara örnektir. Bu uygulamalarda çalışmanın nesnel boyuta ulaşması bu süreç sonunda gerçekleşmiştir. Dolayısıyla kavram ve içerik üzerinden nesne belirlenmiştir. Kişisel bir yaklaşımla farklı bir ilişkiler bütünü kurgulanmıştır. Söz konusu nesnelerin mevcut yapısına çok fazla müdahalede bulunmadan ve aynı zamanda nesneyi geri plana atmayacak biçimde, yer yer Minimalist yaklaşımlarla, akrilik boya veya spreyci boya gibi farklı malzemelerden yararlanılmıştır. Nesneler ve görsel biçimler (portreler) seçilirken bunlardan yansıyan mesajlar yerine kendi saptadığım mesajlarla bu biçim ve nesneleri tekrar dolaşıma sokmayı amaçlamaktayım. Dolayısıyla nesnenin dilini anlamak ve doğru müdahalelerde

bulunarak uygulamayı gerçekleştirmek çalışmanın kurgusu açısından oldukça önem arz etmektedir.

Gerçekliğe dayalı bu uygulamalarda farkındalığım, amaç ve sorunsallarım özgün bir biçimde ortaya konmaya çalışılmıştır. Bu bakımdan çalışmalar genellikle deneysel bir süreç içerisinde deneysel yapıt ilişkisi bağlamında değerlendirilebilir. Geleneksel anlatımın biçimsel etkisinden vazgeçmeden endüstriyel malzeme kullanımıyla oluşturduğum çalışmalarım bana göre güncel sanatın Postmodern alanında değerlendirilebilir.

Çalışmaların hepsi duvara yerleştirilebilir özellikte tasarlanmıştır. Bu uygulamalar; geleneksel boya resmiyle oluşturulabilecek bir görüntüyü kabartma, fiziksel bir derinlikle göstermektir. Buna bir de renk ile derinlik verilerek perspektif oluşturmaya çalışılmıştır. Çalışmalarda hangi nesne kullanılırsa kullanılsın her uygulamanın kendine ait bir kalınlığı bir derinliği bulunmaktadır bu da uygulamalara fotoğrafın ya da bir yağlı boya portrenin asla yansıtamayacağı bir derinlik ve çok boyutluluk katmaktadır. Geleneksel resim anlayışında ışık ve gölge renklerle ifade edilirken bu rölyeflerde yükseklik ve alçaklıklarla gösterilmektedir. Fakat bu araştırma konusu kapsamında uygulamış olduğum çalışmalarda her iki teknik de kullanılmakta bu durum da birbiri içerisinde zıtlık oluşturarak bir çelişki ortaya çıkarmaktadır. İzleyicinin karşısında resim gibi duran çalışma, gerçekte fiziksel bir derinlik bağlamında kurulmuştur. Nesne ile kurulmuş olan perspektif uygulamaları iki boyutlu resim çalışmalarının ilerisine götürmektedir. İzleyicinin karşısında nesne tekrarına dayalı rölyef karakterli yani gerçekten kütlesi ve fiziksel bir derinliği olan resim çalışmaları durmaktadır denilebilir.

Rölyef etkisi izleyiciyi yanına çağırmakta ve dokunma hissiyatı oluşturmaktadır. Çalışmaların hepsinde sert malzeme kullanılmıştır. Kimi çalışma mat kimi çalışma parlak etkidedir. Bazı malzemelerle düz bir yüzey oluşturulurken bazı malzemelerle de girinti çıkıntılı bir yüzey görünümü oluşturulmuştur. Bu gibi farklılıklar görsel etkinin yanı sıra insanı psikolojik olarak da etkilemektedir. Örneğin sert dokular yumuşak dokulara göre izleyen üzerinde daha uyarıcı ve hareketlendirici bir etkiye sahiptir. Bu sebeple etkisi daha çok olduğu düşünüldüğü için sert malzeme ile çalışılmıştır.

Çalışmaların boyutları en, boy ve kabartma olarak belirtilmiştir. Çalışmalarda derinlik algısını izleyici üzerinde daha etkili kılmak adına boyama tekniğinin yanı sıra çöp şiş, kavela, bozuk para, mermi kovanı gibi oldukça sıradan malzemelerin de kullanımıyla özgün çalışmaların ortaya çıkacağı düşünülmüştür. Her çalışma için tek bir nesne seçilmiş ve o nesnenin yüzey üzerindeki derinlik olanakları araştırılmıştır. Bu değişik nesneler kullanılırken her zaman simgesel ve estetik etki amaçlanmaktadır. Ayrıca ağırlıklı olarak oval formlar ve genellikle sert, düzgün ve fabrika çıkışlı nesne kullanımı tercih edilmiştir. Çalışmalarda kullanılan her malzeme kendi bağlamı dışında yeni bir kavramı işaret ederken ayrıca estetik bir objeye dönüşerek plastik düzenin bir ögesi haline gelmektedir.

Bu uygulama çalışmalarında nesne tekrarı, maddeyi oluşturan birbiriyle aynı özelliğe sahip atomlara benzetilebilir. Ya da doğadan bir örnek vermek gerekirse bir bulutun içindeki yağmur damlalarının yine buluta dönüşmesi ya da yağmur damlasının bulutun bir parçası olması gibi bütünün içindeki ayrıntıyı ayrıntının içindeki bütünü göstermesi gibidir. Belirli bir birimin tekrarıyla oluşan bu çalışmalar da tıpkı atomlar gibi aynı özelliğe sahip nesne parçalarının birleşiminden oluşmaktadır. Bu anlamda yüzey aynı cins aynı tür nesnelerle homojen (tek düze bağdaşık) olarak yüzeyde bağlanması şeklinde özetlenebilir. Her parça bütüne hizmet etmektedir. Tümevarım yöntemi ile bütüne ulaşmak amaçlanmıştır.

Nesneler bir düzen ve mantık çerçevesinde birbirleriyle yan yana, üst üste, paralel ve sıralı bir şekilde bağ elemanı olmaksızın yerleştirilmişlerdir. Bir birimin kendisini tekrar etmesi veya oranlı biçimde sıralanması aynı zamanda devamlılık hissi de oluşturmaktadır. Nesnelerin yan yana sıralanışları, sıklıkları, büyüklükleri ve yoğunlukları yüzey üzerinde dinamizm, ritim, hareket, devamlılık ve ışık-gölge etkisiyle de derinlik gibi zengin görsel etkileri bütünlük içinde aktarılmaya çalışmaktadır. Art arda sıralanan nesneler arasındaki bu sıkışık yoğun etki içinde nesne, biçim ve renklerin birbiri ile ilişkileri araştırılmıştır.

Uygulamalardaki biçimsel özelliklerdeki temel sorunsal, tekrar ederek görüntüyü oluşturan renk ve nesne parçalarının etkileşimini çözümleyerek bu çok parçalı görünüme nasıl birlik kazandırılacağıdır. Yüzeylerde yer alan nesneler ayrı ayrı birer nesne olsalar da nesnelerin aynı malzeme özelliğinde olması ve renk ile yapılan müdahalelerle bütünleşme ilişkisi kurulmakta ve yüzeyde plastik düzenin bir parçası

haline gelmektedir. Bütün içerisindeki her nesne parçası art arda sıralı bir şekilde bir araya gelerek tek bir şeyi –bir görüntüyü- işaret etmektedir. Bu sıralı düzende tek başına olan nesne, etkisini kaybederek içine girdiği düzenle kaynaşmakta ve bütünü oluşturmaktadır. Burada önemli olan, nesnelerin düzenleniş biçimleriyle adeta parçaların birbiriyle örülmesi ve birbirleriyle kaynaşmasıdır. Her bir nesne parçasının bütünü işaret etmesi bütünün parçalara ayrılmış yapısına da işaret etmektedir. Nesne parçalarının tuval yüzeyinde bütünleşerek dönüşmesi ve yüzeyin resim olarak yorumlanabilmesi için yapılan boya ile müdahaleler her nesne parçasında tekrar ederken biçim ve nesne arasındaki ilişki gösterilmek istenmiştir. Çalışmaların hepsinde hangi malzeme kullanılırsa kullanılsın sonunda varılan önemli nokta bütün olarak algılanmalarıdır.

Yan yana gelen çok sayıda nesne ilişkisi içinde bütünleştirici etkiyi daha da kuvvetlendirmek adına çoğunlukla bir tek renk ve tonlamalarından yararlanılmaktadır (Siyah beyaz ve sepya uygulamaları gibi.). Renk olabildiğince azaltılarak nesnel ve biçimsel özelliklerin ön plana çıktığı bir yapılanma oluşturulmak istenmektedir. Ayrıca hem malzemenin korunması hem de resimsel etkinin artması için tuval çitalarının dört bir yanı da resimsel etkide boyanmıştır.

Tekrarlanan nesnelerle oluşan modüler biçimler, çoğunlukla optik yanılsamaları da beraberinde getiren kurgusal bir düzene sahiptir. Birimlerin rutin tekrarı veya dizilimlerdeki boyut ve konum farklılıkları, bir süre sonra gözde görüntünün devindiği hissine yol açar ve yanılsatmayı başlatır. Farklı boyutlarda dizilen nesne tekrarlarının ışığın hareket etmesiyle gölgelerinde meydana gelen değişimler ya da çalışmaların karşısında hareket ettiğimizde veya perspektifteki en ufak değişiklikte çarpıcı yeni izlenimlere yol açan bu uygulamalar, kinetik nesnelere dönüştürmekte ve sürekli değişmektedir. Bu da aslında çalışmalarındaki Op sanat etkisini göstermektedir. Bu durum aslında kompozisyonda oluşturulmak istenen anlam açıklığını etkilemektedir. Gerçekliğin ve yanılsamanın sınırları bulanıklaşarak sürekli olarak izleyicinin algısının sınırlarını zorlamaktadır. Bu durum kişisel uygulama çalışmalarından özellikle kavela ile oluşturulan uygulamalar için söz konusudur (Bkz. Resim 5.1., 5.5. ve 5.9.). Malzemenin uçlarının sivri oluşu, boyutlarının farklılaşması, renk ile derinleştirilmesi ve düzenli bir şekilde tekrar edilmesi gözün uyarılarına ilişkin oyunlar gerçekleştirmektedir.

Tüm bu ifadeleri biçimsel olarak ortaya çıkarabilmek için tekrara dayalı modülerlik ilkesinden yola çıkarak nesneleri ritmik bir biçimde sıralayıp, yüzeyde kod farklılıkları yaratarak tuval yüzeyine yerleştirmektedirim. Nesneleri titiz ve detaylı bir biçimde işleyerek bütünsel bir görünüm algısıyla çalışmaktayım. Bu uygulamalar geleneksel tuval teknikleriyle kıyaslandığında daha çok işçilik, malzeme, teknik deneyim ve zaman gerektiren (aylarca sürebilen) çalışmalardır. Malzemenin en ham halinden işleyerek dönüştürdüğüm kimi çalışmalar için birkaç farklı aşama gerekmektedir. Örneklendirmek gerekirse kavela ile yapmış olduğum çalışmalarda malzemenin hazırlanışı çok aşamalıdır (Bkz. Resim 5.1., 5.9. ve 5.11.).

Üç ayrı çalışmada kullanmış olduğum (Bkz. Resim 5.1., 5.9. ve 5.11.) “kavela” nesnesi aslında, kapı, pencere, kitaplık gibi ahşap ürünlerin birleşme yerlerinde iki parçayı birbirine tutturmak için kullanılan ağaçtan yapılan bir tür çivi, ahşap bir torna malzemesidir. Bu malzeme ile tanışma, kalem malzemesine benzer bir malzeme ararken olmuştur. Malzemenin imkanları dahilinde deneysel süreçlerle birlikte pek çok farklı deneme yapılmış sonunda yüzey üzerinde tekrara dayalı biçimsel görünümlü uygulamalarda kullanılmak üzere karar verilmiştir.

Bu malzeme bazı resimlerde (Bkz. Resim 5.1, 5.9.) uçları sivriltilmiş olarak kullanılmış bazılarında ise (Bkz. Resim 5.11.) uçları düz olarak bırakılmıştır. Örneğin Resim 5.1 ve 5.9’da kavela parçasının bir tanesi beş defa işlem görmektedir. 3 m uzunluğunda ham bir malzeme olarak alınan kavela öncelikle 10 cm boyutunda kesilmekte sonra parçalarının uçları sivriltilmekte daha sonra kompozisyonun tasarımına göre boyut farklılıklarıyla çubuklar tekrar kesilmekte ve sonra da boyanmaktadır. Bu uzun hazırlık aşamasından sonra çeşitli tonlarda boyayarak oluşturduğum nesnelerden oluşan paletim sayesinde daha önce tasarımı hazırlanmış olan tuvalin üzerine sıralı ve düzenli tekrarlarla yapıştırılmaktadır. Bu sayede her bir nesne parçası kendi anlamından çıkarılarak yeni bir düzen içerisinde tekrar dolaşıma sokulmaktadır.

Uygulamada kullanılacak nesne parçalarının ölçülerine karar vermek de ayrıca önem taşımaktadır. Çünkü birim eleman olarak kullanılacak bu nesne parçaları, yan yana veya üst üste getirilerek bir bütün oluştururken boyutları azalıp çoğaltılarak boyutsal bir ilişki sağlanacak ve diğer nesnelerin de ölçüleri buna göre belirlenerek modüler bir

sistem yaratılacaktır. Bu sayede temel birime bakış ve onu ele alış yöntemi hem teknik hem de plastik anlamda yeniden bir katmanlaşmaya neden olmaktadır.

