

T.C.

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

RESİM ANASANAT DALI

Yüksek Lisans Tezi

**GÜNÜMÜZ RESİM SANATINDA SOYUTLAMACI EĞİLİMLER
KAPSAMINDA MEKÂN, ZAMAN, GEÇİRGENLİK KAVRAMLARINA BAKIŞ**

Hazırlayan

Yahya YAZI

Danışman

Dr. Öğr. Üyesi Borga KANTÜRK

İZMİR / 2020

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün / /..... tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin maddesine göre Resim ASD Yüksek Lisans öğrencisi Yahya YAZI'nın **“Günümüz Resim Sanatında Soyutlamacı Eğilimler Kapsamında Mekân, Zaman, Geçirgenlik Kavramlarına Bakış”** konulu tezi incelenmiş ve aday /..... /...../ tarihinde, saat 'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin olduğuna oy ile karar verilmiştir.

BAŞKAN**ÜYE****ÜYE**

ÖZET

Resim sanatı, her çağda kendini tanıtan farklı imgeler üretmiştir. Bu görüntülere kaynaklık eden düşünsel temeller de toplumsal gerçeklerle birlikte değişmiştir. Disiplinler arasında imge, belirli ortaklıklardan ziyade benzeşme, andırma gibi özellikler gösterir ve her disiplin söyleminin öbeğinde bulunur. İmgenin farklı disiplinler içinde yorumlanması onun ne olacağı konusunda bize bir fikir vermiştir.

Geçmişten günümüze değişen ve dönüşen zaman-mekân algısı, yeni estetik paradigmalar dönemin sosyal dinamiklerinden ve ideolojilerinden bağımsız değildir. Zaman ve mekân olgusu çok geçmiş bir tarihe sahip olmasından kaynaklı olarak çok farklı disiplinlilerin tartışma zemine yayılmıştır. Hepsi de konuya kuram ve pratikte farklı yaklaşımlar sergilemiştir. Soyut sanatın da etkili olduğu zihinsel arayışlar belli bir süre sonra tuval dışına taşmıştır ve farklı ifade biçimlerinde etkili olmuştur. İki boyuttan üçüncü boyuta taşınan mekân daha sonra zaman kavramının etkisiyle sanata dördüncü boyutu katmıştır.

Temel olarak çizmek fiiliyle ilişkilendirilen soyutlama çalışmaları, zamanla değişen algıyla birlikte yeni malzeme aracılığıyla bazı karakteristik özellikleri kaldırırken bazılarını da ön plana çıkarmıştır. Biçimlendirmede çizmek eyleminin dışına da taşan soyutlama, biçimin temsilini en verimli şekilde kullanmayı sağlamıştır.

Soyutlama, sanatçının yeni bir dünya yaratma eylemidir. Resim sanatında bir tavrın adı olarak kabul edilir. Soyut resim ise sanat tarihinde bir akım olarak kabul edilmiştir. Soyutlamayı algı kuramları açısından ele aldığımızda, soyutlamanın yalnızca biçimsel bir tutumla tanımlanmadığını, bu kısımda duyum ve düşüncenin yaratma sürecinde önemli rol oynadığını görmekteyiz. Sanatçı, dış dünyada algıladıklarını zihinsel ve tinsel süzgeçlerden geçirmiş ve soyutlama aracılığıyla natüralist tavırdan uzak farklı bir gerçeklikle ifadesini sürdürmüştür.

Geçirgenlik kavramı, plastik sanatlarda yoğun bir şekilde yüzeyin saydamlığı bağlamında tartışılmaya açılmıştır. Görsel ifadelere eklenen yeni malzemelerin önem kazanmasıyla birlikte malzemenin ilişkilmesi üzerine de geçirgenlik kavramı tartışma

konusu haline gelmiştir. Değişen bu sanat üslubu üzerine disiplinler arası önem kazanan ifade özgürlüğünden kaynaklı olarak akımlar arasında bir sınır bulanıklığı yaşanmıştır ve bununla birlikte sınırların bulanıklaşması geçirgenlik kavramıyla da anılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Zaman, Mekân, Soyut, Soyutlama, Geçirgenlik



ABSTRACT

The art of painting has produced different images that introduce itself in every age. The intellectual foundations that originate these images have also changed along with the social realities. Among the disciplines, the image shows characteristics such as resemblance and evocation rather than certain partnerships and it is at the center of every discipline discourse. The interpretation of the image in different disciplines has given us an idea of what it will be.

The perception of time-space that have changed and transformed from the past to the present and recent aesthetic paradigms are not independent from the social dynamics and ideologies of the period. Due to the phenomenones of time and space has a extensive history, they have been discussed in disparate disciplines. All of them took the subject from different approaches in theory and practice. The mental seekings that abstract art was also effective in, went beyond the canvas after a certain period of time and it were effective in different forms of expression. The space, which was moved from two dimensions to the third dimension, later added the fourth dimension to art with the effect of the concept of time.

Abstraction works, which are basically associated with act of drawing, have removed some characteristic features through the new material with the perception that changes over time, while bringing some to the fore. Abstraction, which goes beyond the act of drawing in formatting, has enabled the representation of the form to be used in the most efficient way.

Abstraction is the artist's act of creating a new world. It is regarded as the name of an attitude in the art of painting. Abstract painting is accepted as a trend in art history. When we consider abstraction in terms of perception theories, we see that abstraction is not defined only with a formal attitude, in this part, sensation and thought play an important role in the creation process. The artist has filtered what he perceives in the external world through mental and spiritual filters and he continued his expression with a different reality, far from naturalist attitude through abstraction.

The concept of permeability has been discussed extensively in the plastic arts in the context of the transparency of the surface. With the new materials added to visual expressions gaining importance, the concept of permeability has become a topic of discussion upon the association of the material. Due to the freedom of expression that has gained interdisciplinary importance over this changing art style, a border blur has been experienced between the trends and with this, blurring of borders has also been referred to as permeability.

Key Words: Time, Space, Abstract, Abstraction, Permeability

ÖNSÖZ

Günümüzden geçmiş tarihe doğru gidildiğinde birçok sanat akımında ve buna bağlı çalışan sanatçılarda farklı biçimlerde soyutlamanın iziyle karşılaşabilmemiz mümkündür. Zamanın içinde akıp giden her bir sanatsal ifadede kültürel bir birikimin izine denk gelebiliriz. Her bir sanatçı bir önceki dönemden bir şeyler almış ve üzerine bir şeyler ekleyerek günün imkânlarından yararlanmıştır. Kendisinde biriken meseleleri farklı metotlarla bir ifade aracına dönüştürmüşlerdir. Değişen zaman ve mekânlarla birlikte yeryüzünde birçok görüntü son bulmuş ve yeryüzü aynı zamanda birçok yeni görüntüye de sahip olabilmıştır. Değişen ve dönüşen bu zamanlarda her bir sanatçı kendisiyle içselleşen alanlar üzerinden geçirgenlik kavramı bağlantılı bir bakış sunmuştur. Bu tez kapsamında da 1960 ve sonrasında değişen zaman içerisinde resim sanatında farklı malzemelerin harmonisi soyutlama bağlamında ele alınmıştır. Disiplinler arası etkileşimle kendi melezlerini doğuran sanatçılara bir bakış sunulmuştur.

Lisans ve Yüksek Lisans öğrenimim boyunca çalışmalarımın çıkış noktasında yardımlarını ve desteklerini esirgemeyen bölümdeki tüm öğretmenlerime ve Dr. Öğr. Üyesi Borge KANTÜRK'e sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Bu süreçte desteklerini esirgemeyen ve her zaman yanımda olan aileme ve arkadaşlarıma çok teşekkür ediyorum.

Yahya YAZI

İzmir / 2020

İÇİNDEKİLER

GÜNÜMÜZ RESİM SANATINDA SOYUTLAMACI EĞİLİMLER KAPSAMINDA MEKÂN, ZAMAN, GEÇİRGENLİK KAVRAMLARINA BAKIŞ

YEMİN METNİ.....	Hata! Yer işareti tanımlanmamış.
ÖZET.....	iii
ÖNSÖZ	vi
İÇİNDEKİLER	vii
GÖRSELLER LİSTESİ	ix
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

SOYUTLAMA BAĞLAMINDA ZAMAN, MEKÂN VE GEÇİRGENLİK ALGISI

1.1 Soyutlama.....	10
1.1.1 Yapısal Bütünlük ve Harmoni	17
1.2 Zaman ve Mekân.....	19
1.2.1 Resim Sanatında Zamanın Etkisi	28
1.3 Plastik Sanatlar Alanında Geçişlilik.....	30

İKİNCİ BÖLÜM

1960 ve SONRASI YENİ EĞİLİMLER İÇERİSİNDE GENİŞLEYEN SOYUT ALGISI ve MEKÂN İLİŞKİSİ

2.1 Soyutlamanın Bir İfade Biçimi Olarak Nesneleşme	38
2.1.1 Yeni Gerçekçilik	41
2.1.2 Soyutlama'da Üçüncü ve Dördüncü Boyut: Arte Povera ve Arazi Sanatında Mekân/Soyut İlişkisi	47
2.2 Yeni Bir Soyutlamaya Doğru.....	61
2.3 Soyut Resim Sanatında Melezleşme	68

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SANATÇILAR VE ÖRNEKLER

3.1 Zaman, Mekân ve Geçirgenlik Kavramlarında Buluşan Üç Sanatçı	72
3.1.1 Canan Tolon'un Sanatına Genel Bir Bakış	73
3.1.1.1 Canan Tolon Kişisel Sanatı.....	83
3.1.1.2 Canan Tolon'un Siyah-Beyaz Mekân Çalışmaları	89
3.1.1.3 Canan Tolon'un Farklı Enerji Birleşiminden Doğan Melezlik	94
3.1.2 Ömer Uluç ve Sanat Anlayışı	97
3.1.2.1 Ömer Uluç'un Çok Yere Varan Çalışmaları.....	99
3.1.2.2 Ömer Uluç'ta Soyut İmgelerinin Üç Boyutlu Çalışmalara Dönüşmesi.....	110
3.1.2.3 Ömer Uluç'un İşleri Ayrı Mekânlarda ve İki Farklı Zaman Diliminde	123
3.1.3 Chris Jordan ve Üretimleri	127
3.1.3.1 Chris Jordan, Sayıları Çalıştırma: Bir Amerikan Otoportresi.....	130
3.1.3.2 Chris Jordan, Sayıları Çalıştırma II: Küresel Kitle Kültürünün Portreleri	136
3.1.3.3 Chris Jordan, Dayanılmaz Güzellik	139
3.1.3.4 Chris Jordan Katrina'nın Uyanışında: Doğal Olmayan Bir Felaketten Kayıp Portreler	142
3.1.3.5 Chris Jordan'ın Midway Projesi	144
KAYNAKÇA	150
ÖZGEÇMİŞ.....	157

GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 1-Frank Stella, Talladega, Aklid ve Kazınmış Magna, 108x125 cm, 1980.	32
Görsel 2 – Marcel Duchamp, ‘Bekarları tarafından Çırılçıplak Soyunmuş Gelin, Hatta (Büyük Cam), Cam Üzerine Yağlı Boya ve Kurşun Tel, 277 x 175 cm, Philadelphia, 1915-1923.	35
Görsel 3- Robert Smithson, ‘‘Sarmal Dalgakıran’’, taş, toprak, tuz kristalleri, su, Büyük Tuz Gölü, Utah, ABD, 1970	55
Görsel 4- Alan Sonfist ‘in New York Leo Castelli Galerisi'ndeki sergisinin enstalasyon görünümü, Fotoğraf Manzaraları: Hemlock Ormanı Otobiyografisi, Haziran 1978.	57
Görsel 5 - Canan Tolon, ‘‘Sen Söyle’’ İstanbul Modern, 2019-2020.....	76
Görsel 6 - Canan Tolon, ‘‘Tahterevallı Manzarası’’, Tuval üzerine balmumu, çim, kahve, akrilik metal, 61x183x198 cm. 1993.....	78
Görsel 7 - Canan Tolon ‘‘Angel of Repose’’, Demir, sac, su, ot ve tual, her ünite 244x92x244 cm. 2003.....	80
Görsel 8 - Canan Tolon, ‘‘Yok Olmadan’’ sergisi, Alidade, Tual üzerine yağlı boya, çelik çubuklar, sac, ahşap, akrilik, balmumu, çimen. 165 x 277 cm. 1993	80
Görsel 9 - Canan Tolon, ‘‘Geçmişsiz Gelecek için Desenler’’, Mylar üzerine mürekkep ve kalem, 36 x 28 cm, 1986-1999	85
Görsel 10 - Canan Tolon, ‘‘Geçmişsiz Gelecek için Desenler’’, Mylar üzerine mürekkep ve kalem, 36 x 28 cm, 1986-1999	86
Görsel 11 - Canan Tolon, ‘‘The Advantages of Disgrace 2’’, 1989, Karışık teknik, 71 x 51 cm, 1989.....	87
Görsel 12 - Canan Tolon, ‘‘İsimsiz’’, Karışık teknik, 71 x 51 cm, 1989	88
Görsel 13 - Canan Tolon 1, ‘‘Körü körüne 1’’ Tuval üzerine yağlıboya, 144x142 cm, 2003.....	90
Görsel 14 - Canan Tolon. ‘‘Körü Körüne 1’’ Tuval üzerine yağlıboya, 155 x 138 cm, 2003.....	90
Görsel 15 -Canan Tolon, ‘‘İsimsiz’’, Mylar üzerine yağlı kalem 36x43 cm, 1994.....	92
Görsel 16 -Canan Tolon, ‘‘Kaza Eseri’’ Mylar kâğıdı üzerine yağlı boya, 56 x 43 cm, 1995.....	92
Görsel 17- Canan Tolon, ‘‘Ağır’’, Galeri Nev, İstanbul, 2015.....	95
Görsel 18 - Canan Tolon, ‘‘Ağır’’ Tuval üzerine pas ve yağlıboya, 192 x 610 cm, İstanbul, 2015.....	95
Görsel 19 - Canan Tolon, ‘‘Ağır’’ Tuval üzerine pas ve yağlıboya, 193 x 630 cm, İstanbul, 2015.....	95
Görsel 20 - Ömer Uluç, Armalar Dizisi	100
Görsel 21 - Ömer Uluç, İsimsiz Tuval Üzerine Yağlı Boya, 66.5 x 61.5 cm, 1975 Santral İstanbul Koleksiyonu	102

Görsel 22 - Ömer Uluç, 'Killing I', 66 x 80 cm, Tuval üzerine akrilik, 1969	102
Görsel 23 - Ömer Uluç, 'Dört Mevsim/İki Yaratık /İlk Bahar', tuval üzerine akrilik 200 x 130 cm, 1993.....	104
Görsel 24 - Ömer Uluç, 'Dört Mevsim/İki Yaratık /Yaz', tuval üzerine akrilik, 200 x 130 cm, 1993.....	105
Görsel 25 - Ömer Uluç, 'Kadın ve Erkek, At ve Köpek, Gece Elbiseleri', tuval üzerine akrilik 145 x 230 cm, 1989	107
Görsel 26 - Ömer Uluç 'Kadın ve Köpek' tuval üzerine akrilik boya 180 x 115 cm, 1990	108
Görsel 27 - Ömer Uluç, 'Deniz Cini I', karışık teknik, 180.00 x 112.00 x 55.00 cm, 1999.....	108
Görsel 28 - Ömer Uluç, 'Altın Kuş ve Bir Genç Adam/Bir Robot Portre/Bir Figür', karışık teknik, 120 x 120 cm, 1996	111
Görsel 29 - Ömer Uluç, 'Labirent', karışık teknik, 120 x 120 cm, 1996.....	111
Görsel 30 - Ömer Uluç, 'Boğuşma', karışık teknik 170 x 210 x 110 cm, 2002	113
Görsel 31 - Ömer Uluç, 'Genç Adam', karışık teknik 65 x 40 x 30 cm, 1999	113
Görsel 32 - Ömer Uluç, 'A' Duvarı Geçiş I, Polyester, 42 x 52 x 30 cm, 2003	114
Görsel 33 - Ömer Uluç, Lucy ve George'lar Orman Önünde, karışık teknik, 97 x 220 cm, 1998.....	115
Görsel 34 - Ömer Uluç, 'İşkence', karışık teknik 220 x 225 x 105 cm, 2002	117
Görsel 35 - Ömer Uluç, Deniz Cini III, karışık teknik, 150 x 105 x 65 cm, 2001.....	118
Görsel 36 - Ömer Uluç, 'Efendi ve Kölesi' tuval üzerine akrilik, 145 x 145 cm.2001	122
Görsel 37 - Ömer Uluç, 'Ahtapot Renkli', Polyester, 100 x 100 x 70 cm, 2001	122
Görsel 38 - Ömer Uluç, 'Atölye' pvc üzeri özgün baskı, 100 x 70 cm, 2002	124
Görsel 39 - Ömer Uluç, 'Atölye ve Ziyaretçiler', Serigrafi, 106 x 67.5 cm, 2002	124
Görsel 40 - Ömer Uluç, 11. İstanbul Bienali, 2011	125
Görsel 41 - Chris Jordan, 'Plastik Bardaklar'' 60 x 90 inç, 2008.....	133
Görsel 42 - Chris Jordan, 'Plastik Bardaklar'' Detay	133
Görsel 43 - Chris Jordan, 'Barbie Bebekler'', Sayıları Çalıştırma: Bir Amerikan Otoportresi Serisinden, 60x80, 2008.....	135
Görsel 44 - Chris Jordan, Barbie Bebekler Detay	135
Görsel 45 - Chris Jordan, 'Karbon'' Dört Panelde, 2018	137
Görsel 46 - Chris Jordan, 'Karbon'' Detay.....	137
Görsel 47 - Chris Jordan, 'Geri Dönüşüm Yard # 6'', mürekkep püskürtmeli baskı, 44x59" Seattle 2004	140
Görsel 48 - Chris Jordan, 'Ezilmiş arabalar # 2'',mürekkep püskürtmeli baskı, 44x62 " Tacoma 2004.....	141
Görsel 49 - Chris Jordan, 'Bir İşletmenin Kalıntıları'', St. Bernard Parish, Fotoğraf, 2005.....	143

Görsel 50 - Chris Jordan, ‘‘Port Sulphur Yakınındaki Bir Ağaçta Buzdolabı’’, Fotoğraf, 2005.....	143
Görsel 51 - Chris Jordan, ‘‘Midway: Gyre'den Mesaj’’ Serisinden, Fotoğraf, 2009....	146
Görsel 52 - Chris Jordan, ‘‘Midway: Gyre'den Mesaj’’ Serisinden, Fotoğraf, 2009....	146



GİRİŞ

Soyutlama kavramı resim sanatında bir tutumun adıdır. Soyutlama anlayışıyla biçimlenen görüntünün doğada pek karşılığı olmayan formlarda görüntü kazanmasıdır. Soyutlamanın sözcük anlamına baktığımızda gerçekte başlı başına varlığı olan bir şeyi, maddesinden sıyrarak, zihinsel tasarıyla gerçekte ayıramaz olanı maddesinden ayırmak anlamına da gelmektedir. “Sözcük anlamıyla soyutlama (abstraction) olumsuzdur. Abstrahere fiili, bir şeyi bir yerden etkin bir biçimde çekip çıkarmak ve edilgin olarak bir şeyden çekip çıkarılmak anlamlarına geldiği için soyutlama uzaklaştırmaya işaret eder.” (Arnheim, 2007, s. 176) Soyutlamayı bu şekliyle anlamak onu bir şeyden ayırmak yani ele alınan problemin asıl anlamından sıyırmak olarak kabul edilebilir. Bir başka kaynakta soyutlamanın tanımı şöyle yapılmıştır: “Asıl sözlük anlamıyla ele alınacak olduğunda ‘soyutlama’ olumsuz bir şeydir. Sözcük bir şeyi yerinden kaldırma, soyma, çıkarma, bir şeyin bir tarafını sıyırma anlamlarına gelmektedir. Ayrıca fiil olarak soyutlama, bir şeyi bir başka şeyden ayırma ya da edilgin olarak ve biraz da kendi iradesi dışında bir şeyden ayrılma anlamına gelmektedir.” (Baysar, 2013) Sanatçının görünürde olandan kendiliğinden bir şey çıkarma sanatı olarak tanımlanabilir. Görünür durumda olan esaslarda kimi odak noktasından çıkarken kimi etkilerde rastlantısaldır. Odak noktasında olan yani bilinçli yaratılan etkiler ile tesadüfi etkilerin örgütlenmesi soyutlamayı oluşturur. Soyutlama sadece tesadüfi etkilerle kendiliğinden oluşumlarla ilgileniyor olsaydı örgütlenmiş olanı yani oluşan kompozisyonu anlamak zor olabilirdi. Çünkü soyutlama başlı başına birçok eğilimi midesinde barındırır. Soyut sanata doğru bir şekilde yani dış dünyada görünür olandan yola çıkarak gerçekleştiren yapıtlarla Kantçı anlamda herhangi bir dış gerçekliğe göndermede bulunmadan kendiliğinden şey olarak ortaya çıkan soyutluktan sıyırmamız gerek. Bunun nedeni ‘kendinden şey’ olanın biraz daha karmaşık olmasıdır. Bunun biraz daha metafizik görünürde olmayanın alanı olarak değerlendirilmesinden olabilir. “Fenomen bizim yarattığımız, bizde var olan bir şeydir. Bize ait şeyden, bilmediğimiz ve asla bilemeyeceğimiz ‘kendinde şey’e geçemeyiz.” (Sezer, 2018) Merkezi öznitelikler ile rastlantısal öznitelikler arasındaki farklılıklar, merkezi olanın yani bizim bilinçli olarak yarattıklarımız etrafında dönen etki soyutlamayı güçlü yapar. Bu etki geleneksel olanın ötesine geçip, sadece bir parçanın özelliklerine odaklanmayı amaçlamak yerine, görüntünün tüm yapısal

özellikleriyle ilgilenir. Bu olay resmin her aşamasıyla ilgilenenlerde görülen zihinsel bir betimlemedir.

Sanatçılar soyutlamanın dayanağını iki farklı uçta aradılar: İdea'nın aşkın âleminde (genellikle Platonik, Hegelyen ya da teozofist) veya mecranın kendi maddeselliğinde. Bu yönüyle soyutlama idealizm ile materyalizm arasındaki felsefi karşıtlığa estetik bir çözüm getirdi çünkü her ikisine de yarıyordu. Gelişigüzeğe karşı Kandinsky gibi sanatçılar soyutlamanın 'gerekliliğini' dile getirdiler – tarih onu talep ediyordu, sanat onu gerektiriyordu – ve bu savlar sözcüklerin ortaya dökülüp saçılmasına yol açtı: bireysel bildiriler, grup manifestoları, konferanslar, bilimsel incelemeler, dergiler. (Artun N. A., 2013)

Zihin tasarısı somut olanın dışına da çıkabilir. Soyutlama duyumlarla ve düşüncelerle birlikte de bir yaratım sürecine gider. Algı kuramlarında soyutlamayı sadece biçimsel şekillendirmelerle kısıtlı tutmak pek doğru olmayabilir. Soyut sanat, soyutlamanın çeşitli verilerini bünyesinde barındırmasına rağmen sadece bundan ibaret olmayıp soyutlamanın da ötesinde bir arayıştır. Dış gerçeklikten bir şeyler çekip çıkartmaktan ziyade Kantçı anlayışın 'kendinden şey' anlayışına da yaklaşır. Bu anlayış metafizik bir duygudur. Görünenin ötesinde bir anlayıştır. Bu biricikliğin alanıdır. Sezgisel anlayışın kapsamındadır. Bu durumda soyuta giden farklı yolların olduğunun farkına varmış oluyoruz. Bu iki ayrımın da birleştiği nokta bilinçaltından gelen verilerdir. Gördüğümüz rüyalarındaki imgeler gerçek hayatta karşılaştığımız, günlük olarak betimlediğimiz şeylerdir. Rüya bilinçaltındaki düşünsel temellerden doğsa da görünen şey gerçek dünyayla bağdaşan nesnelerin metaforudur. Psikolojide soyutlama genellikle duysal verilerden yola çıkarak daha sonra bu izlediği yolu terk ederek ilerler. “John Locke soyutlamak için belli nesnelerden edinilmiş belli fikirleri alıp onları zaman, yer ya da başka fikirler gibi diğer bütün varoluşlardan ve gerçek varoluş koşullarından ayırdığımızı söylemişti” (Arnheim, 2007, s. 177). Bir anlamın tümüyle soyut olabilmesi için saf olmayan bir düşünceden arınmış olması gerektiğini bu sözlerden anlayabiliyoruz ve bugün bile birçok durumda karşılaşılabiliyoruz. Düşünecek bir şeylerimiz olması için içinde yaşadığımız dünyanın imgelerine ihtiyaç duyarız. Çünkü gözlenen öğelerin algısal süreci ile düşünceyle oluşan öğeler birbirlerini

tamamlar niteliktedir. İnsanın gerekleri olan bütünleri birleştirme ihtiyacı, insanın gerçek hayatta algıladıklarından uzaklaşmadan elde ettikleri verileri genel bir çerçeve haline sokar. İzlenen bu yolda bütünleştirici etkilerle soyutlamayı doğurma olasılığı artar.

Soyutlama resim sanatında bir tavrın adı olarak kabul edilir. Soyut sanat ise bir akımdır. Bundan kaynaklı olarak soyutlama tarihçesine baktığımızda sınırlar bulanıkken soyut sanat için durum biraz daha nettir. 17. ve 18. yüzyıldan itibaren genelde aklın soyutlamaya yakınlığından bahsedilir. O zamanki düşünürler yoğun olarak din ve bilimde, kısaca kültür alanında kendilerini daha çok söz sahibi görmüşlerdir. Ancak bu durum 19. yüzyıla girildiğinde hızla değişti. Endüstriyellemenin etkisiyle deney ve teknik buluşlar çağa egemen olmaya doğru gitmiştir. Sanayinin yaşam üzerinde söz sahibi olmasıyla birlikte üretimde yenilik geçmiş ve geleceğin birikimleriyle yoluna devam etmiştir. Bu değişimle birlikte zaman kendisini hızlı bir üretim ve tüketim içerisinde bulmuştur. Toplumsal yaşamda yeni bir algı yaratan modernizm temel kaynağı bilimsel arayış ve teknolojik aletler olmuştur. Teknoloji yarattığı değişimler sanatçıyı da etkilediği görüşü ortaya atılmıştır. Bu görüşün ilk ayağı görünürde olan güzellikleri sadece betimleyerek değil, teknolojinin yarattığı benzeşimlerin yerine geçecek ritimleri, biçimleri ve renkleri kullanmıştır. Bir diğer ifade arayışı da teknoloji hizmetinde olan yöntem ve tekniklerden yararlanmayı hedeflemiştir. İnsanın daha önce fiziksel dünyada karşılaşmadığı makineler, sanat ufkunda yeni bir pencere açmıştır. Farklı bir zaman algısıyla yüz yüze gelen sanatçı, sadece duyuşsal verilerle yaratılan zaman ve mekân ilişkisine düşünsel bir boyutun yoğunluğunu katmıştır.

Descartes'ten Kant'a kadar birçok düşünür, işlevsel olarak bir araya getirilmiş görüntü üzerine düşünce sistemini, değerini, farkındalığını sağlamışlardır. Sanatçılar ve sanat dünyası bu durumdan etkilendiler. Artık üretim için pratik ve kavramsal bir dönem başlamıştı. Bu zamanı ve değişimleri daha da hızlandırmıştır. Var olan gerçek sorgulanmaya ve sanatçıyı daha bireysel görünenden bir şeyler çekip çıkarma anlayışına itmiştir ve iç gerçekliğe verilen önem artmıştır. Bu da soyutlamayı doğuran bir etkidir.

Resim sanatında soyut devrimin izlerini, 19. yüzyılın sonlarına doğru Fransa’da başlayan ve daha sonra diğer ülkelerdeki sanatçıları da etkileyen sanat akımına rastlayabiliriz. Bu şekilde 19. yüzyılın resimlerinde de soyuta yönelişin izlerine rastlarız. Bu örnekler arasında Claude Monet, Paul Cezanne, İngiliz ressam J.m.W Turner ve Amerikalı ressam J.M. Whistler gibi önemli isimler var. Bu sanatçıların çalışmalarında henüz görünen dünyanın izlerinden tam anlamıyla kopamadıklarını görebiliyoruz. Yalnız ön planda tuttıkları biçimsel arayışlarında ve renkleri kullanma şekillerinde soyut evreler görmemiz mümkündür. Renk ve şekillerin uyumlu bütünlüğüne dikkat çekerek resimsel kompozisyonlarla dönemin resim anlayışından kopmuşlardır. Bu soyut arayışlar 20. yüzyılda yoğun bir şekilde artış göstermiştir.

“Soyut sanat, 20. yüzyıl modernizminin başlıca ifade biçimi olmuş, 19.yüzyıl sonunda İzlenimcilerden başlayarak gelişen soyutlama eğilimi, sanatçıların görünen dünyanın gerçekliğinden aşama aşama kopuşunu beraberinde getirmiştir. Tek bir sanatçıya ya da akıma atfedemeyeceğimiz bu kopuşu, dış gerçekliğin yerine sanatın kendi öz gerçekliğini koyan, böylece renk, çizgi, şekil, espas gibi biçimsel öğelere odaklanan pek çok sanatçı birlikte gerçekleştirmiştir.” (Antmen, 2018, s. 79)

Natüralist ifadeden yani dünyayı temel alan anlayıştan sıyrılarak ‘sanat için sanat’çı bir ifade 20. yüzyılın akımları arasında genel bir eğilim kazanmıştır. Bu akımların biçimsel çözümlemeleri genellikle soyutlama olmuştur. Fovizm, Kübizm, Fütürizm, Konstrüktivizm gibi birbirinden farklı akımlar bu ilkeler doğrultusunda 20. yüzyıl sanatından günümüz sanatına fıkırsel olarak çıkış noktası olmuştur. Bu anlayışın soyutluğu 20. yüzyılın batı sanatında Kandinsky, Mondrian, Maleviç, Tatlin, Brancusi gibi öncü sanatçılarla birlikte yüzeyde ve renklerde soyutluk netlik kazanmıştır. Alışagelmiş kurgu ve anlatımlarıyla resmin biçimsel yüzeyine yeni görüş ve tekniklerle dış dünyaya tamamen sırtlarını çevirmeseler de iç dünyalarına daha çok yaklaşmışlar.

“Barr’a göre soyut sanat, biri Kazimir Maleviç’e, diğeri Wassily Kandinsky’ye dayandırılabilir iki koldan gelişmiş; birinde zihinsel, yapısal ve geometrik bir eğilim, diğeri içgüdüsel ve duygusal, dekoratif ve biomorfik bir eğilim ağır basmıştır. Birini belli ilkelere bağlı ve rasyonel, diğeri mistik yönelişlere açık, doğaçlamacı ve

irrasyonel olarak değerlendiren Barr, bu ayrımlardan yola çıkarak soyut sanatı; ‘Klasikçi’ ve ‘Romantik’ olmak üzere iki farklı eğilim üzerine temellendirmiştir.” (Antmen, 2018, s. 80)

Bu soyut temelle iki koldan ilerleyen soyut sanatın, bir kanadında yapısal/geometrik ve dışavurumcu/geometrik olmayan iki üslup görebiliriz. Birinde renk ve şekil odaklı, doğadan, dış gerçeklikten ya da doğadaki dış gerçeklikten kaynaklı soyutlamacı bir anlayış varken, diğer kanadında resmin konusu ancak resmin kendisi anlayışı yani tinsel bir anlayış mevcuttur.

1914’lü yıllarda soyutlama sadece tuval yüzeyinde çalışan sanatçılar için değil aynı zamanda üç boyutlu ifadeleri kullanan sanatçıların da uğrak yeri olmuştur. Dönemin Konstrüktivizm akımının sanatçısı olan Vladimir Tatlin’in atık malzemelerle yaptığı çalışmalarında nesneyi tümüyle soyutlaştırdığını ve malzemenin diline yeni bir boyut getirdiğini görmekteyiz. Sanatçı çeşitli malzemelerle oluşturduğu deneyselliğin örnekleri arasında 1914-15 yıllarında yaptığı ‘Köşe Rölyefleri’ çalışmaları, dönemin soyut örnekleri arasındadır. Taş, plastik, demir, bronz, ahşap gibi malzemeler en ham haliyle, nesnelerin özünü yakalayacak şekilde saf biçimsel ifadelerin aracı olmuştur. Bu dönemde soyut etkiler altına giren birçok sanatçıdan konuşmak mümkündür. Kuşkusuz yeni ifade şekillerinde o zamanki kültürel ifadeleri geride bırakacak bir etkinin alanına girilmesindendir. Bu tinsellik arayışının endüstriyelleşme dışındaki sebeplerinden biri de dünyanın içinde bulunduğu savaş hali olabilir. Zamanın çalkantılı halini İsviçreli ressam Paul Klee’nin şu sözü özetler niteliktedir: “Dünya daha korkunç oldukça (şu anda olduğu gibi) sanat da daha soyut oluyor” (arthipo, 2016) der. Günümüzde de bu gerilimin bitmediğine şahit olabiliyoruz. Soyut eğilimin devam etmesi dünya içindeki çalkantılı zamanların etkisinden dolayı mı bilinmez ama İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra etkisini sürdüren modern sanatın da temel üslubu olmayı sürdürmüştür. Günümüzde de soyut sanat pek çok sanatçının ifadelerine tercüman olmaya devam etmektedir.

Günümüz resim sanatının fikrîsel çıkış noktası yeni bir çağı doğuran endüstriyelleşme daha sonra teknolojinin gelişmesiyle bağdaşır. 19. yüzyılda

endüstriyelleşmenin etkisiyle modern bir çağa geçen Avrupa, bu değişimin etkisini dünyanın her yerinde hissettirmiştir. Böylece üretim yeni bir anlayışın egemenliğine girmiştir. Çağın makineyle tanışma süreci sanat alanındaki üretimleri de etkisi altına almıştır. Görme ve algılama durumu sorgulayıcı bir hale gelmiştir. Değişimin dönemi olan bu 19. yüzyıl, görünen ile gözlemci arasında temsili bir hal almıştır. Makineleşmenin etkisiyle seri üretim ve görüntüyü elde etme olanaklarının alanı genişlemiş ve yeni ifadeler arayışına yol açmıştır. Bu gelişmeye kayıtsız kalamayan anlayış, tarih boyunca zamanın olanaklarını kullanmıştır. 20. yüzyılın olanakları arasında da matbaa, fotoğraf makinesi ve hızla çoğalan hazır nesneler belli başlı alternatif araçlar olmuşlardır. Bu olanaklar sanatçıların elinde tekrardan ruh bularak 20. ve 21. yüzyıl sanatına farklı üretim biçimleriyle yansımıştır. Modernist sanatın devam ettiği 20. yüzyılda soyut evre artık bir çıkmaza girmişti. Modernist sanatın devam ettiği 20. yüzyılda soyut evre artık bir çıkmaza girmişti. 1960'lı yıllarda tıkanan bu süreçte avangart sanat için çizilen tüm çerçevelerin değişmesi ya da var olan koşulların yeniden tanımlanması gerektiği konusunda birçok sanatçı hemfikir ve bunu eylemlerine yansıtmışlardır. Değişen bu anlayışla üretimde soyut-zaman, mekân ve geçirgenlik kavramları yeni bir anlayış kazanma yolundaydı.

Tarih boyunca sanatçıların içinde yaşadığı mekânlar veya kendileriyle içselleştirdikleri alanlar üzerinden yola çıktıklarını görebiliyoruz. Sanat nesnesinin özelliklerinden bir tanesi çağın sorunları zaman döngüsü içerisinde farklı materyallerle sanatçı elinde ruh bulmasıdır. İnsan etkisiyle anlamlı görünen ve kutsallık içeren önemli örnekler, toplumun kültürel birikimleriyle, zamanın ele aldığı çeşitli biçimler görsel dinamiklerde vücut bulmuşlardır. Zamanın ve mekânın birer parçası haline gelen sanat nesnesi kişinin toplumundaki üyelerine, geleneklerine, kültürlerine ait izler barındırır. Bu noktada birey ve mekân etkileşimi zaman içerisinde çok önemli bir husus olmuştur. Gündelik hayatını belli bir sistemle yaşayan birey, kendisiyle tanımladığı her mekânın deneyimini ürettiği şey üzerinde sorgulamıştır. Sanatçının yaşadığı mekânla kurduğu duyuşsal ilişki ve bilişsel süreçler, üretimlerin zihinsel boyutunun görüntüsünü oluşturmuştur.