Her uygulama çalışmasında renk ve plan ilişkileri aşama aşama çalışılmaktadır. İlk aşamada önce yüzey üzerine uygulanacak kompozisyon çizilmekte ve bu kompozisyonun renk alanları belirlenmektedir. Daha sonra kompozisyondaki fon kısımlarına öncelik verilerek, o alanların malzemeleri monte edilerek birleştirilmektedir. Bu sayede ön-arka ve derinlik etkisi; perspektif açıdan belirlenmiş ve uygulanmış olur. Daha sonra portrenin biçimsel özelliklerine göre nesne parçalarıyla oluşturulur. Sonuç olarak faydalanılan tüm renksel, nesnel ve biçimsel parçalar etkileşim içerisinde yüzeyde bütünleşmektedir.

Özetle hangi malzemeyle çalışılmış olursa olsun belirli bir birimin tekrarına dayanan bu çalışmalarda nesneler, kurguları sanatçı tarafından projelendirilen kompozisyonların asal parçalarıdır. Bu parçalar, biçimleri ve renkleriyle kompozisyonun bütünü oluşturarak düzenin içindeki yerlerini alarak görüntüyü yani bütünü desteklemektedirler.



Resim 5.1. Hülya Kanber, “*Gazi Mustafa Kemal Atatürk*”, 2020, Tuval üzerine 14.991 parça boyanmış 8mm kavela karışık teknik, 105x115x7,5 cm., Özel Koleksiyon. (Görsel Kaynak: Kişisel Arşiv).

“Gazi Mustafa Kemal Atatürk” isimli çalışma Atatürk’ün sepya tarzındaki bir portresinin binlerce kalem görünümlü kavela parçasıyla oluşturulmuş yorumudur. 115 cm enindedir ve zeminden yüksekliği 105 cm’dir. Çalışma, morfolojik olarak iki farklı ölçü biriminden oluşan (3,5 cm, 4,5cm.) 14.991 adet 8 mm çapındaki endüstriyel kavela parçasının verilmek istenen derinlik etkisine göre yan yana sıralanması ve 3 cm kalınlığındaki bir tuval üzerine yapıştırılarak birleştirilmesiyle oluşturulmuştur. Dört ay gibi bir sürede tamamlanmıştır. Söz konusu nesne (kavela) parçaları aralarında boşluk olmadan birbirine bitişik biçimde yerleştirilmiş olarak sunulmaktadır. Parçaların birbirine eşit olmayan uzunlukları bir ölçüsüzlükten ziyade kompozisyonun derinliğiyle anlamlandırılmalıdır (Bkz. Resim 5.1).

Çalışma Atatürk portresinin geleneksel anlatımdan referansla binlerce kavela parçasının düzenli ve sistemli tekrarıyla yorumlamasıdır. Malzemelerin birleşimiyle resimde nesne tekrarıyla rölyef etkisi araştırılmıştır. Uygulama sırasında nesnelere yağlı boya gibi sanatın klasik teknikleriyle müdahalelerde bulunulmuştur.



Resim 5.2. Hülya Kanber, “*Gazi Mustafa Kemal Atatürk*” (Detay), 2020, Tuval üzerine 14.991 parça boyanmış 8mm kavela karışık teknik, 105x115x7,5 cm., Özel Koleksiyon. (Görsel Kaynak: Kişisel Arşiv).

Art arda gelen nesne parçaları, önceden belirlenmiş portrenin renk düzenine göre bütüne dahil edilmiş ve bu sayede bütünü oluşturan ve bütünden ayrılan parçalar etkisi oluşturulmaya çalışılmıştır.

Arkadan öne çok katmanlı bir yapı önemsenmiş, çubukların boyutları ve renkleri ile birlikte ayrıca bir derinlik verilerek perspektif yakalanmaya çalışılmıştır. Nesne parçaları ve renkler ile arkadan öne doğru büyüyen bir yapı ile düzenlenen çalışmada ön ve arka planlar arasında farklı etkiler oluşturulmaya çalışılmıştır. Ayrıca bu yükseklik ve alçaklıklar çalışmada dinamik bir etki oluşmasına da yardımcı olmaktadır.

Çalışmada dikey vurgulu birimlerin kullanılarak portrenin sivri uçlu bir malzemeyle yapılması, Ulu Önder Atatürk’ün ilke ve devrimlerine dokunulmaması gerektiği gibi okumalara olanak sağlamaktadır (Bkz. Resim 5.2.).



Resim 5.3. Hülya Kanber, “*Kapitalist Çocuklar*”, 2022, Duralit üzerine 1.481 parça (1 Kuruş) karışık teknik, 74x58,5,x3,1 cm., Özel Koleksiyon. (Görsel Kaynak: Kişisel Arşiv).

“Kapitalist Çocuklar” isimli çalışma ise bir kız çocuğu portresinin yüzlerce bir kuruş madeni para birimi ile yorumlamasıdır. 58,5 cm enindedir ve zeminden yüksekliği 74 cm’dir. Çalışma morfolojik olarak; 2015, 2018 ve 2020 yıllarında üretilmiş 1.481 adet 11 mm çapındaki bir kuruşluk madeni paraların yazı tarafını gösteren yüzleri görülecek biçimde 3 cm kalınlığındaki tuval biçimli duralit üzerine sıralı bir şekilde yapıştırılmasıyla oluşturulmuştur. İki haftalık bir süreçte tamamlanmıştır. Bozuk para form olarak daire biçiminde olduğu için bir diğer daire ile ancak bir noktadan temas edebilir ve bağımsız daire olarak görünümünü muhafaza etmektedir. Söz konusu bozuk para birimleri aralarında boşluk olmadan birbirine temas edecek biçimde yerleştirilmiş olarak sunulmaktadır. Modül elemanları kavramsal anlamları dışında biçimsel olarak yapının tümünü etkileyen geometrik bir düzene hizmet etmektedir. Yapıştırma işlemi bittikten sonra bozuk paranın yüzeylerine portreyi oluşturacak biçimde akrilik boya ile müdahale edilmiştir (Bkz. Resim 5.3.)

Çalışma kız çocuğu portresinin geleneksel anlatımdan referansla yüzlerce bozuk para biriminin düzenli ve sistemli tekrarıyla yorumlamasıdır. Malzemelerin birleşimiyle resimde nesne tekrarıyla rölyef etkisi araştırılmıştır. Uygulama sırasında nesnelere yağlı boya gibi sanatın klasik teknikleriyle müdahalelerde bulunulmuştur.



Resim 5.4. Hülya Kanber, “*Kapitalist Çocuklar*” (Detay), 2022, Duralit üzerine 1.481 parça (1 Kuruş) karışık teknik, 74x58,5x3,1 cm., Özel Koleksiyon. (Görsel Kaynak: Kişisel Arşiv).

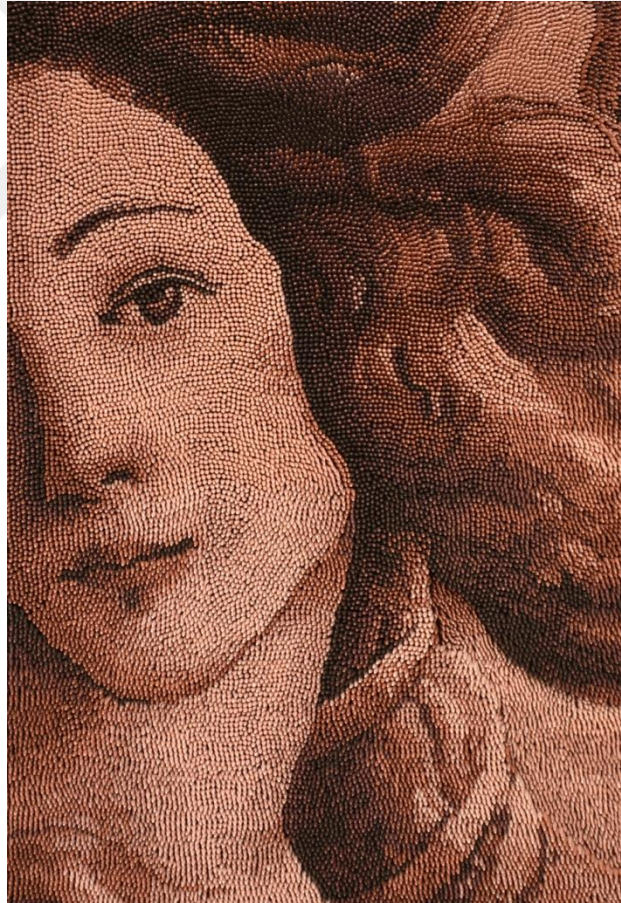
Nesne parçalarının birbiriyle olan ilişkisiyle birlikte oluşan modüler kurgu, ortak bir dil yaratma çabasını doğurmaktadır. Kendi içerisinde bir düzen ve mantık çerçevesinde birbirine art arda, yan yana, sıralı ve paralel şekilde bağ elemanı olmaksızın nesneler monte edilmiştir. Matematiksel bir anlayışla geometrik temeller üzerine inşa edilmiştir.

Tahtayla kaplı alt yapısı üzerinde paraların sıralanması ile oluşturulan dış tabakası biçimsel olarak parçalı bir görünümle sunulmaktadır. Bu uygulamanın alt metinlerindeki kız çocuklarıyla özdeş okumalara olanak sağlamaktadır. Her bozuk para parçası portre yapısı içinde somutlaşmaktadır.

Toplumumuzda kız çocukları ehlileştirilmiş bir özne olarak parçalara ayrılmakta ve kaybolmaktadır. Modülerliğin çok parçalı biçimi, bu öze destek oluşturacak biçimler olarak kasıtlı olarak seçilmiştir. İçerik olarak yakalanmak istenen tavır, yüzeyin

üzerinde yer alan biçimsel etkiyle desteklenmiştir. İzleyici, bozuk paraları hem sembolik olarak hem de kendi ulusunun yansıması olarak kız çocuğu portresi üzerinde okuyabilir ve yorumlayabilir.

Sistem içinde kadının ve özellikle kız çocuklarının önemsizliğini yansıtan bu uygulama çift anlamlı bir yapıdadır. Bir yandan her bir bozuk para ile kız çocuklarımız simgeleştirilirken bir yandan da bu simgeler bir kız çocuğunun portresi üzerinde kapitalist toplum ve sosyo- kültürel değerler içerisinde kaybolan, parçalanan ve değer görmeyen kız çocuklarının genelini temsil etmektedir. Artık ekonomik olarak değersiz kabul edilen bu nesnenin sahip olduğu anlam, yeni bir görünüm içerisinde farklı bir biçime dönüşmüştür. Dolayısıyla bu çalışmada bir kuruşluk madeni para ekonomik ve sosyo-kültürel değişimin göstergesel bir temsili olarak yeni anlamları içinde barındırmaktadır (Bkz. Resim 5.4.).



Resim 5.5. Hülya Kanber, “*Venüs- Botticelli 'ye Saygı*”, 2020, Tuval Üzerine 24.719 Parça Boyanmış Çöp Şiş Karışık Teknik, 50x35x7,5 cm, Özel Koleksiyon. (Görsel Kaynak: Kişisel Arşiv).

“Venüs- Botticelli’ye Saygı” isimli çalışma ise Botticelli’nin “Venüs’ün Doğuşu” tablosundaki detay görüntüsünün pastişidir. Sepya tarzında uygulanan bu portre binlerce çöp şiş parçasıyla yeniden yorumlanmıştır. 35 cm enindedir ve zeminden yüksekliği 50 cm’dir. Çalışma morfolojik olarak iki farklı ölçü biriminden oluşan (3,5 cm, 4,5cm.) 24.719 adet çöp şiş parçasının verilmek istenen derinlik etkisine göre yan yana sıralanması ve 3 cm kalınlığındaki bir tuval üzerine yapıştırılarak birleştirilmesinden oluşmaktadır. Altı ay gibi bir sürede tamamlanmıştır. Söz konusu çöp şiş parçaları aralarında boşluk olmadan birbirine bitişik biçimde yerleştirilmiş olarak sunulmaktadır. Parçaların birbirine eşit olmayan uzunlukları bir ölçsüzlükten ziyade kompozisyonun derinliğiyle anlamlandırılmalıdır (Bkz. Resim 5.5.).

Çalışma Boticelli’nin Venüs portresinin geleneksel anlatımdan referansla binlerce çöp şiş parçasının düzenli ve sistemli tekrarıyla yorumlamasıdır. Bu resim geleneksel yöntemler dışında bir kabartma, fiziksel bir derinlikle gösterilerek resimde nesne tekrarıyla rölyef etkisi araştırılmıştır. Uygulama sırasında nesnelere yağlı boya gibi sanatın klasik teknikleriyle müdahalelerde bulunulmuştur.



Resim 5.6. Hülya Kanber, “Venüs- Botticelli’ye Saygı” (Detay), 2020, Tuval üzerine 24.719 parça boyanmış çöp şiş karışık teknik, 50x35x7,5 cm., Özel Koleksiyon. (Görsel Kaynak: Kişisel Arşiv).

Art arda gelen nesne parçaları, önceden belirlenmiş portrenin renk düzenine göre bütüne dahil edilmiş ve bu sayede bütünü oluşturan ve bütünden ayrılan parçalar etkisi oluşturulmaya çalışılmıştır. Arkadan öne çok katmanlı bir yapı önemsenmiş, çubukların boyutları ve renk ile birlikte ayrıca bir derinlik verilerek perspektif yakalanmaya çalışılmıştır. Nesne parçaları ve renkler ile arkadan öne doğru büyüyen bir yapı ile düzenlenen çalışmayla, ön ve arka planlar arasında farklı etkiler oluşturulmaya çalışılmıştır.