Günümüz resim sanatında zaman ve mekân kavramlarının ele alınışı malzemelerin ve görüntülerin çoğalmasıyla, çağın teknolojik değişimlerine paralellik gösterir. Mekân, kimi yerlerde artık yapıtın kendisine dönüşmüştür. Sanat tarihinde bu radikal süreçler 20. ve 21. yüzyılın sanat algısında önemli değişimlere neden oldu. Zaman, mekân ve geçirgenlik kavramları arasında kurulan bağ üçüncü boyut algısında yenilikler doğurdu. Bu üslup kapsamında 1960 yılları ve sonrasında günümüze doğru akan bir süreç dâhilinde soyut anlatımı irdelemiştir. Bu tarihten itibaren ki çalışmalar içinde, görsel temsilin bir nesnesi olan yüzeyi iki boyuttan sıyrarak üçüncü boyuta taşıyan sanat eserleri ve bu soyut algıda çalışan sanatçılar ele alınmıştır. Çalışmalarda alternatif malzeme kullanımı 21. yüzyıl sanatında soyutlama etkisiyle zaman, mekân ve geçirgenlik kavramının biçim arayışlarına, yeni bir anlayışla yaklaşmıştır. Her şeyi değişim ve dönüşüme uğratan zaman, dönemin olanaklarına göre sanatçıların çalışmalarını da şekillendirmiştir. Bununla beraber üretimleri de değişim ve dönüşüme uğratmıştır. Alışılmışın dışında bir ifade bulan sanat, yeni malzemelerin diliyle şimdiki zamanın olanaklarını kullanarak, hazır nesnelerle etkileşime girmiştir. 20. yüzyıldan itibaren dönemin sadece estetik kavramını değil toplumsal ve kültürel algısını da sorgulatmıştır.

Araştırmanın birinci bölümünde sanatta mekân ve zaman etkileri araştırılmış, soyut sanatla olan ilişkisi irdelemiştir. Üretilen mekân, yapıtın kendisi haline gelmiş zaman da bunun içine eklenmiştir. Çalışmalarda iki boyuttan sıyrılıp üçüncü boyuta geçildikten sonra dördüncü boyut olan zamanın kendisi bu sefer yapıt haline sokulmuştur. Yani zaman bir nevi yapıtın içinde akar, bu şekilde de dördüncü boyutla bütünleştiği savunulmuştur. Buradaki yapıtlar tıpkı arazi sanatındaki algı gibi hem fiziksel zamanın içinde akan bir süreçtir hem de düşünsel ifadenin soyut zamanın somut bir örneği olarak betimlenir. Bugün içerisindeki anlamlarına ve tanımlarına açıklık getirilerek ileriki bölümlerin anlaşılmasını sağlamıştır.

Araştırmanın ikinci bölümünde sanat yapıtları günümüze doğru ilerlerken üretimlerdeki soyut eğilimler ele alınmıştır. 1960 sonrası bu soyut eğilimlerde gerek boyasal, gerek bulunan nesnelerin birbirleriyle ilişkilendirilmesinde bir değişim ve dönüşümün izleri irdelenmiştir. Geçtiğimiz 20. yüzyılın yaptığı en büyük değişim

alışlagelen resim ve heykelin görünürdeki algısını kırmıştır. Bu yüzyılın başında Kübizmle başlayan nesneleri ve figürleri parçalama algısı soyut sanatla yeni bir değişime uğramıştır. Dadacı anlayışın getirdiği görüş resmin sadece tuvalle etkileşim geleneğini değiştirmiştir. Hızla gelişen ve değişen teknolojik olgularla kendisine yeni ifade ve yaratı alanları oluşturarak günümüze kadar etkisini sürdürmüştür.

Günlük kullanım nesneleri 1960 yılından sonra yoğun şekilde sanatta ifade aracı haline gelmiştir. Gerek biçim bozmasıyla gerek ise biçimsel bir deformasyona uğratılmadan yerleştirme ve düzenlemelerle mekân olgusuna dahil edilmiştir. Çalışmada atık nesnelerin veya yeni ifade araçların resmin dili haline nasıl geldiği çağdaş düşüncelerle incelenmiştir. 21. yüzyılın bir sanat nesnesi haline gelen malzemelerle biçim algılayışı yeni bir dil anlayışı üzerinden, ilerlemesi tartışılmıştır.

Üçüncü ve son bölüm olan kısımda Canan Tolon, Ömer Uluç, Chris Jordan adlı üç ayrı sanatçı, çalışmalarıyla birlikte soyut bağlamda örneklendirilmiştir. Ele alınan üç sanatçı ilk bölüm ve ikinci bölümde anlatılan konuların yansımaları özelliği taşımaktadır. Üçüncü bölümün giriş kısmında üç sanatçının ortak noktaları tartışılmış tezin konusu olma nedenleri genişçe açıklanmıştır. Araştırmanın merkezinde konumlandırılan soyutlama bağlamında zaman-mekân olgusu, kavramsal sanatın ve soyut sanatın etkisiyle sınırları bulandırmış ve bunlar üzerinde bir geçirgenlik sağlamıştır. Geçirgenlik kavramı bu bağlamda bir ifade aracı olarak yüzeydeki hareketlerden kaynaklı olarak plastik sanatlar alanında geçişlilik bağlamında tartışılmıştır. Geçişlilik disiplinler arası sınırı eritip iç içe kavramına yansıtılma biçimi tartışılmıştır. Kavramsal geçişlilik hem teknik olarak hem de mental olarak geçirgenlik kavramı üzerinden tartışılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

SOYUTLAMA BAĞLAMINDA ZAMAN, MEKÂN ve GEÇİRGENLİK ALGISI

BİRİNCİ BÖLÜM

SOYUTLAMA BAĞLAMINDA ZAMAN, MEKÂN VE GEÇİRGENLİK ALGISI

1.1 Soyutlama

Soyutlama kavramı resim sanatında bir tutumun adıdır. Soyutlama anlayışıyla biçimlenen görüntünün doğada pek karşılığı olmayan formlarda görüntü kazanmasıdır. Aslında algı kuramlarında soyutlamayı sadece biçimsel şekillendirmelerle kısıtlı tutmak pek doğru değildir. Soyutlama duyumlarla ve düşüncelerle birlikte de bir yaratım sürecine gider. Psikolojide soyutlama genellikle duysal verilerden yola çıkarak daha sonra bu izlediği yolu terk ederek ilerler. ‘John Locke, soyutlamak için belli nesnelerden edinilmiş belli fikirleri alıp onları, zaman, yer ya da başka fikirler gibi diğer bütün varoluşlardan ve gerçek varoluş koşullardan ayırdığımızı söylemişti’ (Arnheim, 2007, s. 177). Bir anlamın tümüyle soyut olabilmesi için saf olmayan bir düşünceden arınmış olması gerektiğini bu sözlerden ve bugün bile birçok durumda karşılaşılabiliyoruz. Zihin tasarısı somut olanın dışında da düşünebilir. Soyutlamanın sözlük terimine baktığımızda gerçekte başlı başına varlığı olan bir şeyi, maddesinden sıyrarak, zihinsel tasarıyla gerçekte ayrılamaz olanı maddesinden ayırmaktır. Lübnan doğumlu New York sanatçısı Annabel Daou soyutlamayı şu şekilde açıklar:

“Bence soyutlama, sanatçının formu çıkardığı ve form yarattığı zihinsel bir süreçtir. Mesela pencereye baktım ve caddenin karşısında bir pencere gördüm. Bir kare biraz kilt dışıydı ve bir kilt dışı ızgara düşünmeye başladım - ve oradan, küçük hareketler hakkında, büyük ızgaradaki küçük kayışın her şeyi nasıl değiştirdiğini düşünmeye başladım. Herhangi bir şeyi başlangıç noktası olarak kabul edebilirsiniz; soyutlama bunu yapmanıza izin verir. Sonra kendi dünyası oluyor ve işin içinde olmak gibi.” (A.Macadam, 2007)

Düşünecek bir şeylerimizin olabilmesi için, içinde yaşadığımız dünyanın imgelerine ihtiyaç duyarız. Çünkü gözlenen öğelerin algısal süreci ile düşünceyle oluşan öğeler birbirlerini tamamlar niteliktedir. İnsanın gerekleri olan bütünleri birleştirme ihtiyacı, insanı duyuşsal algının temel hislerinden koparmaksızın onları genel bir çerçeve haline sokar. İzlenen bu yolda bütünleştirici süreçle soyutlamayı doğurma olasılığı artar. İncelenmesi gereken soyutlamanın anlamı ve doğası hakkında Rudolf Arnheim'in Görsel Düşünme kitabında şöyle bir ifade var: “Sözcük anlamıyla soyutlama (abstraction) olumsuzdur. Abstrahere fiili, bir şeyi bir yerden etkin bir biçimde çekip çıkarmak ve edilgin olarak bir şeyden çekip çıkarılmak anlamlarına geldiği için soyutlama uzaklaştırmaya işaret eder.” (Arnheim, 2007, s. 176)

Başka bir ifade de ise soyutlama şöyle açıklanmıştır:

“Asıl sözlük anlamıyla ele alınacak olduğunda ‘soyutlama’ olumsuz bir şeydir. Sözcük bir şeyi yerinden kaldırma, soyma, çıkarma, bir şeyin bir tarafını sıyırma anlamlarına gelmektedir. Ayrıca fiil olarak soyutlama, bir şeyi bir başka şeyden ayırma ya da edilgen olarak ve biraz da kendi iradesi dışında bir şeyden ayrılma anlamına gelmektedir.” (Baysar, 2013)

Yani soyutlama, sanatçının görülen dünyadan kendiliğinden bir şey çıkarma sanatı olarak tanımlanabilir. Görünür durumda olan esaslarda kimi odak noktasından çıkarken kimi etkiler ise rastlantısaldır. Odak noktasında olan, yani bilinçli yaratılan etkiler ile tesadüfi etkilerin örgütlenmesi soyutlamayı oluşturur. Soyutlama sadece tesadüfi etkilerin kendiliğinden oluşumlarıyla ilgileniyor olsaydı örgütlenmiş olanı anlamak zor olabilirdi. Bu etki geleneksel olanın ötesine geçip, sadece bir parçanın özelliklerine odaklanmayı amaçlamak yerine, bilinç ve bilinç dışının tüm yapısal özellikleriyle ilgilenir. Bu olay resmin her aşamasıyla ilgilenenlerde görülen zihinsel bir betimleme olabilir. Bu duruma dayanarak resimde soyutlama hangi noktada bulunur? Bunu belli bir tarihten başlatıp belli bir tarihle bitirmek pek mümkün görünmüyor çünkü eski çağlardan itibaren farklı zaman aralıklarında resimlerde soyutlama örneklerine şahit olunabiliyor. “Soyutlama, insanın toplum olması tarihi kadar eskidir.” (Elibol, 2017) Mezopotamya topraklarında, mağara duvarlarında, Mısırlıların dini

betimlemelerinde duvar süslemelerinde vs. soyutlamaya rastlamak mümkündür. Sadece günümüzde değil eski tarihlerden itibaren insanlar soyutlamaya gitmiştir. Bu sebeple insanlar sadece gördüklerini değil, mevcut olarak varlığına inandıkları şeyleri de tasvir ettiler. Bu da soyutlamayı doğurmuştur. Bu bağlamda soyutlama ile ilgili tarih aşırı ve çok kültürcülüğü sezmemiz mümkündür. Aynı şeyin soyut sanat için de geçerli olduğunu söyleyenler de vardır. “Soyutun kaynakları tarih aşırı ve çok kültürlü (modernist esin kaynakları arasında Afrika sanatı, Bizans ikonları, İslam bezemesi var): dolayısıyla, soyut her daim icat edildiği kadar keşif de edilmiş” (Artun N. A., 2013).

Bir şeyi tanımlarken onun tam karşılığını bulmak onun en içteki özünün mükemmel karşılığı olması demektir, görünürde benzeri ya da tanımlananın bir parçası bütünün kendisi olmamalıdır. Beş duyu organımızla algılanabilir olanı genelde somut, algılanamayacak olanı da soyut olarak tanımlanırdı. Aynı şekilde fiziksel olarak hissedilen, bilinen somut; zihinsel olarak tanımlanan soyuttur denilir. Bunların somutu ya da soyutu yeteri düzeyde açıklayabildiğini düşünmek yanlış olur. İnsanda doğal olarak bulunan konuşma kabiliyetine sahip olmayan bir varlığın, soyutlama yapamayacağı hakkında fikir yürütebiliriz.

“...Locke hayvanlar hakkında şunları söylemişti: Onların (hayvanların) hiçbirinde soyutlama gücü yoktur ve insan ile hayvan arasına tam bir ayrım çizgisi çeken şey genel fikirlere sahip olma yetisidir. Pellet şöyle der: Sağır ve dilsizler, betimleyici ve kronolojik olan ve sadece somut olgulara ya da edimlere uygulanan hareket diliyle kısıtlı oldukları için soyutlama ya da genelleştirme sürecine asla erişemezler.” (Arnheim, 2007, s. 177)

Zihin, somut olarak simgelenenlerin dışında da düşünebilme gücüne sahiptir. Hatırlanan ve temsili olanın etkisinden sıyrılarak yaratımda bulunabildiğimiz zaman soyutlamanın tanımına erişmiş olacağız. Renê Pellet’in ifadesiyle: “Zihin, somut temsillerin dışında düşünebildiği, yani algısal olarak verili olan ya da hatırlanan şeye dayalı bir destek olmaksızın yaratabildiği zaman, soyutlama sözcüğünü en yüksek anlamıyla anlamış olacağız.” (Arnheim, 2007, s. 177) Zihin aracılığıyla soyutlama, somut olandan kurtularak temsili bir hale geldiğini anlayabiliyoruz. Zihnimizdeki

herhangi bir imge eğer tekil olarak kalıyorsa bu somuttur. Bir sandalye kavramı tüm sandalye çeşitlerini barındırıyorsa tümevarır ve genelleşir. Tekil olanın özünde somutla karşılaşırız ama tekil olan genelleşip bir örnekler topluluğunun yerine geçerse bir tümele dönüşür. Bu şekilde zihinde kendiliğinden açılan temsili şemayla soyutlamaya dönüşebilir. “Berkeley’e göre, kendi başına sayılan bir fikir tikeldir, aynı türden diğer tüm tikel fikirleri temsil etmesi ya da bu fikirlerin yerine geçmesi sağlandığında genelleşir.” (Arnheim, 2007, s. 178) Somut ve soyut kavramı bir şekilde birbirini dışlayan, birbirine zıt iki kavram değildir. Fiziksel veya zihinsel olarak somutluk bazı soyut kavramların yerine de geçebilir. Bu kültürler arasında farklılık gösterebilir. Birisi için geçen bir kavram, bir düşünce kiminin algısına göre soyuttur kimisine göre bir somut delilin ifadesidir. Zihindeki bütünsellik resim olarak hizmet ettiğinde soyutlamaya doğru gittiğini söyleyebiliriz. Kültüre göre de şekillenen bu algının en tipik söylemini şu şekilde özetleyebiliriz: Daha önce bakılmadığı bir tarzda görünüm kazanan imgede, kendisinden öteye geçen bir işaret özelliği kazanabilir. “Genelleme yapmak için önce soyutlama yapmak gerekir, ama yararlı bir soyutlama yapmak için önce nasıl genelleme yapılacağını bilmek zorunludur.” (Arnheim, 2007, s. 183) İnsanlar ilgilendikleri konuları genelleştirir, bir sınıflandırmaya sokar. İnsanlarda kullanılmayan bir şeyin ölçütü yok gibidir. Kişi için bir amaca hizmet edecek olan şey bir başkası için bir anlam teşkil etmiyor olabilir. Her biri, uygun duruma göre haklı çıkabilmektedir. Sınıflandırma ölçeği, en temel durumlarda bile amaçlara göre farklılık gösterebilmektedir. Bu yaşamsal bir ilgiye bağlıdır. Freud’a göre bilinçaltımıza yerleşenlerin ve bilinçaltının bunu gruplandırma temelinde yaşamsallık ve cinsel dürtüler vardır. Bundan şunu da anlayabiliriz: Bizi şekillendiren şeyler sadece ilgi duyduklarımıza bağlı değildir. Gruplandırma yapabilmek bir nevi soyutlama yapabilme özelliğini içinde barındırır. Bir şeyleri başka bir şeyden sıyrılıp alınması tıpkı rüya imgelerinde oluşan etkinin iş gören kısımları bizde daha kalıcı durması benzerliğini taşır. Bilinç ve bilinçdışındakilerin rüyalara yansması, sorunların bir ön koşulu niteliğinde olabilirler. Algı bazen durumların tek tek kaydıyla sınırlı kalabilir, belki yaşamadığımız hiçbir şeyin ötesinde düşünce üretemiyor olabiliriz. Yaşadığımız, gördüğümüz her şey ileri bir tarihte öğrendiklerimizin yansması olabilir. Bu şekilde de algı kendisine faydalı olanı seçip ayırabiliyordur. Bu algılama lüksü, türlerin nesneler

arasında hassas ayrımlarında da görebilir. Etçi veya otçu hayvanları cezbeden şeylerin genellemesine bakarsak, otların genel renk ve kokusu otçullara, etçilere de etlerin kendine ait özellikleri seçicidir. Bu türe özgü algılama biçimi soyutlamaya örnek olmasa da onlar için bir genelleme durumunu taşır. Bunun, neden soyutlama olmadığını şuradan anlayabiliriz: Doğaları gereği onlarda bu durum aynı işler. Aynı maddeler hep aynı şekilde hareket ettiği için bunlarda bir soyutluk arayamayız. Doğaları gereği bu böyledir, aynı tepkiyi üretirler. Çevrenin gereği onları ne kadar etkiler bilinmez ama etkilese de aynı türler için bu aynı işler. Bu durumda da soyutlamaya elverişli bir şey göremeyiz. Öyleyse görme duyusuna sahip olmayan ve doğuştan görme engelli olan bir insan işitme duyusuyla algılayabildiklerini zihninde görselleştirebilir mi? “Keza, kör bir insanın işittiği sesleri, görünümünün doğal bağlamında soyutladığı söylenemez çünkü bu görünümüler zaten ona sunulmuş değildir” (Arnheim, 2007, s. 184). Görme durumuna sahip bir bireyin ya da hayvanın içinde yaşadığı dünyada deneyimledikleri görüntüleri zihninde biriktirme durumu görmeyen birine göre farklıdır. Bu şekilde alınan görüntüler zihinde genelleşebilir ama algıda soyutlama oluşmayacağını dile getirir Bergson. “Bergson, algıda soyutlama gerçekleşmediğine inanır. Ona göre deneyimde algı-verisi olarak karşılaşılan tüm örnekler, birbirlerinden farklıdır; ama bazılarına aynı şekilde tepki gösterilir ve aynı yararlı sonuçlarla karşılaşılır. Örneğin, hepsi de tadı güzel olan şeyleri gösterir.” (Arnheim, 2007, s. 184) Bergson, görsel deneyim dünyasından algıda toplanılan genelliklerin hepsinin farklı olduğunu ve bu farklılık içinde hepsine de aynı tepki verildiğini dile getirir. Çünkü bu örneklerin bazılarının farklı olmasına rağmen aynı tepkilerle aynı sonuçlar doğurduğunu söyler. Burada öğrenilmiş bir şey olduğunun kanısına varabiliriz. Bergson bu kurama inanan insanlara, keşfedilmiş bu öğrenilmişlikler algıda soyutlama oluşturmayacağı yönündeki tezlerine haklılık payı vermiştir. Bergson’un aksini söyleyenler de var. Bir yapının soyut olarak kavranması, bilme yetisinden ve algının temelinden doğduğu söylenir. Bu tamamen Bergson’un düşüncesiyle bir zıtlık oluşturur. “Örneğin Jean Laporte, soyutlamanın algısal malzemeden taklit jestler aracılığıyla hâlihazırda başka nesnelerde zaten inceltilmiş ve şimdi tekrar uygulanan jestler aracılığıyla çıkarıldığını ileri sürülmüştür.” (Arnheim, 2007, s. 184) Bu söylem “Resmin Tarihi” kitabında bulunan işaretler yapmak ve onu ilginç kılma üzerindeki bir düşüncelyi hatırlattı. Düz bir

zeminde bırakılan noktalar, zihin aracılığıyla başka bir şeye dönüşür. Tıpkı bir tuvale rastgele bırakılan birkaç işaretten veya buluttaki hareketlerden çeşitli çıkarımlarda bulunmak gibi, bu şekillere de pek çok anlamlar yükleriz. Bu görüntü kimine aynı, kimine farklı bir şekilde görünür. Bunun temel nedeni zihnimizin kendinde topladığı görüntülerin birleşimidir. Algı kendi verilerine benzer şeyleri canlandırır, çünkü keşfettiği şeyler benzerlikler üzerine kuruludur. Yüzeyde bırakılan bazı işaretler zihin tasarısıyla görsel anlamda etkileşime girer. Etkileşime giren bu noktalar bir şeye benzemeye başlar. Bizim bilinçaltımızdan, yaşanmışlığımızdan olan bir şey: tanıdığımız bir yüze içinde zaman geçirdiğimiz bir mekâna ya da günlük hayatta farkına varmadığımız ama bizde anlam bulan bir görüntüye benzeyebilir. “Hepsi şuna bağlı: insan bir işareti bir şeyin tasviri olarak görme yeteneğine sahip.” (Hockney, 2017, s. 34) Örneğin Dünya’nın Güneş etrafındaki hareketinden dolayı zihnimizde daha önceden var olan dairesel şemaya uygun düşmesi gibi. Bu da zihinde soyutlamayı gerektirir. Genelleme şemasını oluşturduğu bir süreçte kendinde ayırt edici özellikleri seçip bir başlık altında toplar. Bunu yapabilmesi de soyutlamayı gerektirir. Soyutlamanın arkasındaki temel fikir, gerçek dünyadaki bir şeyin özünü yakalayıp bu özü fikir ve kavramlara taşımaktır. Geometrik formlara gerçek dünyadaki bir şeyin özünü alıyoruz. Küp formundan örnek verecek olursak zar, rubik küpü, küp görünümlü bir bina veya bir kutu olabilir. Kısacası küpün ne olduğuyla ilgili genel bir fikre sahibiz. Burada küp kavramını özümseyip genel bir fikir oluşturmuş oluyoruz. Gerçek hayatta küpün tam ölçüsünü veren bir örnek yok. Bu verdiğim örnekler de birbirlerinden farklı ama zihin bunu soyutlayıp aynı ölçüde kabul edebiliyor. Küp formu kendine benzeyen tüm biçimleri temsil etmek için kullanılabilir. Soyutlama kavramı sadece geometri ile sanatla bağdaştırılamaz. Günlük yaşamımızda bir şeylerden bahsederken, kelimeler ve semboller kullanırken de aslında soyutlama yapmış oluyoruz. Fiziksel gerçeklikteki bir şeyin özünü alırız ve bunu soyut kavramlarla ifade ederiz. Bir kavramdan bahsederken zihnimizde anlam kazanan bir dizi sembolden bahsetmiş oluruz. Örneğin bir köpek kavramından bahsettiğimizde, zihnimizde köpeğin ne olduğuna dair bir fikir vardır. Dört ayağı, iki kulağı vardır; kulağı sarkık veya diktir; kimi insanın korktuğu kiminin ise oynarken mutlu olduğu bir canlıdır gibi betimlemeler yaparız. Bu bahsettiklerimiz bir köpek özüne aittir. Oysaki gerçek hayatta köpeklere baktığımızda çok farklı yanları

vardır. Bir Danua görüntüsü ile bir Kangal Köpeği'nin görüntüsü bir değildir veya bir Pekines ile bir Pitbull görüntüsü bir sayılmaz. Bu farklı görüntülerin özüne indiğimizde bunların bir köpek olduğunu biliriz. Kısaca söyleyecek olursak tüm detayından sıyrılmış bir köpek silueti temsili bir hal alır.

Soyutlama tek bir örnekten ziyade birkaç örneği temsil ettiği için bütüne hizmet ettiği söylenebilir. Bir topluluğu temsil eden bir örnekçe aynı zamanda kendisinin de temsiliyetine sahiptir ama o topluluğun sadece bir örnekçesi olduğu için kendi adına da toplum adına da soyutlama yapamaz. Çünkü bir örnek salt bir değer taşır. Bir masa örneği tüm masaların bir soyutlaması değildir. Soyutlama bir topluluğun bir özelliği olmadığı gibi bir örneği de değildir. Bir durumda eşit olan her şey sadece birbirlerinin bir örneği olabilirler. Bir insan topluluğunun hepsi etten kemikten olmasına rağmen bir zaman içerisinde yaşadıkları şeyler itibariyle soyutlamalar yaratabilirler. Yaşadıkları bazı etkiler bir dramın, bir komedinin ya da bir şeyin özetini temsil edip, sembolleştirdiği için görünürde olanın soyutluğunu hissettirir. Ülkeyi temsil eden bir grup, içindeki halkın bir örneği değil o topluluğun bir soyutlamasıdır. Soyutlama bir özellik ya da bir örnek yansıması sayılmaz. Bir şeyi benzerlerinden ayıran özellik de bazen soyutlamaya girmeyebilir. Örneğin bir şirketin logosunda kullandığı bir renk onu temsil edebilir ve onu diğer şirketlerden ayrı tutabilir ama bu şirketin karakterini ya da doğasını kendisine özgü bir biçimde yansıtmaz. Böylece tek başına olan bir işaret veya bir delil, bir ipucu soyutlama değildir. Sir Arthur Conan Doyle tarafından oluşturulan hayali dedektif kahraman Sherlock Holmes'in olay yerinde bulunduğu birkaç saç teli veya birkaç elbise parçası suçlunun bir soyutlaması değildir. Çünkü olayın, karakterin bir hikâyecisi net bir yansıması değildir. “Görsel Düşünme” kitabındaki Hazreti Yusuf karakterinin özet anlatımı ya da 9 Ağustos 1945'te ABD'nin Japonya'nın Nagazaki'sine attığı atom bombasını temsilen 11:02'de duran saat müzesi soyutlamayı net bir şekilde ifade ediyor.

“...Hazreti Yusuf'un lekelenmiş çok renkli paltosu ikinci derece bir kanıt ve felaket delilinden fazla bir şeydir. İncil okurları ve Yusuf'un babası ve kardeşleri açısından, babanın hediyesi olan bu değerli palto, Yakup'un tarafgirliğini simgeler; kan lekeleri de en sevilen oğula yapılan saldırıyı betimler. Sırları açığa vuran bir göstergenin

seçilmesi rastlantısal değildir. Aile dramının güçlü, görsel bir soyutlamasıdır.” (Arnheim, 2007, s. 194)

Nagazaki’ye bırakılan şişman adam lakaplı atom bombası ve yıkımının büyüklüğünü anlatan birçok yazı olmuştur ama onu soyut bir şekilde ifade eden atom bombasının bırakıldığı tepede kurulan müze olmuştur.

“...Nagazaki’den atom bombasının patladığı tepede kurulmuş küçük müzede bulunan eski model, bozuk duvar, masa ve kol saatleri sergisi, ziyaretçilerin kalp atışını durduran bir soyutlamadır. Bütün saatler 11:02’de durmuştur ve hep birlikte zamanın böyle aniden sonuna varmak, masum günlük eylemin ölümü, aynı müzede sergilenen dehşet fotoğraflarının aktardığından çok daha güçlü bir deneyim yakınlığını iletmeştir. Olayın temel bir vechesi, olayın kendisini akla getirmektedir.” (Arnheim, 2007, s. 194)

Soyutlamanın doğasını, sadece birkaç tesadüfi etkilerle ortaya çıkmaz. Çıksada bu oldukça basit olur. Soyutlamanın doğasında genel çerçeveyi oluşturduğumuzda, aynı öge içerisinde birden fazla aynı örnekle karşılaşılması zordur. Soyutlama sürecinde keyfi seçimlerin, tesadüfi yığınların anlamlı bir soyutlamaya götürmediğini görüp hissedebiliyoruz. Bu tür seçimler esas özellikleri bir araya getirse bile tek başına bütünlüklü bir kavram oluşturmayabilir.

1.1.1 Yapısal Bütünlük ve Harmoni

İki veya daha fazla malzemenin bir araya getirilmesiyle oluşan etkiye harmoni denir. Geniş bir anlamı kaplayan harmoniyi uyum ve ahenk içinde olan her sanatta arayabiliriz. Uyum ve ahenk, bütünlük oluşturmak için önemlidir. Sanatta da kompozisyon önemli bir konumda olduğu için renklerde, biçimlerde, yatay ve dikey eksenlerde bütünlük oluşması önemlidir. Biçim ve biçimleri oluşturan dengelerin bütünlüğü ile ortaya çıkan görüntünün soyutluğunu, anlamsızlıktan kurtarmak için kendiliğinden gelişen ve belli bir kurgu ile meydana gelen etkiler uygun bir harmoni birliği oluşturmalıdır. Eserin içeriğinde gelen değişimler biçim ve oluşumları etkiler. Bu değişimler görüntünün anlam bütünlüğünü de etkilemişlerdir. Soyut sanatta önemli konumda olan biçim ve içerik bütünlüğü, felsefe ve sanat tarihinin temel taşlarından.

Felsefe ve sanat tarihi var olan her şeyi kapsayan, bütün varlıkları ve düşünülen şeyleri içine alan evrensel olanı biçimlendirerek de anlatır. Buna ciddi anlamda yaratıcı bir bilinç gerekebilir. Evrenseli ve tümel olanı anlatmak insanın plastik değerdeki ifadesinden olabilir. Felsefe bu konumda somut olmayan verileri ve kompozisyonları da değerlendirmemizi sağlar. Somut olarak algılanamayan tinin alanı veya tarih, sosyal, politik ve toplumsal nedenlerin oluşturduğu bireysellik, soyutlaşmayı doğurabilir. İfade arayışlarının sınırsız olduğu bu durumlar plastik değerlerin soyut anlayıştaki biçim bütünlüğünden uzak değillerdir.

Her sanat kendi gerçekliğinin peşindedir. Kendi gerçekleri ilgi alanlarını uyandırır. Çalışmalar bu yönde anlam kazanmaktadır ve biçim araçlarını da etkilemektedir. Daha fazla malzemenin bir araya gelmesi disiplinler arası çalışmaların oluşturacağı ahengi anımsatır. Güney Koreli sanatçı Do Ho Suh psişik bir mekân olan ev imgesini zihinsel alanın sınırlarıyla birleştirirken ipek, kumaş, kâğıt, çelik, reçine vb. materyallerin harmonisini kullanmıştır. Yapısal bir bütünlük oluştuğunda, biçim için elverişli malzemelerin ahengi, soyut sanatta önemli bir değer taşımaktadır. Her şeyin yasası ve kuralı olduğu gibi gelişigüzel hareketlerin ve kullanılan malzemenin etkileşimlerinde de bir disiplin vardır. Alman sanatçı Anselm Kiefer çalışmalarında tarihin karanlık yanlarıyla yüzleşirken saman, kül, kil, kurşun ve gomalak gibi malzemeleri boyanın diliyle buluşturup çok katmandan geçirmiştir. Çalışmalarında yer yer tesadüfi ve gelişigüzel hareketlere izin vererek soyut imgelerini oluşturmuştur. Farklı dilde bir araya gelen malzemeler, karmaşıklığın bir ürünü olarak düşünülebilir ama bu karmaşıklık çözüldüğünde zaman ve mekân bağlamında renk ve biçimlerin arasındaki geçişin birlikteliğinin anlamı ortaya çıktığı görülebilir. Renk, ton ve malzemenin diliyle oluşan bütünlük, gizemli görünümün etkisiyle bir içeriğin temsiliyetini taşır. Soyut sanatta izleyicinin biçimsel bütünlüğü kavrayabilmesi için farklılaşan parçaları tek tek okuması gerekli olabilmiştir. Biçimdeki bir parçanın bir bütünden kopuk olmadığı anlaşılacak, bütündeki bu temsiliyet içeriği anlamlandıracaktır.

“Her sanat yapıtı, biçimle içerik arasındaki birliktelikle belirginleşir; çünkü ne içerik somut bir sanatsal biçim dışında, ne de biçim belli bir içerik olmadan var olabilir.

Biçimci sanat, sanatsal biçimlerden yoksun olduğu ölçüde, içerikten de yoksundur; biçimle içerik karşılıklı bağımlılık içinde bulunurlar. Sanatta biçimle içeriğin kurduğu bu birliktelik her ikisinin birbirinden ayrılmayacağı kanısını güçlendirmektedir.” (Sabriye Öztütüncü, 2015)

Bir yapıtın biçimine bakıldığında o yapıtın düzenleme tarzıyla birlikte öğelerinin nasıl öbeklenildiğine bakılır. Bir bütünü oluşturan öğelerin algılanabilmesi için görünürde seçilebilir olması gereklidir. Düz bir renkte, bütünü oluşturan düzen ile düzensizliği algılayamayabiliriz. Bütünlük düzenle düzensizliğin farklı biçimlerde dengeli bir şekilde ilişkilenebilir denilebilir. Yves Klein’nin monokrom resimleri düz bir yüzeyi barındırır. Dolayısıyla sanatçının çalışmasında düzenden ve harmoniden bahsedemeyiz. Sanatçı Sam Moyer’in mermer, arduaz veya taştan çeşitli renklerle, kumaşlarla birleştirilmiş çalışmaları harmoniye örnektir. Bulunan dokuları ve nesneleri yenilikçi şekillerde birleştiren Moyer, onları yeni, genişletilmiş, sanatsal bir kelime dağarcığına yol açan, güzel soyut resim çalışmalarının harmonisine dönüştürmüştür. Bu tür çalışmalar birazda karmaşık görünebilir, aslında her türlü düzen biraz karmaşıklık barındırır ama harmoninin karmaşıklığı hem düzen ile hem de malzemeyle ilişkilidir. Bu durum yaratılan eserlerin oluşum süreçlerini ilişkisel bir soyutlamaya da çekebilir.

1.2 Zaman ve Mekân

Resim sanatında geçmişten günümüze doğru bir incelemeye gidildiğinde zaman ve mekân algısı genel olarak sosyolojik, felsefik, kültürel süreçlerle ve teknolojik değişimlerle birlikte aynı doğrultuda bir paralellik göstermektedir. Zaman ve mekân, insanın salt gündelik yaşamı dışında kültürünü, kimliğini, belleğini de kapsamaktadır. Zaman ve mekân olgusunun çok katmanlı bu yapısı, görüş ve algı perspektifini tek ve doğrusal bir yapıdan sıyırmış, görünenin ötesinde de bir algı oluşturmuştur.

Literatür kaynakları incelendiğinde zaman-mekân kavramlarıyla ilgili görüşler çok disiplinli bir zeminde tartışılmıştır. Fizik, felsefe, edebiyat ve sanat gibi alanlarda çokça ele alınan zaman-mekân ilişkisi, kuram ve pratikte konuya dair çeşitli yaklaşımlar

içerir. Fizikçiler genel olarak zamanı tanımlarken, hareket ve hal değişimleri üzerine bir tanım kurarlar; felsefeciler ise zaman kavramına değinirken oluş, değişme ve süreklilik gibi kelimelerle ifade etmektedirler. Sanatçılarda ise zaman-mekân kavramları genelde kültürel bir devinim, dönemsel üslupların gelişimiyle oluşan sanat akımlarının tarihsel dönemeçleri gibi zamanın oluşturduğu bir birikimle incelenir. Temsil edilen zaman-mekân incelendiğinde kendi gerçeklik koşulları içinde ele alındığını fark edilebilir. Resim sanatında yapılan zaman-mekân incelemesi sadece dönemsel koşullara bağlı değil aynı zamanda yüzeysel hareketlerde değişen üslupları da hesaba katarak incelenmiştir.

Felsefi tartışmalarda ortaya çıkan iki görüşten biri Newton'un savunduğu şekliyle zamanın, fiziksel dünyanın nesnel bir ögesi olduğudur. Doğanın öteki nesnelerinden tek farkı zamanın sadece cisim olarak algılanmadığıdır. İkinci görüş ise insan bilincine bağlı, insan deneyiminin ön koşulu olmasıdır.

“Newton’cu sistemde sürenin her bir değişmez anı her yerde, mekânın tamamı da her anda hazır bulunur. Hareket, zamanın eş dağılımlı oranına karşıt olarak geliştiği için mekân ve mekânın içerdikleri andan ana veya akıp giden anlarda gelişir.” (Yılmaz, 2018) Newton, mutlak ve görelî mekân olarak iki farklı görüş geliştirmiştir. Mutlak mekân herhangi bir dış etkiye göre değişmez, her zaman aynı kalır ve hareketsizdir. Görelî mekân ise mutlak mekânın bir ölçüsüdür, hareket eden bir boyuttur. Genelde çalışan bu alanı Newton insanların duygularına, hislerine bağlar.

“Bergson, gerçek sürenin insanın içsel hayatı olduğunu, bilincin ve hayatın özünü teşkil ettiğini ve düşünölemeyip ancak yaşanılabileceğini ifade etmektedir. Özel zaman, kişinin kültürüne ve yaşadıklarına dayanarak hissettiği süredir. Olgusalılık, bir oluş durumundadır ve onun matematik olarak ölçölmesi mümkün değildir. Sürekli bir değişme söz konusudur ve başlıca oluşturuıcı niteliği ise yaşam ve bilinçtir.”

İlk çağ felsefecilerinden olan Aristoteles için zaman şimdiki andan ibarettir. Şimdiki an varsa, geçmiş ve geleceğin var olabileceğini savunur. Bu anlamda zaman ve şimdiki an arasındaki ilişki Aristoteles için önemli bir kesittir. “Aristoteles zamanı, öncelik ve sonralığa göre hareketin sayısı olarak tanımlar. Bunun yanında zaman

zorunlu olarak süreklidir, çünkü böyle olmadığı takdirde önce ve sonra kavramları olanaksız hale gelir, zaman süreklidir, sürekli olan bir şey devinime ait olan bir şeydir.” (Kasak, 2016)

“Zamanın bilincine varabilmek için bir şeylerin akıp gitmesi gerekir. Geçmiş ve gelecek nerede diye sorulduğun da Augustinus oldukları yerde şimdiki zaman olarak vardırırlar diye cevap veriyor. Bu üç zaman insan zihnindedir aksi takdirde biz onun farkına varamazdık. Ona göre zaman aklın veya ruhun bir ürünüdür. Varolan ve şimdiki zamanda bulunan şeylerden öndeyide bulunarak gelecek hakkında bir şeyler söylenebilir. Augustinus, zamanın aklın bir ürünü olduğunu söyle, ölçtüğümüz şey belleğimizde iz bırakan şeydir” (Kasak, 2016)

Augustinus’un bu görüşüne göre zaman öznel ve akılda kaldığı şekliyle vardır. Zamanın ölçülebilen şekli akıldır, çünkü Augustinus’a göre akıl yaşanan hayatın izlerini kendinde depoladığı şekliyle ölçülür. Bu düşünceye göre zamanın bir başlangıcı ve sonu vardır.

Bir temsil olarak sanatın zaman-mekânı ile dünyada bulunan fiziki ortamın zaman-mekânı birbirinden ayrı düşünülmelidir. Tartışılan bu iki noktada elde edilen argümanlar da temsilin bir araç olduğu, gerçekliğin kendisi olmadığı kabul edilir. Bu noktada yaşamsal zaman-mekân ile bir ifade aracı olan sanatın zaman-mekânı farklılaşır. “Zaman ve mekân kavramının doğal anlamları yoktur, yüklendikleri anlamlar içinde yer aldıkları toplumsal örgütlenmeden beslenmektedir. Bu anlamda yeni baştan kurulabilen, düzenlenebilen özelliktedirler. Bu kavramları birbiri üzerinden düşünüp kavramak veya kavramamak konumlandıkları bağlamın da değiştirmesi demektir.” (Yırtıcı, 2009, s. 67) Bu durumlara göre bakıldığında felsefede zaman-mekân ilişkisi iki temel konu çerçevesinde toplanmıştır. İnsan zihninin dışında oluşan, nesnel bir gerçekliğe bağlı olan ‘zaman’ ve bunun dışında insanın zihninde oluşan, öznel bir ‘zaman’ dilimidir.

Modern felsefeyle birlikte algı değişiminde ve teknolojik gelişmelerde kaydedilen ilerlemelere bağlı olarak zaman-mekânın yorumlama biçimine yapılan

katkılar fark edilir niteliktedir. Modern fiziğin tanınan isimlerinden olan Einstein'ın doğada pek çok farklı zaman ve mekânın bulunduğu dair görüşleri, mutlak zaman ve sabit mekân kavramlarına felsefî ve sanatsal anlamda radikal bir bakış açısı getirmiştir. Böylece Newton'un zamanı tüm evren içine tek biçimli ve süreklilik kavrayışındaki durumu reddedilmiş gözükmektedir. Görelilik Teorisi'ne göre uzay ve zaman bir algıdır. Mutlak zaman diye bir şeyin olmadığını kabul eder. Kişinin uzay ve zamanı algılayışı, bulunduğu yere ve hareketlerine bağlıdır. Hızlanan hareket zamanı yavaşlatır ve bu şekilde zamanın kısalmış olacağını savunur. Bu şekliyle Einstein'a göre zaman insandan bağımsız, nesnel bir oluş değildir. Duruma göre zamanın insan algısında hızlanıp yavaşlayabileceğinden söz etmektedir. Bunun dışında Einstein'ın savunmasına göre uzayda genleşen ya da büzülen bir zamandan söz edilebilir.

“Modern öncesi dönemde zaman kavramı, mekân kavramına göre anlam ifade etmekte ve standart, mekâna özgü olmayan bir anlam taşımamaktadır. Zamanın standartlaşması mekândan bağımsız ele alınmasıyla mümkün olmaktadır. Mekân ve zaman ilişkisinin koparılması modern dönemde olmuştur. Bu sayede mekânla tanımlanan zamanın da soyut olarak bölümlenmesi, çözülmesi mümkün olmuş ve dolayısıyla hem zaman hem de mekân araçsallaşmasının yolu açılmıştır.” (Aslan, 2018)

Resimde zaman hakkında iki temel noktada fikir yürütülebilir. Biri dönemin toplumsal koşulları hakkında fikir yürütmek bir diğeri sanatçının yüzeyde geçirdiği zaman biçimidir. Örneğin; Vincent Van Gogh veya Claude Monet gibi ressamların fırça hareketlerinden kaynaklı olarak yüzeyde, zamanın daha hızlı aktığı hissi oluşur. Ya da daha yumuşak fırça hareketleriyle tonlamalar yapan ressamların işlerine baktığımızda daha farklı duygulara kapılırız.

“Brueghel'in çiçek natürmortunda, resmetme işi ironik biçimde, bu işin görünmezliğiyle görünür. Yani, Brueghel'in tekniği, kılı kırk yaran bir çizimle, fırça darbelerini tamamen gizler. Sanatçının icraatını ancak dolaylı olarak görebiliriz. Seyircinin resmin “nasıl” çizilmiş olduğunu “görme”si imkânsız; dolayısıyla da geliştirilen ve sonuçta önümüzde duran tekniğin büyüüne daha fazla kapılırız. Van Gogh'da ise bunun tam tersini görüyoruz. Burada resmetme

işi sadece görünür olmanın da ötesinde gün gibi ortada duruyor. Sanatçının kalın fırça darbelerini rahatlıkla görüyoruz; çekirdek başlarını çizerken olduğu gibi genellikle yoğun boya kullanılıyor. Bu bağlamda Van Gogh'un resmi, süratle yapıldığını açıkça göstermesi açısından çok çarpıcı.'' (Leppert, 2009, s. 85)

Zihinsel bir süreçle ilgilenen soyut sanat, mekân ve zaman kavramındaki var olan perspektifi değiştirmiştir. Zaman kavramının resme dâhil olması mekân kavramının resimde kazandığı önemle ilişkilidir. Rönesans tarihine baktığımızda resimdeki kompozisyonlarda figürleri ve konuları bir fotoğraf makinesine poz verilmiş gibi resmedilmiştir. Zamanın içinde donmuş bir görüntünün tanığı gibi hissederiz. Zaman ve mekân kavramı, burada var olan bir görüntüyü zamana sabitlemiş gibidir. “Rönesans’ta keşfedilen perspektif anlayışı ve teknolojik ilerlemelerle birlikte zaman ve mekân bağıni yitirmiş, soyut ve standart, ölçülebilir olmuştur. Bu durum ise “aynılaşma” sorununu ortaya çıkaracaktır.” (Aslan, 2018) İzlenimci ressamalarda bu durum değişir, ışığın kırılmalarına ve güneş ışığının geliş açısından kaynaklı günün belirli saatlerinin tanığı olabilmemiz mümkündür. Resmin hangi tarihini incelersek inceleyelim zaman ve mekân algısının farklı biçimlerine şahit olabiliriz.

Sonuç olarak sanatçının yüzeye aktardığı her hareket bir zamanın temsilidir. Buradan da görüldüğü gibi hareket zamanı temsil etmektedir. “Bütün resimler şu veya bu şekilde bir zaman makinesi.” (Gayford, 2017, s. 78)

Sanatı tarihsel koşullarına göre değerlendirdiğimizde bazı sanat eserlerinde dönemin kültürel ve dini inanışlarıyla karşılaşabiliriz. Zamandan geriye gidilerek değerlendirildiğinde Mısır sanatında zaman-mekânın sembolize edildiğini görmekteyiz. Mekânlaştırılan zaman, sonsuz ve tanrısalıdır. “Özler ve soyutlamalar, Tanrı’da var olduklarında sonsuzdur; insan algısıysa zamanda yer alır.” (Tzvetan Todorov, Bernard Foccroulle, Robert Legros, 2011, s. 18) Firavun Mısır sanatında bir tanrı vasfi taşımaktadır, o yüzden resimlerde mekân içerisinde en büyük figür olarak resmedilir. Normal bir insan bedenine sahip olan firavun tanrısal simgeden kaynaklı olarak Mısırlıların zihninde daha büyüktür. Bu durum sembolize edilen kaynaklara yansımıştır.

Yapılan figürler firavunu daha iyi betimlemekten çok, soyut bir niteliğin resmi gibidirler. Çok büyük bir beden, değerli eşyalarla birlikte resmedilmesi ve sembolize edilmiş imgeler, resmedildiği figür üzerinden tanrısallığı betimler. Kullanılan modeller içinde yaşanan dünyadan çekip çıkarılmış, birer soyut çizimlere dönüştürülmüştür. Benzer durumları Antik Yunan sanatında da görmemiz mümkündür. İşlenen konu bireysellikten kopuktur. Ele alınan modeller dünyadan kopuk olsa da Mısır Sanatı gibi alıcısı yine insandır. Buradan da anlaşılacağı gibi resimde işlenen zaman-mekân ile yaşanan zaman-mekân bağımsız değildir. Bu ilişkiden kaynaklı olarak sanat yapıtları kendi tarihsel koşullarına göre değerlendirilir. Dönemsel üsluplar ve sınıflandırmalar göz önünde bulundurularak incelenir.

Sanat tarihinde, bir nesnenin herhangi bir yanını öbürlerinden ayırmanın önem kazanmasıyla, mekân kavramı var olan görüntüsüne yeni bir boyut katmıştır. Oluşturulan kompozisyon zihinsel bir alana kaymıştır. Bu bağlamda imge önem kazanmıştır. Yaratılan imgelerde zaman algısı sonraki sanat aşamalarında kavramsal bir çerçevede incelenmiştir. Formlar arasında hareket etmeye başlayan resim üslubu iki boyuttan sıyrılmış üçüncü ve dördüncü boyutta yorumlanmaya başlanmıştır. Zaman kavramının etkisiyle üç boyutlu mekâna dördüncü boyut algısı da eklenmiştir. Ressamlar içerisinde ve fizikçilerde zamanı dördüncü boyut olarak kabul edenler vardır. David Hockney'e göre; “ Gerçek dünya en az dört boyutlu. Dördüncü boyut zaman.” (Hockney, 2017, s. 85) Fizikçilerden de Einstein dünya üzerinde dördüncü boyutun zaman olduğunu kabul eder. 1905 yılında Albert Einstein'ın ortaya attığı izafiyyet teorisinden sonra bu düşünce kabul edilip yaygınlaşmıştır. En, boy ve derinliğin oluşturduğu üç boyutlu madde, uzaysal boyutu olmayan bir süreklilik olan ‘zaman’ ile birlikte, evrendeki varlıklar arasında oluşan etkileşimi bir şekilde yürütür. Bu sebeple doğadaki hareketli veya hareketsiz varlıkların mekânla olan ilişkisini anlayabilmemizi sağlayan boyutlardan biri ‘zaman’ olarak kabul edilmiştir.

Tarihsel dönemlerde zaman-mekân kurgusunu işleyen sanatçılar, kendi dönemlerinin düşünce ve fiziksel yapısına göre malzemeyi kullanmışlardır. Dönemin temsiliyet anlayışı teknik ve estetik birliktelikle ilişkilendirilmiştir. Gerçek ile düş arasında bağıntı kurarak zaman ve mekân kavramına farklı bir bakış açısı getiren Sürrealistler,

yarattığı mekânlarda fiziksel gerçekliğin izlerini silmeye yönelik çalışmışlardır. Alışık olduğumuz iki boyutlu resimlerdeki imgelerin yeni bir zamandaki görüntülerine şahit olabilmişizdir. Yer yer bu etkiyi üç boyutluya taşımaya çalıştıkları da olmuştur. Mekân ve zaman algısına radikal bir süreç başlatan Sürrealistler tuval yüzeyindeki iki boyutlu oluşumlarla birlikte üçüncü boyuta da ilham olmuştur. Kavramsal bir düşüncenin etkisini yaratan mekânı farklı görme ve algılama boyutu, zaman ve nesne arasında yeni bir ilişki kurmuştur. Tarih ilerledikçe insan yapısı ve estetik anlayışı değişmiştir, bununla birlikte zaman-mekân kurgusu, sadece tuval yüzeyinde yer alan bir çalışma biçimiyle sınırlı kalmamıştır.

Modernizmin getirdiği teknolojik gelişmeler bilimsel bir dönemin başlangıcı sayılmıştır. Bu durumun etkisi toplum yaşamında yeni bir algı yaratmıştır. Toplumun bilgi birikimini gösteren teknolojik gelişmelerle insanoğlunun daha önce hiç karşılaşmadığı hızlı bir zaman akışına geçilmiştir. İnsan algısına yeni bir boyut açan makineleşme, zaman ve mekân ilişkisindeki algımızı çeşitlendirmiştir. Makineleşmenin etkisiyle resim yüzeyinde duysal işlemlerin yanına yeni bir pencere açılmıştır. Çağın gereği olarak konular ve ele alınan problemler değişime uğramıştır. Kübizm’in ele aldığı nesnenin, mekâna aitliği değişime uğratılıp zamana ait kılınmıştır. Soyut sanatın üretim sürecine bu şekilde de bir katkı sağlamış görünmektedir. Nesne ve mekân arasındaki ilişki zihinsel bir süreç haline gelmeye başlamıştır.

Zihinsel bir çalışmanın örneği sayılan Marcel Duchamp’ın Büyük Cam adlı çalışması örnek verecek olursak, mekân ve zaman algısı kübizmin soyutlama algısından biraz farklıdır. Ve Duchamp’ın bu çalışması boyutlar arasında bir tezatlığa vurgulama yaparak değerlendirilir. Çalışma görüntü olarak, mekân içerisinde üçüncü boyut olarak değerlendirilirken zihinsel olarak, dördüncü boyuta ulaştığı kabul edilmiştir. “Duchamp, Gelin’in, ne olduğunu bilmediğimiz dört boyutlu bir cismin üç boyutlu bir yansımasının bir yansıması olduğunu söylemişti. Gelin, ideanın kopyasının kopyasıdır” (Paz, 2017, s. 47). Robert Lebel’e göre bu dördüncü boyut bir erotizm alanıdır. “Dördüncü boyut erotizm boyutudur” (Paz, 2017, s. 48).

1950’li yıllardan sonra değişmeye başlayan modernist heykel ve resim anlayışı, yerini tanımlanamayan bir üretim çeşitliliğine bırakır. Resim ve heykel olmayan ama iki öğeyi de aralarında barındıran bir çeşit sanat anlayışı yaygınlık kazanmıştır. Bunun beraberinde zaman ve mekânın iç içe geçtiği çevre sanatları, doğada üretilen mekân odaklı yapıtlar, ön plana çıkmıştır. Mekân boşluğunu dolduran bu yapıtlara bakıldığında biçim ve rengin en temel öğelerine indirgenmiş şekilleri Minimalizm’in üslubunu da akla getirir. Bina içinde veya açık havada yapılan büyük yapıtlar, mekân boşluğuna karşı biçim oyunları ile sergilenmiştir. Mekân ve yapıt arasında ortak bir anlam taşımalarını sağlamıştır. Günümüze doğru ilerlendiğinde biriken bu kültürel üsluplar yeni sanat üsluplarına ilham olmuştur ve zaman-mekânı iç içe geçirmişlerdir.

Sanayi döneminden itibaren toplumun yapısında bir değişme meydana geldiği kabul edilmektedir. Bu değişimlerden biri de insanların kent merkezli bir yaşam biçimi benimsemeleridir. Kentin algısı bir süre sonra sokağa yansımış ve sokağı merkez haline getirmiştir. Bu durum sanatçıları da atölyeden dışarı çıkarmıştır. Donald Kuspit ‘Sanatın Sonu’ kitabında buna şu şekilde değinmektedir: “sokaktaki günlük olaylar, yaratıcı edimler gibi görünmeye başladığında, sanat yaratmak için özel bir mekâna ihtiyaç olmadığını ve atölyenin simgelediği hayal gücüne dayalı yaratıcılığa, sokağın şans eseri ortaya çıkan yaratıcılığı el koydu” (Kuspit, 2010, s. 192)

“Sanatçısı tarafından atölyede üretilen yapıt, kendi oluşumu bağlamında mekânsal etkiler barındırmaktadır. Ancak sergi salonu, çerçeve, duvar, kaide gibi temel mekânsal öğeler yapıtın izleyiciyle etkileşimde farklı algılamalara neden olmaktadır. Bu öğeler, sanat ortamının geçirdiği evrelere bağlı olarak değişim içerisinde olmuşlar, zamanla yapıtı terk etmişlerdir. Bu durum yapıtı özgürleştirmiş ve doğrudan mekânın kendisi, sanat yapıtının temel öğesi durumuna gelmiştir. Kaidesiz heykel, çerçevesiz resim ve duvarın azalan gücü yeni sanat formları önermiştir.” (Bayer, 2017)

Dadaistlerin yenilikçi mesajlarını ve özgürlüğünü taşıyan fotomontaj, kolaj, nesne veya malzeme konstrüksiyonu gibi görsel materyaller sanata dahil edildiklerinde, görsel anlamda sanatın sonunu bir nevi işaret etmişlerdir. Özellikle Marcel Duchamp’ın

buluntu nesnesi olan pisuvardan ibaret Çeşme'si buna bir örnektir. Bu şekilde sanatçı nesneyi kendi mekânından ve zamansallığından koparmıştır, bu şekilde nesnenin statüsü değişmiş oldu. Daha sonra gelen sürrealizm, pop-art, kavramsal sanat ve günümüz sanatı gibi hareketlerin temelini oluşturmuştur. Dadacılar da estetik bir kaygı yokken diğer sanat akımlarında estetik bir değer arayışı görülmektedir. Dada sonrası kavramsal sanatın hareketlerine baktığımızda tekniksel olarak kullandıkları video, resim, yazı ve yerleştirmeler bir şekilde post modern söylemin manipülasyonu haline de gelmiştir diyebiliriz. Günümüzde de bakıldığında sanal ortamların oluşturduğu yapay bir zaman-mekân ortamı, gündemin sabit kalmayıp devamlı değişmesi çok merkezli bir yapı oluşturmuştur.

“Sanat etkinliği ile sanatın yapıldığı mekân arasında kurulan diyalog, zaman ve mekân ilişkisi, toplumsal ve maddi değerler, nesnenin ve mekânın belleğine yüklendiği anlamlar, sanatçının mekân ile hesaplaşması, geçiciliğin önemle üzerinde durduğu problemlerdir. Çağımız sanatında yapıtın kendi bağlamı ile tutarlı bir ilişki içinde olması; yani, yapıt-mekân-izleyici diyalogu sonucunda tek tek yapıtın, mekânın ve izleyicinin belleklerine eklemlenen değerlerin ortaya konulması önemlidir.” (Sullam, 2015)

Felsefeye, fizik'e ve sanat eserlerine dayalı olarak zaman ve mekân etkileşimi geçmiş tarihten günümüze doğru seyriltilmiş bir şekilde farklı bakış açılarına ve değişimlerine sahne olmuştur. Biz de bu tarihe kısa bir bakış atmış olduk. Tanık olduğumuz şey, tarih boyunca bilgi birikimiyle ve değişimlerle zaman ve mekân algısının sürekli kendisini yenilediğidir. Sanatçı da kültürel bir birikimle eş değer olduğu için görünenin üstüne yenilerini ekleyerek ilerleme kaydetmiştir. Tıpkı teknolojinin bir insan birikiminden ortaya çıktığı gibi sanat da bir birikimden doğarak yeni kalıplarla yoluna devam etmiştir.

1.2.1 Resim Sanatında Zamanın Etkisi

Bir resimde, fotoğrafta ya da enstalasyon gibi işlerde zaman algısı farklıdır. Bir fotoğrafın yüzeyinde hissedeceğimiz zaman anlıktır. O anın sabitlenmesi veya duraklatılmasıdır. Resimde veya enstalasyon çalışmalarında bu değişir. Orda üretim aşamasındaki tüm zamanı, düşünceyi hissedebiliriz. Fotoğrafta zaman, yüzeyin her yerinde aynı olarak kabul edilir, resimde ise ressamın her fırça hareketi farklı bir anın tanığıdır. Bir fotoğraftan yola çıkılarak yapılan resimde bile zaman fotoğraftakiyle aynı değildir.

Resimdeki her hareket izleyiciyi seyretmeye iter çünkü kullanılan renklerin fırça darbelerinin ve hareketlerinin altında yatan gizli bir mesaj vardır. İzleyiciyi uzun seyre götüren ve sanatçının duygularını, hislerini ele veren bir mesajdır bu. Bu sebepten resimsel üslup zamanın katmanları gibidir. Sanatçının gözünde görünürde olanı veya zihinde olanı muhafaza eder. İster hızlı yapılan bir resim olsun, ister aradan uzun bir zaman geçsin yine de izleyiciye aktaracağı şey çok fazladır. Bu sebepten resme bakmak da, onu izlemek de uzun zaman alır. Çünkü resimde biriken saatlerin resme katıldığını görürüz. Aslında saat demek pek doğru olmayabilir çünkü sürekli karşılaşılan bir yerin resmini çizmekle bir anda gördüğümüz bir alanın resmini yapmak aynı kalitede zamanı hissettirmeyebilir.

Sadece gözle görmeyiz, hafızayla da görürüz. Sanatçıyla içselleşen bir alanın samimiyeti her zaman farklıdır. Bizimle içselleşen alanları ilk zamanla aynı şekilde görmeyiz. Bu durum bildiklerimizin üzerinde etki yaratır. Bu nedenle zaman, resimler üzerinde çeşitli biçimlerde etkiler oluşturur. Bu etki resim yapma süresinde bile farklı bir kimlik yaratır.

Rönesans tarihinde veya günümüzde yapılan resimlerdeki sürelerde zaman algısı da farklıdır. Günümüzde daha hızlı ve daha pratik bir oluşum varken bu durum klasik dönemde biraz daha ağırdır. Çünkü bizi hızlı ve yavaş çalışmaya iten çeşitli sebepler vardır. Örneğin Empresyonist ressamlardan Claude Monet'in nehirde hızla eriyen buz kütlelerini resmetmesi veya güneş ışınlarının görüntüde hızla yarattığı görüntü değişikliğiyle Monet'in saman yığınlarını resmetmesi gibi sanatçıyı hızlı veya

yavaş üretmeye yönelten nedenler vardır. Monet'in bu çalışmalarına baktığımızda güneşin zaman içerisindeki durumlarının takip edildiği görülebilir. Çalışmalarında gün doğumunun ve gün batımının değişen ışığını aktarmıştır. Bu tür durumlar Monet'i hızlı bir çalışmaya iten sebepler olabilir. Zaman bizi bu çalışmalardaki çeşitli şeylere şahit kılar. Bizi güneşin batmaya başladığı andan, iki saat içerisindeki duruma kadar Monet'in sarf ettiği gayret üzerinde düşündürür. Sadece bu değil elbette. Kısa süre içerisinde ne kadar çok dikkatli bir gözlem yaptığına şaşırabiliriz. Belki Monet resme başlamadan önce de orada uzun bir zaman geçirmiş olabilir. Resme başlamadan önce resimde nasıl hareket edileceğine karar vermek, açığı nasıl ayarlayacağını bilmek veya ışığı en iyi ne şekilde yakalamaya karar vermek için çizeceği alanlarda daha önce de bulunmuş olabilir. İşte bütün bunlar eserin zamanla ilişkisini anlatan birer soyut örnekler gibidirler. Soyut örnekler dememin sebebi Empresyonizm'de konturler erimiş ve renkler parçalara ayrılmıştır. Salt biçim kaygısından uzak bir üslup görürüz. Bu değişim ve yenilik arayışları soyut sanatın habercisi olmuştur.

Cezanne'nin geometrik kurguyla ve ritmik duygularla işlediği kompozisyonlarında elde ettiği mekânların hacim ve derinlik duygusunu sadece renklerle elde etmiştir. Resimde betimlemenin sanatçıların sezgilerine bağlı olması gerektiğini savunmuş, resimde zaman kavramını bu yönüyle işlemiştir. Çalışmalarında mekânı, geometrik kurgularla düzenlemiştir. Benzer etkileri Picasso ve Braque'nin çalışmalarında da görmemiz mümkündür. Bu sanatçılar tarafından nesneler basite indirgenerek hacim etkisi ve derinlik hissi oluşturulmuştur. Ortaya çıkan bu etki kübizm ile anılmıştır.

Kübizmle çalkalanan bir dönemde yaşayan Lyonel Feininger kendisine daha farklı bir yol çizmiş, çalışmaları iç içe geçmiş şeffaf folyoların ya da perdelerin ilişkilmesiyle oluşacak etkiler gibi, birbirine geçmiş geometrik şekillerle derinlik hissini yansıtmıştır. Çoklu bir zamanı hissettiren bu geçişler aynı tonların birçok değerleriyle ışık oyunları sergilenmiştir. Bu da yaptığı çalışmalara hareket duygusunu katmıştır.

Kübizmin ikinci döneminde resimde değişen malzeme arayışı kolaj tekniğini doğurmuştur. Picasso ve Brague'ın kağıt, kumaş, metal ve ahşap gibi materyalleri ilişkilendirerek oluşturdukları kolaj tekniği bir sonraki sanat çalışmalarına ilham olmuştur. Algıyı farklı çalıştırma ve sanat eserlerini yaratma anlamında Marcel Duchamp'ın hazır malzemeleri, mekân ve zaman kavramlarına yeni bir bakış açısı getirmiştir. Önceden var olan bir malzeme kavramsal bir metinle bağlamlarından kopmuş, yeni bir zamansala hizmet edilmesi için dönüştürülmüştür.

Günümüz resminde soyutlama örneklerine bakıldığında ya da günümüz sanatı incelendiğinde zaman ve mekânın genel olarak iç içe geçtiği görülür. Önceki sanat eserlerinde çalışmalar belli bir çerçevede yorumlanıp mekân incelenirken günümüzde durum daha disiplinler arasında bir hareket sağlamaktadır. O sebepten günümüz sanatının her şeyden beslendiğini göstermektedir.

1.3 Plastik Sanatlar Alanında Geçişlilik

Plastik sanatlarında geçirgenlik kavramı, içinden ışığın geçmesine ve arkasındaki cismin görülmesine mani olmayacak durum olarak kabul edilir. Saydamlık ise saydam olma durumudur. Yani ışığı ve havayı geçiriyor olabilme özelliğidir. Bu durumun geçirgenlikten farkı, arkada kalan cisimlerin tümüyle görünmesini sağlamasıdır. Geçirgenlikte ise bir kısmı görünebilir diğer kısmı ise mental durumla algılanır. Geçirgenliğin, transparan ve şeffaf özelliği düşünülürse ışığın cisimden geçmesini engellemez ve geri plandaki imgenin görülmesini sağlar. Geçirgenliğin kendi özelliği dışında farklı malzemelerin ilişkilmesi ile birlikte algı kuramında yaratılabilen bir etki olarak da kabul edilebilir.

“Geçirgenlik, değişik mekânların eşzamanlı algılanabilmesi anlamını taşır. Mekân yalnızca geri çekilmez, aynı zamanda sürekli bir hareketle devingenlik gösterir. Geçirgen figürün pozisyonu, uzak figürün yakın figür kadar görülebilmesi anlamını da taşımaktadır. Bu tanımla geçirgenliğin, net bir kavram olmaktan çıkıp belirsiz boyut kazandığı söylenebilir. Üstüste gelen

geçirgen yüzeyler sözü, fiziksel bir geçirgenlikten çok daha deneyimsel, ve yaşamsal bir olay bilimi çağrıştıran niteliktedir'' (Mızrak, 2001, s. 2-3).

Boyamada geçirgenlik, hafif gölge oyunları ve mekânın çeşitli kullanımları ile mümkünken, enstalasyon gibi çalışmalarda durum biraz daha farklıdır. Çok katmanlı boyamalarda altta sezilen imgede geçirgenlik, zihinsel bir tamamlamayla algılanır. Bu da izleyicinin soyutlamacı bir algıyla düşünmesini sağlamaktadır. Farklı malzemelerin ilişkilendirilmesinde durum biraz daha farklıdır. Oluşan kompozisyonlarda ön arka ilişkisinden kaynaklı bir geçirgenlik görülür.

Yüzeyde katmanlı olarak duran hareket eşzamanlı olarak algılanır. Espas ilişkisinden kaynaklı olarak imge, sadece geri çekilmiyor aynı zamanda hareketteki dinamizmini de koruyor görünür. Baktığımız yüzey şeffaf bir yüzeyse, aynı anda iki veya daha fazla birbirlerinin üzerine karşılık gelen şekil ortaya çıkar, burada uzamsal boyutların çatışmasını kabul edebiliriz. Her biri farklı bir zamanın soyut temsilleri olarak kabul edilebilir.

Saydam olmayan yüzeylerde de geçirgenlikten bahsetmemiz mümkündür. Bu noktada geçirgenlik kavramı “geçişlilik” üzerinden yorumlanabilir. Lucio Fontana’nın çalışmalarına baktığımızda tuvale açtığı yarıklarla tuvali iki boyuttan sıyırmaya çalıştığını görmekteyiz. Açtığı yarıklarda görünen arka kısımda yüzey ile arka görüntü arasında bir geçirgenlik sağlamıştır. Böylece yüzey ve boyutluluk arasındaki sınır aşılmıştır.

Görme duyusu dışında, algıyla seçilebilen geçirgen etkiler de vardır. Canan Tolon’un tuval üzerinde, birbirlerinin üstüne binmiş yoğun katmanlarda arkadaki imgeler gözükme de zihinsel olarak algımıza bir geçiş sağlamaktadır. Alttakinin sezildiği durumda araya geçirgenlik girer. Bu soyut doku bazen bir kavram olmaktan çıkıp zihinde belirsiz bir boyut kazandığı oluyordur. Örtüşen geçirgen yüzeyler fiziksel geçirgenliğin yanında, daha deneyimsel ve yaşamsal fenomenolojiyi de çağrıştıran nitelikler bulundurur.

Farklı malzemelerin bir arada örgütlenmesiyle yaratılan bir kompozisyon birbirleri arasında bir geçiş sağlamaktadır. Amerikalı ressam Frank Stella'nın 1980'de yapmış olduğu 'Talladega' çalışması buna örnektir. Karışık malzeme denemeleriyle oluşturduğu espas ilişki ve parçalar arasında görülen arkadaki dokular kendi içerisinde sağlam bir geçirgenlik oluşturur.

Geçirgenlik denildiğinde ilk akla gelen anlamları dışında da kullanılan bu kavram zamanla sanat kavramları arasındaki sınırı da etkilemiştir. Aradaki sınırları erittiğine inanılan bu kavram disiplinler arası çalışmaları etkileyerek sanatın sınırını zorlamıştır. Bu da gösteriyor ki görsel ifadeler bir tıkanmışlıktan sonra bir şekilde sınırın ötesine geçebilmiş ve yeni bulgularla yoluna devam edebilmiştir.

“Sınırlar ve Ötedeki Yıldızlar” dediğimizde, bilgileri, anlamları, algıları bir arada tutan sınırlardan söz ediyoruz. Mesela disiplinlerin sınırlarından. Ve sınırı, denetlenen bir hat olmak yerine, ilişkilerin yaşandığı; iç içe geçmelerin, üst üste binmelerin gerçekleştiği; yeni anlamların türediği yaratıcı bir alan olarak düşünüyoruz. Dolayısıyla, sınırların geçirgenliğine, muğlaklığına; bilgilerin, anlamların, algıların sınırın bir tarafından öteki tarafına kaymasına, sızmasına değinmek istiyoruz. Diğer taraftakine duyulan arzuları önemsiyoruz. Arzunun, “ötedeki yıldızlara” uzanan anlamı bize şiirsel bir başlangıç gibi görünüyor.” (Artun N. A., 2012)



Görsel 1-Frank Stella, Talladega, Aklid ve Kazınmış Magna, 108x125 cm, 1980.

Peki bu nasıl biliniyor? Bir sınırın öteki tarafı nasıl öğrenilebilir? Yeni bir bilinçle başlayabilmek belli bir doygunluğa erişmeyi gerektiriyor mu? Jacques Derrida ve Emre Zeytinoğlu bir sınırdan ötekisine geçişteki tezatlığı bize anlatırken yaşam ile ölüm arasındaki çizgiden yola çıkar. “Yaşamayı öğrenmek, yaşayan biri için olanaksız değil mi? Yaşamak tanım gereği öğrenilemez. Yaşam yoluyla yaşamdan öğrenilemez. Bir tek başkasından ve ölüm yoluyla öğrenilebilir” (Zeytinoğlu, 2014)

“Derrida burada da bize bir sınırı işaret ediyor. Öyle ki eğer yaşam öğrenilecekse, işte o yaşam ve ölüm arasında tam o sınırdan birinden öğrenilecektir. O sınırın ölüm yanında ya da yaşam yanında duran, yani iki yanı da bilen birinden... Derrida bu “bilme” durumuna “heterodidaktik” diyor (diyalektiğe bağlı bilginin gevşemesidir bu; çünkü sınırdan bir geçişlilik mevcuttur). O halde Derrida’nın bıraktığı yerden düşünmeye başlarsak, önce şunu diyeceğiz: Yaşamın tamamlanması mümkün olduğunda, yaşam öğrenilecektir.” (Zeytinoğlu, 2014)

Bundan yola çıkarak şöyle bir bağlantı kurabiliriz. Bir sanat akımı tanımlanıyorsa o öğrenilmiş demektir. Sanat akımları yaşam içerisinde belli bir başlangıç ve bitişe sahip olduğu için bir yaşama sahiptir. Belli bir doygunluktan sonra gevşeyen sınır yeni bir algıya geçiş sağlar. Bu, bir tarafın ölümü diğer tarafın doğuşu değildir. Tam tersine bir birini tamamlamadır. İç içe geçen bu algı bir bilgi birikiminden öğrenilir. Bu bağlamda sınırları değiştirmede etkili olan yeni bir ifade arayışı olan soyut akımdan yola çıkabiliriz.

19. yüzyılda izlenimci ressamlarla başlayan soyutlama 20. yüzyıl sanatçıları için genel bir ifade biçimi haline gelmiştir. Sanatçılar görünen dünya gerçeklerinden yavaş yavaş kopmaya başladıkları bir dönem içerisine girmişlerdir. Dış gerçeklik yerine sanatçılar tarafından kendi öz gerçeklikleri işlenmiştir. Sanatçılarda oluşan bu öznel bakış renk, doku, espas ilişkilerinde kalıplaşmış yargıları da değişim ve dönüşüme uğratmaya başlamıştır.

20. yüzyıldaki biçim arayışları boyunca, düz yüzeylerde deneysel çalışmalar ve iki boyutlu yüzey üzerinde farklı denemeler yapılarak, üçüncü boyuta yakın çalışmalar

oluşturulmuş bu şekilde resmin sınırları zorlanmıştır. Bu Yeni Çağın sanatsal anlayışı parçalama ve yeniden oluşturma üzerine biçimlenmiştir. Sanayinin bu çağa damga vurmasıyla şekillenen bu yeni anlayış zamanla Kübizm'e kattığı anlamı bir sonraki sanat çalışmaları üzerine bir geçirgenlik sağlayacaktır. Sağladığı geçirgenlik boyutlar arasında bir geçirgenliktir. Dadaizm, kısmen sürrealizm soyut arayışlarda kendi ifade tarzlarına yeni bir soluk katarak sınırları etkilemiştir. Bunlar yeni bir soluktan ziyade devrimci bir nitelik taşımaktadır. Tuval üzerinde gelenekten kopuş gerçekleşmiş ve resim yalnızca düzlem üzerinde değil düzlemin ötesine taşınmıştır. Yüzey dışındaki çoğu arayışlar mekânla çözümlemeler boyutunda işlenmiştir. Örneğin; Kübizm'in kolajla başlattığı teknik asamblajla ilerletilmiştir. Bu da resmin mekânsallaşmasının önünü açmıştır. Burada da mekânın kendisi bazen resim bazen de heykele varan enstalasyon çalışmalarıyla ilişki içerisine girmiştir. Bu da disiplinler arası sanatın sınırlarını kırmış, sınırların iç içe geçmelerini sağlamıştır.

Marcel Duchamp'ın 1910'larda ortaya attığı hazır-nesne olgusuyla sanatın tanımı ve biçiminde başlattığı devrim, 1960 yıllarda Kavramsal Sanatın öncüsü olmuştur. 1917 yılında Çeşme adlı eserin gündeme getirdiği sorgulamalar 1960 yılında Kavramsal Sanatın düşünce biçimiyle Marcel Duchamp bir anlamda yeniden keşfedilmiştir. Sunulan herhangi bir nesnenin sanat eseri olarak kabul edilmesiyle sanattaki yaratıcılık olgusunun tarifi değişmiştir. Beceri ve yetenek olarak değerlendirilen sanat sarsılmış, izleyicideki beğeni sınırı bununla beraber değişmiştir. Bu şekilde sınırlar, değişen yeni anlamların türediği yaratıcı bir alana dönüşmüştür.