Barbara Kruger bir sanat yapıtından pastiş yapılmasıyla ilgili olarak 1982 tarihinde yapmış olduğu açıklamalarda şu yorumda bulunmuştur:

Moda ya da basın fotoğraflarından, reklamlardan, filmlerden, televizyondan ve hatta başka sanat yapıtlarından (fotoğraf, resim ya da heykel olsun) alıntılar yapmak; o yapıtın ‘özgün’ işlevini ve değişim değerini gündeme getirerek doğal görüntüleri gerilime sokuyor. Bir imgenin kırılması, yeniden çekilmesi, bir yerine yazı eklenmesi ve yeniden oluşturulması gibi müdahaleler; imgenin yeterliliğine, özgünlüğüne, müellifine ve mülkiyetine ilişkin soruları gündeme getiriyor (Kruger, 1982’den akt: Antmen, 2009, s. 283).

Kruger burada alıntılanan eser ile ilgili bazı sorunsalları dile getirmektedir. Benim yapmış olduğum çalışma da bir alıntılama olduğu için bir de alıntılaman sanatçı ya da alıntılanmış çalışmayla ilgili saptamalara göz atmak gerekmektedir. Dobney Townsend bu konuya “kopya” ve “taklit” yorumlamalarıyla açıklık getirmektedir.

Kopya, en fazla özgün şeyde -ilk örnekte- var olanı verebilir; eksiklikler taşıyabilir ama özgün olanı aşamaz. Taklit ise yine eksiklikler taşımakla birlikte, ilk örnekte var olanın daha fazlasını verir; ki bu fazlalık onun kendi başına yeni bir şey, yani bir başka ilk örnek olmasına yol açabilir (Townsend, 2002, s.109).

Townsend’in burada değinmiş olduğu açıklamalarına bakacak olursak eğer benim yapmış olduğum bu çalışma “taklit” kapsamında görülebilir.

Berger ise bu durumu şöyle yorumlamaktadır: “Yeniden canlandırma yoluyla bir resmin bir ayrıntısı bütününden ayrılabilir. Ayrıntı değişime uğrar. Alegorik bir insan imgesi, bir kız portresine dönüşebilir” (Berger, 2019, s.25). Berger’in burada bahsettiği durum tüm bu fiziksel araştırmaların dışında portreye bir ayrıntı, Botticelli’nin Venüs’ünden ayrı olarak bakacak olursak eğer bize sadece saçları dalgalı ve uçuşan bir kız portresi sunmasıdır.

Sonuç olarak ben burada bir aktarımda bulunmakta, çeviri yapmaktayım. Botticelli’den ödünç aldığım bu imgeyi kendi süzgecimden geçirerek uyarlamaya çalışıyorum ve tabi ki olabildiğince doğru olmasını istiyorum. Bu figürü yeni araçlar

ve tekniklerle biçim yaratmanın yeni bir yolu ve yeni bir bilgi kaynağı olarak kullanmayı amaçlıyorum. Rönesans kurallarını bozmadan ve kendi sanat pratiğime de aykırı davranmadan resim tarihinde oldukça önemli bir yere sahip olan bu resmi çağdaş günlük hayattan alınmış bir nesneyle tekrar yapılandırmaya çalışıyorum. Buna aynı sözcüklerle fakat farklı vurguyla yinelenmiş deneysel bir çalışma da diyebiliriz (Bkz. Resim 5.6.).



Resim 5.7. Hülya Kanber, “Ömer Halisdemir”, 2021, Duralit üzerine 3.563 parça boyanmış mermi kovani karışık teknik, 66x57,5x5 cm., Özel Koleksiyon. (Görsel Kaynak: Kişisel Arşiv).

“Ömer Halisdemir” isimli çalışma 15 Temmuz darbe girişimi kahramanlarından sayılan Ömer Halisdemir’in bir fotoğrafından yola çıkılarak düzenlenen portresinin binlerce mermi kovani birimleri ile yorumlamasıdır. 57,5 cm enindedir ve zeminden yüksekliği 66 cm’dir. Çalışma morfolojik olarak 3.563 adet 9 mm çapındaki mermi kovanlarının düz yüzeyleri görülecek biçimde 3 cm kalınlığındaki tuval biçimli duralit

üzerine sıralı bir şekilde yapıştırılmasıyla oluşturulmuştur. İki haftalık bir süreçte tamamlanmıştır. Boş kovanlar form olarak daire biçiminde olduğu için bir diğer daire ile ancak bir noktadan temas edebilir ve bağımsız daire olarak görünümünü muhafaza etmektedir. Söz konusu mermi kovanları birimleri, aralarında boşluk olmadan birbirine temas eder biçimde yerleştirilmiş olarak sunulmaktadır. Modül elemanları, kavramsal anlamları dışında biçimsel olarak yapının tümünü etkileyen geometrik bir düzene hizmet etmektedir. Yapıştırma işlemi bittikten sonra mermi kovanlarının yüzeylerine portre oluşturacak biçimde akrilik boya ile müdahale edilmiştir. Arka fon mermi biçim özelliklerinin bozulmaması adına kendi rengine yani metalik altın rengine boyanarak görselle bütünlük oluşturması önemsenmiştir (Bkz. Resim 5.7.).

Çalışma Ömer Halisdemir portresinin geleneksel anlatımdan referansla binlerce mermi kovani biriminin düzenli ve sistemli tekrarıyla yorumlamasıdır. Malzemelerin birleşimiyle resimde nesne tekrarıyla rölyef etkisi araştırılmıştır. Uygulama sırasında nesnelere yağlı boya gibi sanatın klasik teknikleriyle müdahalelerde bulunulmuştur.

Nesne parçalarının birbiriyle olan ilişkisiyle birlikte oluşan modüler kurgu, ortak bir dil yaratma çabasını doğurmaktadır. Kendi içerisinde bir düzen ve mantık çerçevesinde birbirine art arda, yan yana, sıralı ve paralel şekilde bağ elemanı olmaksızın nesneler monte edilmiştir. Matematiksel bir anlayışla geometrik temeller üzerine inşa edilmiştir.

Tahtayla kaplı alt yapısı üzerinde mermi kovanlarının sıralanması ile oluşturulan dış tabakası biçimsel olarak parçalı bir görünüme yol açmaktadır. Her mermi kovani parçası portre yapısı içinde somutlaşmaktadır. Oluşturulmak istenen kavramsal anlama uygun oldukları düşünülerek kompozisyondaki yerlerini almışlardır. Savaş, terör, darbe aslında kısaca şiddetin içinde olduğu bütün kavramları simgeleyen bu nesnelerden hareket edilerek anlam bütünlüğü oluşturulmak istenmiştir. Biçimler işlevsel anlamlarından uzaklaşmamıştır. İzleyici, mermi kovanlarını hem sembolik olarak hem de Ömer Halisdemir'in vatani bir görev bilinciyle gerçekleştirdiği kahramanlığı üzerinden okuyabilir ve yorumlayabilir.



Resim 5.8. Hülya Kanber, “Ömer Halisdemir” (Detay), 2021, Duralit zerine 3.563 parça boyanmış mermi kovanı karışık teknik, 66x57,5x5 cm., zel Koleksiyon. (Görsel Kaynak: Kişisel Arşiv).

Ömer Halisdemir 15 Temmuz 2016 darbe girişimi sırasında zel Kuvvetler Komutanlığında görevliyken komutanlığı ele geçirmeye çalışan darbe yanlısı Tuğgeneral Semih Terzi’yi, dönemin zel Kuvvetler Komutanı Zekai Aksakallı tarafından verilmiş olan vur emriyle, göğsünden vurarak öldüren ve ardından diğer darbe yanlısı askerler tarafından vurularak öldürülen koruma astsubaydır. “Habertürk, Hürriyet ve Takvim gazeteleri dahil olmak üzere çeşitli Türk basın kuruluşları, Halisdemir'den ‘darbe girişimin seyrini değiştiren isimlerden biri’ diye bahsetmiştir” (URL_12).

Türkiye’nin yakın tarihine ışık tutan ve yaşadığımız toplumu derinden etkileyen bir olayın başrollerinden birini konu alan bu çalışmayla kendi sanat pratiğimle kavramsal ve kurgusal bir dilde sosyo-politik ve sosyo-kültürel açıdan yakın geçmişi yorumlamaktayım. Dolayısıyla bu çalışmada boş mermi kovanları, toplumsal ve politik açıdan Türkiye’nin yakın tarihindeki olaylarla ilgili göstergesel bir temsil oluştururken yeni anlamları da içinde barındırmaktadır.

Uygulama ift anlamlı bir yapıdadır. Bu uygulamada sadece 15 Temmuz şehitlerimiz değil vatanımızın bütünlüğü için gözünü kırpmadan şehit olmuş gelmiş geçmiş tüm şehitlerimiz anılmak istenmiştir. Bir yandan savaş, terör, darbe ve daha birçok sebeple

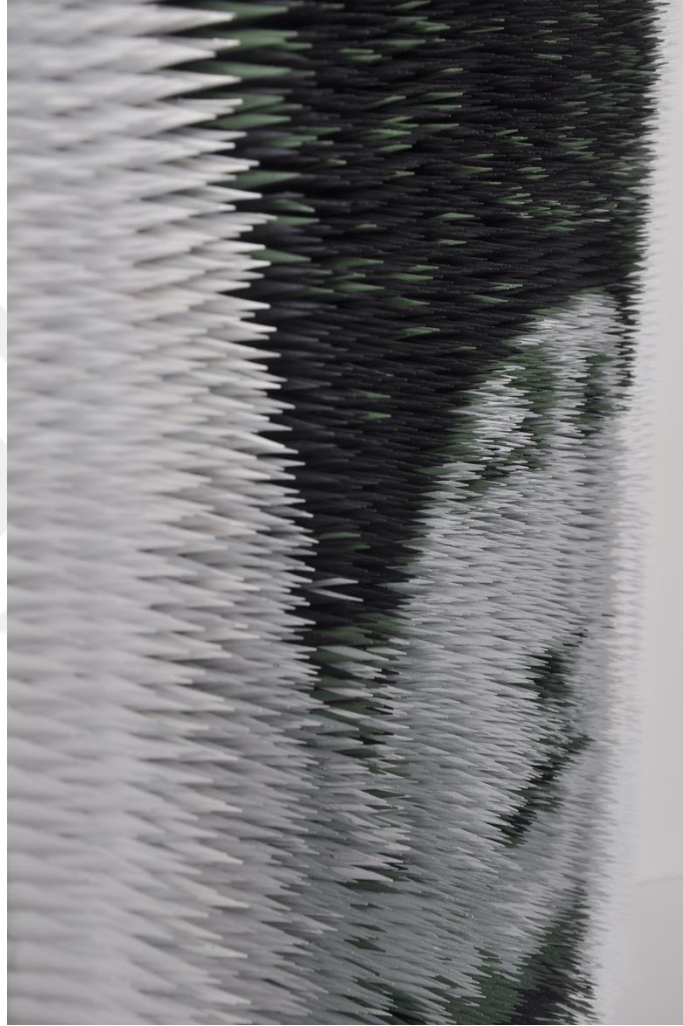
hayatını kaybeden bütün şehitlerimiz boş mermi kovanlarıyla simgeleştirilirken diğer yandan da bu simgeler bir şehidimizin portresi üzerinden “ulus” gibi daha büyük bir varlığı temsil etmektedir (Bkz. Resim 5.8.).



Resim 5.9. Hülya Kanber, “*Mustafa Kemal Atatürk*”, 2016, Tuval üzerine 13.250 parça boyanmış 8mm kavala karışık teknik, 95x70x7,5 cm., Özel Koleksiyon. (Görsel Kaynak: Kişisel Arşiv).

“Mustafa Kemal Atatürk” isimli çalışma Atatürk’ün oldukça ünlü bir portresinin binlerce kalem görünümlü kavala parçasıyla oluşturulmuş yorumudur. Bu uygulamadaki amaç; Mustafa Kemal Atatürk’ün bu ünlü portresini boya resmi olmasının dışında bir kabartma; fiziksel bir derinlikle göstermektir. 70 cm enindedir ve zeminden yüksekliği 95 cm’dir. Çalışma morfolojik olarak iki farklı ölçü biriminden oluşan (3,5 cm, 4,5cm.) 13.250 adet 8 mm çapındaki endüstriyel kavala parçasının verilmek istenen derinlik etkisine göre yan yana sıralanması ve 3 cm

kalınlığındaki bir tuval üzerine yapıştırılarak birleştirilmesiyle oluşturulmuştur. Dört ay gibi bir sürede tamamlanmıştır. Söz konusu nesne (kavela) parçaları aralarında boşluk olmadan birbirine bitişik biçimde yerleştirilmiş olarak sunulmaktadır. Parçaların birbirine eşit olmayan uzunlukları bir ölçsüzlükten ziyade kompozisyonun derinliğiyle anlamlandırılmalıdır (Bkz. Resim 5.9.).



Resim 5.10. Hülya Kanber, “*Mustafa Kemal Atatürk*” (Detay), 2016, Tuval üzerine 13.250 parça boyanmış 8 mm kavela karışık teknik, 95x70x7,5 cm., Özel Koleksiyon. (Görsel Kaynak: Kişisel Arşiv).

Bu çalışma malzeme yapısı, teknik, kavram ve biçim açısından Resim 5.1. ile aynı özellikte olduğu için (Atatürk’ün farklı bir portresi) açıklamaların hepsi bu uygulama için de geçerlidir.



Resim 5.11. Hülya Kanber, “*Alper*”, 2023, Tuval üzerine 10.533 parça boyanmış 8 mm kavela karışık teknik, 70x70x7,5 cm., Özel Koleksiyon. (Görsel Kaynak: Kişisel Arşiv).