1960'lı yıllarda ortaya çıkan Kavramsal Sanat, artık alışlageldik sanat eseri biçiminde kendini göstermeyen sanat eserleri için yoğun olarak kullanılmıştır. Fikir sanatı olarak kabul edilen bu akım, sanat eserlerine birer alt metin düzenlemiştir. Bununla birlikte sanat eserlerinin bir anlam arayışı içerisine girdiği zamanlar olmuştur. Düzenlenen alt metinle sanat eserine yeni anlamlar yüklenerek algı sınırında bir geçiş sağlanmıştır. Kavramsal sorgulamalarla yüceltilen sanat eseri, üzerindeki algı sınırını bir taraftan ötekine taşımıştır. Sınırların bu geçirgen özelliği diğer tarafa duyulan hazzı tetiklemiştir. Bu durum sanatçıları, bir ideolojiyi sorgulamaya veya kendi yaşantılarında elde ettikleri deneyimleri ve problemleri ele almalarına yönlendirmiştir. Bu anlamda

Kavramsal Sanatta yer yer sanatçının tepkisel tavrı, sanat eserinin içeriği haline gelmiştir.

Kavramsal sanatın da sınırlar arasında bir geçirgenlik sağlaması 1960 yılı sonrası gelişebilen çoğu sanat akımının önünü açmıştır. Temelde verdiği fikir yetenek yerine sınırsız yaratıcılık düşüncesidir. Günümüzde ulaştığı nokta çok çeşitli eğilimler ve oluşumlar şeklinde olmuştur. Şeffaflaşan bu sınırlar çoklu bir disiplinden doğan üretimleri meydana getirmiştir.



Görsel 2 – Marcel Duchamp, ‘Bekârları Tarafından Çırılçıplak Soyunmuş Gelin, Hatta (Büyük Cam), Cam Üzerine Yağlı Boya ve Kurşun Tel, 277 x 175 cm, Philadelphia, 1915-1923.

Duchamp’ın 1915’li yıllarda farklı malzemeleri ilişkilendirerek yaptığı Büyük Cam adlı çalışması geçirgenliğe iyi bir örnek olabilir. Camın saydamlığıyla arka mekânın da çalışmaya dâhil edilmesi sayesinde eserde tekniksel açıdan bir geçirgenlik yakalanmıştır. Çalışmadaki madde ve boşluk ilişkisi ve camın kendi içerisindeki

şeffaflığı ışığın etkisiyle geçirgenlik durumunu tekniksel olarak oluşturmuştur. Nesneler arasında birbirini tamamlayan bir ilişki mevcut. Ön ve arka ilişkisinden kaynaklı olarak tamamı görünmeyen kısımlarda sezilen görüntü zihin aracılığıyla geçirgenlik sağlar. “Duchamp 1912 ile 1915 yılları arasında kesinlikle her zaman başyapıtı sayılacak bir tablo olan Bekârları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin, Eşit’i tasarladı ve bu yapıtını 1915 ile 1923 yılları arasında tamamladı. Bu yapıt daha kolay bir ad olan Büyük Cam diye anılır” (Öziş, 1980, s. 135)

Marcel Duchamp’ın Philadelphia Sanat Müzesi’nde bulunan ‘Bekârları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin’ adlı çalışmasında, 1915 yılında Kazimir Malevich ve Picasso gibi insanlar tarafından yaratılan eserlerde gördüğümüz soyutluk ile aynı şeyi görmeyiz. Duchamp’ın elde ettiği soyutluk kendi döneminin tasvirine göre biraz sıra dışıdır. Duchamp resim malzemesi olarak kurşun tel, kurşun folyo ve evinden topladığı tozları kullanmıştır. Bu eser geometrik şekillerle yaratılan o soyutlama geleneğine aitmiş gibi durmaz. Büyük Cam’da düşüncelerin soyutlanması söz konusudur. Esere yakından baktığınızda tanıdık şekiller görmeye başlarız. Hepsi de sanatçı gözünde kavramsal olarak bir şeyleri temsil etmiştir. Sanatçı her imgenin pozisyonunu ‘Green Box’ yani ‘Yeşil Kutu’ dediği şeyde anlatmıştır. Bu, Büyük Cam’ın içindeki unsurları ve anlamları açıklayan küçük notlar ve küpürler barındıran bir kitaptır.

Sanatçının bu hareketi sanat disiplininde kavramsal bir geçiş sağlamıştır. Sınırlara etki eden bu hareket, yeni sanatsal düşünceleri ve görüşleri etkilemiştir. Bu açıdan Büyük Cam’ı hem mental hem tekniksel olarak hem de sanat tarihinde kavramsal geçişlilik açısından önemli bir örnek olarak kabul edebiliriz.

İKİNCİ BÖLÜM

**1960 ve SONRASI YENİ EĞİLİMLER İÇERİSİNDE GENİŞLEYEN
SOYUT ALGISI ve MEKÂN İLİŞKİSİ**

İKİNCİ BÖLÜM

1960 ve SONRASI YENİ EĞİLİMLER İÇERİSİNDE GENİŞLEYEN SOYUT ALGISI ve MEKÂN İLİŞKİSİ

2.1 Soyutlamanın Bir İfade Biçimi Olarak Nesneleşme

Zaman ilerledikçe resmin tanımı ve yapması büyük ölçüde değişikliğe uğramıştır. Belirsizleşen bu döngü içerisinde resim sanatı ifadesel anlamda değişim ve dönüşümle çeşitlenmiştir. Bunda hazır nesnelerin zamandaki olanakları ve kültürel değerlerin kaynaşmasıyla kültürleşme olayının payı elbette büyüktür. Daha önce yapılan üç boyutlu çalışmalar heykel olarak değerlendirilirken günümüzde bu ifadeye yeni sözcükler eklenmiştir. Enstalasyon, hazır yapıt, asamblaj, minimalist, kavramsal sanat gibi kavramlar resim ile heykel sanatının arasında bir etkileşim oluşturmuştur. Bu kavramlar iki alanın da sınırlarını çok zorlamıştır. Bu anlayışların değişikliğe uğramasının daha çok resmin ve heykelin sınırlarını etkilediğini görmekteyiz. Kültürleşme durumu belki sanat alanında bu iki ifadesel biçimi de disiplinler arası bir etkileşime sokmuştur. Bu durum modernist heykel ve resim sanatından bir kopuşun temsilcisi haline gelmiştir. 1950 yıllarından itibaren Robert Rauschenberg'in asamblaj tekniğiyle yaptığı çalışmalarıyla resmin sınırlarını genişletmiş, resim anlayışına yeni bir ritmik duygu eklemiştir. Spesifik nesnenin temelinde minimalist anlayışın ifadesiyle resimsel bir illüzyon amacının ötesinde gerçek mekâna nesneleri taşımıştır. Minimalist düşüncenin ne resim ne de heykel yaratmayla ilgili bir derdi yok diyebiliriz. Geleneksel heykel sanatının yöntem ve malzemelerini kullanmayan bu anlayış, tasarım ve kavramsallaştırma aşamasında bir eğilim göstermiştir. Özünde minimalist anlayışın ifade arayışlarında, hazır malzemeler ve resimsel üsluplar vardır. Biçimsel benzerlikler taşıma ve hazır nesnelerin estetik değerlerini sanat karşısı bir anlatımla kullanmayarak Marcel Duchamp gibi yapıcılık akımı sanatçılarından ayrılmaktadır. Heykel ve resim olarak tanımlanamayan minimalistler gibi 'kavramsal sanat' da heykelin sınırlarının belirsizleşmesinde etkili olmuştur. Doğadan olduğu gibi alınan ağaç kütükleri, kum, toprak, taş gibi malzemeler galeri mekânlarında 'heykel' diye sergilenince, bu kavramı

tarif etmek ciddi anlamda zorlaşmıştır. Kavramsal sanat, minimalist anlayışın heykel sanatındaki malzeme dağarcığını etkilediği gibi resimsel üslubun etkisine de ilham kaynağı olmuştur. İzleyici ile iletişim kurmak adına sıradan sayılabilecek her şeye başvurulmuştur. Malzemeleri dönüştürme anlayışındaki bu hassasiyet, soyut bir zamanın döngüsünün sürmekte olduğunu göstermektedir.

20. yüzyılın başında, teknik malzeme dağarcığının sınırlarını genişleten yapıtlar 1980'lere gelindiğinde sanatsal ifadelerde hazır nesne ve tekniksel üslup gibi üretimlerle sıkı diyalogları devam etmiştir. Bu dönemde bazı kimseler makine ve mekanik üretimlere hayranlık duymuştur. Bunlar mimari eserlerden ve sanatçıların çalışmalarından üstün görülmüştür. Ve makine üretimi Picasso'nun 'Bambu Sandalyeli Natürmort' örneği ve Vladimir Tatlin'in 1913'te yaptığı 'Karşı Kabartma' gibi hazır nesneleri yüzeyde boyayla enjekte etme örnekleri 20. yüzyılın başında akla gelebilecek önemli soyut iki örnektir. Bunlardan bir tanesi de bireysenci sanatçı Robert Rauschenberg'tir. 1925'ten 2008'e kadar yaşamını sürdüren sanatçının üslubunda nesne ve yüzeyi birleştirme anlayışında belirgin bir soyutlama ve çağın sanat anlayışı örneklerini görebiliriz. Sanatçının benzeri çalışmalarını da incelediğimizde her şeyden önce renk ve şekillerle nesnelerin uyumlu beraberliğini gösteren soyut bir anlayışın temsiliyetini taşıdığını görürüz. Bu gibi çalışmalarda geleneksel malzemeler yerine alternatif malzemelerin yüzeyle buluşması günümüze doğru dönüşümü hızlandırmıştır. Aynı tarihlerde malzemeye farklı bir yaklaşım gösteren sanatçılardan biri de Marcel Duchamp'tır. Duchamp malzemeyi keşfederken estetik kaygıdan ziyade estetik üzerine duyulan endişeleri baş aşağı etmek istemiştir. Ondan sonra gelen sanatçılar bu anlayıştan ziyade nesnenin estetik yönüyle ilgilenmişlerdir. Teknoloji ve bunun etkisiyle üretim çokluğu ve nesnelerin çokluğu düzen ve verimlilik içinde çalışan bir insan topluluğunun yansıması gibiler. Birçok insanın iş birliğinin birikimi sayılan teknolojinin harikaları, bilgi birikiminin yansıması olarak kabul edilir. Bu durum sanatçılarda da eski yöntemleri bırakmalarının gerekliliğine önemli bir sebepti. Teknoloji ve makineleşmedeki başarılar evrenin zaman akışına paralel olarak kaydedilen bir insan başarısıydı. Klasik dönemde evrendeki matematiksel hesaplamaların dayanağı insan bedenindeki oranlar iken; artık çağın değişime

uğramasıyla model olarak makine benimsenmiştir. Yapı geleneği artık zamanın en gelişmiş desteğine sahipti. Bu anlayıştaki üretimlerin yoğunluğu 1960'tan itibaren hazır nesne kullanan sanatçılarda görülen bir durumdur. Nesne kullanımı disiplinler arasında tercih edilen önemli bir olgu olmuştur. Picasso ve Vladimir Tatlin'in aynı zamanda yaptığı heykellerde de hazır nesnelerden yararlandığını görebiliyoruz. Picasso'nun 'Gitar' adlı yapıtı ile Vladimir Tatlin'in rölyefleri hazır nesne ile heykel çalışmalarının örneklerindendir. Hazır yapıtlarla heykel çalışmasının 1970'lerdeki önemli isimlerden biri de Britanyalı heykeltıraş sanatçısı Bill Woodrow'dur. Woodrow'un yapıtları günlük araçlardan oluşmaktadır. Bill Woodrow gibi modernist anlayışın soyut üslupçuluğundan uzaklaşan ve birbirlerinden etkilenen başka başka sanatçıları da görmek mümkündür. Bu tür yapıtların özünde yeni bir soyut anlayışın etkisini görürüz. Geleneksel heykel veya resim üretimleri yerine asamblaj veya enstalasyon çalışmalarıyla ya da tuvale yeni malzeme aktarımıyla karşımıza çıkan bu dönemin sanatçıları kentlin veya doğanın hazır nesne olanaklarından beslendiklerini üretimlerinden okuyabiliriz. Gerçek olan ile gerçekte olmayan arasında gidip gelerek var olan kalıplar terk edilmiştir. Geometrik soyutlama ve Konstrüktivizm (inşacılık) gibi teknikler bu anlamda yol gösterici olmuştur. Renklerin ve biçemlerin yapı ve anlamları üzerinde uzunca uğraşlar gösteren ressamlardan biri de Charles Biederman'dır. Sanatçının 1968-69 yıllarında yaptığı 'Kızıl Kanat' rölyefiyle, tek renkli alüminyum gibi düz zemin üzerine kabartmalar yerleştirerek uyum yeteneğinin örneklerini gerçekleştirmiştir. Zemin üzerinde sanatçı kendisine geniş olanaklar tanımıştır. Sanatçının oluşturduğu renk, biçim, ritim gibi iç dünyasını yansıtan düzen birliğiyle geniş bir anlatım çeşitliğine sahip olmuştur. Konstrüksiyon tekniğiyle meydana getirilen rölyeflerinde taslak çizerek tahta, alüminyum gibi materyallere boyayı enjekte etmiştir. Çalışmalarında geometrik soyutlamayı inşacılık anlayışıyla birleştirmiştir. Bir nevi Konstrüktivizm sanatçısı Moholy-Nagy ve kare ressamı olan John Alber'in geometrik anlayışının soyut betimlemesi gibidirler. Biederman'ın daha önceki soyut çalışmalarından farklı olan bu çalışmalarında bir tür teknoloji çağının etkisiyle işler ürettiğini görebiliyoruz.

1970 ile 2000 yıllarına uzanan süreçlerde birbirinden farklı sanatçılar bir araya gelerek, gerçek nesnelerle yaptıkları düzenlemeler sonucunda atık malzemelere yeni bir

estetik işlev kazandırmışlardır. Çeşitli atık ve birbirinden aykırı malzemelerin bir araya getirilmesiyle oluşan dönemin asamblaj tekniklerinde, biçimsel ve içerik kaygılar hissedilir. Yeni kavramsalcı anlayışla endüstriyel ürünlerin etkileşimi resim ve heykelde çoklu anlatımı sağlamıştır. Üretim anlamında sanatçılar her iki üslubu da harmanlama yollarını aramışlardır. Heykelin üç boyutlu üslubu ile rengin kendi teknikleriyle üretimlere yansımıştır. Resim ve heykeli kapsayan polimorfik bir çalışma gövdesi yaratan Damien Hirst ve John M. Armleder tuval ve heykellerinde geleneksel yıkımın yansımalarıdır. Disiplinler arası ilişkilerin kavramsal içerikle birleşmesi ifade biçimlerini çeşitlendirmiştir. Heykel ve resim başlığı altında ele alınabilecek yapıtlar sınırlanmış iki alan da birbirlerinin üslubundan yararlanmışlardır. Alışa gelen sınırlar zamanla ortadan kalkmıştır. Hazır nesnelerle mekâna yayılan asamblaj ya da enstalasyon çalışmaları, resmin diliyle buluşarak kavramsallaşmanın etkisiyle sanatçılarda çoklu bir disiplinler arası etkileşim sağlamıştır. Yer yer izleyiciyi yüzeysel soyut bir seyre davet etmişlerdir yer yer de izleyiciyi fiziksel bağlamda mekânın içine alan yapıtlar üretmeye başlamışlardır.

2.1.1 Yeni Gerçekçilik

İnsanlık tarihini çok derinden etkileyen Birinci ve İkinci Dünya Savaşları dönemin resim sanatını ve düşünürleri de etkilemiştir. Bu yıllarda Fransa, çarpıcı değişimlere sahne olmuştur. Cezayirlilerin ayaklanıp bağımsızlığını kazanmasıyla Fransa'da sömürgeci anlayıştaki iktidarın sonuna yaklaşılmıştı. Maddi gücünü kaybedenlere Amerika'nın uyguladığı Marshall Planı, tüketim gücünde hızla, modern bir artış sağlamıştır. Devletin yönlendirilmesiyle birlikte modern zaman, yeni değer ve inanç sistemine sahip oldu. Kitle kültürünün değer ve inançlarında hızla yaşanan değişim, Friedrich Nietzsche'nin 'Tanrı öldü' sözüne haklılık payı biçmiştir. Evrendeki fikirler artık ilahi bir kanunun izinden uzaklaşmaya başlamıştır. Artık fizik kanunuyla şekillenen bir bilinç oluşmuştu. Fizik kanununun içinde gelişme gösteren niteliklerden birkaç tanesi de fotoğraf makinesi, televizyon ve sinema olmuştur. Gelecekle ilgili yeni bir ütopya yaratan sinema dünyası, şüphesiz kitleyi lüks imgelerin tüketimine teşvik

etmeye doğru sürüklemiştir. Reklam aracılığıyla geçerli olan köklü toplumsal yargılar hızla saptırılmıştı. Reklam aracılığıyla değişim ve dönüşüme hazır bir toplum yaratılmıştı. Kapitalist sistemin hızlı üretimdeki çarkı dönmeye evrilmişti. İnsanlar artık daha çok tüketime teşvik edilmişlerdi. Bu da haliyle tüketim üzerinde söz sahibi olan bir kitle yaratmıştı. Bu durum üzerine sanatçıların ve düşünürlerin tepkileri gecikmemiştir.

“Edebiyat kuramcısı Roland Barthes reklam güdümlü bu yeni kültürde işlerliği olan göstergebilimsel kod bolluğuna tepki veren ilk isimlerden biriydi. Önceden yayımlanmış makalelerin toplandığı 1957 tarihli “Çağdaş Söylemler” adlı metni, kitlesel imgelerde –yeni çıkan son deterjanlar, kadın dergileri, margarin, Garbo’nun yüzü- geçerli olan köklü toplumsal önyargıları ve büyük hedefleri zekice saptırıyordu. Bunların sanatsal karşılıkları ikircikliydi. Giderek daha fazla hareketlenen ve çeşitli sosyal sınıflarda izleyici kitlesini cezbetme fikri, elitiz karşıtı avangart bir düşe hitap ediyordu. Aynı esnada sanatçılar, toplumsal imgelemin hızlı dönüşümüyle ve izleyicilerinin ilgi gösterme süresinin kısalmasıyla baş etmek zorundaydı. Galeriler sinemalarla güçlülükle baş edebilirdi. Nouveau Réaliste (Yeni Gerçekçi) akım, kısmen buna karşılık veriyordu.” (Hopkins, 2018, s. 87)

Zaman artık hiç olmadığı kadar eskisinden daha hızlı akmaya başlamıştı. Modern çağ olağanüstü bir bitkinlik sonucunda iki büyük savaşı geride bırakabilmişti. Bu bağlamda modern çağın vadettiği ütopya sarsılmıştı. Toplumun geleceğe olan inancı yıkılmıştı. Bu yıkıntı durumunun sanatçıların ifade ve üslup biçimlerini de etkilemesi kaçınılmaz bir sonuç doğurmuştur. Her şeyin ölümlü olduğu gibi, tuval resminin de miladının dolduğunu savunanlar ortaya çıkmıştır. Avrupa’da Dada akımının doğması da bu etkiden ortaya çıkmıştır denilebilir. Her şeyin anlamsızlığı ve gereksizliği üzerine çalışan sanatçılar, var olan resim kültürüne karşı, üretimlerinde farklı teknik kullanarak hızlı üretimlerde bulunmuşlardır. Bu anlamda günümüze doğru, kendi mirasçıları sayılabilecek çeşitli akımlar ortaya çıkmıştır. Aynı ruhu taşıyıp taşımadığı tartışma konusuyken benzeri üretimlerde bulunan akımlara rastlamak mümkündür.

“Marcel Duchamp, 1950’lerde arkadaşı Hans Richter’e yazdığı bir mektupta, Yeni Gerçekçilik, Pop Sanat, Asamblaj ve benzeri isimlerle anılan pek çok akım Dada’yı kolay bir çıkış yolu olarak kullanmaktadır. Ben hazır-nesneyi keşfettiğimde estetik olgusunu yerle bir etmeyi amaçlamıştım. Neo-Dadacılar ise hazır-nesnelerde estetik güzellik buluyorlar diyerek bu tartışmayı bizzat başlatan kişidir.” (Antmen, 2018, s. 175)

Yeniçağın yeni estetiği olarak 1960 yılında gündeme gelen Neo-Dadacı akım, buluntu nesnelerden oluşturdukları kolaj ve asamblajlarla, anti-estetik tarzı eserler oluşturmuşlardır. Bu akımlardan biri de 1960 yılında Fransa’da bir grup genç sanatçının öncülüğünde ortaya çıkan Yeni Gerçekçilik akımıdır. Bu akım Duchamp’ın hazır yapıtının Fransız sanatçılar tarafından yeniden dönüştürülmesini kapsıyordu. Çağdaş dünyanın önemini göz önünde bulunduran Yeni Gerçekçilik aynı zamanda kavramsal sanatın ve pop sanatının çeşitli özelliklerini de bünyesinde barındırmıştır. Batı dünyasında gelişen modern tüketim kültürünün etkisiyle meydana gelen Yeni Gerçekçilik bir nevi çağının bir tür tanığı niteliğindedir. Yeni Gerçekçiliğin tüm etkinliklerine baktığımızda bir varoluş probleminin temsiliyetini görmemiz mümkündür. Dünyaya bakış açıları gelip geçiciliğin bilinciyle teknolojiden, günün olanaklarından ve yaşanılanları sahiplenme gibi temel kavramlardan etkilenir. Yeni Gerçekçilerin başlıca destekçisi Fransız sanat eleştirmeni Pierre Restany 1960 yılında yazdığı manifestosunu yayınlayınca grubu bir süreliğine dayanışma içine almıştır.

“Yeni Gerçekçiliğin manifestosunu Fransız sanat eleştirmeni Pierre Restany’e (1930-2003) göre, ‘Tüm dillerin ve tüm üslupların tükendiği bir nokta’ söz konusudur. Yeni Gerçekçilik ise, ‘artık çoktan miadını doldurmuş olan resim ve heykel alanında yeni bir formül’ değildir. ‘Peki, biz ne öneriyoruz?’ diye sorar, Restany ve şöyle yanıtlar: ‘Gerçeğin kavramsal ya da düşsel bir prizmadan geçirilmiş bir yansımaları değil, ta kendisinin algılanmasının o tutku dolu macerasını.’” (Antmen, 2018, s. 175-177)

Hayatla gerçekler arasındaki sınırları ortadan kaldırma amacıyla yola çıkan Yeni Gerçekçiler, dünyanın kendisini bir resimmiş gibi görmüşlerdir. Kavramsal

Sanat'ın ve Pop Sanat'ın birtakım özelliklerini de bünyesinde barındıran Yeni Gerçekçilik akımı genellikle atık ve buluntu malzemeleri bir araç olarak kullanmışlardır. Sanatçı farklı şekilde kullandıkları malzemelerle gerçeklik olgusunu sorgulamayı amaçlamıştır. Yeni Gerçekçi sanatçılarda Yves Klein grubun diğer üyelerini de etkilemiştir. Sanatçı Paris'teki Iris Clert Galerisi'nde 'Boşluk' adlı sergisinin yanında 'Klein Mavisi' olarak tanımladığı ve mavi rengi kullanarak yaptığı resimler ve heykellerle bilinir. Sanatçı bu çalışmalarıyla izleyicide büyük ilgi uyandırmıştır. Farklı deneyimlere sahip olan sanatçı aynı zamanda 1960'lı yıllarda mavi renge boyadığı çıplak bedenlerle bir dizi performans sergilemiştir. Kendi bestelediği 'Monoton Senfonisi' adlı bestesiyle tek tona boyadığı çıplak bedenleri tuval yüzeyinde yuvarlayarak resimlerini yapmıştır. İnsan ve dünya arasındaki ilişkiyi irdeleyen sanatçı heykellerini ve yeni bitmiş tuvallerini yağmur altında gezdirerek, doğa ile çalışmaları arasındaki sınırlılıkları kaldırmıştır.

Aynı galeride 1960'lı yıllarda sahnelenen bir başka enstalasyon çalışması da Arman'ın buluntu nesnelerle gerçekleştirdiği 'Dolu' sergisiydi. Sanatçı nesnelerle galerinin vitrinini tıka basa doldurmuştu. Sergi mekânını vitrinlere taşımıştı. İzleyici mekâna giremeyecek vitrinde görünen kısımla eseri izleyebilecekti. Sanatçının sergilediği sadece bir nesne değildi, yaşamın gelip geçiciliğinin bir yansımasıydı. Arman, çok çeşitli nesneleri bir araya getirerek gerçekleştirdiği asamblajlarıyla, yaşamın gelip geçiciliğini anımsatır. İzleyiciyi, nesnelerin bir yerde doğup belli bir zaman sonra kendi içinde yaşadığı değişimle ve sanat aracılığıyla yeni bir kimliğe kavuştuklarına şahitlik eder. Artık nesne kendi bağlarından kopmuştur sanatın bir aracı haline gelmiştir.

Yeni Gerçekçilik bağlamında seri üretimden ve plastik nesnelerin renk zenginliğinden ve çokluğundan yararlanan sanatçılar da olmuştur. Bunlardan biri de Fransız sanatçı Martial Raysse'dir. Sanatçının çalışmalarına baktığımızda, gerek iki boyutlu gerek çevre düzenlemesi çalışmalarında, gösterişli bir etki yaratmıştır. İlgilendiği konular reklam dünyasının aldatıcı parlaklığı olmuştur. Çalışmalarında parlak bir etki oluşturmak için floresan boyalardan ve neon lambalardan yararlanmıştır. Belli bir görsel anlatım üzerine dinamik bir düşüncüyü barındıran bir diğer sanatçı da

İsviçreli Daniel Spoerri'dir. Sanatçı, yiyecek içeceklerin atıkları ve ambalajlarını resim yüzeyine yapıştırarak duvara astığı resim-heykel arası yapıtlarıyla bilinir. Yeni Gerçekçi sanatçılarda genel olarak gördüğümüz yaşamın içindeki imgelerin kendisi bir tür resim gibi görülmüştür.

“...1961 yılında Paris’te açılan ‘Dadadan 40 Derece Yüksek’ başlıklı serginin broşüründe yer alan düşüncelerinde, Yeni Gerçekçilik için Marcel Duchamp’ın hazır-nesne kavramını şu şekilde anlatmıştır: ‘İçinde bulunduğumuz durumda Marcel Duchamp’ın hazır-nesnesi (ve aynı zamanda Camille Bryen’in fonksiyonel nesneleri) yeni bir anlam kazanmaktadır. Modern varoluşun organik tüm kesitlerini oluşturan kente, sokağa, fabrikaya, kitlesel üretime ait doğrudan ifadenin bir tercümesidir. Sıradan nesneye yönelik bu sanatsal vaftiz, tipik bir Dada eylemidir. Ret ve sıfır noktasının ardından, efsanenin üçüncü ayağı hayata geçmektedir: Marcel Duchamp’ın sanat karşıtı eylemi, olumlanmaktadır. Dada akli, modern dünyanın dışsal gerçekliğini kendine mal etmeyi kendine uygun bulmuştur. Hazır-nesne artık olumsuzluğun ya da polemiğin değil, yeni bir ifade repertuarının temel öğesidir.’” (Antmen, 2018, s. 177)

Modern varoluşun yarattığı devasa çöp yığını ve üretim çokluğu geçmiş toplumlardan ayrılan önemli noktalardan biridir. Durmadan bir şeyler üretiyoruz. Bu üretilen şeylerin zaman içerisindeki konumu doğduğu ilk andan itibaren başlar. Tıpkı bir insan yaşamı gibi doğduğu an evrilmeye doğru yol alır. İnsanın ölümden kaçınılmaz durumu gibi üretilen malzemelerin de yeni bir kimliğe kavuşması mümkündür. Hızlı yaşamın içindeki hızlı tüketim kültürü için çoğu şey, anında çöpleşir duruma gelmiştir. Bu duruma duyarsız kalamayan sanatçılar bunlara estetik değerler yüklemişlerdir. Sanatçılar, malzemenin kendi içinde var olan estetiğini potansiyel bir çöplükten alarak değişim ve dönüşüme uğratmışlardır. Bu şekilde var olan kimlik tekrardan yaratılmıştır. Ölümden sonra tekrardan doğuş gibi ömürleri kısa olan nesneler de estetik değerlerde yeni bir yaşama kavuşturulmuşlardır. Bu haliyle tüketim kültürü var olan yaşam şeklimize ve ifade biçimlerimize yeni bir arayış eklemiştir. Tüketim kültürü artık kim olduğumuzu belirlemiştir. Nasıl yaşayacağımız ve yaşadığımızla ilgili söz sahibi haline

gelmiştir. Öyle ki kapı önündeki çöplerimiz bile bizleri ele verir. 1960'lı yıllarda Arman'ın atıklarla gerçekleştirdiği 'Küçük Burjuva Çöp Kutusu' işleri tam da bu duruma tanıklık eder. Burada da tekrardan Pop Sanat ve Kavramsal Sanatın kimi özelliklerine rastlamak mümkündür. Atık ve buluntu nesnelerle iş gören bu akımın manifestosunu yazana Pierre Restany gerçeğin ta kendisinin ele alınmasını önermiştir. Bu malzemelerin kavramsal ya da düşünsel süzgeçten geçen yansımaları değil kendisinin estetik yönünü tavsiye ediyordu. Marcel Duchamp'ın yerle bir etmeyi amaçladığı ve eleştirdiği burjuva estetiğinde, Yeni Gerçekçiler bu durumda yeni bir ifadeyle yeni tavırlar sergiliyordu. Bu yönleriyle Duchamp'ın eleştirisinin odağında olmuşlardır. Çünkü sanatçısının karşı durduğu tüketim topluluğunun çöplerine bile estetik değerler yüklenmişti.

Marcel Duchamp'ın Dada akımıyla birlikte sanatçı bakışına ve seyirci kitlesinin konumuna bir şeyler eklediğinden beri, hazır nesneler birçok değişim ve dönüşümden geçmiştir. Duchamp'tan sonra hazır nesne, dönüşüme uğramış nesne olarak sanat eseri konumuna çıkartılmıştır. Hazır nesnenin çıktığı dönem ile günümüzdeki kullanımları farklıdır. Avangart sanatın kışkırtıcılığıyla gösterdiği ironi ve taşıdığı alaycı unsurların ifadesi olan hazır nesneler, bu yönüyle, dönüşüme uğratılmış nesnelerden farklıdır. Bu tür dönüşüme uğratılmış sanat çalışmalarının örneklerine, günümüze doğru kronolojik sıralamayla rastlamak mümkündür. Nesnelerin değişim ve dönüşüme uğratılmasındaki etki, sanatın ve felsefenin kesişme noktasından kaynaklı olabilir. Kavramsal temelli sanat görüşlerini güçlendiren bu durum sebebiyle, zamanın akışı sürdükçe, nesnelere yeni anlamlar yüklenmeye devam edilmiştir. İki alanın etkileşimiyle duyarımıza gönderilen ayırt edici imgeler, günümüzde de sanatın bir dalı olarak etkisini sürdürmüştür. Bu anlamda günümüz sanatçıları da bunu hala farklı şekillerde kullanmaya devam etmektedir.

2.1.2 Soyutlama’da Üçüncü ve Dördüncü Boyut: Arte Povera ve Arazi Sanatında Mekân/Soyut İlişkisi

Arte Povera, 1960 ve 1970 yıllarda İtalya’da boy gösteren ve Türkçe ismiyle ‘Yoksul Sanat’ ya da ‘Yoksullaştırılmış Sanat’ olarak bilinen kavramsal temelli özgürlükçü bir sanat akımıdır. Dönemin sanat piyasasına ve siyasi sorunlara başkaldırmayı amaçlayan bu akım, atık ve doğal, (toprak, ağaç gövdesi, çalı çırpı, ip, kullanılmış giysiler, taş, kaya vb.) geleneksel olmayan malzemelerden yararlanarak gelip geçiciliği soyutlama yaparak simgelemiştir. Gündelik yaşamdan, sıradan malzemeler sanat ortamına taşınmıştır. Doğanın kanununda bulunan fiziksel, kimyasal ve biyolojik çözümlerdeki etkiler izleyici önüne taşınmıştır. Germano Celent, günlük malzemeleri değişim ve dönüşüme uğratan sanatçıları, doğayı ilkel yollarla araştıran erken dönemin ruhani felsefe disiplinine işaret eden simyacılara benzetir. Deneme yanılma ile çeşitli maddelerle uğraşan bu anlayış; hayvanlar, sebzeler ve mineraller üzerindeki fiziksel ve kimyasal süreçleri görmeye izleyiciyi davet etmiştir. 20. yüzyıl sanatının malzeme dağarcığını genişleten sanatçılar, bu yöntemlerle farklı malzemelerin süreç içerisindeki değişimlerine ve dönüşümleriyle insan zihninde soyutlamaya dair yeni bir profil oluşturmuşlardır. Var olan sanat pazarından ve kurulu güç dengelerinden kopuk bir sanatı savunan Germano Celant, bu anlamda topluluğun sözcüsü ve sergi düzenleyicisi olmuştur.

Arte Povera’nın bir akım olarak kabul edilmesinde 1967 yılında Cenova, Roma, Milano ve Torino gibi İtalyan kentlerinde açılan sergiler etkilidir. Bu sergilerde İtalyan sanatçıları, malzemeler ve süreçlerle deneysel bir tavra odaklanmışlardır. Her biri farklı arayışlarla, ortak özelliklerine karşın; enstalasyon, performans, asamblaj, heykel ve resim gibi farklı ifade arayışlarında bir ayrım yapmadan, çoklu bir dil kullanmayı hedeflemişlerdir. Germano Celant, Arte Povera sanatçılarına, doğa öğelerini vurgulayıp ve ona yönelik eleştiride bulunmayı, yargılamayı ya da değişime uğratarak yeni imgeler yaratmayı, sanatçıların bu doğal öğelerle birebir ilişkiye geçip, onların bir parçası olmaları gerektiğini tavsiye etmiştir. Yapıtlarda sık sık kullanılan doğal ile doğal olmayan malzemelerin ilişkisi bu tavsiyeleri taşır niteliktedir. Organik ve organik olmayan bu malzemelerin zaman içerisindeki etkileşimleri irdelenerek çeşitli doğa

yasaları görünür kılınmıştır. Bu akım içerisindeki sanatçıların her birinin, üzerinde durduğu olgular ve kavramları farklı yorumlama gayreti içerisinde olduklarından söz edilebilir.

Modern sanatın ideallerini reddeden Arte Povera, insanın duygu yönünü etkileyen özel formlarla, zengin kültürel bir mirasa gönderme yapmıştır. 1967 yılında İtalya’da oluşan endüstriyel anlaşmazlıklar bir gerilime sebep olmuş, bu da zamanın sanatsal ifadelerine yansımış ve ifade üslubunu etkilemiştir. Bu üsluplar içerisinde tarihsel ve kültürel sanat üslupları da dâhil edilmiştir. Geçmişten, günümüzde çağdaş sanata kadar ki süreçlerde de ele alınarak zengin kültürel bir birikime sahip hale gelen Arte Povera sanatçıları, geçmiş sanat ile çağdaş sanat arasında hiyerarşik bir ayrıma gitmeden, tarihsel ile günceli bir araya getirerek ironik yaklaşımlar sergilemişlerdir. Zengin kültürel bir mirasa gönderme yapan çalışmalardan yararlanmışlardır. Venüs heykeli buna bir örnektir. Michelangelo Pistoletto “Paçavralar İçinde Venüs” adlı çalışmasını 1967 yılında gerçekleştirmiştir. Burada iki duruma tanık olabiliriz: Tarihsel olan ile güncel olanın karşılaşması. Sanatçı, İtalya’nın zengin sanatsal mirasından yararlanarak, aşk tanrıçası Venüs’ü betimleyen klasik heykelin röprodüksiyonunu paçavra yığınıyla birleştirmiştir. Elleriyle bedenini örtüp suya giren meşhur Venüs, artık gerçek anlamından kopartılmış, yüzü paçavralara döndürülerek var olan anlamına yeni bir alternatif öykü oluşturulmuştur. İzleyiciden erotik görünüşün biçimi gizlenerek yüzü paçavralara döndürülen Venüs’ün, artık giyecek birçok paçavraya sahip olduğunu anımsatarak geleneksel anlamı değiştirilmiştir. Sanat anlayışında yeni demokratik bir anlayış, geleneksel değerlere ve estetik anlayışa sırtını dönmüştür. Klasik heykel, arkada yığılmış canlı renkler içinde sıradan yaşama sokulmuştur. Yüksek sanat artık çağdaş sanatın arasına girmiş, yüksek enerji yığınının içinde sırtını izleyiciye dönmüştür. Toplumsal anlaşmazlıklara ve birdenbire ortaya çıkan anlık gerilimlere gönderme yapar. Aynı yıllarda Fransa’daki sanatçılar seri üretilen materyalleri kullanırken İtalyalı sanatçılar; moderniteye, meta kültürüne, teknolojiye ve anımsattıkları geçmişe tahammül etmeyi reddettiler.

Arte Povera sanatçılarının malzeme çeşitliliğinden birçok örnek sıralamak mümkündür. Arte Povera sanatçıları, malzeme çeşitliliğiyle entelektüel birikimliliğin

kalıplaşmış rolü ya da ressam, heykeltıraş kimliği bir kenara bırakılarak değişime bir kapı aralamışlardır. Yeniden algılamak, yeni deneyimlere açık olmak temel sloganları olmuştur. Giovanni Anselmo, metafizik sorular oluşturarak su, plastik, sebze gibi organik ve inorganik malzemelerle düşünce kışkırtan heykeller yapmış, enerji ve yerçekimi olgularını betimlemiştir. Bu şekilde modernizme ve teknolojiye karşı yeni sanat hareketinde yerini almıştır. Jannis Kounellis; taş, pamuk, demir, kömür, kahve, yatak çerçeveleri, ahşap, çuval, canlı hayvan ve bitki gibi farklı malzemeleri bir araya getirerek gerçek yaşamın simüle ya da başka türlü biçimiyle ilginç mekânlar kurgulamıştır. Pino Pascali; teneke, çelik yünü, saman, pelüş, kir gibi günlük malzemelerle hayvanları, bitkileri ve manzaraları andıran soyut formları kullandı. Gilberto Zorio; çelik, zift, motifler, akkor, elektrikli ışık tüpleri; buharlaşma, basınç ve oksidasyon gibi doğal süreçlere malzemeleri dâhil ederek yarattığı enstalasyonlarında enerjiyi serbest bırakarak fizik yasalarına göndermede bulunmuştur. Pier Paolo Calzolari; buz, ateş, tuz, su, neon, kalem kurşunu, bakır, yosun, tütün yaprakları, duman, gül, yumurta gibi farklı elemanları bir arada kullanarak kısa ömürlü süreçsel enstalasyonlarıyla, madde ve zaman bağlamında karakteristik öğeler yaratmıştır. Luciano Fabro, Arte Povera'nın diğer sanatçıları gibi farklı malzemeleri dönüştürerek yakaladığı heykelimsi formları, mekânsal bir alanda titiz bir çalışmayla kullanarak malzemeleri yeniden değerlendirmiştir. Diğer sanatçılar gibi radikal uygulamalarıyla bilinen ünlü sanatçı, malzeme ve anlam bakımından sanatın sınırlarını genişletmeye katkı sağlamıştır. Heykelin ve soyut düşünmenin yeniden tanımlanması ve yeniden değerlendirilmesinde köklü bir değişime katkıda bulunmuştur. Sanatçı; mekânsal bağlamı, materyalleri ve anlamı kullanarak yaptığı 'Altın İtalya' adlı çalışmasıyla bilinir. Bir yapı iskeleti gibi, bacağından asılmış heykellerinden biri olan 'Altın İtalya' çalışması, İtalya'nın endüstriyel gelişmesindeki kuzey ve güney arasındaki ekonomik uçuruma, kavramsal bir yaklaşımla değinmiştir. Endüstriyel oluşturduğu farktan dolayı güneyden kuzeye kitlesel bir göçün kaderini tersine çevirmek istercesine heykel bir karkas gibi baş aşağı sergilenmiştir. Bu heykelin ilk serisini sanatçı 1968 yılında yapmıştır. Daha sonra bunu takip eden çeşitlemeler oldu. Sanatçı bunların yanında, cam veya cilalı metalden ürettiği ve bunu çeşitli kumaş ve ipliklerle süslediği 'Ayaklar'

olarak tanımladığı heykelleriyle, bir nevi İtalya'nın zengin ve şık giysi tercihlerine bir gönderme yapmak istemiş gibi duruyor.

Arte Povera akımının sanatçılarından Jannis Kounellis, sanatın alınıp satılan bir meta haline getirilmesine tepki olarak, 1969 yılında (Galleria L'Attico Rome) Roma'da '12 At' başlıklı bir enstalasyon sergilemiştir. Sanatçı belli aralıklarla galeriye bağladığı on iki at ile sanatın maddi dönüştürme arzusu, galerilerin ekonomik menfaatleriyle izleyiciyi yüzleştirmek istemiştir. Aynı zamanda galeride bulunan çeşitli renklerde ve cinslerdeki on iki atla tarihsel resim imleriyle bağlantı kurulmak istenmiştir. İtalyan Rönesans'ındaki atlı heykeller ve resimlerdeki mitolojik imgeler ile sergilenen atlar arasında tarihsel bir bağ kurma amacını taşıdığından bahsedebiliriz.

Bazı Arte Povera sanatçıları, dünyanın kültürel değerleriyle ilgili düşünceler geliştirmişlerdir. Baskı, fotokopi, dokuma gibi çeşitli üsluplardaki bazı üretimler bu düşüncelerin ürünüdür. Bu şekilde çalışan sanatçılardan biri ise Alighiero Boetti'dir. Sanatçı 1971 yılında Afganlı kadınlarla kolajlarının nakışlarını tamamlamaya çalıştı. Birey ve toplum, yanlış ile doğru, kusurlu ile mükemmellik gibi karşıt faktörleri çalışmalarında sunmuştur. Tasarladığı fikirlerini uygularken hem sanatçı olanlarla hem de sanatçı olmayanlarla sık sık iş birliği içerisine girerek çalışmalarına özgürlükçü bir durum sağladı. Afganistan ve Pakistan gibi ülkelerin köylerinde yaşayanlara, tasarladığı dünya haritasıyla ilgili kolajlarını, her ülkenin coğrafi konumunun o ülkenin bayrağıyla simgelenecek şekilde dokutulmasını sağlamıştır. Sanatçı; resimlerini, tasarımlarını verdiği köylülerin, halıya işlenecek renklerin seçiminde ve birleştirilmesi konusunda, estetik görüşlerden yararlanmıştır. Esnaf nakışçılarıyla çalışan sanatçı, ürettiği dünya halılarında doğal olmayan sınırların oluşum süreçlerini sorgular. Sınırların kendi doğasında veya doğası dışında sürekli bir değişim, dönüşüm sürecinde olduğunu belirten sanatçı, eserin oluşum süreciyle bağlantı kurar. Sınırların ve çalışmanın üretim sürecinde, zamanın etkili bir rolü olduğunu vurgulamalarından anlayabiliriz. Kendi tasarımları bir zaman döngüsünde, yeni fikirlerle etkileşime girdiğinde, kendi içinde değişim ve dönüşüme uğramıştır. Böylece çalışmalarının sınırlarına yeni bir durum eklenmiş olur. Bu haliyle zamanın sınırlar üzerinde yarattığı değişimle bağlantı kurulur.

Zaman eserler ve üretimler üzerinde başka nasıl etkili olabilir? Sadece üretim sürecinden kaynaklı değil, ekonomik ve kültürel durumlardan da etkilenir. Pino Pascali bu durumun tercümanı olacak şekilde bir açıklamada bulunmuştur:

“Avrupa Amerika’dan farklı bir yerdedir: Amerika gibi bir eylem alanı değil, eylem üzerine düşünme alanıdır. Amerikalılar, resimlerine bir şey yapıştırmak lüksüne sahiptir örneğin, yaptıkları yine resimden sayılır. Örneğin bir çizgi romanı alıp, yeniden yapıp, resim diye sunabilirler çünkü bu eylem, tarihsel olarak onların, teknolojik anlamda en gelişmiş uygarlık olarak varoluşlarının bir özeti gibidir” (Pascali, 2018, s. 217).

Sanatçı, kendi zamanlarını ve teknolojik gelişmelerini, zamanın ilerisinde olarak gördüğü Amerikalılardan farklı olarak değerlendirmiştir. Onlar için resim yüzeyine yapıştırılan bir görüntü normal algılarken, kendi toplumu için bunu çılgınlık olarak tasdik eder. Sanatçının kendi toplumu için ise öngördüğü şey ise doğanın tüketildiği ve yeni oluşan bir doğanın farkına vararak, bilim adamlarının mantığıyla hareket edilmesi gerektiğidir.

Arazi Sanatını ele almamın temel nedeni, zamanın içinde üretimlerini gerçekleştirerek mekâna dördüncü boyutu dâhil ettiklerini savunmalarıdır. Hem şimdiye kadarki sanat eserlerinden farklı olarak doğanın kendisini bir üretim haline getirmeleri hem de mekân ve zaman kavramını bu tema doğrultusunda sık işlemlerinden kaynaklıdır. Zaman burada farklı akmaktadır, bir tuval yüzeyindeki gibi ya da bir enstalasyonu yaratırken parçaları birbiriyle ilişkilendirmedeki algı gibi değil. Arazi sanatında zaman ve mekân yapıttan önce de vardır, yapıttan sonra da devam edecektir. Soyutlama artık malzeme veya tuvale işlenmemiş, doğadaki manzaraya aktarılmıştır. Üçüncü bölümde değindiğim Canan Tolon, bu algıyı kırmış, doğadan aldığı malzemeleri tuval bezine aktarmıştır. Tuval bezine ektiği çimleri farklı etkileşimlere sokarak boyanın diliyle buluşturmuştur. Farklı malzemelerin soyut harmonisini oluşturan sanatçı, ilişkisel soyutlamada Arazi Sanatı’nın kavramsal yapısından etkilenmiştir. Bu sebepten dolayı bu bölümde arazi sanatını genişçe ele aldım ve içinde önemli sanatçıların çalışmalarını da bir ifade aracı olarak kullandım.

Merkez dışı sanat olarak kabul edilen diğer sanat eylemlerinden çok farklı bir anlayışa sahip Toprak Sanatı, olanaksız sanat olarak çok farklı bir kategoriye oluşturur. Sanatçılar, 1960'lı yıllarda dünyanın uçsuz bucaksız bir yerini, daha önce hiç ayak basılmamış bir bölgesini sanatın malzemesi haline sokmuşlardır. Bu alanlarda enstalasyon temelli çeşitli sanat çalışmaları yapılarak manzaranın tanımına soyutlama anlamında büyük ölçüde katkıda bulunmuştur. Sanatta manzara, alışagelmış heykel ve resimlerle ele alınırken 1960'lı yıllarda Arazi sanatçıları, manzarayı gerçek bir mekâna dönüştürmüşlerdir. Bu dönemde gelişen çevreci hareketinden etkilenerek gelişen ve geleneksel galeri mekânlarına tepki olarak doğan bu akım, resim ve heykel gibi alanlarda kullanılan malzemeler yerine artık iş makinelerini bir araç olarak sanata katmıştır. Sanatını bu şekilde icra eden kişi, bölgenin bir fotoğrafıyla ya da haritasıyla beraber izleyicinin karşısına çıkmışlardır. Fotoğraf arazide sergilenen hareketin bir belgesi niteliğindedir. Zaman, doğayla birlikte elde edilen mekânlar üzerinde etkilidir. Çalışmanın ilk anlarından itibaren değişim ve dönüşüme uğrayan arazi enstalasyonların, istisnaları olmakla birlikte, birçoğu gelip geçicidir. Çünkü zamanın içinde bir boyut olarak yer alan bu enstalasyonlar, zamanın değişim ve dönüşümüne uğramaktadır. Doğanın kanunu, onunla etkileşime giren her şeyi değişime açık hale getirmesidir. Zamanın içindeki mekân, sanatçının onu belgeleyip terk ettiği andan itibaren değişime uğrayacak ve zamanın yarattığı hareketler içinde silinip süpürülecektir. Sanatçı için yapıtlar geçicidir, bunların mekânlarından alınıp satılması mümkün değildir, onları ölümsüz hale getiren belgelenmiş fotoğraflarıdır. Arazi sanatçıları yeryüzünün büyük parçalarını düzenlemek için yaptığı tasarımları gerçekleştirebilmek adına, bazı iş makinelerinden ve işçilerden yararlanmışlardır. Bunların masrafları için belgeledikleri eserler satışa sunulmuştur. Bu eserler içerisinde görülen yeni sürülmüş bir tarlada tırmıkla düzeltilerek oluşan şekiller, donmuş bir gölün yüzeyinden alınarak oluşturulmuş motifler, denizin içine doğru dolgularla oluşturulmuş etkiler, bilinçli bir soyutlamadan doğan bu tasvirler doğaya kazanılmış yeni görüntülerdir. Kırsal alanda yapılan çalışmalar yeri geldiğinde kent ortamında da gerçekleştirilerek, kent varlığına bir eylem niteliği taşımıştır. Amaç doğayı görünür kılıp, doğa için bir bilinç kazandırmaktır. İnsan eliyle tasarlanan bu projeler soyut algının bir ürünüdürler. Sanatçı

doğadan bir şeyler çekip çıkarma durumunu kullanmıştır. Var olan manzaranın içine çeşitli müdahalelerle farklı formlar kazandırmıştır.

20. yüzyılın ikinci yarısında olumsuz etkileri hissedilen endüstriyel gelişme ve teknolojik hızlanmanın yarattığı olumsuzluklardan doğan bu tepkilerle, insan ve doğa yaşamındaki etkilerine tepki çekmek istenilmiştir. Makineleşmiş bir toplumda kültür ve zaman şoku yaratan sanatçılar, sergi mekânlarını doğadan kopartılıp getirilen diz boyu taze, verimli toprakla doldururken, bir başkası herkese açık bir galeride taşlardan daireler oluşturarak toprak sanatı için çeşitli örnekler yaratmıştır. Görünürde mantıksız ve amaçsız olarak karşılanan bu çalışmalar 20. yüzyıl kentinin inşa etme ve yıkma küstahlığına karşı duyulan bir tepki niteliğindedir. Yapılan kentin sürekli inşa hali, zamanın ve doğanın aşırı israf edilmesi sebebiyle galerilere taşınan bu malzemeler, savurganca yapılan birtakım hareketlere tepki niteliği taşır. Kavramsal sanatın burada güçlü bir etkisini görmekteyiz. Burada estetik bir amaçtan ziyade soyut bir algının ürünü yaratılmaya çalışılmıştır.

“1960’lardan 1980’lere uzanan süreçte etkin olan Arazi Sanatı, o dönemde ABD’de yaşanan gelişmelerden ayrı tutulamaz. Sosyal değişim taleplerinin dile geldiği, sivil toplum hareketlerinin ırk-cinsiyet-kültür bağlamında eşit hak arayışlarını örgütlediği bir dönemde sokakta olup bitenin dinamiklerinden beslenen çok sayıda sanatçı, statükonun simgesi olarak görülen müze ve galerilerin modernist ve elitiz tavrına tepki duymuş, alternatif mekân arayışlarına yönelmiştir.” (Antmen, 2018, s. 251-253)

1960’lı yıllarda mevcut sisteme karşı sanatçılar arasında bir memnuniyetsizlik hâkimdir. Sanatın metalaştırılmasına tepki olarak sanatçılar aykırı malzeme arayışına yönelmiştir. Sanat piyasasına gösterilen direnç, sanatçıları doğaya yöneltmiştir. Anti-kapitalist bir tavrın ifadesi olarak ortaya çıkan işlerden de anlaşılacağı üzere, mevcut sosyal ve politik durumu yücelten durumlara sırt dönülmüş, etikle estetiğin bulunduğu yeni bir alan yaratılma çabası gösterilmiştir. Bu yeni alan içerisinde, çölde çukur kazımak, terk edilmiş binaları ve sokakları ele almak, ağacın altında dallardan motif oluşturmak ve galerilere doğadan malzeme taşımak dışında gösterdikleri eylemler de

vardır. Sürrealistlerin, örtülü bir perde altında saklı, giz temasından esinlenerek Avustralya’da uzun bir kıyı örtülmüştür. California’da aynı tema doğrultusunda bir kır, portakal rengindeki perdelerle örtülmüştür. Doğal alanlara ve büyük anıtlara uygulanan bu fikirlere yeni bir anlam kazandırılmıştır. Bu fikirler gerçekleştirilmeden önce bir takım kolaj ve tasarımlar ön aşama olarak çizilmiştir. Zihnin bir eseri olarak ortaya çıkan bu taslaklar doğaya aktarılmıştır. Soyut nitelikteki bu çalışmaların, işlerin kalıcı bir dökümünü izleyiciyle buluşturmak amacıyla elde edilen, fotoğrafları ve kısa metrajlı film kareleri sergi mekânlarına taşınmıştır.

“Arazi Sanatı, sade, geometrik şekillerin açık alanlara uygulanması açısından Minimalizm ile taş/toprak gibi doğal malzeme kullanımı ve süreçselliği açısından, Arte Povera ile yapıtların genellikle gelip geçici doğası nedeniyle Happening’le hatta bazen sanatçının doğaya bizzat müdahale sürecine odaklanması açısından, Performans Sanatıyla ve projelerin zaman zaman salt belge, fotoğraf, harita ve benzeri ortakalan malzemeye sergilenmesi nedeniyle Kavramsal Sanat ile yakınlık taşıyan bir akım olarak nitelendirilmiştir” (Antmen, 2018, s. 253).

Robert Smithson, Arazi ya da Yeryüzü Sanatı olarak da bilinen ve fiziki dünyanın değişken koşullarıyla mekânlar yaratan ilk sanatçılardandır. Minimalist prensiplerle eğitim almış Amerikalı sanatçı Robert Smithson, Minimalizm’in sade geometrik şekillerini ekolojik bir denge içerisinde kullanmıştır. Smithson; mekânlar, nesneler ve çevrenin değişken koşullarıyla işler üretmeyi tercih etmiştir. Sanatçıya göre: Minimalizm’i fetişleştiren endüstriyel düzen bozulmaya maruz kalmış, bu durumda Smithson için entropinin alanına dâhil olmuş, çalışmalarında artan tüketici profilini simgelemek amacıyla daha çok arazinin yağmalandığına işaret etmiştir.

“Smithson’ın tepkisi, düzen ile düzensizlik döngüsüne dikkat çekerek, sanayi atıklarıyla çürütülen alanlarda kalıcı olmayan yeryüzü-yapıtlar oluşturmaktır. Arte Povera’nın simyevi mantığını tersine çeviren sanatçı, doğanın insan üzerindeki hakkını yeniden değerlendirmek suretiyle ‘ana maddeye/özne geri dönme’ görüşünü destekleyerek geliştirdi” (Hopkins, 2018, s. 195).

Robert Smithson'ın en önemli eseri olarak kabul edilen 1970 yılında inşa ettiği 'Spiral İskelesi' kimi kaynaklarda da 'Sarmal Dalgakıran' olarak geçen bu çalışması entropi ilkesine örnek teşkil eder. Doğadaki doğum ile ölüm döngüsünden, yaşamdaki rastgelelik ve düzensizlik durumundan etkilenmesinden dolayı çalışmasında spiral biçimi kullanmayı tercih etmiştir. Gerçekleştirilen bu hafriyat heykeli Kuzeydoğu kıyısında bulunan Utah'daki Büyük Tuz Gölü'nün içine doğru inşa edilmiştir. Daha önce petrol araması için kullanılan bu alan Robert Smithson için bir sanat mekânına dönüşmüştür. Bu alan sanatını büyük dış mekânlara taşıma kararı alan sanatçı için isabetli bir yer olmuş. Gölün pembemsi sularına doğru 450 metre uzunluğunda ve 4,5 metre genişliğinde sarmal biçimli yapıtta yedi bin ton toprak kullanılmıştır. Atık sahasında geliştirilen Spiral İskelesi, kendi zamanının bir yıl öncesinde gerçekleşen yeni bir algının eseri idi. İnsanlık, kozmos ile ilişkisini yeniden değerlendiren bir döneme girmişti. 1969 yılında Neil Armstrong'un aya ilk ayak basmasıyla uzay hakkında yeni düşünceler türüyordu. Smithson yarattığı bu eserde izleyiciyi saat yönünün tersine yürütür. Zamanın içinde bir galaksiyi andıran bu çalışma, evren bilimini yeniden düşündürmesiyle birlikte zamandan geriye doğru hareket edilmesi anlamına da gelir.



Görsel 3- Robert Smithson, "Sarmal Dalgakıran", taş, toprak, tuz kristalleri, su, Büyük Tuz Gölü, Utah, ABD, 1970

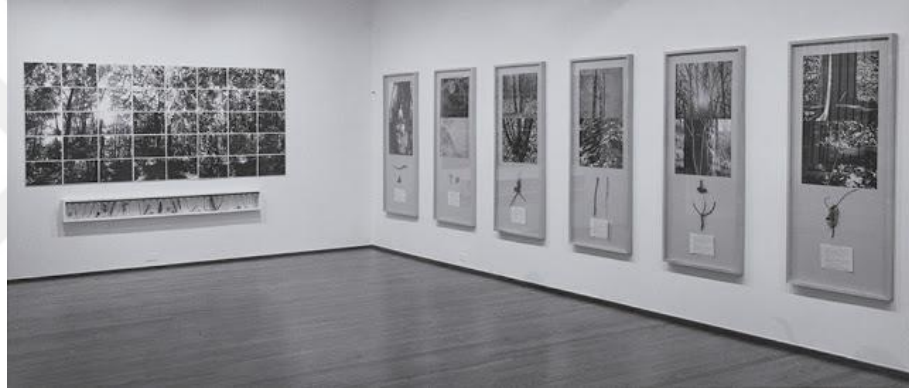
Smithson'un faydaladığı bir başka paradoks da fotoğrafik dokümantasyon ve filmlerle çalışmalarını kayıt altına almaktı. Bu dokümantasyonlara baktığımızda, yapı hâlâ var olduğunu hissettirir. Ama bunlar artık zamanın içinde yok olmuşlardır. Bunun bir örneği Spiral Mendirek'tir. Çalışma günümüzde sular altında kaybolmuştur. Sanatçının bunları belgeleme nedenlerinden biri de; konum olarak kolay erişilemeyecek bir alanda var olmalarından kaynaklı olabilir. Konumsuz olarak değerlendirilen bu mekân, film kareleriyle yeniden düzeltilip varlık ile yokluk temasıyla galeri mekânlarının duvarlarında yerini alır.

Günümüz sanatçılarının, fiziksel ve sosyal ortamlarıyla bağlantılı üretimlerini yaygınlaşmasını desteklemek isteyen müze ve galeriler, alışagelmış sergiler ve koleksiyonlarına yeni sanat nesnesi kazandırmak dışında, sanatçıların ürettiği arazi projelerine destek vermek durumunda kalabilmişlerdir. Arazi sanatında işin bitmiş halinden ziyade yapının oluşum süreci de önemlidir. Doğada geniş alanlara yayılım gösteren yapıların yaratılma sürecinde, izleyicinin kolay kolay gidip göremeyeceğinden ve o ana tanıklık edemeyeceklerinden dolayı fotoğraf makinesi bu buluşmada önemli bir araç olmuştur. Bu etkenle de çalışma, kalıcı bir hale getirilmiştir. Çalışmanın kendisinden ziyade onun belgelenmiş şekli ya da projeden arta kalan belleği; taş, toprak, gezi raporu, haritası vb. malzemeler sanat nesnesi olarak galerilerde, müzelerde yerini almıştır.

Çevresel sanatın diğer öncülerinden biri olan Alan Sonfist 'Ekolojik Sanat' başlığı altında değerlendirebileceğimiz sanatçılardan biridir. Sanatçı savaşlarda kaybedilenler gibi ekolojik kayıplara da ilgi çekmek istemiştir. Savaşlarda hayatını kaybeden askerlere yapılan anıtların mantığıyla ekolojik sistemin kayıpları için de yeşillendirme, ormanlaştırma gibi anıtlar yapılmasına dikkat çekmek istemiştir. Sanatçı, 1975'te New York Lewiston'da bulunan kimyasal bir atık alanında toprağı iyileştirmeye yönelik, alanı tekrardan, el değmemiş toprak havuzuna dönüştürerek ormanlaştırmıştır. Sanatçı için New York'ta kullanılmayan her arazinin, kentin doğal tarihini hatırlattığını düşünerek 'Zaman Manzarası' başlığıyla cadı fındığı, kır çiçekleri, kayın fidanları gibi doğal flora elemanlarıyla tohumlamıştır. Şuan kamu alanlarında daha mütevazı bir görünüme sahip olan bu proje, ilk haline göre farklı bir görüntüye ulaşan 'Zaman

Manzarası’, onlarca yıllık büyümeyle geçmiş zamanı bulanıklaştırmıştır. Sanatçı, ‘Zaman Manzarası’ adlı çalışmalarını fotoğraflarla belgeleyip, bunları elde ettiği çizimlerle birleştirmiş, bu haliyle sergi mekânına taşımıştır. Geçmiş ile günümüz arasındaki zamanı anlatan birbiriyle ilişkili diptikleri, doğa ile inşa edilmiş alanın zıtlıklarıyla açıklamıştır.

Duvarda, ‘Zaman Manzarası’ adlı çalışmasının fotoğraflarıyla beraber, ormanlık anıtından kırılmış dal parçaları, düşen yapraklar gibi toplanan örneklerle birlikte sanatçı, şiirsel yazılarını birleştirmiş ve ‘Hemlock Ormanı Otobiyografisi’ni üç aşamalı bir dille izleyiciye aktarmıştır.



Görsel 4- Alan Sonfist ‘in New York Leo Castelli Galerisi’ndeki sergisinin enstalasyon görünümü, Fotoğraf Manzaraları: Hemlock Ormanı Otobiyografisi, Haziran 1978.

Sonfist, genellikle eserleri yeryüzü ile ilgili olan Michael Heizer ve Robert Smithson gibi sanatçılarla ilgilidir. Michael Heizer ve Robert Smithson daha çok araziye insan eliyle oyup şekil vermek yerine, bir zamanlar kayıp olduğunu düşündüğü yerleri hatırlamak adına, şehrin geçmiş yüzyıllardaki manzaralarını geri getirmek istiyordu.

“Metropolitan Müzesi için bir tür ‘Zaman Manzarası’ yaratmayı öneriyorum: bu proje, kolonyal yerleşim olmadan önceki doğal çevrenin bir restorasyonu olacak şekilde tasarlanmıştır. Bütün kenti içine alacak bu tasarının bir modeli olacak heykel Metropolitan Müzesi’nde duracak ve tarihsel çevre sanatının merkezi konumunda olacaktır. Kentin belli bölgelerinde tarihsel

“Zaman Manzaraları” yer alacaktır. Bunlar aracılığıyla, artık kentte bulunmayan kayın, meşe ve akçaağaç ormanları kente geri dönecektir. Her manzara, zamanı belli bir ölçüde geri sararak, kentin betonlaşmasından önceki doğal ortamları görünür kılacaktır. Bu kapsamda Canal Street’te bir bataklık arazi ve bir dereyi; Belediye binası önünde eskiden orada bulunan bir gölü yeniden yaratmayı öneriyorum” (Antmen, 2018, s. 257).

Geçmiş tarihlere baktığımızda anıtlar, insanlık tarihini anlatmak için kamusal alanlarda yapılmış eserlerdir. İnsanların olaylarını, savaşlarını, kahramanlıklarını simgeleyen, belli bir kültürün toplum hafızasında önemli bir yere sahip olan temalardır. Sanatçı, bu tür bağlılıktan farklı olarak doğaya bağlılığımızı dile getirmiştir. Doğa olmasa yaşam da olmaz. Bunu iyice kavramadıkça toplumsal yaşam kavramının önemine açıklık getiremeyebiliriz. Sanatçı bunun önemini vurgulamak amacıyla sivil anıtların, doğal olguları içine alacak şekilde ekosisteme bir yarar sağlamasının önemini izleyiciye hatırlatmıştır. Geleneksel anıtlar, tıpkı tarihi bir olayı dile getirdiği gibi ekolojik dengeyi destekleyen anıtlar da geçmiş tarihteki bir manzarayı hatırlatmalıdır. Sanatçı doğadaki geçmiş manzaraları taklit etmek kadar, içinde yaşayan canlıları ve bitki türlerini de dolaylı bir şekilde yaşatmak adına, içinde şuan yaşanan kentlere veya onun sokak ve caddelerine buna yönelik isimler verilebilir. Bu şekilde o mahallelerde daha önce doğal ortamında yaşayan canlıların, hayvanların, bitki ve ağaçların anısına kentsel bölgeyle bütünleşen simgesel bir kimlikle, varlıkları hatırlatılabilir. Sanatçı için bu tür bir yaklaşım kentlilere, geçmiş zamanda var olan çevreyi anlatan ve ekolojik sistemi hatırlatan bir tür informal eğitim işlevi görmüş olur. Sanatçı, bu tür çalışmalarla izleyiciye tavsiye niteliğinde göndermelerde bulunur. Betonlaşmayla yok olan ve çok sınırlı bulunan toprak yüzeyleri, tıpkı bir tuval zemini gibi düşünülüp buralara kendi doğal çevrelerinin tarihini kamusal anıt olarak yüzeye işlenilme mesajını çalışmalarında hissederiz. ‘Zaman Manzarası’ ile ilgili yapıtları bunu kanıtlar niteliktedir. Mimarların kent görünümüne bir bina kazandırdıkları gibi insanların da kentin doğal çevresini yenileyebileceğini savunan sanatçı, bu düşüncesinde tarihin doğal geçmişini belgeleme amacını taşır. Bu sebepten Sonfist çalışmalarında ve sergilerinde insanlar üzerinde çoklu bir eylem algısını yaratmak istemiştir. Dolaylı olarak eskiden var olan bir alanın

kaybolan peyzajına, yeniden ‘Zaman Manzarası’ adlı projesiyle, kavuşmasını sağlamak istemiştir. Böylece kent kendisini sadece mimari olarak yenilemez, aynı zamanda özgü doğal kökenlerini yenilemiş olur. Doğal gelenekleriyle de buluşan bir yerleşim alanı, kentin kirliliğine de sırt çevirir. Bu kamusal anıtlar sayesinde tarihsel temiz havaya da kavuşulur.

Alan Sofist ’in ‘Bakir Toprak Havuzu’ adlı çalışmalarına benzer bir projeyi Mel Chin 1993 yılında ‘Toprak Diriltme Projesi’ adı altında Minnesota’da gerçekleştirmiştir. Sanatçı kimyasal atıkların verimsizleştirdiği bir araziye ele alarak çeşitli zirai işlemlerden geçirmiştir. Belli bir zamandan sonra sanatçının iyileştirdiği arsalar doğaya yeniden kazandırılmıştır. Sanatçı bir metafor yerine bir sorunun merkezine inerek, onun kendi doğasını kazanmasını sağlamaya çalışmıştır. Toprağı ağır zehirli metallerden kurtarmak için bitkileri bir araç olarak kullanmıştır. Sanat ve bilimi bir arada kullanan sanatçı, bilimin yararlı kısımlarını sanatla birleştirmiştir. Sanat sadece sanatçı için bir dil değil aynı zamanda işlevsel yararlı bir şey olarak görülmüştür.

Sanatçılar doğa üzerinden iz bırakarak performatif nitelikte çalışmalar sergilemişlerdir. Kendi varlıklarını doğa üzerinde hissettiren sanatçılar, doğada yaptıkları yürüyüşlerden ve gezilerden vs. iz bırakarak bir yandan doğanın döngüsellğine bir yandan da haritalara ve sınırlara göndermede bulunmuşlardır. İnsan kültürünün doğa üzerindeki baskı ve zorbalıklarının bir simgesi olarak sınırları ve haritaları ele almışlardır. Doğada yaptığı yürüyüşlerle ve doğadaki malzemeleri kullanarak yapılan enstalasyonlarla tanınan İngiliz sanatçı Richard Long, sanat ve doğa arasındaki ilişkiyi yeniden tanımlayan isimlerdendir. Yeni olasılıklar dünyasının kapılarını aralayan sanatçı, diğer tüm arazi sanatçıları gibi geleneksel üslubu terk ederek yeni metotlarla Arazi sanatçıları arasında yerini almıştır. Dünya üzerinde iz bırakan sanatçı, Smithon ve Heizer gibi örnek sanatçıların kullandığı ağır makineler ve işçilerden ziyade, doğada daha romantik ve nazik davranışlar sergilemiştir. Toprak ve çimenler üzerinde bıraktığı ayak izleri ve bazen de etrafında bulduğu ağaç, taş, yosun gibi doğaya ait olan malzemeleri kullanmıştır. Doğaya daha silik bir tavırla yaklaşan sanatçı, doğaya daha uyum sağlayacak projelerin peşinden koşmuştur. Doğaya olabildiğince az müdahale ederek, nahif bir yaklaşım sergileyen sanatçı, az bir rüzgâr ve

yağmurun etkisiyle silinebilecek kadar kısa ömürlü çalışmalar gerçekleştirmiştir. Sanatçı, çalışmalarında gerek malzeme, gerekse yer ve zaman uyumu içinde bir tavır sergileyerek çalışmalarını fotoğraf ve video aracılığıyla kalıcı ve taşınılabilir hale getirmiştir.

“Long için, eğer çalışmasını gerçekleştirebileceği taş, ağaç dalı ya da yosun gibi malzemeler yoksa olanakları dâhilinde farklı yöntemler kullanarak herhangi bir iz bırakmak her zaman olasıdır. Nitekim taş olmasa da rahatlıkla patikanın üzerinde ileri geri yürüyerek görülebilir bir çizgi oluşturulabilir, kısa süreli de olsa toprakta ya da çamurda bir iz bırakabilir. Bir süre sonra güneşin kurutacağı bilinse de toprağın üzerine dökülen suyla bir çizgi oluşturulabilir ya da papatya tarlasında koparılan papatyalarla çizgisel bir oluşum yaratılabilir. Böylece geçicilik ile süreklilik arasında sanatsal bir çalışma yapıldığı ‘an’da vücudun deneyimi üzerinde odaklanıp malzeme, yer ve zamanın kusursuz uyumunu temsil edebilir.” (Kedik, 2010)

Sanatçının dış mekânda gerçekleştirdiği eylemlerin yanında bir de doğadan aldığı malzemeleri galeri mekânına taşıyarak gerçekleştirdiği enstalasyon çalışmaları vardır. 1968 yılında Düsseldorf sergisi, iç mekânda sanat yapmanın belirli ilkelerini yansıtır. Bu sergi, sanatçının doğadaki yürüyüşünün bir parçası sayılır. İngiltere’nin güney batısında bulunan Avon nehri boyunca ağaçlardan kesilmiş dalları galeri zeminine taşımış ve çalışmasını mekânın sağladığı koşulları izleyerek uca doğru dallar uzatılarak yerleştirmiştir. Mekânla ve zeminle uyumlu bir hale getirilen dallar, mekânda bir bütünün parçası olarak, yer ve zaman uyumuna önem verilerek yerleştirilmiştir.

1960’larda ABD’de ortaya çıkan, 1970’li yıllarda da Avrupa’ya yayılan Arazi Sanatı etkisini 2000’li yıllardan sonra Türkiye’de de göstermeye başlamıştır. Türkiye’de bu anlamda büyük bütçeli çalışmalara imza atan sanatçılardan biri Ayşe Erkmen’dir. Arazi sanatçılarının eleştirdiği tüm olumsuzlukların yaşandığı ülkemizde, diğer Land Art sanatçılarının yaptığı gibi doğaya dair bir bilinç uyandırılmak istenmiştir. Bu anlamda çalışan Ayşe Erkmen gibi Arazi projelerine odaklanan Çağdaş Türk sanatçıları

arasında Mehmet Ali Oysal, Varol Topaç, Mehmet Kavukçu, Yücel Dönmez gibi doğanın ve sanatsal ifadenin birlikteliğine odaklanan sanatçılar da vardır.

İlk olarak devasa ölçekteki çalışmalarla ismini duyuran ‘Arazi Sanatı’ daha sonra çevresel sanat teriminin oluşumuna yol açmıştır. Günümüze doğru uzanan süreçte yeni çağdaş sanatçılarla diyalektik ilişkiler içerisinde yeni başlıklar türemiştir. Çağdaş sanatçıların doğaya duyarlılığını gösteren etki kadar, sanat işlevine de yeni pencereler açtırarak bir bilinçlendirme görevi de görmüştür. Her açılan penceredeki sanat başlıkları birbiriyle etkileşime girerek birleşir ve yenilerini oluşturur. Günümüzde arazi sanatı ve çağdaş oluşumları arasında üretim süreçleri devam etmiştir. Bunları günümüzde net bir başlık altında toplamak ya da keskin bir şekilde ayırmak bazen mümkün olmayabilir. Doğanın sonsuz olmadığına ve doğanın hassasiyetine, bir gün doğanın da enerjisinin tükeneceğine dair bir bilinç uyandırılmak istenmiştir. Yapılan bu projelerin devamında, doğaya dair bir bilinç uyandırma amacı sürdürülmüştür. Bunun yanında da mekân algısını galeri mekânının dışına taşıyıp, kapitalizme karşı bir duruş gösteren ve eleştirel bir tavır sergileyen sanat akımı olmuştur.