“Alper” isimli çalışma bir portre fotoğrafın uçları düz bir şekilde kesilmiş binlerce kavela parçasıyla yeniden yorumudur. 70 cm enindedir ve zeminden yüksekliği 70 cm’dir. Çalışma morfolojik olarak değişken boyutlardaki birimlerden oluşan 10.533 adet 8 mm çapındaki endüstriyel kavela parçasının verilmek istenen biçimsel etkiye göre yan yana sıralanması ve 3 cm kalınlığındaki bir tuval üzerine yapıştırılarak birleştirilmesinden oluşmuştur. 2 ay gibi bir sürede tamamlanmıştır. Söz konusu nesne (kavela) parçaları aralarında boşluk olmadan birbirine bitişik biçimde yerleştirilmiş olarak sunulmaktadır (Resim 5.11).

Çalışma portrenin geleneksel anlatımdan referansla binlerce kavela parçasının düzenli ve sistemli tekrarlarla yorumlamasıdır. Malzemelerin birleşimiyle resimde nesne tekrarıyla rölyef etkisi araştırılmıştır. Uygulama sırasında nesnelere yağlı boya gibi sanatın klasik teknikleriyle müdahalelerde bulunulmuştur.

Art arda gelen nesne parçaları, önceden belirlenmiş portrenin renk düzenine göre bütüne dahil edilmiş ve bu sayede bütünü oluşturan ve bütünden ayrılan parçalar etkisi oluşturulmaya çalışılmıştır. Değişken ölçülerle çok katmanlı bir yapı önemsenmiş, çubukların boyutları ve renk ile birlikte ayrıca bir derinlik verilmeye çalışılmıştır.



Resim 5.12. Hülya Kanber, “*Alper*” (*Detay*), 2023, Tuval üzerine 10.533 parça boyanmış kavela karışık teknik, 70x70 cm., Özel Koleksiyon. (Görsel Kaynak: Kişisel Arşiv).

Nesne parçaları arasında ölçü olarak bir düzen olmaması farklı büyüklüklerde ve orantısız kullanılmalarıyla ölçüde zıtlık yaratmaktadır. Bu durum çalışmanın akılda kalıcılığını sağlayarak monotonluktan uzaklaştırıp canlı ve dinamik bir etki yaratmaktadır. Ancak bu durum portre gibi katı kurallara sahip bir sanat uygulamasında bazı dezavantajlar yaratmaktadır. Birbiri üzerine gelen çubukların düşen gölgeleri, katı biyolojik algıyı yumuşatmakta ve biçimsel olarak farklı görsel algılar oluşturmaktadır. Bu durum da uygulamaya düşen ışığın konumuna göre portrenin görünümünü bozabilmektedir (Bkz. Resim 5.12.).



6. SONUÇ

Çağdaş sanatta tekrarlanan nesneler ve modüler birleşim yöntemiyle üretilmiş resim, heykel ve yerleştirme pratiklerinin incelenmesiyle hazırlanmış olan bu araştırma; literatüre ve kayda geçmiş, güvenilir ve belirli veriler doğrultusunda hazırlanmıştır.

Gerçekleştirilen taramalar sonucunda araştırmanın temel amacı, çağdaş sanatta nesne tekrarlarıyla yapılmış modüler çalışmaların diğer nesne çalışmalarından ayrılarak netlik kazanması ve bu konuyu sorunsal haline getirerek bu konuda konuşmuş, düşünmüş, sorgulamış, yapıtlar üretmiş ve gelişmesinde etkin olmuş Türk ve yabancı sanatçılardan örneklerle detaylandırılması ve daha iyi anlaşılmasıdır. Bu amaç doğrultusunda konuya yaklaşım gerek modern sanat örnekleriyle gerekse günümüz sanatçılarının nesne tekrarıyla oluşturduğu resim, heykel ve yerleştirme disiplinleri üzerinden irdelenmesi bağlamında sorgulanmıştır. Bununla birlikte nesne tekrarıyla modüler kurgulu tasarımların nasıl oluşturulduğu ve geleneksel anlatımın çağdaş sanata nasıl ve ne kadar etki ettiği araştırılmıştır. Resim, heykel ve yerleştirme ilişkisi, bu ilişkinin teknik olanakları ve nesnenin tekrarıyla oluşturulan eserlerin bu disiplinlere etkisi ise araştırmanın problemidir.

Araştırmanın amaçları doğrultusunda, Türkiye’de ve dünyada nesne tekrarıyla resim, heykel ve yerleştirme kategorisindeki sanatçıların ve üretimlerinin var olduğu saptanmış ve bu bilgiler tek bir araştırma bünyesinde toplanmıştır. Nesne tekrarı yöntemiyle yapılan üretimlerde hangi kavram ve tema üzerinden çalışıldığı, nesnelerin yapıtlarda nasıl ele alındığı ve sergilendiği, ne şekilde yapıbozuma uğradığı ve anlamının çeşitlenebilirliği belli verilerle ve yazar tarafından yapılan deneysel uygulama ve üretimlerle de desteklenerek araştırmanın belirlenen amaçlarına ulaşılmıştır.

Araştırmanın alt amaçları olarak belirlenen Çağdaş sanatın anlamı, tanımı, günümüzdeki anlamına sahip olması ve tarihsel serüveni, tekrarın tanımı ve türleri, öncü sanatçılar ve ortaya konulan çalışmalar, mekanla ve yaşamla nasıl ilişkilendiği, başlıca örnek çalışmaların neler olduğu, üretim süreci gibi konular ele alınarak nesne tekrarıyla yapılan uygulamaların sanatsal boyutunun anlaşılması açısından açıklayıcı bir içerikte sunulmuştur. Ayrıca Türkiye’deki çağdaş sanat ortamında nesne tekrarıyla uygulanmış resim, heykel ve yerleştirmeler sanatçıları ve çalışmaları da ayrı ayrı ele alınmıştır.

Araştırmanın bir diğer amaçlarından olan uygulama çalışmaları ise elde edilen veriler, bulgular, birikimler ve ortaya konmuş uygulama çalışmalarından edinilen kişisel etkilenimler doğrultusunda, toplamda 6 adet üretilmiştir. Kapitalizm, kadının toplumdaki yeri, Türkiye'nin yakın tarihi, popüler kültür gibi konular nesne tekrarı yöntemiyle ve kavramsal bir ifadeyle yeni yorum getirilerek izleyiciye sunulmuştur.

2000 yılı ve sonrasında Türkiye ve dünyadaki sanat ortamında nesne tekrarı ve modüler birleşim uygulamaları kapsamında yapılmış, resim, heykel ya da yerleştirme kategorisinde sergilenmiş çalışmaların üretim süreciyle bağlantılı olan, sanatçısının kişisel tarihi, etkilenimleri, sorunsalı, referans aldığı noktalar, içinde bulunduğu dönemin yapısı ve güncel meseleleri; kısacası çalışmayı şekillendiren iç ve dış etmenlerin uygulamada ne biçimde işlendiği, çözümleyici ve teorik bir anlayışta incelenerek yorumlanmıştır.

Buna ek olarak 18 sanatçının toplamda 34 çalışması incelenmiştir. Uygulamalar ve sanatçıları ele alırken verilerin çözümlenmesi ve konunun daha iyi anlaşılması için ilgili sanatçıların çalışmaları hakkındaki düşüncelerine de yer verilmiştir. Bu tez kapsamındaki sanatsal üretimlerin, disiplinlerarası bir anlayışta olduğu göz önünde bulundurularak sanatçının nesne kullanımı ve nesneye yaklaşımları, ele aldığı tema üzerinden de yorumlanmıştır.

Bu araştırma daha önceki araştırmalardan farklı olarak, bu konuya ve içeriğe ilişkin ulaşılabilir resim, heykel ve yerleştirme çalışmalarını ilgili kaynaklar ve araştırmalar eşliğinde kayıt altına alarak ortaya koymuştur. Bu kategorideki uygulamaların daha önce bir bütün halinde sunulmasına rastlanılmamış olması, bu araştırmanın literatüre temel katkılarından biri olarak sayılabilir. Nesne tekrarıyla yapılmış farklı konuları ele alan uygulamaların kayıt altına alınışı, buna bağlı olarak sergileme yöntemlerinin irdelenmesi ve anlaşılması, bu tezin sanat alanına bir diğer katkısıdır. Ayrıca teze dahil edilen yapıtlar sayesinde resim, heykel ve yerleştirme pratiklerinde disiplinlerarası bir içeriğe ve söyleme sahip olan sanatçıların -kültürel, sosyolojik, politik, teknolojik, tarihsel ve diğer toplumsal konulardaki- üretimleri tartışılmış; bu durum disiplinlerarası alanlardaki araştırmalara da kapı açmıştır.

Tezden elde edilen veriler gösteriyor ki tarihsel bir süreç içinde düşünüldüğünde birim tekrarı gibi son derece sıradan bir eylemin sanatsal bir pratiğe dönüşmesi ve değer kazanması; sanatın sınırlarını da konu, malzeme, teknik ve sergileme alanında

genişletmiştir. Esasen tekrar olgusu doğası gereği resimde, heykelde, yerleştirmede, mimaride hatta yaşamın ve doğanın kendisinde hep var olmuştur. Rönesans'tan bu yana tekrar bazen biçimsel  z mlerede, bazen dokuda; bazen bereketi, bazen de sonsuzluğu sembolize etmek için kullanıldığı g r lm ştir. İnsanlığın atomları, molekülleri ve dahi canlı hücre ve dokularının teknoloji biliminin de gelişmesine paralel olarak (ileri düzey araştırma cihazları, laboratuvar keşifleri vs.) bilimsel olarak araştırılması 19. yüzyıl itibariyle başladığı için ağdaş sanat yapan sanatçıların bu algoritmalarından da etkilenerek ve ilham alarak tekrara dayalı ritmik bir üretim yapmasının  n  açılmıştır. Bu gibi oluşumların çeşitli sanat akımlarında farklı şekillerde kendini gösterdiği görülmektedir.

19. yüzyılın sonlarında Yeni-izlenimcilik (noktacılık)'te renk tuşlarının tekrarıyla başlayan tekrar uygulamaları, 20. yüzyılın başlarında end strieşmenin sonucu, seri  retilimin alt basamağı olan modülerlik kavramını da sanata dahil ederek sanat alanını genişletmiştir. Kübizm kolaj, asamblaj ve montaj teknikleriyle sanatta ilk defa nesne kullanarak resim ve heykel etkileşimine ışık tutmuştur. Sanatçıların resmin iki boyutlu görüntüyü vermenin yetersizliğindeki arayışları, nesneleri direkt olarak yapıta neden yerleştirdiklerini ve yüzey üzerinde farklı boyutlar aradıklarını açıklamaktadır. Bu deneysel çalışmalar ilerleyen zamanlarda her türlü malzeme, teknik ve içeriğin sanat alanında kullanılabilmesinin yolunu açmış ve sanat pratikleri arasındaki sınırların kalkmasına olanak sağlamıştır. Ayrıca seri üretim nesnelerinin bu tekniklerle resim alanına girmiş olması, resimde rölyefin ortaya çıkması konusunda ilk adımın atılmasını sağlarken tekrarlanan nesneler ile modüler birleşim uygulamalarına da yol gösterici etkenlerden biri olmuştur.

Ardından Konstrüktivist sanatçı sıradan nesnelerle uyguladığı üç boyutlu, heykelsi uygulamalarla resimde rölyef etkisini araştırmış ve resim heykel sanatlarındaki sınırlar bir kez daha sorgulanmıştır. Bu duruma paralel olarak modüler Konstrüktivist alışmalar ise tekrarlanan nesneler ile modüler birleşim uygulamalarına da referans vermiştir. Bu arada Duchamp'ın hazır nesnesi ile birlikte günlük hayatın sıradan nesnelerinin sanatsal bağlamda görüldüğünde sanat nesnesine dönüşmesi düşüncesi heykel, resim ve yerleştirme sanatlarıyla birlikte tüm sanat pratiklerini kökten etkilemiştir. Ortaya çıkan yeni eğilimler ile birlikte üç boyutlu sanat  retiliminin

genellikle heykel ile ilişkilendirilmesine yönelik tavır, değişim göstermiş ve son derece hızlı bir dönüşüme ve çeşitlenmeye zemin hazırlamıştır.

Nesne tekrarı uygulamaları ve modüler biçimlerin en yoğun olarak kullanıldığı ve bu konu üzerinde en çok konuşulan, düşünülen ve çalışılan dönem olan Minimalizm uygulamaları yalnızca teknik ve malzeme açısından değil, yapının anlamı, yapılış tarzı ve mekan kavrayışı açısından da kavramsal ve biçimsel olarak kaynak oluşturmuştur. Nesne tekrarı çalışmalarının da tıpkı Minimalistler gibi bir sistem yaratma üzerine ilerlediği, bir yapı kurma ve sonludan sonsuz olana uzanan birimlerin artarak tekrarlanması olduğu tespit edilmiştir. Pek çok sanatçının bu dönemsal anlayışı kendi sanatsal çalışmaları doğrultusunda uyarladığı, bu anlayışa pek çok yeni özellik kattığı ve hatta bilinçli bir şekilde manipüle ederek biçimsel özellikler dahilinde yeni çalışmalar ürettiği görülmektedir. Minimalizm'in katı sınırlarını kendi sanatsal uygulamalarına göre yumuşatan sanatçılar biçimsel görünümelerini kendilerine referans olarak aldıkları gözlenmektedir. Bu sebeple “Çağdaş Sanatta Tekrarlanan Nesneler ile Modüler Birleşim Uygulamaları” için Minimalizm'in altyapısında gelişmiş, sorgulanmış ve tekrar yapılanmıştır denilebilir.