2.2 Yeni Bir Soyutlamaya Doğru

Zaman ve moda kaprisleri tarafından kenara itilen soyut resim 21. yüzyıl sanatında ‘Yeni Soyutlama’ olarak tekrardan yoğun bir şekilde sanat camiasında konuşulmaya başlandı. Soyutlamanın saldırıya uğrama nedeni; çağdaş yaşam ve düşünce ile kendisini senkronize etmeyip demode kaldığı ve yeni fikirlerin yanında bodur durduğu için dekoratif olarak kabul edilmiş olmasıdır. Zaman içerisinde baktığımızda soyut sanatın sürekli dekora yakınlığı tartışılmıştır. Bunun soyut sanat için bir sorun haline geldiği zamanlar olmuştur. Bir zamanlar belki Piet Mondrian’ın çalışmaları dekor olarak bulunmuş olabilir, şimdi de benzer çalışmaları Peter Halley, bazen mekânı bir sanat eserine dönüştürerek bazen de sadece tuval yüzeyine bağlı kalarak işlerini sergiler. Zaman değişir ama zaman içerisinde benzer düşüncelerle karşılaşmak mümkün olabilir. Nitekim zaman ilerler ve her yeni zamana tanık olan kişi bir birikimle yoluna devam eder. İlk bilgisayar ENIAC farklı bir kütleye sahipken

şimdiki teknolojiyle bambaşka bir görüntüye sahip hale geldi. Bilimdeki ilerlemeler gibi sanat da gelişip yeni bir forma dönüşmeye açıktır. Gözden kaçırılan bir şey var: O da geçmişin asla küçümsenmemesidir. Çünkü hepimizi birbirine bağlayan geçmiştir. Küçümsenemez ve koparılıp atılamayacak bir durumu vardır. İnsanlar yeniyi ararken yararlandığı şey nedir? Sanat tarihçisi Sezer Tansuğ: ‘Sanatta Evrensel ve Yerel’ temalı Ömer Uluç ve birkaç isimle yaptığı söyleşide gelenekle ilgili şunu söylemiştir: ‘‘Gelenekle yakın bir temasa geçebilmek için çok kişisel bir duyuşun, çok kişisel bir gücün, çok kişisel bir yeteneğin olması gerek.’’ (Benk, 2014) Hepimizin gözlemlediği şey birikimli, deneyimli etkilerin bir zincir oluşturup günümüzde taze ve etkili bir şekilde devam ediyor olmasıdır. Genellikle güncel olarak en ilgi çekici sanat eserleri arasında değerlendirilen çalışmalarda, bir geleneği bozmadan onu taçlandıran ama bir o kadarda geçmişten uzakta olan, aynı zamanda tanıdık bir hava da uyandıran çalışmalarda, biçim ve içerik bağlamında tanıdık simalara rastlamak mümkündür. Buna örnek olarak 1920’lerde 30’larda Anni Albers’in kumaş ve baskı çalışmalarının soyut örneklerini, günümüzde Landon Metz’in boyalı tuvallerinde sürekliliğin hoş bir işareti olarak görmemizdir. Parlak geçmişini hatırlatarak şimdiki zaman içerisinde kendisini yeniden yapılandıran soyut sanat, tekrardan çeşitli şekillerle ortaya çıkmıştır. Şimdiki zaman içerisinde sanat eseri, kendini yenilemekle birlikte mekân algısını da değişime ve dönüşüme uğratmıştır. Bu çalışmalarda hem soyutlamanın geri dönüşünü hem de yeni bir soyutlama biçimini görmemiz mümkündür. Yüzeyde sadece boyasal tatlara bağlı kalınmamış aynı zamanda farklı malzemelerin harmonisini de oluşturmuşlardır. Picasso ve Rauschenberg’de olduğu gibi farklı malzeme deneyimlerinin yarattığı çarpışmaların izine rastlamak mümkündür.

Sanatçıları üretime teşvik eden içgüdü, günümüzde yeni malzeme arayışına duyulan ihtiyaç, küreselleşme ve teknolojik devrimin zamansal boyutu, soyut resme yeni yaklaşımlar getirmiştir. 21. yüzyıl soyut resim üslupları veya tekniklerine araçsal bir malzeme sağlayan güncel bilimsel bilgilerden yararlanılmıştır. Bu bilgiler arasında bilgisayar teknolojisi, kozmoloji, karmaşıklık teorisi, kuantum fiziği, genetik, bilgi teorisi gibi güncel bilimsel fikirler vardır. Bu temalar doğrultusunda genişleyen bir evrenin tematiğini tasvir eden Barbara Takenaga ve soyutlama yapmak için bilgisayarın

yarattığı görüntülerden veya teknolojinin dünyayı nasıl hayal ettiği gibi fikirlerden yola çıkan Cristi Rinklin güncel fikirlerle yükselen sanatçılar olarak kabul edilebilir. Günümüzde yeni bir soyut sanat anlayışının patlamasıyla açılan sergilerdeki sanatçıların çalışmalarını incelemekte ve düşüncelerini okumakta fayda var. The Hole'daki mevcut grup sergisi Xstraction ve içindeki sanatçılar buna örnektir. Bu sergide sanatçılar soyut resme yeni yaklaşımlar gösterdiklerini ifade etmişlerdir. Yeni bir şeyin sonsuz arayışına odaklanan sanatın, resim düzleminin dönüşümü ve konu bağlamında, doğadan çok kültür odaklı temalara yöneldiğini görürüz. “Son on beş ila yirmi yılın resimleri, boyalı yüzeyin artık doğanın görsel bir deneyiminin değil operasyonel süreçlerin analogu olduğunu radikal olarak yeni bir yönelimde ısrar ediyor.” (Micchelli, 2013) Xstraction'daki her çalışmanın maddi ve kavramsal bir öncülden geldiği kabul edilmiştir. 1960 yılından önceki soyut sanatın aksine yeni bir soyut gerçeklik düzenine geçilmiştir. Tuval yüzeyine boyanmış soyut gevşek şekiller, el dokuması ile yapılan çalışmalar ve soluk renkler vb. çalışmalarla hem soyutlamanın geri döndüğünü hem de yeni bir soyutlamayla devam edildiğini bize gösterir. Modern zamanda Modrian ve Kandinsky'nin geometrik ve tek renkli renk denemelerini yeni soyut ressamırlar arasında veya sanat dünyasında görmemiz mümkün. Yeni soyut resimlerde benimsenen sadece 1960 öncesi soyut resmi değil aynı zamanda minimalizm de son zamanlarda görülen etkiler arasında. Bu artık, 21. yüzyıl koleksiyoncuları ve galericileri arasında benimsenen bir kelime haline geldi. Küratör Gary Garrels'ın öne sürdüğü gibi 1960'ları en iyi anlayabilecek dönemde yaşadığımızı ve o zamanki soyut sanatla derin bir bağlantımızın olduğunu belirtir. “1960'larla ilgili bir tez yapmak için uygun zaman” diyor. “Bilgi orada. İnsanlar hala hayatta; tarihsel bir bakış açısına sahip olabilmeniz için o anın yakınlığından yeterince uzak.” (A.Macadam, 2007) 2000'li yılların bazı soyut düşünürleri, günümüzdeki soyut sanatı anlayabilmemiz için geçmiş soyut resimlerle de bağdaşım kurmanın yararlı olabileceğini savunmuşlardır.

“Halen 2008 Whitney Bienali'nde danışmanlık yapan bağımsız bir küratör ve yazar olan Linda Norden, soyutlamaya olan ilginin tekrar tekrar ilgisini iki eşzamanlı dürtünden biri olarak görüyor. “Dünyaya doğrudan tepki vermenin bir yolunu ve soyut eylemlere sonuç veren, duygusal serpinti ve bu

eylemleri yönlendiren temel güçleri hedefleyen bir belgesel dürtü var” diyor. Her iki dürtü de dünyanın durumu ve değişimi ile ilgilidir - büyük bin yıllık sorular ve günümüzün sorunları.” Bugünkü çalışmaların çoğunun “daha çok, Malevich gibi savaş, endüstriyel teknoloji ve radikal sosyal, ekonomik ve kültürel çalkantılar gibi gerçek ve devrimci bir şeyden ortaya çıkan 20. yüzyılın başlarında sanatçıların ruhunda olduğunu buluyor” (A.Macadam, 2007).

Benzer problemler hala yaşamımızda devam ederek arttığı için aynı düşünceleri günümüzle bağdaştırabiliriz. 21. yüzyılın soyut resimlerinde de minimalist ve kavramsalci etkilerin hâkimiyetini görürüz. Joan Waltemath’ın soyut resimleri harmoniye bağlı ilerlemeler göstererek yağlarda geleneksel olmayan yansıtıcı pigmentler ve çeşitli malzemelerdeki çizimleri de kullanarak mekânsal boşluklar oluşturmaya odaklanmıştır. Sanatçı, mimari soyutlamaları garip formlar yaratarak çizgi ve farklı malzemelerin harmonisini kurar ve yeni düşüncelere yeni formlar getirerek kavramsal bir çerçevenin alanını kurar. William Anastasi, Kavramsal ve Minimal Sanatın öncüsü olarak kabul edilen çağdaş bir Amerikan sanatçısıdır. Sanatçı, metro çizimleri dizisiyle ünlendiği gibi güzel nesneler yaratmaktan ziyade meditasyon gibi insan durumu ve kayıt mekanizmaları arasındaki ilişkiyi görsel sanat, ses ve deneyim ortamları aracılığıyla çalışmalarını gerçekleştirmiştir. Core Cohen, dönemin malzemelerinden yararlanmıştır. Röntgenlerde oluşan görüntüleri kullanarak, fotoğraflardaki etkilerle birleştirmiştir. Bu şekliyle Amerika ve Avrupa soyutlama geleneklerini birleştirerek çalışmalarında mekân algısına kavramsal bir bakış açısı getirmiştir. Röntgenlerle olan deneyimlerini, Canan Tolon’un yaşamından esinlenerek oluşturduğu beden üzerindeki çalışmalarıyla bağdaştırabiliriz. Röntgenlerin oluşturduğu görüntü, insan hafızasında açılan çağdaş bir formdur. Teknoloji, dijital, medya gibi mekânsal yapıları yeniden düşündüren, bunları kullanan günümüz sanatçıları vardır. Bunları geçmiş yüzyıl sanatçıları için söyleyemeyiz çünkü o dönem, bu zamansal birikimlere yabancıdır. Bu günün sanatçıları için de bir 100 yıl sonrası için de aynı şeyler geçerli. Bizim şahit olamayacağımız yeni görüntülerle yaşayacaklar ama bu yine de geçmişin unutulacağı anlamına gelmez. Günümüzde bu dijital medyumu kullanan soyut sanatçı örneklerinden biri de Torben Giehler’dir. Sanatçı bu yeni soyut sanata

yaklaşırken Kübist akımın geleneksel geometrik formlarından da kopmamıştır. Giehler, kariyerini çarpık ve şaşırtıcı derecede renkli bir mekân ve çevresini sunmaya adanmıştır.

“Sanki sanal, somut hale gelmişti: Torben Giehler resimlerinde önemsizlik ve yapaylık izlenimleri, ressam varlığı ve güçlü renkli plastisite ile bağlantılıdır. Bu resimleri görüntülerken, bilgisayar oyunlarında, uçuş simülatörlerinde veya CAD animasyonlarında bulabileceğiniz gibi yapay uzaysal yapıları kendiliğinden düşünebiliriz. Giehler açıkça mekânın oluşumuna özgü bakışlarla ilgileniyor: görüntüleme teknikleri ve bunun gibi uygulamaların doğasında olan bakış. Başlangıçtan itibaren bile, her zaman sadece olasılıklar olan gerçekleri - planlama, inşaat ve sınırsız kurgu arasında yüzen hayali dünyalar - gösteren sanal alanlardan etkileniyor. Bu nedenle sanal olanın özellikle yüzey fikri ile bağlantılı olması, çünkü mekân fikri iki boyutlu olarak oynanıyor, ressam olarak onu daha ilginç kılıyor. Klasik panel resimlerinde Giehler, mekânsal derinliği, son derece uzun görünümünün bile garip bir şekilde düz görüldüğü ve boyutsal eksenlerin gerçeküstü çarpık ve dramatik olarak dinamik olduğu LCD'lerin ışığından ödünç alınan bu tür masaüstü gerçekçiliğinin kurgusal potansiyelini tüketir. Giehler, bir ortamın ima ettiği gerçeklik görüşünü, diğerininkiyle çatışmaya sokar, simülasyonun estetiğini, kesinlikle malzemeye odaklanan yarı saydam bir resim stili alanına harmanlar. Böylece mekânsal ve derinlik yanılsaması ile boyalı yüzey arasındaki gergin ilişkiyi yoğunlaştırır” (Asthoff, 2008).

Doğayı, teknolojiyi ve psikolojiyi dijital ve geleneksel medyayı birleştirmede günümüz sanatçılarının çoğunlukta yararlanarak etrafında dolaştığı bir döngüdür. Yeniden yapılanmalarla birleştirilen mekânlar, birçok olasılıklı görüntünün içinde şekil bulur. Soyut resim geleneğinin yeni ve zamanında güncellenmesi, eserlerde dijital araçların veya dijital estetiğin kullanılması sayesinde sanatçı Wil Murray, karışık medya kolajının çekici renk, boya ve malzemeleri iç görü patlamasıyla harmanlayarak etkileyici bir dizi karışık enstalasyonlar oluşturmuştur. Teknolojinin fikirlerinden yararlanan, bu doğrultuda işler üreten bir diğer sanatçı da Jeff Elrod'dur. Sanatçı elle boyanmış çalışmaları ve dijital olarak yaratılan çalışmaları arasındaki ilişki ile geniş

formatlı soyut resimler yapar. Yirminci yüzyılın sonlarında soyutlamanın yörüngesi ve sofistike yazılım ve baskı teknolojisinin ortaya çıkışı sanatçı için bilgilendirici niteliktedir. Eserlerinin çoğu, akrilik, bant ve sprey boya kullanarak 'analog' teknikler dediği hibrit görüntüler, Photoshop ve İllüstratör gibi tanınmış programlar kullanılarak ortaya çağımızın gereklerine cevap veren tekniklerle dijital çalışmalardan, görüntülerden, çizimlerden yararlanmıştır. Ortaya çıkan resimler, düz renk düzlemleri ve yanıltıcı bir derinlik arasındaki değişimlerle karakterize edilmiştir. Sanatçı Scott Short, renkli bir kâğıttan defalarca fotokopisini aynı işleminden geçirir ve görüntünün en soyut halini elde ettiğine inandığı an görüntüyü düzlem üzerine yansıtır, böylece görüntüyü gerçek bir resim olarak ürettiğine inanır.. Sanatçının buradaki amacı tesadüfen elde ettiği görüntü ile eski ve yeni halinin temsilini oluşturmaktır. Kısaca söyleyecek olursak mekanik ile el yapımı, orijinal ile kopya, soyutlama ile temsil arasındaki ilişkiyi irdelemiştir.

Dönemin sanatçıları sadece teknolojinin tekniklerinden, birikimlerinden ve verdiği fikirlerinden yararlanmamışlar; daha geleneksel temalar çerçevesinde de kültür, mitoloji, ruh evreni gibi birikimli başlıkları da incelemişlerdir. Amerikalı sanatçı Ryan McGinness, orijinal ikonik sembollerden yararlanarak onları yan yana ve sonsuz ilişkilendirmelerle çiziyor ve şaşırtıcı görüntü ağlarını yorumlayan, soyut bir dille harmanlayarak kullanıyor. Sanatçı, farklı zaman dönemlerine, kültürlere ve resimsel kod kümelerine referanslar kullanarak dünyasını inşa etmiştir. Ancak bu sorunların hiçbiri yeni değil. İlk modernistlerin zamanından bu yana resim, böyle temalara değinerek onları çeşitli süzgeçlerden geçirmiştir. Ruhsal temelli çalışmalar yapan sanatçılardan biri olan Shirazeh Houshiary'nin uygulaması; resim, enstalasyon, mimari projeler ve filmi kapsayacak şekilde çok yönlüdür. Sanatçı çalışmalarında soyutlamanın izleyiciye iletilip iletilemeyen manevi ve duygusal içeriği barındırdığını kanıtlamaya çalışmaktadır. Sanatçının çalışmalarına baktığımızda mekân algısını evrenin bir soyutlaması olarak görürüz ama sanatçının esinlendiği kısım bununla sınırlı değildir. Sanatçı tuval yüzeyinin de çok minik detaylarla Arapça kelimeleri silik bir şekilde işler, neredeyse çıplak gözle seçilmesi için teleskobik bir alete ihtiyaç duyulacaktır. Aynı hassasiyet alüminyum armatürler ve eliptik tuğla kuleleri gibi enstalasyolarında da

görülür. Sanatçı hem üç boyut hem de iki boyutlu alanlar arasında mekânı deneyimlemiştir. Sanatçı her şeyi bir erozyon durumunda olarak görmüş ve onu deneyimlediğinden bahsetmiştir. Sanatçı bunu yüzeye aktarmadan önce yaşamında geçirgenliklerle bunu içselleştirme arayışlarına girmiştir. Nefesini tutma, meditasyon gibi arayışları deneyimlemiştir. Mekânı, dünyayı farklı algılayabilmek için sanatçılar bazen farklı yöntemlere başvurmuşlardır. Ruhsal boyutlarda soyutluluk belki de bazen bunu gerektirmiştir.

Kavramsal sanatın, video ve diğer yeni biçimlerin ortaya çıkmasıyla 1960'lı yılların ve 70'lerin başlarında: “Resim öldü.” düşünceleri yayılmıştır. Aksine resim yeniden dirildi. Kavramsal sanatla, minimal değerlerle ve yeni olanaklarla resim tekrar buluştu. Bu da resmin alanına yeni yaşamlar sundu. Resim artık kapalı kutu gibi sadece tuval çerçevesiyle sınırlı değil yer yer tuvalin dışına taşımış durumda ve yer yer de mekânın her yeriyle veya malzemenin kendisiyle ilişkisel bir soyutlama oluşturmaktadır. Kavramsal sanatın ilk etapta yanlış anlaşılan dili resmi öldürmemiş aksine tüm bu yenilikler resim için yeni bir alan yaratmıştır. İfade biçimlerinde disiplinler arasında artık sınırlar bulanıklaşmış, resim çok yönlü bir ifade aracı olmaya başlamıştır.

“Şimdi bu yenilikler kabul edilmektedir. Ron Gorchov, Yayoi Kusama, Lee Lozano, Howardena Pindell ve Richard Tuttle'in da aralarında bulunduğu “High Times” daki sanatçıların birçoğunun çalışmaları, genellikle genç sanatçıların çalışmalarının yanı sıra müze ve galeri şovlarında yer alıyor. Sınırlar bulanıklaştı ve gittikçe büyüyen bir ruh var. “Bence 'soyut' resmin heyecan verici olanaklarının artık tam olarak etiketlerden veya kategorilerden bir özgürlükle ilgisi olması gerekiyor,” diyor ressam Chris Martin, “içsel zorunluluktan kaynaklanıyorsa her şey mümkün” diyor.” (A.Macadam, 2007)

Her şey mümkün sözcüğü, sınırları ortadan kaldırmakla eş değer olarak kabul edilebilir. Bu da resmin her yerde olduğunu hatırlatır. Resim artık endüstriyel ürünlerde, buluntu malzemelerde, elimizdeki kitaplarda, önümüzdeki bilgisayarda, telefonlarda sokakta, tabelalarda, reklam panolarındadır ve bu durum sanat için sonsuz bir arayış ve

sonsuz bir ifade olanağı sağlar. Bu etkileşim de soyutlamayı gerektirir. Sokaktaki reklam panolarındaki deformasyondan etkilenen Burhan Doğançay, grafiti tekniği paralelinde reklam panolarına ve duvar üzerine yapıştırılmış ilanlardaki yıpranmış ve aşınmış bir etki dâhilinde oluşan espas ilişkilerinden etkilenmiştir. Bu etkilerden yararlanan sanatçı, üçüncü boyut ve soyut-kavramsal arayışlarını bu çerçevede oluşturmuştur. Soyut düşünceye materyallerle yaklaşan ve ilişkisel soyutlamayla kavramsal işler üreten bir diğer sanatçı da Rudolf Stingel'dir. Kavramsal ve enstalasyon çalışmalarında Celotex, Strafor, halı ve alüminyum gibi malzemeler kullanarak zaman, bellek ve algı konularıyla ilgilenmiştir. 1990'ların başında Stingel, sergi alanlarının duvarlarını ve zeminlerini tek renkli veya siyah beyaz halılarla kaplayan, mimariyi resme dönüştüren bir dizi tesisat geliştirerek resim ve mekân arasındaki ilişkiyi irdelenmiştir. Sanatçı, genellikle endüstriyel malzemelerden ve süs tasarımından yola çıkarak, resmin yüzeyinde tesadüfi etkilerle birlikte ilişkisel soyutlamanın keşfini benimsemiştir. Farklı malzemelerin harmonisini oluşturup kendine özgü renklerle boyayan Sarah Braman; hurda avlu araçlarından, eski binalardan veya antika mobilyalardan gelen öğeleri, saydam renk ve ışık hacimleriyle birleştirmiştir. Eserleri; buluntu malzemelere ve elle boyanmış kumaşlara, spreyci boyadan cam formların geniş doğasına kadar alana nüfuz eder. Sanatçının çalışmaları bir nevi Mark Rothko'nun zengin renkli karelerinin, Gordon Matta-Clark'ın kesilmiş bina formlarının, Ellsworth Kelly'nin saf form ve renge vurgu yapması ve mekânsal birlik yaratma girişimlerinin bir sentezi gibidir.

2.3 Soyut Resim Sanatında Melezleşme

Melezliği mecazi anlamda karışık ve katışık olan şeylerin hibrit enerjisi olarak tanımlayabiliriz. Melezliğin, kavramsal anlamı itibariyle tek başına oluşabilen bir olgu olmadığı kabul edilir. Latince ismiyle "hibrida" kelimesi Türkçe karşılığıyla "melez" kelimesine denk gelmektedir ve "karıştırılmış bir şey" anlamını taşımaktadır. Biyolojide iki farklı türün bir araya gelmesiyle oluşan yeni bir tür anlamını da taşımaktadır. Önceden biyoloji anlamında daha çok kullanılan bir terim olsa da

günümüzde birçok alanda yeni anlamlar için kullanılmıştır. Melez kimlik, melez insan, melez kültür, melez ekonomi, melez dil ve bunlardan biri de melez sanattır. Farklı üslupların ortak bir zeminde buluşması 1980’li yıllarda melezleşmeyi sanat anlamında yaygın bir üslup haline getirdi.

Günümüzde içinde yaşadığımız teknolojik çağ ve iletişim olanakları sayesinde kültürler birbirlerinden haberdar olabilmektedir. Bu bağlamda sanat ve sanatçı da bu değişimlerden etkilenmiştir. Bir zaman sonra artık melezlikten bahsetmek pek doğru olmayabilir çünkü günümüzde pek saf bir şeye denk gelmek gittikçe zorlaşabiliyor. Kültürün gittikçe kültürleşmeye açık hale gelmesinden kaynaklı mı bilinmez ama günümüz sanatında çokça melezleşmeye denk gelmemiz mümkündür. Yaşamdaki her şey temel olarak heterojendir ve melezleşmiş sayılır. Hâlâ saflığı yitirilmemiş şeyler arasında doğan yeni etkiler üzerinden melezlikten söz edilebilir. Gerek görsel metotlarda boyutlar arasındaki hareketlerden doğan melezlik gerek ise kültürleşmeden kaynaklı melezliğe bağlı üretimler yapılmaktadır. Örnek verecek olursak Ömer Uluç’un, Canan Tolon’un ve Chris Jordan’ın farklı malzemelerden doğan resimsel üsluplarını söyleyebiliriz. Bu sanatçılar “melez” kavramının etimolojik açıdan karşılığını vermektedirler. İki ya da daha fazla malzemeyi bir araya getirerek üretimlerini gerçekleştirirler. Soyut kavram, bu sanatçılar için dolaysız işlemlerin yapıldığı bir imgeye dönüştürülüyor ve üretimleri genelde yapma ve gösterme tarzı haline geliyor. Hazır-nesne, atık malzemeler, doğadan alınan doğal malzemeler gibi aşına olunan olgular soyut bir algıyla entalasyon formatına veya resimsel biçimlere dönüştürülmüştür.

Nouveau Réalisme’in sanatsal hareketinde kullanılan gündelik nesneler, Arte Povera’da kullanılan malzemeler, Arazi Sanatında kullanılan kavramsal hareketler kültürel bir birikimle, zaman içinde değişen hareketlerden ve ifade biçimlerinden kaynaklı sanatsal ifadelerde melez bir biçimde kullanılmıştır. Hazır nesneden örnek verecek olursak Duchamp’dan Damien Hirst’e kadar hazır nesnenin kullanım şekline, dönüşümlerine ve hazır nesneye yüklenen anlamlara odaklanabiliriz. Hazır nesne Duchamp’da yüksek sanatı, kitle kültürünü alaya almak anlamında kullanılırken günümüzde kültürün değişmesiyle veya kültürleşmenin ortaya çıkardığı melezlikten

kaynaklı farklı amaçlarda da kullanılmıştır. Günümüzde resimsel bir üsluba dâhil edilen farklı malzemelerin genelinin, estetik kaydıyla oluşturulduğunu görmemiz mümkündür. Formları melezleştiren farklı deneyimler veya disiplinler arası çalışmaların birbirini etkileme şekli, ifade arayışlarında çoklu bir algı yaratmıştır. Üçüncü bölümde Ömer Uluç, Canan Tolon ve Chris Jordan gibi çoklu bir algıyla üretimlerini gerçekleştiren çağımızın örnek sanatçılarına yer verilmiştir.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
SANATÇILAR VE ÖRNEKLER

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SANATÇILAR VE ÖRNEKLER

3.1 Zaman, Mekân ve Geçirgenlik Kavramlarında Buluşan Üç Sanatçı

Üçüncü bölüm, birinci ve ikinci bölümde anlatılmak istenen tüm konuların özet niteliğinde olan üç sanatçı ile sınırlı tutulmuştur. Ele alınan üç sanatçı günümüz sanatında farklı malzemelerin soyut imgelerini yaratan önemli kişilerdendir. Boyutlar arasında hareket eden bu üç sanatçı Kavramsal Sanat'ın diğer sanat üslupları üzerine bıraktığı etkiyle boyutlar arasındaki sınırları eritmiş farklı malzemelerin birbirleriyle geçirgenliklerini sağlamıştır. Bu da çalışmalarını iki boyuttan üç boyuta taşımalarını sağlamıştır. Değişen bu hareket ister istemez sanatçılarda mekân ve zaman algısında değişimlere neden olmuştur.

Kendi yaratım süreçlerinin ilk dönemlerinden son dönemlerine doğru ilerleyen üç sanatçı, çevresel faktörlere duyarlı ve yaşantılarına bağlı şekilde zaman ve mekân olgusunun değişimini görsel tasarımlarına taşımışlardır. Bu üç sanatçının soyutlamalarını yaratma açısından iyi bir örnek olarak kabul ettiğim Canan Tolon, Ömer Uluç ve Chris Jordan tezin ana merkezini oluşturmuşlardır. Zaman ve mekân olgusu Canan Tolon için kendi yaşantılarına bağlıdır. Tolon'un çalışmalarında küçüklüğünde geçirdiği hastalığın etkilerini ve aynı zamanda bir mimar olarak da mimariye getirdiği eleştirilerin izlerine rastlarız. Benzer şekilde diğer iki sanatçıdan da örnek verecek olursak Ömer Uluç'un çok kültürlü yaşamından kaynaklı soyut imgelerin melezliğini yaratmıştır. Avrupa ve Amerika soyutlamasını gören sanatçı Osmanlı ve Bizans sanatını da araştırarak kendi imgelerini yaratmıştır. Chris Jordan da içinde yaşamış olduğu Amerika tüketim kültürüne ve küresel ölçekli kör tüketicilere göndermeler yaparak kendi zamanını eleştirmiştir. Yaşadığı bölgelerde ortaya çıkan atık malzemeleri görsel şova dönüştürmüş, birçok konunun soyutlamasını gerçekleştirmiştir. “Algılama sürecinin paradoksal örgüsüne bakıldığında, sanatçıların kendilerine sunulan eserleri, iç ve dış dünyalarının karışımıyla algıladığı ve kendi eserlerini de, yine, iç ve

dış dünyalarının karışımıyla yaratmakta olduğu anlaşılmaktadır.” (Merleau-Ponty, 2020)

Kendi yaşamlarından ve çevresel faktörlerinden yola çıkan üç sanatçı, bir boyuttan diğerine geçişi açısından ve Kavramsal Sanat’ın bulandırdığı sınırları aşma açısından geçirgenlik kavramı çerçevesinde değerlendirilmiştir.

Yaşamın gereklerinden olan görsel şölen, günümüz sanatında artık çokluğu farklı malzemelerin görsel şova dönüşmesi, zaman içerisinde sanatçı belleğini de bir ifade aracı olarak etkilemiştir. Üç sanatçıya odaklandığımızda çalışmalarında nesneyi bir forma soktuklarını ve boyasal tatları forma enjekte ettiklerini görmekteyiz. Bu oluşan çoklu katmanda alttakinin sezilmesi geçirgenliği doğurmuştur. Çalışmalar bu anlamda estetik bir kaygı güdülerek üretilmiştir.

Kavramsal sanatın birçok yönünden etkilenen sanatçılar formu ön planda tutarak kavramsal sanatı bir nevi geride bırakmışlardır. Olgunluk çağlarında farklı malzemelerin harmonisini oluşturan üç sanatçı, çalışmalarında sanatsal anlamda tüm kültürel değerlerden birer parça barındırarak, zamansal bir geçişliliğin üslubunu da ifade biçimlerine yansıtmışlardır.

3.1.1 Canan Tolon’un Sanatına Genel Bir Bakış

Dünya tarihi birçok medeniyete ev sahipliği yapmış olduğundan mimari anlamda da yoğun bir miras oluşmuştur. İnsanların eylemleri ve edinimleri sonucunda kentlerin dönüşümü halen devam etmektedir. Mekânla ilintili olarak, yaşanan kentlerde görülen evrimsel gelişme, kentin tarihsel sürecini oluşturmaktadır. Bu evrimsel gelişme çizgisi üzerinden baktığımızda, zamanla yapılan barınakların, evlerin, binaların camilerin kiliselerin, sarayların ve günümüzde yapılan apartmanların blokların ve kristal bina ve gökdelenlerin yapımında yaşanan köklü değişimler; mimarının dikkat çeken dönemeçlerini oluşturmaktadır. Mimari yapıların dönüşüme uğramasını açıklayan farklı görüşler vardır. Genel olarak doğayla nesneyle ilişkili olan birbirine yakın olan

veya aynı nitelikleri içeren gereksinimler, şehir topluluğunu ortaya çıkarmıştır. Bunlar su alanlarının doğal zenginliğinden, üretim ve tüketimin ekonomik yönlerinin ağır basmasından, askeri ve dini kuramlar çerçevesinde şekillendi, denilebilir.

Primitif dönemden Sanayi Devrimi'ne kadar ki süreçlerde yerleşim alanları da toprağın yapısı da dikkate alınarak toplumun ihtiyaçlarına göre şekillendiği söylenir. Moderniteye geçildiğinde ise her şeyin kökten değiştiğini görürüz. Neolitik Çağ'a ait Göbeklitepe'de bin yıl öncesindeki yaşamı, Anadolu insanın yaşam zevki ve zorluğu karşısındaki sanatsal ifadeleri hala okunur cinstedir. Bizans dönemine ait kiliselerin mozaiklerinde ya da Osmanlı camilerindeki kufi yazılarında ve dönemin çanak, çömlek ve kilim dokumalarında da dönemin kimliğine soyut çerçevelerden bakılabilir. Günümüzde değişen bu samimiyetin bir tepkisi olarak Canan Tolon, eserlerinde özerkleşen sanat ve piyasanın kapislerine tepkisini dolaylı şekilde belirtmiştir. Çalışmalarında yaşam içerisindeki kentlerde ve mimaride özgünlüğün, samimiyetin bu zorlu yaşam karşısında yok olmasına, görsel anlamda estetik bir bakış getirir.

“Mimariye yaklaşımımın profesyonellikten çok tutku ile ilgili olduğunu öğrenmem uzun sürmedi. Mimarsanız mimariyi uygularsınız. Mimari bürolarda çalışan kişinin bunu karşılayamaması durumunda, tutkunun üretimi engellememesi gerektiğini anladım. Sonuçta mimariyi ‘pratik’ anlamda uygulamaktan kaçındım. Günümüzde mimarın yaratıcı özgürlüğü o kadar az ki neredeyse yok olmuş durumda.” (Latifoğlu D. ç.-A., 2011, s. 27)

Canan Tolon, işlerinde umutsuzluk ve çaresizliğe kök salarken her zaman var olmayan bir şeyler arayışında olduğunu eserlerinden okumamız mümkündür. Tolon, eserlerinde bir mimar olarak hayatından ilham alan ancak bu hayatın engellerini işlerine yansıtmadan, süreklilik, sentez gibi çağdaş sanat kavramları bağlamında duvar enstalasyonu ve biyolojik nesneleri bir oluşum estetiğine dayandırarak eserlerini üretir.

İskoçya, Almanya ve İngiltere’de tasarım ve iç mimarlık eğitimi gören Tolon, sanatçı olarak rolünü belirlerken mimarlık ve tasarım anlamında gördüğü bu teknik bilgileri sanatçı kimliğinde aşmak zorunda kaldığı en büyük engel olarak görmüştür. Babası da mimar olan sanatçının ilk yöneldiği alan mimarlık olmasındaki en büyük

etkenlerden biri bu olabilir. Babası II. Dünya Savaşı'ndan sonra Almanya ve Fransa'da mimarlık alanında çalışmıştır. Canan Tolon da İngiltere ve ABD'de mimarlık fakültelerinde okudu. 1980'li yıllarda Avrupa'nın belirli yerlerinde ve San Francisco'da çeşitli mimarlık bürolarında şehir planlamaları gibi farklı projelerde çalışmıştır. Başarılı bir mimar ve tasarımcı olmasına rağmen hep mimarinin yapmacık dünyasından bir kaçışla sanatın yaratıcı dünyasında kendini bulmuştur.

“...yetenekli bir tasarımcı olmasına rağmen, mimarinin aşırı yapmacık dünyasında kendini kapana kısılmış gibi hissediyordu. Mimarlık büroları için çalışmaya devam ederken kaçış olarak sanata döndü. Eleştirel bir bakış açısına göre mimarlar, baskı ve spekülasyona dayalı bir dünyada kontrol sistemleri üretiyordu. İnsanların gerçek ihtiyaçlarını veya tutkularını nadiren ele alıyorlar ve giderek sadece imgelerle ilgileniyorlardı.” (Latifoğlu D. Ç.-A., 2011, s. 6)

Günümüz çağdaş mimarların en büyük sorunu sanal çizimlere kendilerini kaptırmaları ve birçoğunun doğadan koptuğunu veya inşaat yapılacak alanların doğal yapısından haberleri olmadan tasarım yaptıkları söylenebilir. Boş arazilerin geneli toprak, su veya bitkilerle doludur. Günümüz mimari şirketler veya ona hâkim olan sınıf bunu bir utanç çukuru olarak görebiliyorlar. Çağımız mimarların birçoğu inşaat alanın, altını kazıyıp üstünü bir tür kadavralara benzeyen yapılarla kapatarak bir iki süslemelerde bulunduğunu kent kimliklerinden okuyabiliyoruz. Günümüz çağdaş mimarları arasında olan Frank Lloyd Wright ve Zaha Hadid gibi estetik değerlere önem veren birkaç mimarı bu düşünce sistemi dışında tutabiliriz. Çünkü inşa edilecek bir alanın tasarım sürecinde olan bir bina ile inşa edilecek yer arasındaki organik ilişkiyi göz önünde bulundurmışlardır.

1990'larda Canan Tolon yaptığı eserlerinde organik malzemeler kullanarak mimari yapılarda doğal olmayan bu üsluplarına tepkisini belirtmiştir. Bu çalışmalarında arazilerden derlediği çamur, saman ve çim gibi canlı malzemelerle doğaya tuvallerinde tekrardan bir görünürlük sağlar.



Görsel 5 - Canan Tolon, "Sen Söyle" İstanbul Modern, 2019-2020

“Tuvalle çim tohumları ekip, büyümeye bıraktığı asamlajlar düzenler. Bu süreci sadece kurgulamak yetmez, aynı zamanda bakım da yapmak gerekir, yani işi yaşatmak gerekir! En azından, galeriye getirene kadar yapıta bakarken, galeride entropinin kontrolü ele geçirmesine izin verir. Peyzaj temsilleri yapmaktansa, birebir, gerçek, büyüyen peyzajlar yapar ve daha sonra sergilenirken ölmek üzere kurban eder.” (Latifoğlu D. Ç.-A., 2011, s. 7)

“Çalışmalarında çim tohumu, su gibi doğal malzemeler kullanan, tuvallerinin üzerlerine yerleştirdiği metal parçalarını açık hava koşullarının etkisine bırakarak bir nevi doğanın resimde canlanmasını sağlayan Tolon, zamanın izlerini resimlerinin oluşumu için önemli bir başlangıç noktası olarak kurguluyor.” (Latifoğlu D. Ç.-A., 2011) Tolon, doğada elde ettiği hazır malzemeleri, bağlamlarından kopararak tuval yüzeyinde mimari yapılanmalara bağlı olarak eleştirisini sunar. Sergilenme sırasında izleyici bitkilerin, toprağın yaşam ile ölüm arasındaki sürecine şahit eder. Yaratıcı sürecin aktif malzemesi olarak suyu değerlendiren sanatçı, suyun malzemeleri dönüştürmedeki potansiyelini izleyiciye gösterir. Tuval yüzeyine ektiği çimler dışında, metal ve demir levhaları suyla ıslatarak mekanik nedenlerle aşınmasını sağlar. Böylece yüzeyde suyun etkisiyle reaksiyona uğramış, tesadüfi görsel hareketleri ortaya çıkarır. Canan Tolon bu tür

çalışmalarında imge çizmektense kullandığı organik maddelerin yüzeyde oluşturduğu etkileri koordine eder. Tolon'un bu tekniğini, İtalyan soyut sanatçısı Albert Burri'nin 1950'lerde yaptığı "Le Crette" (Erozyonlar) adlı çalışmalarındaki üslubuna benzetebiliriz. Burri, çalışma yönteminde ısınmaya tabi tuttuğu plastik yüzeyleri veya üzerine kil döktüğü ahşap kaideleri güneş altına bırakarak aşındırmış böylece geleneksel olmayan malzemelerle tesadüfî etkilerin ışığında soyut kompozisyonlar elde etmiştir. Tolon ve Burri, malzemelerin dönüştürülmesinde çeşitli ince dokular ürettiği gibi, aynı zamanda yoğun bir görsel drama ile yüzeyi infüze eder. Kullandığı malzemeleri yüzeyde sıklıkla dönüştüren sanatçılar, çalışmalarında kimileri için sıra dışı zengin dokularla unutulmaz bir görsel şölen sundukları kabul edilebilir.

Küçük yaşlarda bir çocuk felci geçiren Canan Tolon'un çalışmalarında, yaşadıklarına bağlı olarak yarattığı imgelerde dramatik izlere karşılaşıyoruz. Yaşayamadığı çocukluğuna dair göndermeleri çalışmalarında görmemiz mümkündür. Mylar üzerine mürekkep kalemle çizdiği "Geçmişsiz Gelecek" adlı serisinde çocukluğunda hastanede geçirdiği zaman dilimine gönderme yapmıştır. Benzer bir durumu farklı malzemelerin diyaloglarıyla problemlerini ele almıştır. Suyu vurduğu metal yüzeylerin oluşturduğu paslı etkileri kumaşın diliyle buluşturan sanatçı aynı şekilde suyun içinde beklettiği tuval bezinin yakaladığı küflü etkileri çocukluğundaki sargı bezlerinde karşılaştığı iltihapsi etkilerle bağlantı kurmuştur. İşlerinde yoğun bir şekilde su kullanan sanatçı, kumaş parçalarını suya batırıp bekleterek oluşturduğu küfün bir iltihap gibi tuvale yayılma sürecine bırakarak tesadüfî ve kalıcı olmayan etkiler oluşturmıştır. Çocukluğundan yola çıkarak oluşturduğu görsel metotlarla yaşayamadığı çocukluğuna bir gönderme yapıldığını bir izleyici olarak çokça sezmemiz mümkündür. Bu bağlamda yoğun bir şekilde sanatçının çalışmalarında yalnızlık, çaresizlik, yaşam ve ölüm gibi temalar çerçevesinde döner dururuz. Desen, suluboya, fotoğraf ve kolaj gibi küçük ölçekli çalışmalarla sanat deneyimine başlayan Tolon daha sonra büyük ebatlı enstalasyonlar oluşturmıştır.



Görsel 6 - Canan Tolon, “Tahterevalli Manzarası”, Tuval üzerine balmumu, çim, kahve, akrilik metal, 61x183x198 cm. 1993.

2011 yılından Galeri Nev Yayınları’nda yer alan “Tahterevalli Manzarası” sanatçının açtığı ilk sergisi olan “Still Lifes” hem kendi yaşamından hem de insanların gündelik yaşamından ilham alarak bundaki izlenimlerini sanatla birleştirmiştir. Yaşam ve ölüm temasını bu serisinde net bir şekilde belirten sanatçı insanların bu karmaşa içerisinde tıpkı yüzeyde yetiştirdiği canlılar gibi bir yaşama dikkat çekmek istemektedir. Yaşamda doğal olan ve insan yapımı arasındaki tezatlığı kullandığı malzemeler üzerinde vurgulayan Tolon, doğadan aldığı toprak ve çimleri oluşturduğu ahşap zemine geçirdiği kumaşa çeşitli bitkileri yetiştirmiştir. Bu büyük enstalasyonlarda, mimari deneyiminin izlerini okuyabiliyoruz. Uzamda yeni özerklik alanlar oluşturan enstalasyonlarını, biçimce metal kaideler ve karkaslar destek sağlayacak şekilde tasarlanmıştır. Mobilya imalatında ve mimaride kullandığı yaratıcılığını bu sefer sanatını destekleyici hale getirmiştir. Oluşturduğu bu konstrüksiyon üzerine keten kumaşı gererek doğadan aldığı malzemeleri üzerine ekmiştir. Sanatçı sergi boyunca bu bitkilerin büyümesine ve ölmesine izleyiciyi şahit kılmıştır.

Canan Tolon kendi sözleriyle bu çalışmalarını özetleyecek olursak:

“...hayatla ve hayatın varlığının meydana getirdiği dönüşümle ilgileniyorum. Odak noktam ister doğada, ister iç mekânda, ister sanayi ortamında olsun, çevrenin genel olarak bozulmasıdır. Yıkım beni özel olarak esinlendirmiyor; daha çok, herhangi bir fiziksel maddede var olan, yıkımla yapım arasındaki dengeleyici hareket ile ilgileniyorum. Üstünde durduğum maddenin etkisi ve tepkisi, onun direnen davranışdır. Çalışmalarında çürüme ilk adımdır; başka bir deyişle, yanıtım çürüme oluşunca başlar ve bazen ne zaman sona ereceği hakkında hiçbir fikrim olmaz. Galeri mekânına, suyu emerek ıslanan tuvaler üzerinde büyüyen ot gibi canlı bir madde getirmek istedim. Galeri gibi ‘temiz’ ve ‘klinik’ bir çevrede sergilenmek üzere ortamından kopartılan doğal objelere bakmayı tarifsiz ölçüde dokunaklı buluyorum. Otlar doğal olarak ölüyor ve renk değiştiriyorlar. Aynı şekilde, tuval paslanmış çelikle temas ettiği zaman lekeleniyor. Yapıtlarım, ölü olanın teşhirinden çok, dikkati o statik olduğu varsayılan ama aslında başka yaşam düzlemlerinde devam eden durumun yol açtığı sürece yöneltiyor.” (Türker, 2011)

Organik değişim, büyüme ve çürümeyle ilgilenen sanatçının çalışmalarında aynı şekilde paslı dokuları da görebiliriz. Hayatla ve hayatın getirdiği değişim ve dönüşümlerin etkisi, Tolon’un çalışmalarında yorumlanabilir. Çevrenin genel bozulmasını ele alırsak, sanatçının çalışmalarında herhangi bir fiziksel maddede var olan, yıkımla yapım arasındaki dengelemeyi okuyabiliriz. Maddenin etkisi ve tepkisiyle oluşan bir çalışma sürecinde yaşam, çürüme ve yok olmaya doğru ilerleyen bir süreci izleriz.



Görsel 7 - Canan Tolon “Angel of Repose”, Demir, sac, su, ot ve tual, her ünite 244x92x244 cm. 2003



Görsel 8 - Canan Tolon, “Yok Olmadan” sergisi, Alidade, Tual üzerine yağlı boya, çelik çubuklar, sac, ahşap, akrilik, balmumu, çimen. 165 x 277 cm. 1993

Tolon'un ele aldığı manzaralar 19. yüzyılın el değmemiş o geçmişin derinliklerinde bulunan kusursuz manzaralar değil, Sanayi Devrimi sonrası tüketilen topraklarla ilgilidir. Bir bakıma entropi ile ilgilenen Robert Smithson'ın 1970'te Spiral Jetty gibi büyük ölçekli toprak işleriyle Sanayi Devri'nden itibaren tüketilen ve oluşan manzaralara göndermeler yapar. İki sanatçının da odak noktasında yatan, Sanayi Devrimi'yle başlayan süreçten itibaren bilinçsizce tüketilen toprakların yapılaşmaya uğramasıdır. Tolon, her ne kadar Sanayi Devrimi'nden itibaren tüketilen toprak yapısını ele alsada da içten içe primitif dönemin el değmemiş doğasına bir özlem duyduğunu sezebiliriz.

“...doğayı düzeltmek çabasında olan ve yapaylaştıran bu sapkın dürtüyü ve figürü bozan aldatıcı mükemmeliyetçiliğin romantik ilkelerini sorguluyorum. Bu uygulamam, kenara atılmış bir şey gibi duvara atılmış maddelerden oluşuyor. On iki parçadan oluşan bu çalışma çeşitli canlı, ölü, doğal ve insan yapısı malzemelerle, gerilmemiş tualler, çelik çubuklarla hassas bir dengede duvara yaslanan iki buçuk metre yüksekliğinde bir dizidir. Bu indirgemiş peyzaj, bir mücadele alanını anımsatır. Bir zamanlar insanın doğa üzerindeki hâkimiyetinin ve zaferinin göstergesi, şimdi umutsuzca verilen mücadeleye dönüşür; tualin üzerinde büyüyen otlar, sergi boyunca kuruyarak renk değiştiriyor.” (Latifoğlu D. Ç.-A., 2011, s. 27)

Tolon'un tüm çalışmalarına baktığımızda, hepsinin birçok katmandan oluştuğunu görebiliyoruz. Çalışmalarında genelde izlenen lekelenme, bitki yetiştirme yıpranma ve çürüme gibi çeşitli süreçler aracılığıyla meydana gelen büyüme ile çürüme arasındaki geçişte görülen, doğal malzemeleri tekrar yorumlayan resimler görüyoruz. Suyla ve tohumla birleştirdiği bu eserlerinin öncesi ve sonrası tahmin edilemeyecek olması izleyicide derin bir merak uyandırabiliyor. Bu tüm çalışmalarında aynı zamanda denge ve yer çekiminin hakimiyetini de okuyabiliriz. Mimarının bir dalı da olan bu denge ve yer çekimi yapıtlarında büyük önem taşır. Bütün bu faktörler Canan Tolon'un yapıtlarının malzemesinde, yapısında, yerleştirilmesinde ve üretiminde belirgindirler. Belki de sanatçıyı mimariye yönlendiren bu mekân yaratma ve yer çekimine olan ilgisinden kaynaklıdır.

İster iki ister üç boyutlu olsunlar Canan Tolon'un çoğu yapıtlarında boya kullanılmıştır ve tümü tuval yüzeyinde gerçekleşen yapıtlardır. Günümüzde böyle yapıtlar bilinen türden resimler olmadığı için resim olarak adlandırılıp adlandırılmadığı tartışma konusu olmuştur. Günümüzde böyle çalışmalar romantik dönemin resim anlayışını ele alarak: 'resim öldü' düşüncesini akla getirir. Tolon buna cevaben şöyle bir yorum getirmiştir;

“Resim ölmüş de olsa bizi hala meşgul ediyor. Zaten, resim fotoğraf makinasının icadından beri tehlike altındadır. Ortaya ne zaman yeni bir icat çıksa var olan düzenleri eritip yok etme potansiyelini taşır. Sanki yenilik kendi başarısını, ancak eskileri ortadan kaldırmakla kanıtlayabilirmiş gibi. 20. yüzyıl gerçekten ölümün yüzyılı. Ölüm, tarihi hızlandırmak, her yeni hareketi geçici ve tüketilip atılabilir kılmak için kullanılan bir araç. Modern hareketin hedefi gelecek olduğu için, hareketi gerçekleştiren de hız. Ama gerçek deha eski düzeni yıkmak ya da geçersiz kılmak ihtiyacını duymaz; aksine onları kullanır, onlarla hareket eder ve onlara var olan bağlamların içinde yeni yaklaşımlar kazandırarak yeni dokular oluşturmak üzere meydan okur. Bilgi, tarih gibi biriktirici bir süreçtir. Kısa yollar yaratmak ve olayları hızlandırmak için tarihten bazı sayfaları yırtıp atarsak ilerleyemeyiz. Sonuç olarak, resmin öldüğünü söyleyen görüş sıg bir görüştür ve kendi kendini ortadan kaldıracağını umduğum bir görüştür.” (Latifoğlu D. ç.-A., 2011, s. 28)

Tarihin birikiminden yararlanmayı öneren sanatçı, tuvali heykellerinde ve enstalasyon çalışmalarında genel olarak bir çerçeve mantığında kullanmıştır. Heykelleri ve enstalasyonlarında bir ters mantık kurup heykellerini resim, resimlerini de heykel olarak adlandırılabilir.

Tolon'un çalışmalarını tek bir teknikle sınırlandırıp değerlendirilemez. Çünkü değişmez olanın fikir olduğunu ve malzemenin sadece yapıtı oluşturan bir araç olduğunu tanımlarsak, sanatçının çalışmalarında bütünü görmek mümkündür. Enstalasyon çalışmaları ve biyolojik nesneler ve doğal malzemelerle yaptığı eserleri dışında, geleneksel yöntemi devam ettirdiği tuval yüzeyindeki katmanlı boyamaları ve

desen çizimleriyle ve baskı tekniğindeki çalışmalarıyla da şimdiki zamanı devam ettirir. Bu çalışmalarında da hayatından ve mimarlık deneyiminden yola çıkan sanatçı, süreklilik, sentez, kombinasyon gibi çağdaş sanat kavramlarından şaşmadığını görebiliyoruz.

3.1.1.1 Canan Tolon Kişisel Sanatı

Daha önceki anlatımda geçirgenlik kavramına iki türlü baktığımı belirtmiştim: Yaşantı biçimimiz olarak geçirgenlik ve bunun neticesinde hayatımızda içselleşen şeylerin yüzeyde açığa çıkma durumu olarak geçirgenlik... Zaman içinde hayatımızla oluşturduğumuz hikâyelerin görsel ifadelerle taşınması işlevsel bir geçirgenliği doğurmuştur. Bu kısımda Canan Tolon'un hayatında daha kişisel bulduğu ve beden üzerinde yaptığı üretimlerinin bir kısmına odaklanacağım. Aslında sanatçının doğal malzemeler kullandığı çim, su, paslı yüzeylerde de bir şekilde kişisel hayatıyla bağlantı kurulabilir. Üç boyutlu çalışmaları bir tür mimarlık mesleğinin ve sanatçı yönünün melezliği gibidirler. Biraz daha kişisel işlerden uzak toplumsal bir problematiği ele alınmıştır.

Canan Tolon mimarlık eğitiminden önce İstanbul Fransız Okulu'nda Felsefe ve Edebiyat eğitimi gördü. 1986-1989'da Fransızca yazdığı “Futur Imparfait (Geçmişsiz Gelecek)” kitabında yazma eylemiyle resim yapma eylemi arasında bir ilişki kurarak yayınlamıştır. Bu ikili ilişkide belki hâlâ söylenmemiş bir şeylerin olduğunu hissettirir. Bu seriyi deneyimlerinden ve çocukluk anılarından esinlenerek, mürekkep ve su ilişkisiyle elde ettiği çizimlerden meydana getirir. Tolon, bu çalışmalarında daha çok kişisel bir anlatıma odaklanmıştır.

“Futur Imparfait herhalde şimdiye kadar ki işlerimin en kişisel olanı. Çalışmalarım yıllar içerisinde gelişirken, odak noktam açıkçası kişisel olan bedenden daha geniş bir çerçeveye -yerel, kültürel ve endüstriyel görüntüye- kaydı. Yazı, yazmak resim yapmak gibi, son derece kişisel bir iştir. Birbirine benzerler ama bir şekilde birbirine karşıtlar. Ayna gibi, zaten orada olanı

yansıtırlar ve düşle gerçek arasında, birbiriyle çakışarak yarı-doğru, yar-düşsel bir şeyler yaratırlar. Sonsuzu yaratan yansımalar gibi, beden sürekli olarak kendini oluşturur ve bozar; böylece diğer insanların -acıma, haset vs. gibi duygulara- varan algılamaları tarafından şekillendirilen toplumsal beden ile bütün bunlardan sıyrılmak için sürekli savaşılan kişisel benlik arasındaki ikiye bölünmüşlüğü ortaya çıkarır.” (Latifoğlu D. ç.-A., 2011, s. 22)

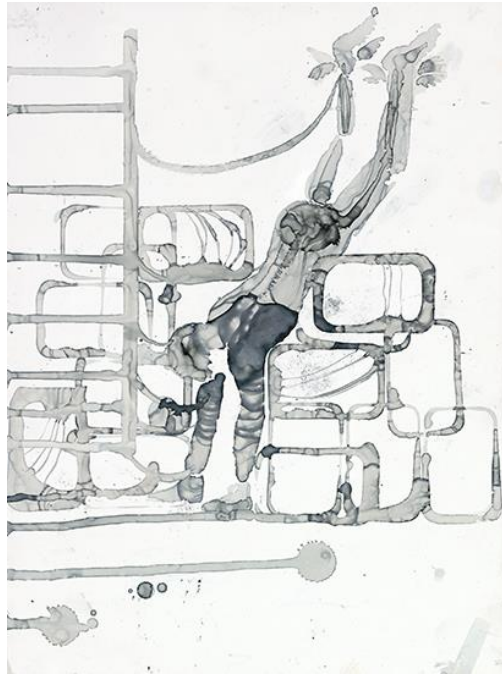
Tolon’un yapıtları, birçok bilgidен beslendiğini ve edebiyatın kendisi için bir kaynak olduğunu birçok eserinde görmemiz mümkün olduğu gibi bu eserlerinde de hissetmemiz mümkündür. “Her zaman doyumsuz ve çeşitli konulara eğilen bir okur oldum çünkü hastanede geçmiş olan çocukluğumun yitirilen yıllar boyunca kaçırdığım dünyanın yerine kitaplar bir dünya oluşturdular” (Latifoğlu D. Ç.-A., 2011, s. 22). Çocukluğunda yaşadığı çevreye ve dış dünyadaki nesnelere kapalı kalan Canan Tolon kendi gerçeklerini kitapların dünyasında aradığını belirtmiş, bunları çalışmalarında da hissettirmiştir.

Sanatçının desenlerinde, ışık vurmuş parlak yüzeylerde yarattığı imgelerle hastanede yaşadıklarını, yatağında uzanırken retinasının hafızasına sık sık nüfus eden görüntüler gözümüzde canlanır. Her oluşturduğu yeni bir kompozisyonla bizim o ana tanıklık etmemizi sağlar. “Aylarca yattığım yatakta, ışık vurmuş parlak yüzeylere, retinamı yakana kadar bakarak imgeler yarattım. Göz kapaklarıma yansıyan enstantane resimler yapardım. Sonra, görüntüyü kaydırarak diğer bir parlak noktaya bakar, orada gördüğüm imgenin üzerine bir diğerini bindirir ve kompozisyonlar elde ederdim.” (Türker, 2011) Hastanede yaşadığı anlarına bu sözleriyle değinen Tolon geçirgenlik kavramının yüzeye olan aktarımına iyi bir örnek olarak kabul edebiliriz. Yaşayamadığı çocukluğunu yüzeylerde arayan Tolon, Frida Kahlo’nun kişisel problemlerinden yola çıkarak ürettiği işleriyle kavramsal bir bağlantı kurmamız mümkün olabilir. İkisi de eserlerinde çaresizlik, yalnızlık yanı sıra yaşam ve ölüm arasındaki dengeyi eserlerine yansıtmaktadırlar. Bu bağlamda beden üzerindeki kişisel problemlerinden yola çıkan sanatçı izleyiciye her şeyin bir değişim ve dönüşüm döngüsü içerisinde olduğunu (?) hatırlatır. Frida Kahlo’nun oto-portreleri ile Canan

Tolon'un beden üzerindeki üretimleri arasında bu anlamda güçlü bir bağlantı kurmak mümkündür.

Genel olarak beden üzerine oluşturduğu bu yapıtlarında yabancılaşmış bir bedene hapsedilme sıkıntıları okuyabiliyoruz. Temelde, hareket etmek için var olan bir bedenin engeller oluşturması, düşünceden arınmış durması yabancı bir bedende olma hissini uyandırmış olmasının altındaki durumla özdeşleştirebiliriz.

“Küçük yaşta çocuk felcine yakalanarak çocukluğumu Fransa'daki bir hastanede geçirdim, hayatın basit ve antiseptik olduğu bembeyaz duvarlar arasında yaşadım. Bu, arafta ve beyazlıkta, geleceksiz ve geçmişsiz bir hayattı. Bir de diğer dünya vardı, ziyaretçilerin, yabancıların geldikleri dışarıdaki dünya. Benim için 'yuva' olanın ailem için 'dış dünya' olduğunu keşfettiğimde duyduğum şaşkınlığı hatırlıyorum. Hastaneden çıktıktan sonra sürekli olarak hayatı taklit ettim ve hiçbir şeyin gerçek olmadığı duygusunu taşıdım.” (Latifoğlu D. Ç.-A., 2011, s. 22)



Görsel 9 - Canan Tolon, ‘‘Geçmişsiz Gelecek için Desenler’’, Mylar üzerine mürekkep ve kalem, 36 x 28 cm, 1986-1999



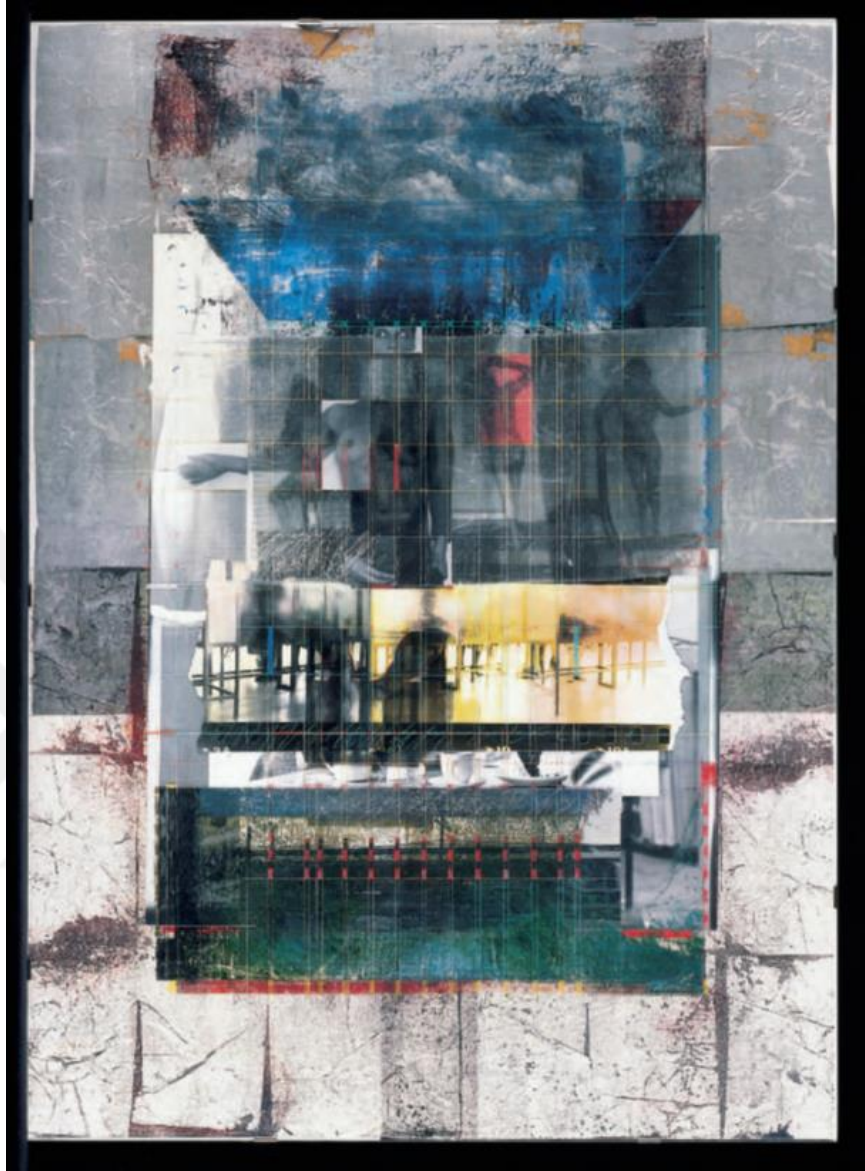
Görsel 10 - Canan Tolon, ‘‘Geçmişsiz Gelecek için Desenler’’, Mylar üzerine mürekkep ve kalem, 36 x 28 cm, 1986-1999

Kendi bedenine, yurduna duyduğu yabancılık hissini ‘‘Futur Imparfait’’ adlı yapıtlarında dramatik etkilerin yanında mizahi bir anlayışta görmemiz mümkündür. Belki de bu dramatik olayın içerisinde hayatla şakalaşırçasına yüzleşmenin etkisinde doğar. Tıpkı hayatı bir tür maskeli balo görmek gibi. Bu etkiyi Raymond Queneau’nun ‘‘Exercices de Style’’ yapıtındaki üsluba benzetebiliriz. Gün içerisindeki bir durumu on adımda anlattığı bir otobüs formuyla stilize eder. Bu yapıtta anlatımlar gülünçleşir, stil değişikliği yapıtın absürt havasını güçlendirir. Her iki sanatçının, kitaplarında kullandığı desenleri arayıp da bulamadıkları bir sözcük yerine koyabiliriz. Sözcüklerin hissedemediği duyguların dışavurumuna bir ileti gibi.

Canan Tolon'un 1980'lerdeki işlerinde de beden üzerine yoğunlaştığını ve buna yönelik birçok eser üreterek bunlara 'dis-figurative' (figürü bozan) başlığında bir araya getirmiştir. Sanatçının bu çalışmalarında yine kendi bedeninde duyduğu kusurdan dolayı mı veya sokakta yürüdüğünde gözlerin onu izlemesinde duyduğu rahatsızlıktan yola çıkarak mı ele aldı bilinmez ama yapıtlarda hem görünür bir o kadar da gizlenme hissini uyandıran çıplak figürleri barındırır. Bunu sadece bu durumla da sınırlı tutmak anlamsız olur çünkü figür başlı başına zengin, estetik değeri yüksek formlar barındırır.



Görsel 11 - Canan Tolon, 'The Advantages of Disgrace 2', 1989, Karışık teknik, 71 x 51 cm, 1989



Görsel 12 - Canan Tolon, “İsimsiz”, Karışık teknik, 71 x 51 cm, 1989

Sanatçının “Geçmişsiz Gelecek” serisi dışında baskı ve kolaj tekniğiyle bedenle bağlantılı ürettiği bir serisi daha mevcuttur. Sanatçının bu teknikteki çalışmalarını da kişisel olarak değerlendirebilmemiz mümkündür. Sanatçının beden üzerine çalışmalarına yer vermemin nedenlerden biri de bedenin genel olarak tüm formları ve kavramsal metotları destekleyecek nitelikte görmemden kaynaklıdır. “Figür, bir araştırma konusudur; gözlemlenecek, incelenecek, düzeltilecek, dönüştürülecek,

keşfedilecek, seçilecek, etiketlenecek bir harita gibidir. Figürü yönlendiren geometrik unsurlar ve çapraz hatlar, onu başka bir şey haline gelmeye mecbur kılar.” (Latifoğlu D. Ç.-A., 2011, s. 24) Tolon çalışmalarında bazı figürler makinelerle ve tıbbi aletlerle yan yana konulmuş ve röntgen ışınından ya da mekanik bir gözden görünüyormuş gibidirler. Sanatçı, çalışmalarında bedensel ifade biçimini, tıbbi ve bilimsel bakışla, mekanikleşmiş bir görüntü izlenimini verir.

3.1.1.2 Canan Tolon’un Siyah-Beyaz Mekân Çalışmaları

Çağların zaman atlamasıyla ve tarihsel kültürel bir birikimle kendini var eden zaman döngüsü içerisinde birbirinden birçok anlamda etkilenen, birçok sanatçı bulabiliriz. Canan Tolon ve diğer birçok sanatçı arasında işlerinde bir benzerlik görebiliriz. Canan Tolon’un ‘çizimler ve baskılarla gerçekleştirdiği: ‘Körü Körüne 1’’ gibi çalışmaları Giambattista Piranesi’yle yakından bir bağlantı kurulmuştur. Ünlü bir İtalyan sanatçısı olan Giovanni Battista Piranesi biçimsel ve teknik fantezileriyle hayali ve atmosferik hapisaneler yaratmıştır. Fikirlerini sadece kâğıt üzerinde gerçekleştirme yönüyle birlikte farklı durumlarda da iki sanatçı arasında bağlantı kurulabilir. Giambattista Piranesi mimarlık öğrenimi görmüş olmasına rağmen, bir iki önemsiz uygulama dışında mimari yapılarını sadece çizimlerle ve gravürlerle sınırlı tutmuştur. Bu yapıtlarında belki de Eski Yunan, Roma ve Mısır kentlerinden harabeleri çizmiş ya da mimari bilgisinin yardımıyla fantastik mekânlar yaratmıştır. Bu fantastik değerlere baktığımızda Canan Tolon’un fantastik mekânlarıyla bağlantı kurulabilir.

Resmi incelediğimizde ışık gölge oyunları ve boşluğun türlü durumları geçirgenliğe fırsatlar doğurmuştur. Resimde günlük yaşamdaki kargaşalar gibi şeffaf boya ve ilişkileri kaynaştırma durumları biçim, hareket, ritim gibi etkileri doğurmuştur. Tolon’un tuval yüzeyindeki çalışmalarında genel olarak ardardalık planlarla geçirgen etkiler görmemiz mümkündür.



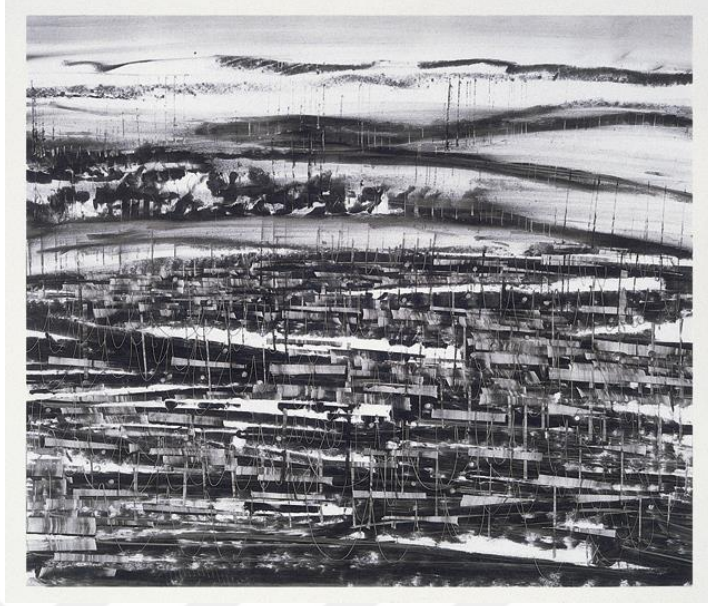
Görsel 13 - Canan Tolon 1, 'Körü körüne 1' Tuval üzerine yağlıboya, 144x142 cm, 2003



Görsel 14 - Canan Tolon. 'Körü Körüne 1' Tuval üzerine yağlıboya, 155 x 138 cm, 2003

Sanatçının çalışmalarına baktığımızda gölge, ışık ve perspektif tekniklerinde ustaca etkiler, yer yer romantik ve yer yer dramatik anlatımın ifadelerini görürüz. Piranesi, ‘Hayali Hapishaneler’ çalışmaları içerisinde özgün üslubunun göstergesi olarak en olgun yapıtları arasında kabul edilir. Kemerleri, merdivenleri ve Orta Çağ işkence araçlarına benzer vurgular, tüyleri ürperten fantastik bir yeraltı dünyasına izleyiciyi taşır. Bu mahzenlerdeki dramatik etkiyi daha da güçlendirmek için gerçeküstücü bir yaklaşımla kimisi için nefes kesici distopyanın sanatta eleştirilen ilk yapı olduğu kabul edilmiştir. Canan Tolon’un koyu renkteki işlerine ve yağlı kalemle yaptığı işlerine bakıldığında Piranesi’nin insanın içini karartan ümitsiz hapishane atmosferini, sonsuz devasa yapılaşmayı anımsatan manzaralarını ve art arda çizilen çizgilerinin takıntılı bir tarama örgüsü oluşturduğu tarif edilemez karanlığıyla bağdaştırmak mümkündür. Bu çalışmaları izlediğimiz de hayatın önlenemez sonunu bekleyen, anlaşılamaz bir kontekstinde tikanıp kalmış insanın duygularını ifade ettiğini hissetmemiz mümkündür.

Tüm sanatçılarda olduğu gibi Canan Tolon da sosyal bir birimin parçası olduğu için çevresinde meydana gelen her şeyden dolayı alarak etkilendiği çalışmalarından okunabilir. Sanatçının yuvarlak ve dörtgen formlarda vücuda getirdiği görüntüler mimari, felsefi ve metafizik bir kabiliyetle görselleştirdiği dünyayı ve iç dünyamızın devinimini, tükenişini ve yapılanışını, kendi tekilliğini her bir eserinde fark edebiliyoruz. Birçok sanatçıyla yapıtlarında ortak noktalar sezilse de ifade açısından son derece ayrı durduğu noktalar eserlerde okuyabilmek mümkündür. Tolon, tarihin birikmişlerinden yararlanırken, dünya hakkında kendi görüşlerini geliştirmiş ve her şeye daha geniş bir açıdan bakıp yapıtlarında birden çok odak noktası oluşturmuştur. Üst üste getirdiği görüntülerle oluşturduğu perspektifte, mekânın hem tuvalin hem de izleyicinin ötesinde devam ediyor hissi uyandırmıştır. Siyah-beyaz fotoğraflarını andıran desenlerinde ve yağlı boya resimlerinde kat kat imgeleri ve mimari kompozisyonları kullanmıştır. Sanatçı belki de bu deneyimlerinde, kendini sürekli değişen manzaraların bir parçası olarak görmüştür.



Görsel 15 -Canan Tolon, “İsimsiz”, Mylar üzerine yağlı kalem 36x43 cm, 1994



Görsel 16 -Canan Tolon, ‘Kaza Eseri’ ’Mylar kâğıdı üzerine yağlı boya, 56 x 43 cm, 1995

Sanatçının yapıtları, üst üste binmiş imgeleri, kayan kompozisyonları yaratıcılığın bir ifadesi olarak, hafızayı zorlayan görsellerin bir örneği halindeler. Tüm çalışmalarında bir üslup bütünlüğü görülse de son yaptığı siyah beyaz ağırlıklı çalışmaları, değişik malzemeler yerine daha çok tekrarlanan şekiller yer alıyor. Bu çalışmalarında, resmin odak noktası mekândır. Yanı sıra bazı şekiller ritmik tekrarı bir düzen oluşturur. Kâğıt ya da tuvalin yüzeyi göz aldatıcı hareketlerle, yüzeyde derinlik algısını oluşturur. Bir tür noktaların birleşmesiyle bir şeylerin yansımasını çağrıştırıyor. Böylece yüzeyde izleyicide bir tür mekân yanılgısı oluşturur. Çalışmalarda karmaşıklık ve çok boyutluluk hâkimdir, görüntülerin üst üste binmesi, birden fazla pozun birleşiminden doğan bir etki yaratır.

“Uçsuz bucaksız ve terk edilmiş sonsuz coğrafyaları gösteren kompozisyonlarındaki mimari kesitler, yıkım, inşa ve yeniden inşa süreçleri ile insanlığın doğa karşısındaki mücadelesini akla getiriyor. Her bir detayın boya ile inşa edildiği bu resimlerde Tolon, insanın doğayı değiştirme ve dönüştürme süreçlerinin yarattığı kaos, mücadele ve belirsizliği tedirgin edici bir atmosferde yansıtıyor.” (Çalıkoglu, 2019)

Bu çalışmalar ilk etapta fotoğrafik bir imge gibi okunsa da aslında pek ilişkili değiller. Gerçekte olmayan imkânsız manzaralar etkisinde dururlar. Resmin fotoğrafa benzerliği izleyiciyi gerçeklikle düş gücü arasında kararsız bırakır. Yapıtları bu yönüyle aldatıcı bulabiliriz. Dikkatle incelendiğinde fotoğrafvari etkiden sıyrılıp soyut ve gerçekdışı olurlar.