Bu bilgiler ışığında günümüz sanatında disiplinlerarasında sınırların eridiği ya da özelliklerin farklı disiplinlerde biçim değiştirerek görünüm kazandığı görülmektedir. Resim ve heykel gibi farklı disiplinlerden ve anlayışlardan üretim biçimlerinin sanat yapıtlarında birbirine karışmasıyla başlayan bu görsel yapı sayesinde heykel, mekanla birleşen; resim ise yüzeyden koparak mekana ilerleyen farklı anlayışların birleştiği girift bir alan olmuştur. Örneğin resim ve heykel etkileşimiyle yüzey üzerinde üçüncü boyut arayışlarıyla rölyef karakterli görünümler oluşturulurken heykelin mekana yayılması gibi nedenlerle mekan da işin içine dahil olmuş ve interdisipliner çalışmalarla alan oldukça genişlemiştir. Nesne tekrarı ile oluşturulmuş modüler çalışmalar da bu gelişmeler ve uygulamaların sonucudur.

Bu yöntemle sanatçıların: “Resim nedir? İfade yollarından hangisi gerçektir? Resme nesne eklenerek oluşturulan boyut farklılıkları resimde değişik bakış açıları mı geliştirmekte, yoksa resimde bir sorun mu oluşturmaktadır?” gibi sorulara yanıtlar aradığı görülmüştür.

Tekrar, modül ve nesne kavramları üzerine temellenmiş bu tezde elde edilen somut veriler sanatçıların biçimsel dili feda etmeden yani geleneksel anlatım dilini ya da

klasik teknikleri yadsımadan yeni ve esnek yollarla çağdaş sanatta uygulama alanlarını sorguladıkları görülmektedir. Rölyef karakterli uygulamalarda tuval resminin ana sorunu olarak algılanan yanılsama sorununu en aza indirgenmeye çalışıldığı görülmektedir. Bu çalışmalar kabartma (rölyef) fikrinden yola çıkarak, duvardan mekana yayılan iki buçuk boyutlu tuval olarak da tanımlanabilmektedirler. Geleneksel resimde perspektif kurallarına uyularak yapılan üç boyutluluk etkisini sanatçıların rölyef karakterli çalışmalarda hem malzemenin kendi hacmi ve boyutuyla hem de nesneye yapmış oldukları klasik müdahalelerle (renksel olarak) sundukları tespit edilmiştir. Bu uygulamalarda kütle ve derinlik gibi özelliklerinin yanılsama değil de gerçek olması bu çalışmaları resim kavramının dışına çıkardığı görülmüştür. Çizgisel okunabilirliği olan ayrıca kişisel ve kavramsal ilişkilere de sahip tekrara dayalı modüllerden oluşan bu tarz çalışmalarda izleyici eğer isterse yüzey üzerindeki nesnelere gerçekten dokunabilmekte ve derinliği hissedebilmektedir. Fakat bu çalışmaların heykel gibi çevresinde dolaşabileceği bir hacmi bulunmamaktadır. Sonuç olarak elde edilen veriler, çağdaş sanatta nesne tekrarıyla yapılmış olan yüzey çalışmalarının resim alanındaki klasik anlayışı yüzey üzerindeki iki boyutlu anlatımdan çıkararak üçüncü boyuta geçirebileceğini göstermiştir.

Türkiye’de ve dünyada bu yöntem dahilinde çalışmaları ortaya koyan sanatçıların konuyu ele alış tarzlarında teknik olarak benzerlikler görülse de farklı kültür, amaç, altyapı ve düşünce yapısından gelen bu sanatçıların kavramsal olarak farklılıkları dikkat çekmektedir. Bir sanatçı; teknoloji ve geri dönüşüm ile ilgilenirken bir diğer sanatçı küresel ve organik dünya ile ilgilenmiştir. Başka bir sanatçı bilgi toplumu ve dijital çağla ile ilgilenirken bir diğeri hem kendi toplumundaki şiddeti hem de kendi kültüründeki kadının yeri, kimliği gibi konuları, hazır nesneler ya da kendi ürettiği nesnelerle ortaya koymuştur. Bir sanatçı insan hakları ve özgürlüklerini porselenlerle, bir diğeri ekolojik krizi plastik bardaklarla simgeleştirmiştir. Bu durum; nesne tekrarıyla modüler birleşim uygulamalarının kavramsal çeşitliliğine referans verirken aynı zamanda küresel ya da kültürel, kişisel ya da toplumsal her meseleyi bir konu olarak işlediğini de göstermektedir.

Tekrara dayalı modüler birleşim uygulamalarında hangi disiplinden olursa olsun (resim, heykel ya da yerleştirme) pek çok farklı teknik ve yöntem kullanıldığı da görülmektedir. Sanatçıların birimlerini sadece hazır nesne ile değil aynı zamanda

çamur, plastik gibi ham maddelerin kesilmesi, oyulması, parçalanmasıyla ya da kalıba basılmasıyla da çoğalttıkları ve yapıtlarında kullandıkları tespit edilmiştir. Bu çalışmalar; ekleme, çıkarma, oyma, delme, yapıştırma vb. gibi pek çok farklı teknikle de oluşturulabilmektedirler. Bu tekniklerin yanında sanatçıların kendi deneyim ve bilgileri ışığından farklı yöntemler de keşfederek sonsuz sayıda tasarım oluşturabildikleri görülmektedir.

Sonuç olarak doğada ve hayatımızda, gördüğümüz ve göremediğimiz her madde yapısında var olan tekrar olgusunun farklı kültürlerde, sanat tarihinde, çağdaş sanat yapıtlarında farklı şekillerde kullanıldığı gözlenmiştir. Çağdaş sanatta sanatçıların tekrar olgusu ve modüler birleşim yöntemlerini kullanmaktaki amaçlarının genellikle kendilerini ifade etme biçimini destekleyici ritim, illüzyon, devamlılık, bütünlük, süreklilik ve devingen bir yapıya ulaşma isteğinden kaynaklandığı görülmüştür. Farklı doku, renk, biçim, büyüklük, küçüklük ya da eksilme ve çoğalmayla oluşturulan tekrarlar çalışmaların bütünlüğü ve sürekliliğini destekleyip anlatımı vurgulamak, dikkat çekmek ve güçlendirmede yardımcı olduğu sonucuna varılmıştır. Ayrıca genellikle nesnelerin binlerce tekrarıyla oluşan bu yapıtların sanatta naif ya da teknolojik, analitik ya da duygusal, zanaat ya da sanat olma arasındaki ince çizgide durduğu düşünülmektedir.

Tekrara dayanan modüler bir yöntem kullanan sanatçının basit bir birim biçim seçerek yapıtın bütününe doğal bir parçası haline gelmesini desteklediği gözlenmiştir. Bu basit birimi tekrarlayarak kullanmanın yapıtın gramerini -bütün ile parçalar arasındaki ilişki bütünü oluşturma kapsamında- sorgularken parçaların tek tek bir anlam oluşturmak yerine, bütününe anlamına katkı sağladığı ve oluşturulan düzen üzerine odaklanmayı desteklediği tespit edilmiştir.

Bununla birlikte genellikle bir yineleme üstüne kurulmuş olan bu yapıtların tek bir noktada durarak izlendiğinde farklı, değişik bakış açıları ve değişik yönlerden izlendiği zaman farklı etkiler oluşturduğu gözlenmiştir. Karşısında hareket edildiğinde ya da perspektifteki en ufak değişiklikte çarpıcı yeni izlenimlere yol açtığı, bu durumun da çalışmaları Optik sanata yaklaştırarak yapıtın bütününe hareket ediyormuş etkisi gösterdiği ve algıyı yanıltarak illüzyon etkisi yarattığı da edinilen bulgulardan biridir.

Ayrıca nesne tekrarı ile yapılan bu çalışmaların Duchamp ile birlikte ortaya çıkan ve 20. yüzyıl Neo-avangard akımlardan referansla sanat ile hayat birlikteliğini vurgulayarak bu düşünceyi ön plana çıkarmaya çalıştıkları da görülmektedir. Günlük hayatta kullandığımız en sıradan şeyleri bile tekrar tekrar yapıtlarında kullanan sanatçıların yaşamın kendisiyle sanatın ayrı düşünölemeyeceğine dikkat çekmektedirler.

Bu bilgilerin ışığında metni sonlandırmak gerekirse Türkiye ve dünyada uygulanan nesne tekrarıyla oluşturulmuş yapıtlar; nesne kullanımı ve kavramsal sanat anlayışıyla birlikte varlığı, biçimi, kurgusu, eylemsel ve sanatsal anlamda sorgulanmış ve irdelenmiştir. Tüm bu gelişmeler; nesne tekrarıyla yapılmış uygulamaların bilinmesini, tanınmasını ve Türkiye’de de yaygınlaşmasını sağlamıştır. Bu nedenle bu yönde çalışma üreten sanatçıların sayısında zaman içinde artış yaşandığı ortaya konmuştur. Sanatçıların nesne tekrarı yöntemi ile çeşitlilik oluşturan olguları ve konuları birbirinden farklı konseptlerde ele almakta ve izleyiciyle buluşmaktadırlar.



KAYNAKLAR

- Agyar, M. M. (1995). *Konstrüktivizm ve Günümüze Dek Yansımaları*. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Akay, A. (2008). *Çağdaş Sanat Konuşmaları 3: 90'lı Yıllarda Türkiye'de Çağdaş Sanat*. L. Çalıkoğlu (Ed.). İstanbul: YKY Yayınları.
- Akın, S. (2017). *Devinimsel Modüler Heykeller*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Algül, E. E. (2015). *Heykel Sanatında Birim Tekrarıyla Yapılan Uygulamalar*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Alparslan, S. A. (2003). *Tasarım Mesleki Resim*. (Birinci Baskı). İstanbul: YA-PA Yayıncılık.
- Alsoy, A. (1998). *Endüstri Ürünü Tasarımında Modüler Çözümler ve Yaratıcılık Üzerine Bir Model*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Antmen, A. (2009). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. (İkinci Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Appignanesi, R. Garratt, C. (1998). *Herkes İçin Postmodernizm*. (Çev. D. Şahiner). İstanbul: Milliyet Yayınları.
- Atakan, N. (1995). *Türkiye'de Kavramsal Sanat*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Atakan, N. (1998). *Arayışlar- Resim ve Heykelde Alternatif Akımlar*. (Birinci Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Atakan, N. (2015). *Sanatta Alternatif Arayışlar*. (Çev. Z. Rona). İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Auer, B. (2017). Reorientation. *Şakir Gökçebağ Manifesto*, Ş. Gökçebağ (Ed.). Almanya: Distanz.
- Avcı, S., Uslu, M. (2019). Ai Weiwei'nin Muhalif Sanatı, *Akdeniz Sanat Dergisi*, 13 (23) 19-29.
- Ayers, A. (2004). *The Architecture of Paris: An Architectural Guide*. A. Menges (Ed.). İngiltere: Edition Axel Menges.
- Aygün, P. Y. (2012, 4 Kasım). QR Kod da 'İş'in İçinde. *Milliyet Sanat*, 64-65.
- Aysan, Ş., Kiraz, S., Öktem, A. (1980). *Sanat Olarak Betik*. İstanbul: İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Galerisi.
- Bal, M. (2011). *Heykeltıraş Hüseyin Arda'nın Sanatı*. İstanbul: Maçka Modern Art Gallery Sergi Kataloğu.
- Bal, M. (2010). Kelime Heykellerden Bir Labirent: Kelime Kelime İstanbul Projesi. *Bibliotech Felsefe Sosyal Bilimler Dergisi*, 12, 78-80.
- Balcı, Y. B., Say, N. (2003). *Temel Sanat Eğitimi*. (İkinci Baskı) İstanbul: YA-PA Yayıncılık.
- Baran, D. (2019). Teknik Nesneden Estetik Nesneye: Şakir Gökçebağ, *SDÜ ART_E, Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 12 (24) 542-631.
- Battistini, M. (2001). *Art Book: Picasso Sanata Adanan Bir Yaşam*. (Çev. C. K. Emek). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Batur, E. (2020). *Modernizmin Serüveni- Bir "Temel Metinler" Seçkisi 1840-1990*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

- Baudrillard, J. (2012). *Kusursuz Cinayet*. (Üçüncü Baskı). (Çev. N. Sevil). İstanbul: Ayrıntı Yayınları (Eserin orijinali 1995’de yayımlandı).
- Belogolovsky, V. (2017, 20 Haziran). Whatever You Do, Don’t Call Daniel Buren’s Artworks “Installations”. *Metropolis Magazine*, Web: <http://www.metropolismag.com/architecture/whatever-you-do-dont-call-daniel-buren-art-installation/> Erişim Tarihi: 26.01.2024
- Benjamin, W. (2020). Paris XIX. Yüzyılın Başkenti. Batur, E. (Ed.). *Modernizmin Serüveni- Bir “Temel Metinler” Seçkisi 1840-1990*. (Çev. T. Turan). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 32-41.
- Berger, J. (2019). *Görme Biçimleri*. (Yirmi Altıncı Basım). (Çev. Y. Salman). İstanbul: Metis Yayıncılık. (Eserin orijinali 1972’de yayımlandı.)
- Bergson, H. (2007). *Madde ve Bellek*. (Çev. I. Ergüden). Ankara: Dost Kitabevi.
- Bernadac, M. L., Bouchet, P. (2004). *Picasso: Dahi ve Deli*. (Üçüncü Baskı). (Çev. C. İleri). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bilginer, M. (1963). Modül- Modül Sistemi- Modüler Koordinasyon Nedir?. *Türkiye Mühendislik Haberleri*, 30. Web: <https://www.imo.org.tr/resimler/ekutuphane/pdf/1947.pdf> Erişim Tarihi: 17.11.2021.
- Bingöl, Y. (2008). İshak Paşa Sarayı. İstanbul: İlke Basın Yayın.
- Bishop, C. (2005). *Installation Art: A Critical History* (First Edition). London: Tate Publishing.
- Bone, R. O., Cayton, D. L., Ocvirk, O. G., Stinson, R. E., Wigg, P. R. (2015). *Sanatın Temelleri*. (Çev. N. B. Kuru ve A. Kuru). İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Bourriaud, N. (2004). *Postprodüksiyon*. (Çev. N. Saybaşılı). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Brown, A. (2007, 25 Ocak). *Masterpieces in Thread*, The New York Sun. Web: http://www.deborahsperber.com/reviews_articles/ny_sun_1_25_07.htm Erişim Tarihi: 15.05.2022.
- Buchholz, E. L., Zimmerman, B. (2005). *Picasso- Hayatı ve Eserleri*. (Çev. M. Dumanoğlu). İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- Bulat, S. (2013). İshak Paşa Sarayı Taç Kapılarının Bezemeleri Açısından Değerlendirilmesi, *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü, Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, (30), 19-43. (görsel kaynak)
- Burat, M. C. (2021, 26 Şubat). Interview Inside Kohei Nawa’s Bubble, *Pen*. Web: <https://pen-online.com/arts/inside-kohei-nawas-bubble-interview/?scrolled=1> Erişim Tarihi: 03.05.2023 tarihinde alınmıştır.
- Buren, D. (1996). Beware 1969-1970. C. Harrison ve P. Wood (Ed.). *Art In Theory 1900-1990 An Anthology of Changing Ideals*. Blackweel Publishers Inc: ABD. 850-857.
- Cafer, N. (2018). Özgün Bir Koleksiyoner Emin Hitay. *ARTAM Global Art & Design Dergisi*, (46), 158-161.
- Ceranoğlu, M., Demir, R. (2020). Modern Sanatta Aksesuar: Şakir Gökçebağ Sanatında Sıradan Nesneler ve Sıra dışı Formlar, *İdil, Sanat ve Dil Dergisi*. (74) 1541-1549.
- Chave, A. C. (Ocak 1990). Minimalism and Rhetoric of Power. *Arts Magazine*. 44.
- Christensen, L. (2018, 20 Eylül). Tara Donovan, a Sculptor Who Finds Beauty in the Mundane, *The New York Times*. Web: <https://www.nytimes.com/2018/09/20/books/tara-donovan-fieldwork.html> Erişim Tarihi: 13.06.2023.

- Cumming, R. (2008). *Görsel Rehberler- Sanat: Resim, Heykel, Sanatçılar, Üsluplar, Ekoller*. (Çev. A. I. Önel ve A. Çetinkaya). İstanbul: İnkılap Kitapevi.
- Çalık, Ş. (2004). *Şadi Çalık*. Çalık S. (Ed.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Çalıkoğlu, L. (2004). *Kuzgun Acar-Boşluğu Kanatan Formlar*. M. Ural (Ed.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Çekil, C. (2007). Hislerimle Keşfe Çıkıyorum: Cengiz Çekil ile Bir Saatlik Görüşme. Röpötör: N. Sönmez, *Cengiz Çekil Bir Tanık*. (s. 1-23). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Çiftçi, S. (2019). Baskı Müzesi'ne Aşına. *Art Unlimited İki Aylık Kültür ve Sanat Dergisi*, İstanbul. (53) 16.
- Çorap Sanayicileri Derneği. (2019, Kasım/Aralık). Bir İnsan Portresinden Çok Daha Fazlası. s.20-21.
- Danto, C. A. (2010). *Sanatın Sonundan Sonra: Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi*. (Çev. Z. Demirsü). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Dedeal, H. (2008). *Ayşe Erkmen. Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar*. İ. Duben ve E. Yıldız (Ed.). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları. 141-157.
- De Duve, T. (2002). Ex Situ, *Sanat Dünyamız Üç Aylık Kültür ve Sanat Dergisi*, (Çev. K. Atalay). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, (82), 111-122.
- Deleuze, G. (1994). *Difference and Repetition*. New York: Columbia University Press.
- Demir, A. (1993). *Temel Plastik Sanatlar Eğitimi*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- De Oliveira, N., Oxley, N., Petry, M. (1994). *Installation Art* (First Edition). London: Thames and Hudson Ltd.
- Develing, E. (1969). *Carl Andre*. Amsterdam: Gemeentemuseum Den Haag Sergi Kataloğu.
- Doğan, Ş. N. (2013). Niğde'deki Türk Dönemi (13-15 yüzyıl) Yapılarında Taç Kapı Mihrap Tasarımı ve Bezeme İlişkisi, *Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 30 (1), 115-139.
- Edis, N., Zöngür, C. (2020). Mekan ve Nesne Kavramı Bağlamında Ayşe Erkmen'in Sanatı, *IDA: International Design and Art Journal*, 2 (2), 151-160. Web: <https://docplayer.biz.tr/203034816-Mekan-ve-nesne-kavrami-baglaminda-ayse-erkmen-in-sanati.html> Erişim Tarihi: 12.05.2023.
- Engin, F. (2020).Yeni Alan ve Yeni Anlam Arayışları Bağlamında Ayşe Erkmen Üzerine Bir Değerlendirme, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 13 (73), 412-421. Web: <https://www.sosyalarastirmalar.com/articles/an-evaluation-on-aye-erkmen-in-the-context-of-pursuits-of-new-areas-and-new-meanings.pdf> Erişim Tarihi: 12.05.2023.
- Eraldemir, B. (2010). Sanat Hayata Nasıl Bakar? Antony Gormley'in Eserleri Üzerinden Bir Açıklama, *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 19 (1), 115-131.
- Erciyes, C. (2017, 12 Eylül). Ai Weiwei: İnsanlığımız Hakkında Bir Teste Tabi Tutuluyoruz, *Gazete Duvar*. Web: <https://www.gazeteduvar.com.tr/yazarlar/2017/09/12/ai-weiwei-insanligimiz-hakkinda-bir-teste-tabi-tutuluyoruz> Erişim Tarihi: 14.06.2023
- Eren, K. (2019, 11 Ekim). Yerelle Barışmadan Evrensele Ulaşılmaz. *Hürriyet Gazetesi*, 16.

- Eroğlu, Ö. (2013). *Plastik Sanatlar Sözlüğü*. (Birinci Baskı). İstanbul: Tekhne Yayınları.
- Erzen, J. (1997). Yineleme. (Yay. haz.). *Ezcacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 3*. (s.1944). İstanbul: YEM Yayınları.
- Fried, M. (1998). *Art and Objecthood: Essays and Reviews*. Amerika: University Of Chicago Press.
- Friedman, M. L. (2005). *Close Reading: Chuck Close and the Artist Portrait*. New York: Harry N. Abrams Yayın.
- Gablik, S. (1984). *Has Modernism Failed?*. New York: Thames and Hudson.
- Genç, A. (1987, Mayıs). Yeni- Plastikçi ve İnşacı Sanat. *Temmuz Sanat Dergisi*, s. 40-42.
- Germaner, S. (1997). *1960 Sonrası Sanat – Akımlar Eğilimler Gruplar Sanatçılar*. (Birinci Baskı). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Giderer, H. E. (2003). *Resmin Sonu*. (Birinci Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Gintz, C. (2010). *Başka Yerde & Başka Biçimde*. (Birinci Baskı). (Çev. M. Cedden). Ankara: Dost Kitabevi.
- Girgin, F. (2014). Çağdaş Sanatta, Sanatın Malzemesi Olarak Mekan, *Akdeniz Üniversitesi Akdeniz Sanat Dergisi*, 7 (13), 214-234.
- Girgin, F. (2018). *Çağdaş Sanat ve Yeniden Üretim- Alıntı, Öyküleme, Kolaj, Taklit*. (Birinci Baskı). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Gombrich, E. H. (2015). *Sanat ve Yanılsama- Resim Yoluyla Betimlemenin Psikolojisi* (Çev. A. Cemal). İstanbul: Remzi Kitabevi. (Eserin orijinali 1959’da yayımlandı.)
- Gormley, A. (1991). *American Field*. Web: <https://www.antonygormley.com/works/making/american-field> Erişim Tarihi: 15.07.2023.
- Gormley, A. (2002). *BBC Forum Questions and Answers*. London. Web: <https://www.antonygormley.com/resources/texts/bbc-forum-questions-and-answers> Erişim Tarihi: 13.07.2023.
- Gormley, A. (2003). *Asian Field*. Web: <https://www.antonygormley.com/works/exhibitions/asian-field-tour> Erişim Tarihi: 15.07.2023.
- Gökaydın, N. (2002). *Temel Sanat Eğitimi- Sanat Eğitimi Öğretim Sistemi ve Bilgi Kapsamı*. Ankara: MEB Yayınevi.
- Gökçebağ, Ş. (2013). *Şakir Gökçebağ: Portfolyo Serisi 1*. S. Süzer (Söyleşiyi Yapan). İstanbul: Plato Sanat, T.C. Plato Meslek Yüksekokulu.
- Graf, M. (2013). *Şakir Gökçebağ: Portfolyo Serisi 1*. S. Süzer (Söyleşiyi Yapan). İstanbul: Plato Sanat, T.C. Plato Meslek Yüksekokulu.
- Gugnon, A. (2017). *Tadashi Kawamata*. Paris: Kamel Mennour Galleri.
- Güngör, H. İ. (2005). *Görsel Sanatlar ve Mimarlık için Temel Tasarım*. İstanbul: Bilgisayar Destekli Baskı ve Reklam Hizmetleri.
- Hamilton, J. (2012). Arman’ın Nesneler Sistemi. (Çev. A. Önuçak Bozdurgut). *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi ART-E*, (10), 1-21.
- Hasol, D. (1979). *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*. (İkinci Baskı). İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Heidegger, M. (2011). *Sanat Eserinin Kökeni*. (Çev. F. Tepebaşılı). İstanbul: De Ki Yayınları.
- Huntürk, Ö. (2016). *Heykel ve Sanat Kuramları*. İstanbul: Hayalperest Yayınları.

- Hutchinson, J., Gombrich, H.E., Njatin, L. B. (1995). *Antony Gormley*. London: Phaidon Press.
- İleri, C. (2019). Prolog. *Ayşe Erkmen, Şimdilik Hepsi Bu*. A.O. Gültekin (Ed.) İstanbul: Dirimart Yayınları.
- Işık, E. (2023, 24 Nisan). Meydanlar Halkın Güzel İstekleriyle Dolsun, *Art Vizyon Dergisi, Aylık Kültür Sanat Dergisi*. Web: <https://artvizyon.blogspot.com/2023/04/meydanlar-halkn-guzel-istekleriyle.html> Erişim Tarihi: 10.05.2023
- İnceoğlu, D. (2012, 20 Ekim). Her İşte 30.000 Parçacık Var. *Hürriyet Gazetesi*, 8.
- Karacan, N. (2013). Heykel, Kaide ve Kütle. *Anadolu Üniversitesi Sanat & Tasarım Dergisi*. 4 (4), 75-93.
- Karagül, M. F. (2002). *Seramik Yüzey Kaplamalarında Modüler Çözümler ve Mimaride Uygulama Alanları*. Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Karaman, A. (2023, 14 Nisan). Azimet Karaman ile Söyleşi. E-Mail. Röportör: Hülya Kanber.
- Kedik, A. S. (1999). Sanat ve İzleyici İlişkisinin Değişen Görünümü ve Zaman Kavramı Bağlamında Land Art. *Anadolu Sanat Süreli Sanat ve Kültür Dergisi*, 15 (10), 99-112.
- Kedik, A. S. (2010). Richard Long: Bir Yürüyüşün İma Ettikleri. *Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1 (5), 107-120.
- Keskinel, S. (2015, Şubat). Sıradanlığı Sıra Dışı Hale Getirmek. *İstanbul Art News*, 31.
- Kılınç, K. (2005). "The Gates": Christo ve Jeanne Claude'un Uçucu, Safran Rengi "Mimarlığı". *Mimarlık Dergisi* 323, Web: <http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=36&RecID=601> Erişim Tarihi: 26.02.2022.
- Kırlangıç, A. (2006, Aralık) Hareket İmgesinden Mobillere- Heykelde Hareket, *RH+ Sanat Dergisi*, (35) 19-22.
- Kino, C. (2008, 23 Eylül). The Genius of Fittle Things. *The New York Times*. Web: <http://www.nytimes.com/2008/09/28/arts/design/28kino.html> Erişim Tarihi: 10.06.2023.
- Koman, İ. (2002). Soyut Devingen Heykele Bakışım. *Sanat Dünyamız Üç Aylık Kültür ve Sanat Dergisi*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 82, 185-193.
- Krauss, R. (2002). Mekana Yayılan Heykel. *Sanat Dünyamız Üç Aylık Kültür ve Sanat Dergisi*, (Çev. T. Birkan), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, (82), 103-110.
- Kuban, D. (2002). *Mimarlık Kavramları*. (Altıncı Baskı). İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Lengerge, C. V. (1996). Contemporary Painting. I. F. Walther (Ed.). *Masterpieces of Western Art: From the Romantic Age to the Present Day*. Volume II. Taschen.
- Lynton, N. (2009). *Modern Sanatın Öyküsü*. (Dördüncü Basım). (Çev: C. Çapan ve S. Öziş). İstanbul: Remzi Kitabevi. (Eserin orijinali 1980'da yayımlandı.)
- Madra, B. (1989)a. Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat: Süleymaniye İmaretinde Çağdaş Yorum. 2. *Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu*. İstanbul: İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSV) Yayınları, s. 106-110.
- Madra, B. (1989)b. Daniel Buren: Bence Hiç Resim Satmadan Batmak Daha İyi. *Arredamento Dekorasyon Dergisi*, 66-67.
- Martin, B. (2015). *Asılı Adam Ai Weiwei'nin Tutuklanması*. (Çev. H. Barışcan). İstanbul: Metis Yayınları.

- McEvilley, T. (1993). *Seeds Of The: The Art Of Antony Gormley*. From Antony Gormley: Field and Other Figüres, *Modern Art Museum of Fort Worth*, Texas: USA. Web: <https://www.antonygormley.com/resources/texts/seeds-of-the-future-the-art-of-antony-gormley> Erişim Tarihi: 14.07.2023
- Meisel, L. K. (1993). *Photorealism Since 1980*. New York: Harry N. Abrams Yayım.
- Meschede, F. (2008). *Ayşe Erkmen, Uçucu/ Şimdi*. (Çev. D. Nazım). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Metin, M. (2015). *Şakir Gökçebağ'ın Evrensel Objeleri*. İstanbul: Galerist Sergi Kataloğu.
- Morhayim, R. (2010). Ayşe Erkmen, *Boğaziçi'nde "Çağdaş Sanat" Röportaj Dizisi*. Web: <https://istanbulmuseum.org/artists/ayse%20erkmen.html> Erişim Tarihi: 25.05.2023 tarihinde alınmıştır.
- Nechvatal, J. (2016). Daniel Buren'in Kurumsal Eleştirisi Kurumların Gözdesi Haline Geldi, (Çev. A. Boren). *E-skop: Sanat Tarihi Eleştiri*, Web: <http://www.e-skop.com/skopbulten/daniel-burenin-kurumsal-elestirisi-kurumların-gozdesi-haline-geldi/3082> Erişim Tarihi: 26.01.2024 tarihinde alınmıştır.
- Noyan, M. (2001). Kolaj, Asamblaj, Ready-Made. *Genç Sanat Dergisi*, (86), 15.
- O' Doherty, B. (2010). Beyaz Kupon İçinde: *Galeri Mekanının İdeolojisi*. (Çev. A. Antmen). İstanbul: Sel Yayıncılık. (Eserin orijinali 2000'de yayımlandı.)
- Özayten, N. (1997). Yerleştirme. (Yay. haz.). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 3*. (s.1939-1940). İstanbul: YEM Yayınları.
- Özayten, N. (2013). *Mütevazi Bir Miras*. Romi, S. (Ed.). İstanbul: SALT.
- Özbahar, Ş. (2018, 10 Mart). Necmettin Yağcı; Heykeli Seçme Nedenim, Ona Dokunabildiğim İçindir, *Kültür Sanat Haritası*. Web: <https://www.kultursanatharitasi.com/necmettin-yagci-heykeli-secme-nedenim-ona-dokunabildigim-icindir/> Erişim Tarihi: 18.04.2023 tarihinde alınmıştır.
- Özdemir, S. (2014). *Ayşe Erkmen: Çağdaş Sanat Pratiklerinde Mekan, Kavram ve Biçim İlişkisi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- Özgönül, A. (1977). *Biçimlendirme*. (Birinci Baskı). İstanbul: YEM Yayınları.
- Özkeçeci, İ. (2006). *Doğu Işığı: VII.- XIII Yüzyıllarda İslam Sanatı*. İstanbul: Şahsi Yayın.
- Öztür, D. (2010), Göğün Direği Kavak Ağacı Heykellere Can Verdi, *Egeden Dergisi*, 5, 64-65.
- Picasso, P. (2001). *Picasso Konuşuyor*. (Der. Dore Ashton). (Çev. M. Yılmaz). Ankara: Ütopya Yayınları.
- Read, H. (1960). *Sanatın Anlamı*. (Çev. G. Ünal ve N. Asgari). Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Renkçi Taştan, T. (Kasım, 2018). *Daniel Buren'in Sanat Pratiğinde Mekânsal Çalışmalar ve İzleyiciyle Etkileşimi*. 2. Uluslararası EMI Girişimcilik ve Sosyal Bilimler Kongresi, Nevşehir.
- Rickey, G. (1968). *Constructivism: Origins and Evolution*. Revised Edition.
- Risacher, N. D. (2012). Daniel Buren, Les Deux Plateaux. A Controversial. *Espace*, (102). Web: <https://espaceartactuel.com/en/daniel-buren-controversial-restoration/> Erişim Tarihi: 26.01.2024.
- Sabatino, M. (1985). *Mezopotamya Sanatını Tanıyalım*. (Çev. C. Çalıkırlar). İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Sağdıç, D. (2020, 27 Eylül). Deniz Sağdıç ile Söyleşi. E-Mail. Röportör: Hülya Kanber.

- Sartre, J. P. (1999). *Estetik Üzerine Denemeler*. (Çev. M. Yılmaz). İstanbul: Doruk Yayınları.
- Schönfelder, B. (2017). Brella & Et Cetera/Brella @ Cetera. *Şakir Gökçebağ Minifesto*, Ş. Gökçebağ (Ed). Almanya: Distanz.
- Sennett, R. (1999). *Gözün Vicdanı- Kentin Tasarımı ve Toplumsal Yaşam*. (Birinci Basım) (Çev. S. Sertabiboğlu ve C. Kurultay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları (Eserin orijinali 1992’de yayımlandı).
- Seitz, W. C. (1961). *The Art of Assemblage* (First Edition). New York: The Museum of Modern Art (MoMA); Distributed by Doubleday.
- Sérullaz, M. (1991). *Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi*. (İkinci Basım). (Çev. D. Erbil). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Shiner, L. (2017). *Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi*. (Çev. İ. Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları (Eserin orijinali 2001’de yayımlandı).
- Sikes, E. (2013). *A Matter of Perspective: Anti- Authoritarian Gestures in the Political Art of Ai Weiwei*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Cincinnati Üniversitesi, Sanat Tarihi Fakültesi, ABD.
- Smith, M. C. (2010). *Antony Gormley*. London: Tate Publishing.
- Sönmez, N. (2008). *Cengiz Çekil- Bir Tanık*. R. Block (Ed.) İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Sönmez, A. (2017, 07 Eylül). 25 Maddede Ai Weiwei Dünyası. *Hürriyet*. Web: <https://www.hurriyet.com.tr/kitap-sanat/25-maddede-ai-weiwei-dunyasi-40571892> Erişim Tarihi: 14.06.2023
- Sönmezalp, H. S. (2015). Görsel Sanat Alanında Sanat Yapıtı- Mimari Mekan Birlikteliği Üzerine. *Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Yazıları Dergisi*, (33), 335-358.
- Sözen, M., Tanyeli, U. (2001). *Sanat Kavramları ve Terimleri Sözlüğü*. (Altıncı Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Stemrich, G. Brehm, M. Friese, P. Wulffen-Schmidt S. (1994). *Minimal Maximal: Minimal Art and its Influence on International Art of the 1990s*. Weserburg, Almanya: Bremen Neues Museum.
- Swenson, G. (2016). Andy Warhol (1930-1987) Gene Swenson’la Söyleşi. C. Harrison ve P. Wood (Ed.). *Sanat ve Kuram:1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*. (Çev. S. Gürses). İstanbul: Küre Yayınları, (s. 790-793). (Eserin orijinali 2003’de yayımlandı).
- Şahiner, R. (2008). *Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapı Bozumu*. (Birinci Baskı). İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi.
- Şahinler, S. (2023, 22 Mart). En Önemli Şey Yaşamaktır!. *Milliyet*. Web: <https://www.milliyet.com.tr/kultur-sanat/en-onemli-sey-yasamaktır-6920737> Erişim Tarihi: 29.01.2024
- Tansuğ, S. (2003). *Çağdaş Türk Sanatı*. (Altıncı Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tekstil İşveren Türkiye Tekstil Sanayi İşverenleri Sendikası. (2020, Ocak/Şubat). Bir Sanat Materyali Olarak Denim. (445), s. 51-52.
- Topaç, V. (2022, 8 Nisan). Varol Topaç ile Söyleşi. E-Mail. Röportör: Hülya Kanber.
- Townsend, D. (2002). *Estetiğe Giriş*. (Birinci Baskı). (Çev. S. Büyükküvenci). Ankara: İmge Kitabevi.
- Tunca, A. (2008). *Tıraşsız Heykeltraş: Edirneli İlhan Koman*. İstanbul: Yöre Dergisi Yayınları.
- Turani, A. (2004). *Dünya Sanat Tarihi*. (Onuncu Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Turani, A. (2017). *Çağdaş Sanat Felsefesi*. (On İkinci Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Ural, M. (1997). Bir Heykeltraş Bir Öncü, *Milliyet Sanat Dergisi*, (417), 27.
- Waldmann, N. (2018, 22 Aralık). Untitled & Unbridled: Tara Donovan's Installations, *DailyArt Magazine*. Web: <https://www.dailyartmagazine.com/untitled-unstructured-unbridled-tara-donovans-installations/> Erişim Tarihi: 12. 06. 2023.
- WeiWei, A. (2019-2020). *Ai WeiWei/ Bare Life*. Missouri: Mildred Lane Kemper Art Museum Sergi Kataloğu.
- Wilson, M. (2015). *Çağdaş Sanat Nasıl Okunur*. (Çev. F. Candil Erdoğan). (Birinci Baskı). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Yağcı, N. (2017)a. *Kadınlar sergisi [Broşür]*. Ankara: Fırça Sanat Galerisi.
- Yağcı, N. (2017)b. *Azimet Karaman/Dönüşüm*. Ankara: Galeri Soyut Sergi Kataloğu.
- Yağcı, N. (2019). Azimet Karaman'ın Ahşap Beden Heykelleri. *Sanatım Dergisi Üç Aylık Kültür ve Sanat Dergisi*, (10) 8.
- Yağcı, Y. (2019). *Figüratif Türk Heykel Sanatında Postmodern Yaklaşımlar*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Bileşik Sanatlar Anasanat Dalı, Ankara. (görsel kaynak)
- Yalçınkaya, F. (2017, 28 Temmuz). Ai Weiwei: "Sanata Hepimizin İhtiyacı Var" *Milliyet Sanat*. Web: <http://www.milliyetsanat.com/haberler/plastik-sanatlar/ai-weiwei-sanata-hepimizin-ihtiyaci-var-/8206> Erişim Tarihi: 14.06.2023 tarihinde alınmıştır.
- Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. (Birinci Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Yılmaz, M. (2013). *Sanatçıları Okumak ya da Postmodern Söyleşiler*. (İkinci Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Yılmaz, M. (2018). *Heymimres- Nelik ve Kimliğin Diyalektiği*. (Birinci Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi.

Diğer URL Kaynakları

- URL_1: Web: <http://www.meisegalery.com/LKMG/closeBioFrameset.html> Erişim Tarihi: 13. 02.2022.
- URL_2: Web: http://www.devorahsperber.com/thread_works_index_html_and_2x2s/last_super.html Erişim Tarihi: 10.04.2023.
- URL_3: Web: http://www.devorahsperber.com/thread_works_index_html_and_2x2s/mona_8.htm Erişim Tarihi: 15.05.2022.
- URL_4: Web: <https://www.arkiv.com.tr/proje/sehit-diplomatlar-aniti/1263> Erişim Tarihi: 15.05.2022.
- URL_5: Web: <https://artfacts.net/exhibition/tayeba-begum-lipi-never-been-intimate/559575> Erişim Tarihi: 05.05.2023.
- URL_6: Web: <https://www.guggenheim.org/artwork/31321> Erişim Tarihi: 21.04.2022.
- URL_7: Web: <http://www.onearcgallery.com/sanatcilar/10> Erişim Tarihi: 05.05.2023.
- URL_8: Web: <https://www.sakipsabancimuzesi.org/sergiler-ve-etkinlikler/sergi/5> Erişim Tarihi: 10.06.2023.

- URL_9: Web: <http://playtusu.com/haber/2015/08/ai-weiwei-yuzlerce-bisiklet-parcasini-tek-vucut-haline-getirdi/> Erişim Tarihi: 10.06.2023.
- URL_10: Web: <https://www.lemoniteur.fr/article/greffe-impertinente-a-versailles.1137869> Erişim Tarihi: 08.02.2024.
- URL_11: Web: <https://estlaurent.wordpress.com/2010/01/06/tadashi-kawamata-gandamaison/> Erişim Tarihi: 10.02.2024.
- URL_12: Web: https://tr.wikipedia.org/wiki/Ömer_Halisdemir Erişim Tarihi: 24.02.2024.

İnternette Alınan Görsellerin Kaynakları

- URL_13: https://tr.wikipedia.org/wiki/Bal#/media/Dosya:Honey_comb.jpg Erişim Tarihi: 19.05.2022 (Resim 2.2.)
- URL_14: https://stringfixer.com/tr/Fish_vertebra Erişim Tarihi: 19.05.2022 (Resim 2.3.)
- URL_15: <https://www.tarihnotlari.com/sungur-bey-camii/> Erişim Tarihi: 20.05.2022. (Resim 2.5.)
- URL_16: <http://www.zeugma.org.tr/eserler.aspx?eser=16> Erişim Tarihi: 20.05.2022. (Resim 2.7.)
- URL_17: <https://www.smb.museum/museen-einrichtungen/vorderasiatisches-museum/sammeln-forschen/highlights-der-sammlung/> Erişim Tarihi: 20.05.2022. (Resim 2.8.)
- URL_18: https://tr.wikipedia.org/wiki/Gize_Piramitleri#/media/Dosya:All_Gizah_Pyramids.jpg Erişim Tarihi: 20.05.2022. (Resim 2.9.)
- URL_19: <https://www.sanatinyolculugu.com/kurtuba-ulu-camii/> Erişim Tarihi: 20.05.2022. (Resim 2.10.)
- URL_20: <https://www.artic.edu/artworks/27992/a-Sunday-on-la-grande-jatte-1884> Erişim Tarihi: 03.02.2022. (Resim 3.1.)
- URL_21: https://www-museepicassoparis-fr.translate.goog/fr/collection-en-ligne? x tr sl=fr& x tr tl=tr& x tr hl=tr& x tr pto=sc#/artwork/pablo-picasso-nature-morte-a-la-chaise-canee-16000000000665?page=35&sort=by_date_asc Erişim Tarihi: 04.01.2024. (Resim 3.2.)
- URL_22: <https://www.moma.org/collection/works/80934> Erişim Tarihi: 05.05.2022. (Resim 3.3.)
- URL_23: <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/naum-gabo-and-the-quandaries-of-the-replica> Erişim Tarihi: 08.02.2022. (Resim 3.4.)
- URL_24: <https://historia-arte.com/obras/contrarrelieve-de-esquina> Erişim Tarihi: 27.02.2022. (Resim 3.5.)
- URL_25: <https://erwinhauer-com.translate.goog/eh/installations/showroom-of-knoll-internacional-de-mexico-mexico-city? x tr sch=http& x tr sl=en& x tr tl=tr& x tr hl=tr& x tr pto=sc> Erişim Tarihi: 27.02.2022. (Resim 3.6.)
- URL_26: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Marcel_Duchamp,_1917,_Fountain,_photograph_by_Alfred_Stieglitz.jpg Erişim Tarihi: 27.02.2022. (Resim 3.7.)
- URL_27: <https://www.moma.org/collection/works/79809> Erişim Tarihi: 12.02.2022. (Resim 3.8.)
- URL_28: <https://en.wikipedia.org/wiki/M-Maybe> Erişim Tarihi: 12.02.2022. (Resim 3.9.)

- URL_29: <https://www.guggenheim.org/artwork/879> Erişim Tarihi: 13.02.2022. (Resim 3.10.)
- URL_30: <https://www.guggenheim.org/artwork/879> Erişim Tarihi: 13.02.2022. (Resim 3.11.)
- URL_31: <https://www.albrightknox.org/artworks/k196929-vega-nor> Erişim Tarihi: 16.02.2022. (Resim 3.12.)
- URL_32: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/482523?sortBy=Relevance&ft=Sol+LeWitt&offset=0&rpp=40&pos=2> Erişim Tarihi: 20.02.2022. (Resim 3.13.)
- URL_33: [Contemporary Art Collection in CT | Wadsworth Atheneum Museum of Art \(thewadsworth.org\)](http://thewadsworth.org) Erişim Tarihi: 20.02.2022. (Resim 3.14.)
- URL_34: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/andre-equivalent-viii-t01534> Erişim Tarihi: 21.02.2022. (Resim 3.15.)
- URL_35: https://hirshhorn.si.edu/collection/artwork/?edanUrl=edanmdm%3Ahmsg_72_154 Erişim Tarihi: 21.02.2022. (Resim 3.16.)
- URL_36: <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2008/photographs-108431/lot.159.html> Erişim Tarihi: 22.02.2022. (Resim 3.17.)
- URL_37: <https://christojeanneclaude.net/artworks/the-gates/> Erişim Tarihi: 22.02.2022. (Resim 3.18.)
- URL_38: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/275534> Erişim Tarihi: 27.02.2022. (Resim 3.19.)
- URL_39: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/483924?who=Biederman%2c+Charles%24Charles+Biederman&ao=on&ft=*&offset=0&rpp=20&pos=1 Erişim Tarihi: 09.03.2022. (Resim 4.1.)
- URL_40: <https://www.julianschnabel.com/paintings/plate-paintings-items/the-patients-and-the-doctors> Erişim Tarihi: 11.03.2022. (Resim 4.2.)
- URL_41: <http://www.alevgozonar.com/TR/F/97/4224-vop-iii-125x104cm> Erişim Tarihi: 11.03.2022. (Resim 4.3.)
- URL_42: <http://www.alevgozonar.com/TR/F/97/4224-vop-iii-125x104cm> Erişim Tarihi: 11.03.2022. (Resim 4.4.)
- URL_43: Sanatçının izniyle Instagram: @denizsagdicart hesabından alınmıştır. Erişim Tarihi: 13.03.2022. (Resim 4.5.)
- URL_44: Sanatçının izniyle Instagram: @denizsagdicart hesabından alınmıştır. Erişim Tarihi: 13.03.2022. (Resim 4.6.)
- URL_45: http://www.buyukefessanat.com/tr/artist/varol-topac_28_2433.html Erişim Tarihi: 07.04.2022. (Resim 4.7.)
- URL_46: http://www.buyukefessanat.com/tr/artist/varol-topac_28_2433.html Erişim Tarihi: 07.04.2022. (Resim 4.8.)
- URL_47: <https://villadelarte.com/artwork/marilyn/> Erişim Tarihi: 18.04.2022. (Resim 4.9.)
- URL_48: Instagram: @villadelartegalleries hesabından alınmıştır. Erişim Tarihi: 18.04.2022. (Resim 4.10.)
- URL_49: <https://www.impulsegallery.com/artists/43-maxim-wakultschik/works/869-maxim-wakultschik-efilia-2022/> Erişim Tarihi: 22.04.2022. (Resim 4.11.)
- URL_50: Instagram: @wakultschik hesabından alınmıştır. Erişim Tarihi: 22.04.2022. (Resim 4.12.)

- URL_51: http://www.devorahsperber.com/thread_works_index_html_and_2x2s/mona_8.htm Erişim Tarihi: 22.04.2022. (Resim 4.13.)
- URL_52: <https://www.artsy.net/artwork/devorah-sperber-after-the-mona-lisa-8-1> Erişim Tarihi: 22.04.2022. (Resim 4.14.)
- URL_53: <https://muze.gov.tr/muze-detay?SectionId=EFM01&DistId=EFM> Erişim Tarihi: 24.04.2022. (Resim 4.15.)
- URL_54: <https://listelist.com/sanat-tarihini-degistiren-heykeller/> Erişim Tarihi: 09.05.2022. (Resim 4.16.)
- URL_55: <https://www.vintag.es/2018/09/long-term-parking-1982.html> Erişim Tarihi: 05.04.2023. (Resim 4.17.)
- URL_56: https://www.mimarizm.com/etkinlikler/sergiler/kuzgun-acar-bir-restorasyonun-oykusu_125223 Erişim Tarihi: 05.04.2023. (Resim 4.18.)
- URL_57: <https://www.istanbulmodern.org/en/collection/collection/5?t=3&id=2521> Erişim Tarihi: 05.04.2023. (Resim 4.19.)
- URL_58: <https://ilhankoman.blogspot.com/2017/12/mediterranean.html> Erişim Tarihi: 05.04.2023. (Resim 4.20.)
- URL_59: <https://ilhankoman.blogspot.com/2017/12/moebius.html> Erişim Tarihi: 05.04.2023. (Resim 4.21.)
- URL_60: <https://ozlemdevrim.blogspot.com/2012/10/egeran-galeri-ilhan-koman-sonsuzluk.html?m=1> Erişim Tarihi: 06.04.2023. (Resim 4.22.)
- URL_61: <https://www.gzt.com/infografik/arkitekt/cumhuriyetin-50-yilindan-100-yilina-31396> Erişim Tarihi: 14.01.2024. (Resim 4.23.)
- URL_62: <http://www.mimarlikmuzesi.org/> Erişim Tarihi: 14.01.2024. (Resim 4.24.)
- URL_63: <https://www.galerisoyut.com.tr/artist/azimet-karaman/artworks/page/2#eser/61d31a6214413872d5ac7e6cc2f65e67/5612> Erişim Tarihi: 08.04.2023. (Resim 4.25.)
- URL_64: <https://azimetkaraman.com/2016---2017-446?page=2> Erişim Tarihi: 12.04.2023. (Resim 4.26.)
- URL_65: <https://www.pinterest.es/pin/478085316668621690/> Erişim Tarihi: 10.04.2023. (Resim 4.27.)
- URL_66: Instagram: @arda_metallwerkstatt hesabından alınmıştır. Erişim Tarihi: 10.04.2023. (Resim 4.28.)
- URL_67: Instagram: @arda_metallwerkstatt hesabından alınmıştır. Erişim Tarihi: 10.04.2023. (Resim 4.29.)
- URL_68: Instagram: @arda_metallwerkstatt hesabından alınmıştır. Erişim Tarihi: 12.04.2023. (Resim 4.30.)
- URL_69: Instagram: @arda_metallwerkstatt hesabından alınmıştır. Erişim Tarihi: 12.04.2023. (Resim 4.31.)
- URL_70: <https://www.kultursanatharitasi.com/necmettin-yagci-heykeli-secme-nedenim-ona-dokunabildigim-icindir/> Erişim Tarihi: 15.04.2023. (Resim 4.32.)
- URL_71: <http://kohei-nawa.net/works/pixcell> Erişim Tarihi: 21.04.2022. (Resim 4.35.)
- URL_72: http://kindredsubjects.blogspot.com/2012/05/pixcell-deer24-kohei-nawa-japanese-born_25.html Erişim Tarihi: 21.04.2022. (Resim 4.36.)
- URL_73: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pavillon_du_Bangladesh_%2854%C3%A8me_biennale_de_Venise%29_%286226368710%29.jpg Erişim Tarihi: 05.05.2023. (Resim 4.37.)

- URL_74: <https://www.guggenheim.org/artwork/31321> Erişim Tarihi: 21.04.2022. (Resim 4.38.)
- URL_75: <https://www.artsy.net/artwork/tayeba-begum-lipi-love-bed> Erişim Tarihi: 21.04.2022. (Resim 4.39.)
- URL_76: Instagram: @emiliegotmann hesabından alınmıştır. Erişim Tarihi: 11.04.2023. (Resim 4.40.)
- URL_77: <http://www.onearcgallery.com/sanatcilar/10> Erişim Tarihi: 11.04.2023. (Resim 4.41.)
- URL_78: <https://danielburen.com/images/artwork/1208?ref=permanent&year=1986#lg=1&slide=1> Erişim Tarihi: 21.01.2024. (Resim 4.42.)
- URL_79: <https://danielburen.com/images/exhibit/700?ref=&year=1989#lg=1&slide=4> Erişim Tarihi: 26.01.2024. (Resim 4.43.)
- URL_80: <https://www.antonygormley.com/works/sculpture/series/big-beamers/big-yeild> Erişim Tarihi: 08.05.2023. (Resim 4.44.)
- URL_81: <https://www.antonygormley.com/works/exhibitions/asian-field-tour> Erişim Tarihi: 08.05.2023. (Resim 4.45.)
- URL_82: Instagram: @sakirgokcebag hesabından alınmıştır. Erişim Tarihi: 11.05.2023. (Resim 4.46.)
- URL_83: Instagram: @sakirgokcebag hesabından alınmıştır. Erişim Tarihi: 10.05.2023. (Resim 4.47.)
- URL_84: Instagram: @sakirgokcebag hesabından alınmıştır. Erişim Tarihi: 10.05.2023. (Resim 4.48.)
- URL_85: <http://ayseerkmen.com/works> Erişim Tarihi: 24.05.2023. (Resim 4.49.)
- URL_86: <http://ayseerkmen.com/works> Erişim Tarihi: 24.05.2023. (Resim 4.50.)
- URL_87: <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/47771> Erişim Tarihi: 28.01.2024. (Resim 4.51.)
- URL_88: <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/48754> Erişim Tarihi: 30.01.2024. (Resim 4.52.)
- URL_89: <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/48754> Erişim Tarihi: 30.01.2024. (Resim 4.53.)
- URL_90: <https://collections.mfa.org/objects/556050/untitled?ctx=a2815c99-d92e-4094-894b-a1fc72d63474&idx=0> Erişim Tarihi: 21.04.2022. (Resim 4.54.)
- URL_91: <https://collections.mfa.org/objects/556050/untitled?ctx=a2815c99-d92e-4094-894b-a1fc72d63474&idx=0> Erişim Tarihi: 21.04.2022. (Resim 4.55.)
- URL_92: <https://www.pacegallery.com/journal/tara-donovan-in-hyperobjects-at-ballroom-marfa/> Erişim Tarihi: 09.06.2023. (Resim 4.56.)
- URL_93: <https://www.pacegallery.com/journal/tara-donovan-in-hyperobjects-at-ballroom-marfa/> Erişim Tarihi: 09.06.2023. (Resim 4.57.)
- URL_94: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/unilever-series/unilever-series-ai-weiwei-sunflower-seeds> Erişim Tarihi: 09.06.2023. (Resim 4.58.)
- URL_95: <https://www.kemperartmuseum.wustl.edu/barelife> Erişim Tarihi: 09.06.2023. (Resim 4.59.)
- URL_96: http://www.tadashikawamata.com/newfiles/info_2008.html Erişim Tarihi: 08.02.2024. (Resim 4.60.)
- URL_97: <https://mennour.com/artists/tadashi-kawamata/exhibition-view-kamel-mennour-paris-13> Erişim Tarihi: 16.02.2024. (Resim 4.61.)
- URL_98: <https://www.thisiscolossal.com/2023/10/nest-in-liaigre-paris/> Erişim Tarihi: 08.02.2024. (Resim 4.62.)

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı : KANBER, Hülya

Uyruğu : T.C.

Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet Tarihi
Sanatta Yeterlik	AHBV, Resim Anasanat Dalı	2024
Yüksek lisans	Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi	2014
Lisans	Gazi Üniversitesi Mesleki Eğitim Fakültesi	2009
Lise	Anıttepe Lisesi	2002

Yabancı Dil

İngilizce

Yayınlar

Kandemir Kanber, H. (2018) “**Parçalı Bütünlükten Bütünleştirici Sanata**”, 2th International EMI Entrepreneurship Social Sciences Congress, 9-11 Kasım 2018, Nevşehir.

Kandemir Kanber, H. (2022) “**Çağdaş Sanatta Nesne Tekrarına Dayalı Rölyef Karakterli Yüzey Arayışları**” International Social Sciences Studies Journal, 8 (99), 2088-2101.

Hobiler

Müzik- Gezi.