“Canan Tolon’un çalışmalarının merkezini kendisini sürekli yenileyen doğa ve bir kültürel girişim olarak mimarlığın bıraktığı izler oluşturuyor. Tolon, her iki varoluşun birbiri üzerindeki etkisi, birbirlerine gösterdikleri direnç ve karşılaşmalarından doğan çelişki ve sonuçlar etrafında düşünsel ve görsel bir dünya tasarlıyor. İzleyicisini gördüğü imgelerin gerçek mi yoksa yanılsama mı olduğu konusunda ikircikliğe iten, fotoğraf mı yoksa resim mi sorusunu canlı tutan deneysel çalışmaları her zaman için yaşam ve ölüm arasındaki sınırı akla getiriyor.” (Çalıkoglu, 2019)

Sanatçı günümüzde (6 Eylül 2019 - 2 Şubat 2020) İstanbul Modern’de ‘Sen Söyle’ adlı son sergisi açıldı. Bu sergide sanatçının 1980’li yıllardan günümüze sanatçının sanatsal birikimlerinin bir kesitine ev sahipliği yaptı. Çizimden fotoğrafa, resimden yerleştirmeye kadar sanatçının kendine özgün çok yönlü taraflarını sergide görmek mümkündür. Bu sergide de sanatçı Tolon’un çalışmalarının merkezini kendini sürekli yenileyen doğa ve mimarlığın günümüzde bıraktığı izler oluşturmuştur. Bu anlamda araştırma alanının farklılıklarıyla izleyiciye düşünsel ve görsel anlamda zengin bir çeşitlilik sunmuştur.

3.1.1.3 Canan Tolon’un Farklı Enerji Birleşiminden Doğan Melezlik

Canan Tolon’un kariyerinden bu yana işlerine baktığımızda sürekli farklı deneyimler içinde olduğunu ve çalışmalarında çok kullanılan yöntemlerin etkisiyle ortaya çıkan ortak bir enerjinin diliyle karşılaşıyoruz. Tuval yüzeyine ektiği çimlerden yanı sıra, tuval yüzeyine yer yer pasın tesadüfî etkisiyle bütünleşen renkler ve mylar üzerinde yaptığı pürüzsüz çalışmalarının ardından, çoklu görüntülerin üst üste binmesiyle ve çok katmanlı çalışmasında yer yer pasın tesadüfî şiddetinin daha da arttığını görmemiz mümkün. Büyük metal parçaların yardımıyla tuval yüzeyinde oluşturduğu resimlerini boya ve renk aracılığıyla kurgusunu tamamlar. Yüzeydeki bu tüm deneyimleri arasında oluşturduğu çok katmanlı, soyut görüntülerle izleyiciye, kendi psikolojisine göre çıkarımlar yapmasına pay bırakır. Buradan da yöneme çok önem verdiğini, düşüncesini ve iletmek istediği mesajı kısmen kullandığı tekniğe bağlı gördüğünü anlayabiliyoruz.

Canan Tolon’un gerek resimlerinde gerek entalasyonlarında malzemenin yeri çok önemli bir konumdadır. İsteddiği mesajı kullandığı malzemelerle vermek isteyen sanatçı bu yönde başarılı üretimlerde bulunmuştur. Değişim ve dönüşümü anlatmak isteyen sanatçı entalasyonlarında kullandığı otları, sergi boyunca sararıp solmasına izin verir ve bunun yanında tesadüfün ve rastlantısallığın güçlü yanını vurgulamak istediği kısımla kahve telvesi ile bir gönderme yapar. Tolon, rastlantısallık üzerine sadece kahve telvesini değil paslı yüzeylerin etkisini de kullanmıştır.



Görsel 17- Canan Tolon, ‘‘Ağır’’, Galeri Nev, İstanbul, 2015



Görsel 18 - Canan Tolon, ‘‘Ağır’’ Tuval üzerine pas ve yağlıboya, 192 x 610 cm, İstanbul, 2015



Görsel 19 - Canan Tolon, ‘‘Ağır’’ Tuval üzerine pas ve yağlıboya, 193 x 630 cm, İstanbul, 2015

Malzemenin diliyle oluşturduğu resimlerinin yanında mylar üzerindeki desenleriyle de etkileyici çalışmalar çıkaran sanatçı izleyiciye iki malzeme arasındaki farklılığı göstermiştir. İki durum arasında hareket eden sanatçı bazı çalışmalarında farklı malzemelerden doğan bir tür melez etkiler yaratmıştır. Mylar üzerindeki keskinliği, pasın oluşturduğu tesadüfî etkilerle birbirini tamamlar niteliktedir. Objelerle oluşturulan paslı yüzeylerin dokuları daha belirginken mylar yüzeyindeki çalışmalar daha pürüzsüzdür. Çok katmanlı çalışmalarında her biri yüzeyin altına gizlenmiş heyecanlı anlar içerir diyebiliriz. Bu katmanlı çalışmaların uzun sürmesinden dolayı her birinde farklı ruh hallerinin bütünlüğünü sezeriz. Bu ruh hallerinden doğan estetik arayışlar dikkatimizi üstüne çeker ve çalışmalarında söylenilen bir şeylerin gizliliğini ararız. Bu iki üslubun hız ve oluşum anlamında ayrı süre ve zaman diliminde varlığını tamamlar.

“Pasla boyamak çok vakit alan bir süreç. Bu yapıtlar aslında, paslı objelerin tuvalde iz bıraktığı dev baskılar gibidirler. 1991’den beri bu tekniği geliştirmeye çalışıyorum. Yağmurlu hava gibi, dış çevre koşullarını işin içine katarak bir çözüm buldum, sonuçta bu manzaralar çevrenin şekillendirmesiyle oluşular. Tuval üzerindeki resimlerimin yapımı mevsim boyu sürerken, kâğıt üzerindeki çalışmalarım çok daha kısa süreli, malzemenin doğasına göre hem o anda yapılıyor hem de değiştirilemez nitelikli. Bu şimdiki zamanla gelecek zaman kipleriyle eşzamanlı olarak çalışmak gibi.” (Latifoğlu D. Ç.-A., 2011, s. 31)

Buradan da fark edileceği gibi iki yüzeyde de ayrı teknikte çalışan sanatçı; mylar üzerindeki çalışmalarının varlığı daha kısa sürede gerçekleşirken, tuval yüzeyindeki çalışmaları bazen mevsim boyu oluşma evresinde olduğunu vurgulamıştır. Sürenin uzaması yani işin içine daha uzun bir zamanın girmesi ve farklı malzeme deneyimleri sanatçıyı iki ayrı üslubun melezliğinde okumamız mümkündür. Sanatçının değişik ritimlerin etkisiyle yarattığı mekânlar ve üst üste kullandığı zaman dilimleriyle yakaladığı farklı dokuları birleştirmiştir. Bu çoklu deneyimlerle sanatçı farklı bir enerji yakalayarak kendi melez etkilerini ortaya koymuştur.

3.1.2 Ömer Uluç ve Sanat Anlayışı

Sanatçı Ömer Uluç'u ele almamın temel nedeni formlar arasında soyutlama yapan bir Türk ressamı olmasından kaynaklıdır. Çağın gereklerini göz önünde bulundurarak üretim yapması ve en önemlisi Avrupa ve Amerika soyutlamasını görmekle birlikte Osmanlı ve Bizans sanatını da araştıran birisidir. Bu çok yönlü tarafıyla taklitten uzak kalarak, oluşturduğu tuval ve üç boyutlu çalışmalarıyla iyi bir soyutlama örneği ve melez imgelerin sanatçısı olarak kabul edilmiştir. Özgün duruşu ve samimi kimliği beni bu yönde etkilemiştir.

“Uluç, ellilerin başında Mühendislik eğitimi dolayısıyla, ABD’de soyut resim çalışmalarını sürdürmüştür. Burada herhangi bir atölyeye devam etmemişse de yaşadığı coğrafyanın kaotik kozmosundan etkilenmiştir. Bu yıllarda Rus asıllı Fransız sanatçı Nicolas De Stael’in soyutla figüratif bir arada gösteren sanat anlayışından da etkilenmiştir. Hem Amerikan, hem Fransız resminin soyutlama anlayışına yakından bakabilen Uluç, resmin çerçeveye sığamayacağını fark etmiştir. Sanatçıya göre, resim görsel bir tecrübeydi, daha doğrusu görsel tecrübelerin toplamıydı. Bizans ve Osmanlı sanatının etkilerine sanatını açan Uluç, bu dönemde, bir anlamda kendi espasına dönmüştür.”
(Tözeren, 2020)

Sanatçı 1931 ile 2010 yıllarında yaşamıştır. 1949-53 yılları arasında Robert Koleji’nde Mühendislik eğitimi gören sanatçı 1953 senesinde Robert Koleji' ni bitirmiştir. 1950’de Nuri İyem atölyesinde resim eğitimine başladığından bahsedilir. Genelde modelden ve doğadan çalışmıştır. Sonraki çalışmalarında doğadan uzaklaşıp daha çok figürlere bağlı kaldığına şahit olabiliriz. Birbirinin devamı niteliği taşıyan çalışmalarının serüveni Nuri İyem’in atölyesinde başlar. Uluç, Nuri İyem’in bir grup sanatçıyla kurduğu ‘Tavanarası Ressamları’ olarak adlandırdığı ve genel hareketleri akademizme bir tepki olan düşüncelerinden etkilenerek bu grupta yer almıştır. Atölye ortamında da belli bir kuralın olduğunu düşünerek kendi kendini icat etme iradesine yönelmiştir. Bu kendi kendini icat etme serüveni üretimlerinde bir özgürlüğe dönüşmüştür. Bu özgürlük sarmal hareketlerle kendi (?) kendini doğuran ve genişleyen

bir soyutlamadır. Bu yönde sarmal sürüşler hareketli olsa da figürler genelde mekân içinde durağandır, bu durum sanatçının incelediği Bizans sanatının etkisinden kaynaklı olabilir.

“Yapıtlara bir bütün olarak bakıldığında ‘figürler’ resim yüzeyinde yer değiştiriyor gibi görünseler de, her bir yapıtın çerçevesi içinde neredeyse kasıtlı bir durağanlık vardır bu ‘şahsiyetlerde’; Uluç’taki ‘Bizans’ ânı da renkten çok bu inatçı durağanlıkla ilişkilidir. Ama sarmal olgusu bu konuya farklı bir açı da getirir. Sarmal, ilerlemeyle durağanlığı, hatta gerilemeyi birleştiren biçimdir; gerilerken ilerliyor ya da yükselirken alçalıyor gibidir.” (Koçak, 2007, s. 94)

Nuri İyem’in atölyesinden ayrılan sanatçı kendisini daha çok atölye ve galeri gezmelere vermiştir. Gezilen bu sanat ortamlarında Uluç’un geleneğin etkisine maruz kaldığı müzeler, camiler, kiliseler ve 70’lerin başında mühendis olarak gittiği Afrika’nın kültürü ve gezdiği birçok alanın da etkisi dâhildir. Sanatçı bunlarla kendisini sıfır noktasında tekrardan yaratmıştır. Sanatçının etkilendiği başka bir durumda ABD’de Mühendislik eğitime devam ettiği dönemde soyut düşüncenin önemli temsilcilerinden sayılan Fransız sanatçı Stael’in geniş boşluklarından, kullandığı ışıktan, renk lekelerinden etkilenmiş bu bağlamda yapıtlarına mekân sorunlarına yer vermiştir. “Uluç resim macerasına bir Mühendis olarak 1950’lerde atılıyor. Amerika’yı da görüyor Fransa’yı da... İki soyutu da biliyor. Birinin bitmemişliği birinin bitmişliği onu etkiliyor. Belki biraz ve her zaman bitmemişten daha çok etkileniyor.” (Sönmez, 2019) İlk kişisel sergisini 1955 yılında Boston’da açan sanatçı daha sonralarında birçok kişisel sergiler açmış karma sergilere dâhil olmuştur. Uluç 1965-66’da Londra ve Paris’te, 1972-73’te ABD ve Meksika’da 1973-77 arası Nijerya’da bulunmuştur. 1983’den sonra Paris’te yaşayan sanatçı yılın önemli bir bölümünü İstanbul’da geçirmiştir. Ömer Uluç, Hollanda, Amerika, Fransa, Almanya ve Türkiye gibi birçok ülkede farklı sergiler açmış bunun yanında birçok bienale katılmış çokça ödüllerin sahibi olmuştur. Farklı yerlerde adından sıkça söz ettiren sanatçı, başarılarını sınırların ötesine taşımıştır. Çalışmalarında farklı kültürlerin renk cümbüşünü, farklı zaman dilimlerini sarmal geçişlerini konu alan resimleri, yaratıklara dönüşen borularla, sarmal hareketlerle, kutularla gerçekleştirdiği çalışmaları farklı bir üsluba sahiptir.

3.1.2.1 Ömer Uluç'un Çok Yere Varan Çalışmaları

Günümüzün küreselleşmiş ortamı, reklamın toplumumuzun her yerine nüfus etmesi, kitle iletişim araçları gibi çoklu görüntülerin olduğu alanlar dolaylı olarak da olsalar orijinal fikirleri etkilemektedir. Bir nevi günümüz dünyası asla tatmin olmayan insanların ürünü haline gelmektedir. Bu da üretim çokluğuna teşvik eder. Her bir şeyden çok şey görmemiz mümkündür. Günümüz üretimlerinde yeni bir bakış açısıyla sanatta orijinal yeni formlar görmek gittikçe zorlaşabiliyor. Sanatçılar için yerli olan problemleri ve görüntüleri nasıl deneyimledikleri, sanatçı profili için hala çok önemlidir. Bu durumda günümüzde tatmin olmak çok önem arz eden bir durum haline geldi özellikle üretimi yapan sanatçı için. Düşüncelerden gelen fikirler uygulandığında ve buna uygun davrandıkları an samimi bir atmosfer yakalanılması mümkündür. Sanatçıların, ressamaların, şairlerin yaptıklarının tümünü değerlendirdiğimizde aslında hepsinin çalışmalarını bir devamlılık olarak görmekteyiz. Tıpkı yaşam gibi, bir dünyanın yarını gibi denilebilir. Ya da bir maceranın başlangıcıyla ilerlemesi şeklinde devam ederken bazı bölümlerinin diğerlerinden farklı görünmesi daha canlı ve etkili durması bir görme duyusunun gerekleridir. Bir şarkı ritmi gibi alçalan yükselen kısımların olması gerektiği gibi (kulak bunu ister) ressamlar için de bazı yerler daha yoğun daha hızlı gerçekleşmesi gerekirken bazı yerler de daha sakin gözükmelidir. (görsel hazdan kaynaklı) Sanatçı Uluç'un çalışmaları bu durumun bir karşılığıdır. Ömer Uluç günümüzde bu tür meseleleri aşmış bir sanatçı olarak kabul edilebilir. Bu bağlamda Uluç uzun zamandan beri uluslararası sanat camiası tarafından renk ve biçim şiddetine dayanan ve soyut dengeyi çok iyi kuran işleriyle bilinir. Yurt dışında New York ve Paris gibi yerlerde ve Türkiye'de açtığı önemli sergilerle soyut bağlamda adından sıkça söz ettirmiştir. Birçok kataloglarda, kitaplarda, eleştirel makalelerde Ömer Uluç'un Türkiye'de son otuz yılın en önemli soyut sanatçıları arasında olduğundan bahsedilir. Gerek tuval yüzeyinde boyasal işleri gerek üç boyutlu çalışmaları hiç zorlanmadan hızlı bir şekilde inandırıcı formların izlenimini oluşturmuştur. Sanatçının resim ya da resim sonrası soyutlamalarla var olmaya devam eden işlerinde, teknik sorunlardan ve klasik temsil biçimlerinden kopuk olduğu görülür. Boyutlarla hesaplaşmanın örneği olan Ömer Uluç, iki boyuttan üçüncü boyuta oradan da formu parçalamaya yönelen işleriyle bilinir.

Sanatçısının çalışmaları tekrarlanan hızlı ani hareketlerle kendini kabul ettirmiş, çalışmalarını bir çeşit renklerin ve hareketlerin oyun mekânına dönüştürmüştür. Ömer Uluç'un çalışmalarında sadece renk ustası olduğu değil aynı zamanda işlerinde etkileyici bir desinatör olduğunu da fark etmemiz mümkündür. Çalışmalarında belirlenen figürler yer çekimi olmayan bir uzay boşluğundaki hafifliği ve yer çekiminin yokluğunu hissettirir. Mekân sanatçı için bir boşluk gibidir. Biçimler bu boşlukta asılı durmuş izlenimini verir.

Sanatçının 1967-1974 yılları arasında yaptığı "Armalar Dizisi" ismini verdiği ve çok değerli olduğunu ifade ettiği çalışmaları da mevcuttur. Sanatçı bu desenlerin büyük kısmını Afrika'dayken Nijerya'da bulunurken yapmıştır. 1985 yılında "Armalar Dizisi" Ankara'da Galeri Nev'de açılan, Ömer Uluç sergisinde görünürlüğünü tekrardan kazandı. Açtığı sergiyle ilgili çalışmaları desenleri bir kitap haline getirildi. Bu desenlerin nasıl ortaya çıktığıyla ilgili sanatçı şöyle bir ifade bulunmuştur:



Görsel 20 - Ömer Uluç, Armalar Dizisi

“Yoğun bir karalama hırsını düzenli bir karmaşaya dönüştürmek, belki de simgesel olarak, o yıllarda bir şeylerin felaketle bitmesini önlemek istiyordum. Bunun için belli bir mekaniklik ve tekdüzelik içinde, aramalardan, inceliklerden ve dinginlikten uzak, kâğıtlar üzerine hızla desenler çiziyordum. Sürekli tahtaya vurmak, kapıyı, pencereyi aralıksız tıkırdatmak gibi aynı hareketi inat ve sinirle tekrarlamak bana iyi geliyor, çok şeyin yerine geçiyordu. Sonunda bütün bu ağırlığı pek çağrıştırmayan, hafiftenmiş gibi gözüken birtakım figürler, kişiler, kişilikler ortaya çıktı.” (Artun, 2010)

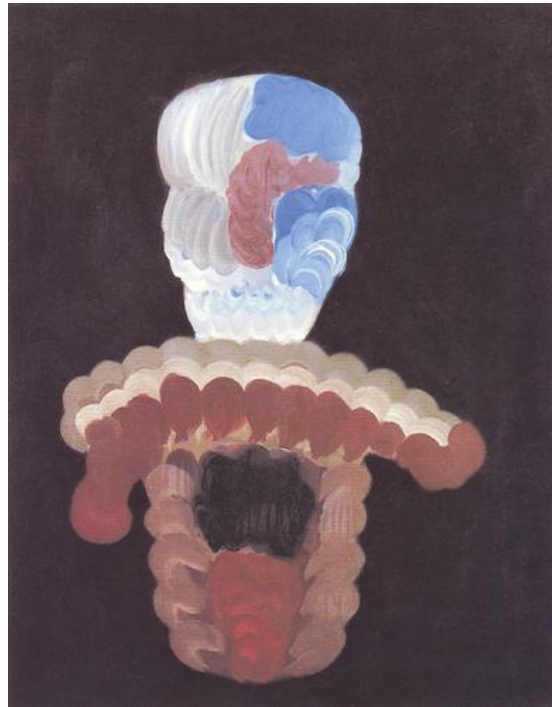
Bu karalamalar sanatçının çalışmalarında birçok yere vardı en son yerini kıvrımlı borulara, halatlara bıraktı. Bu borular da urgandan birtakım heykellere dönüştü. “ Bu uçan, yükselen, dönen, alçalan, geçen, uzaklaşan ve gelen, pek azı sakin duran kişiler resimlere, boyalara karıştı, başka şeylere doğru değişerek yeni mekânlarını ve sonraki imajları oluşturdular.” (Artun, 2010) Armalar’daki hareketler sanatçının resimlerinde imge renk yumaklarına dönüşmüş, zamanla da değişerek insan figürlerinde yerini almıştır. Uluç, bir karalamayla başlayan “Armalar Dizisi” adlı üretimlerinin ne anlama geldiğini ifade ederken aslında bir anlamı olduğunu düşünmeden ürettiğini belirtmiş, figürlerinin oto-biyografik bir anlamı olması gerektiğine sonradan karar vermiştir.

“Bu desenlerdeki figürlerin, otobiyografik bir anlamları olması gerektiğine bu günlerde karar verdim. Ne olduklarını ne olabileceklerini bulmaya kalktım. Bunların beni etkileyen yaşantı parçaları ve özdeşleştiğim bazı imajlar olması gerekiyordu. Böylesine bir düşünceyle onları isimlendirdim. Verilen isimlerin, figürlerin taşıdığı izlere tam uyduğunu söylemek, onlarda o zaman olanların karşılığını bulmak söz konusu değil. Yaptığım, bir isim bulma oyunuyla, kendi hayatımı, o günleri, daha önceleri ve sonrasını düşünme arasında bir şey.” (Artun, 2010)

Sanatçı, Armalar’ına teker teker bakılması yerine hepsine bütün olarak incelendiğinde anlatmak istediğinin daha iyi anlaşılabilceğini vurgulamıştır. Sanatçının daha sonra yaptığı çalışmaları okumak anlamında bu çalışmalar önem arz eder. Çünkü sanatçının genel üretimlerine baktığımızda hepsi birbirlerinin bir devamı niteliğindedir. Daha öncede belirtildiği gibi Uluç’un sanat hayatında hepsi başka bir şeylere dönüştü.



Görsel 21 - Ömer Uluç, İsimsiz Tuval Üzerine Yağlı Boya, 66.5 x 61.5 cm, 1975
Santral İstanbul Koleksiyonu



Görsel 22 - Ömer Uluç, 'Killing I', 66 x 80 cm, Tuval üzerine akrilik, 1969

Lebriz’de bulunan bir yazıda Uluç’un işleri 1960’lı yıllarda değişim ve dönüşüm evresine girdiğinden bahsedilir:

“ 1960'larda daha kişisel ve özgün bir sanat arayışı içine giren Uluç, Fransız resminin etkisinden uzaklaşarak Osmanlı sanatının canlı renkleri ve dolaysız soyut anlatımından etkilenmiş; rengi son derece özgür kullanarak tek renkli düz bir fon üstünde hareketli lekeler oluşturmuştur. 1960'ların ortalarına doğru bu lekeler canlı renkli kapalı biçimlere dönüşerek armaya benzer imgeler ortaya çıkmıştır. Bu dönem resimlerinde imgeleri koyu gri ya da başka renkte düz bir fon önünde mavi, kırmızı ve sarı renklerden, içe kapanık ama hareketli, birbiri içine girmiş halkalarla oluşturmuştur” (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, s. 12)

Sanatçının çalışmalarında da görüldüğü gibi soyut anlayışında biçimi tümünden ortadan kaldırmamıştır. Çalışmalarında yumak halindeki hareketler bir figür formunu anımsatacak görüntülere ulaşmışlardır. “Uluç kendi sıfır noktasını 50’lerde soyut işlerle katıldığı sergilerde değil, 60’ların sonunda çizdiği bir dizi desenle kurmuş gibidir. Bunlar, “figür-benzeri” oluşumlardır, aynı anda iki çelişik izlenim verirler: Hem figürden soyutlanmış, figürden geliyor, hem de figür olmaya doğru gidiyor gibidirler.” (Koçak, 2007) Sanatçının sonraki boya işleri bu desenlerle belirlenmeye başladığını söyleyebileceğimiz yaratıklar, cinler bazen de sadece bir şahsiyet görünümlü imgeler ortaya çıkmıştır. Bu imgelerde Uluç’un damgası veya kişisel imzası gibi olan kendi çevresinde dönerek ilerleyen fırça hareketleri netlik kazanmıştır. Sanatçı serbest fırça hareketleri ile sağladığı helezonik dönüşümleri figürleri andıran imgelere benzetmiştir. Kendine has yöntemle ısrarla çalışan sanatçı düz bir zemin üzerinde primitif idolleri ya da bazı hayvan figürlerini anımsatan yapıtlarıyla çok değişik, özgün ve kalıcı eserler üretmiştir.

İkinci bölümde ‘Yeni Soyutlama’yı anlatırken çağımızın tavırlarında yer yer geçmişin izlerine rastlamanın mümkün olduğundan bahsetmiştim. Belki bakış açısına göre zihin Ömer Uluç’un resimlerindeki noktaları bu şekilde birleştiriyordur. Tıpkı bir bulutun görünüşünü, kimi izleyicinin deveye kiminin ise başka bir imgeye benzetmesi

gibi. Bunun da muhtemel nedeni kültürel birikim ve zihin tasarısıyla oluşan imgedir. Ömer Uluç'un çalışmalarını kimileri cinlere, hortlaklara, şeytanlara benzetir; kimileri de Lascaux mağarasının duvarlarına çizilen figürlere benzetir. Bu anlamda insanların binlerce yıl öncesinde çevrelerine ve dünyaya dair yaptıkları görsel temsiller günümüzde başka sanatçıların çalışmalarında da okunur. Sanatçının işleri bu bağlamda geçmiş zamanın günümüzde yani şimdiki zaman içerisindeki bir yansıması olarak görülebilir.



Görsel 23 - Ömer Uluç, 'Dört Mevsim/İki Yaratık /İlk Bahar', tuval üzerine akrilik 200 x 130 cm, 1993



Görsel 24 - Ömer Uluç, ‘Dört Mevsim/İki Yaratık /Yaz’, tuval üzerine akrilik, 200 x 130 cm, 1993

Yazar Jacques Henric ‘Ömer Uluç ya da Gerçekliğin Çok Dayanılır Hafifliği’ başlıklı yazısında sanatçının çalışmaları ile Lascaux mağarasındaki biçim ilişkisini şöyle tanımlamaktadır: ‘Gerçekten de tablolarında biçimler, boşlukta dururlar; varlıklarını, mekânsal olarak, kırılğan, geçici ve gene de devam eden bir çeşit askıda sürdürürler. Lascaux mağaralarının boğaları, atları, yaban öküzleri nasıl akla gelmez. Onlar için akli başında olarak söylenmesi mümkün yegâne şey şudur: ordalar, yükten arınmış, maddesiz; mekânın olduğu kadar, zamanın da bir baskını, bir patlamasıdır.’ (Henric, s. 10) Mağara duvarlarındaki çalışmalara baktığımızda mekânın içindeki malzeme yokluğu sanatçının çalışmalarında da görülür. Sanatçı kompozisyonlarında olabildiğince gereksiz gördüğü imgeleri atmış yer yer tek bir figürle yetinmiştir. Temsil edilen

objenin genellikle tablonun ağırlıklı merkezlerini doldurmaz genel olarak tabloda eşit dağılır. Sanatçı için resimde fon, figürlerde aynı hareketsel dirlikle aynı renkli parlaklıkla işlenmiştir. Buna bakarak söyleyecek olursak sanatçının ilk etaptaki çalışmalarında ‘fon’dan pek söz edilmez. Daha sonra çalışmalarında arka fon hareketlilik kazanacaktır. ‘Renkler... Bunların muhteşem zaptedilmiş sıçrayışları karşısında, ressamın onları dışarıya atma biçimini tahayyül ediyoruz. Hem yumuşak hem şiddetli bir biçim, bileğin, dirseğin, omuzun, bütün bedenin yayılım ateşi, tuvalin ya da kâğıdın aşırı derecede hızlı süpürülüşü, canlının ve cansızın kavis, kıvrım, büküm haline dönüştürülmesi, katlanıp açılması ...’ (Henric, s. 10) Hareket sanatçının çatısını oluşturan bir durumdur ve sanatçı sarmal hareketlere bürünmesinin nedenini 2005’te ‘‘Heves Kuşu Durmaz Döner’ kitabında anlatmıştır ve Orhan Koçak oradan aldığı alıntıya ‘‘Modern ve Ötesi Elli Yılın Sanatına Kenar Notları’’nda (?) şöyle yer vermiştir:

‘‘Hareket boyaya döndüğü zaman, bana neredeyse kozmosun parçası gibi gelen o büyük tuvallerin dilsizliği, sağırlığı içinde ortaya çıktıkları zaman, bu sağınlılar neredeyse kozmostaki sağınlılardı. Hareket onlardan geliyordu. Galaksilerde durmadan hareket eden, kendi etraflarında dönen, birbirlerinin etrafında dönen planetler ve yıldızlar, bunlar neyi anlatıyor? Neyi çiziyorlar? Belki birtakım varlıkları çiziyorlar eninde sonunda, sarmalların yoğunlaşmasıyla sarmalların bir araya gelmesiyle ortaya çıkan figürler. Kozmos, o boşluk ve oradaki hareketlerle çizilmiş varlıklar, yaratıklar. Bir tarafta da genetik sarmallar var. Genetiğin sırrı bu sarmallarda. Büyük sarmalların bir mikro yankısı mı insandaki sarmallar?’’ (Koçak, 2007, s. 95)

Galaksilerin durmadan hareket etmesi gibi sanatçının hayatı da sürekli farklı ülkelerle İstanbul arasında geçmiştir. Bir nevi sanatçı da bu mekik dokumayla galaksiler gibi kendi sarmal hareketini yaşamına aksetmiştir. Yaşamındaki bu hareket, sürekli konum değiştirmek vs. sanatçının çalışmalarına dolaylı (?) da olsa bir ifade biçimi olarak tuval yüzeyine, üç boyutlu çalışmalarına işlemiştir. Sanatçının tuvallerinde tuş seslerinden çok bir kayma sesini işitiriz. Bu da sanatçıyı izlenimci ressamlardan ayırır. İzlenimci ressamlar boyayı daha çok fırça darbeleriyle izler bırakarak kullanırken Uluç

boyanın kimyasıyla oynayarak onu daha da kayganlaştırmış ve yüzeye bir hareket sağlamak amacıyla yer yer zikzaklı hareketlerle çalışmalarını gerçekleştirmiştir. Bu nedenle Uluç'un çalışmalarında kayak merkezlerinin kayma sesini, en virajlı yolların izlerini görmekteyiz.



Görsel 25 - Ömer Uluç, 'Kadın ve Erkek, At ve Köpek, Gece Elbiseleri', tuval üzerine akrilik 145 x 230 cm, 1989

Yaptığı eserler genelde kendisi ve yaşantısıyla ilişkilidir. Sanatçı genelde bu ilişkiyi kendi haline ve doğallığına bırakmadığını hissettirir. Resimlerindeki ve heykellerindeki figürler sanatçının yaşamından birer izler gibidirler ve bu tesadüf olarak sanatçının üretimlerine dâhil olmazlar. “Ömer Uluç felsefi doğası nedeniyle her resmiyle bir sorunsal ortaya koyar: “Bazı resimler vardır bir renk uyumu üzerine kurulur, biter. Başka resimlerde güzel bir çizgi çizilmiştir, o çizgi üzerinde döner resim, biter. Ben bu tür plastik bir ressam değilim. Ufak değerlerle resim yapan bir ressam da değilim... Her resimde bir sorunsalı çözmeye çalışırım. Resmim bir maceradır... Bu risk alınmadan sanat yapılamaz.” (Artun A. , 2013) Sanatçının ‘Kadın ve Köpek’ adlı çalışması sanatçının resmini macera olarak değerlendirmesini destekler. Bu resim kendisini uzayda görüşünü temsil eder. ‘Kadın ve Köpek’ adlı çalışma sanatçının uçuş halindeki otoportresi niteliğindedir.



Görsel 26 - Ömer Uluç 'Kadın ve Köpek' tuval üzerine akrilik boya 180 x 115 cm, 1990



Görsel 27 - Ömer Uluç, 'Deniz Cini I', karışık teknik, 180.00 x 112.00 x 55.00 cm, 1999

Çalışmaya baktığımızda dikkatimizi ilk çeken iki figürdür. Biri mavi renkler tercih edilerek yapılmıştır. Silueti bir insanı çağrıştırıyor. Bacakları ve kolları görmesek de zihnimiz orada bir insan figürü üzerinde canlanıyor. Zihnimizin canlandığı şey üzerine bu çalışmanın yanına Ömer Uluç'un bir üç boyutlamasına da yer verdim. Bu çalışmada da aynı şekilde zihin bir tür ahtapot veya denizde başka bir hayvan figürüne veya uzayda bulunan bir tür canlıyı anımsatır gibi duruyor. İki boyutlu çalışmaya dönecek olursak insan figürünün yanında bulunan diğer figür ise hemen hemen bordo renkte bir köpek siluetini anımsatıyor. İki figürde bu güne kadar hiç var olmasa da biz zihnimizde var olan insan ve köpek şemasına yerleştirerek bütünsel bir soyutlamaya gidebiliyoruz. Sanatçının çalışmasında varlıkların olduğunu ve bunu başka türlü gösterildiği ve biçimlerin değişikliğe uğratarak deforme edildiğini görmekteyiz. Tuvale daha ilk baktığımızda tanıdık bir şemayla karşılaşırız her ne kadar bir köpek veya insan figürünü net seçemesek de soyut görüntü izleyiciyi kendi zihin tasarısıyla baş başa bırakıyor. Şekiller çok açık bol ışıklı pembe zemin içerisinde havada durur gibi uzamsal bir boşluğu hissettirir. Yüzeye bırakılan pembe ve beyaz karışımından büyük zikzaklar resme bir yandan bulutumsu bir havayla derinlik katmıştır. Mekân uzamsal bir boşluktan ibarettir. Çalışmalarının genelinde görüldüğü gibi bu çalışmada da sürekli girdap hareketlerle durağanlığı kırmıştır. Uluç'un bütün resimlerinde olduğu gibi burada da doğayı temel alan her türlü natüralizmin varlığından uzaktayız.

“Uluç, bu tabloyu 1989-90 yıllarında, 1983'ten beri yaşadığı Paris'te yaptı. Ondan önce Londra ve Lahey'de, daha önce de Amerika Birleşik Devletleri'nin değişik kentlerinde, zaman içinde daha yakına gelindiğinde ise Afrika'da yaşadı. Kısacası, 1953'te sonraları tekrar tekrar dönmekten vazgeçmediği İstanbul'dan ilk ayrıldığı günden beri Uluç ülkeler arasında, sınırlar aşarak yaşıyor. Ömer Uluç'un hayatının ta kendisini oluşturan bu bir yerden, bir durum ya da koşuldan kopuşu onun resminde de, resminde elde etmeye çalıştığı sürekli devinimde de, yeniden bulunuyoruz... Askıda gibi duran formlarında ve kasırga gibi dönen figürlerinde bunu okuyoruz; kimi kez çok yüksekte yolculuk ederken karşılaşılan bulutların aydınlığına sahip pembe zeminli tabloda bunu anlıyoruz.” (Francblin, s. 11)

Resimleri ülke sınırlarını zorladığı gibi tuvalin iki boyutuna da isyan ederek, üç boyutlu heykellerle bütünleşmiştir. Çalışmalar tıpkı kaosun düzene sokulma enerjisini taşır. Tuval resmi ile sınırlı kalmayıp değişik malzemelerle ürettiği birçok sanat yapıtı üreterek Türk sanatına büyük katkılarda bulunmuştur. Sanatçıyı boyutlar arasında hareket ettiren temel sebep belki de iki farklı dalda da (mühendislik ve sanat) eğitimi tamamlamış olmasından kaynaklı olabilir. Tıpkı Canan Tolon'un Mimarlık ve sanat alanlarındaki melezleri gibi Uluç da çok yönlü eğitim alan, gezen, gören, çalışan sanatçılardan olup kendi melezlerini yaratmıştır.

3.1.2.2 Ömer Uluç'ta Soyut İmgelerinin Üç Boyutlu Çalışmalara Dönüşmesi

Ömer Uluç resim kariyerinde belli bir dönemden sonra (1990) resmin iki boyutundan bağımsızlaşarak figürlerini üç boyutlulukla birleştirmeye başladı. Bu değişime 1990'lü yıllardan sonra geçen sanatçı, yeni bir tavır yakalamış gözükse de aslında başından beride resmin adamı olmadığını belirterek tuvallerinde bile hep farklı arayışlar içinde olduğunu belirtmiştir. Farklılıktan kastımız yeni yöntemler, yeni deneyimler, arayışlar sanatçının içinde bulunduğu konum diyebiliriz. Bunu üç boyutlu çalışmalarında fark ettiğimiz gibi iki boyutlu çalışmalarında da görülebilir. Klasik emellerden ziyade sanatçı boyayı olduğu gibi kullanmak yerine onu parlatma kayganlaştırma arayışlarına gitmiştir. Bir tür boyanın kimyasıyla oynamak gibi. Bunu yaparken sanki gelecekte karşılaşacağımız mor ötesi, görünmeyen dalgaların renklerini keşfetmek istercesine boyaların kimyasıyla oynamıştır. Bunu yüzeye aktarırken bir tür kazıma, silme tabakalaştırarak renklerin geçirgenliklerine, espas ilişkisine izin vermiştir.

Sanatçı eski tuvalerin formlarını kullanıp figür kesiklerini yeni yüzeyde bir araya getirerek yeni kodlar düzenlemiştir. Bir tür kolaj denemeleri diyebiliriz. Bu bağlamda kestiği parçaları boyuyor, kesiyor, monte ediyor, yeniden tekrar tekrar boyuyor. Geçmiş figürleri toplayıp onları bir nevi yeni albüm serisi içerisine dâhil ederek sınıflandırıyor. Bunlar bir araya gelmeden önce farklı çerçevelerde her birinin kendine ait bir yaşamı vardır. Sanatçının malzemelerle ürettiği üç boyutlu çalışmalarında da benzer duyguları hissederiz.



Görsel 28 - Ömer Uluç, 'Altın Kuş ve Bir Genç Adam/Bir Robot Portre/Bir Figür', karışık teknik, 120 x 120 cm, 1996



Görsel 29 - Ömer Uluç, 'Labirent', karışık teknik, 120 x120 cm, 1996

Uluç'un halat, kauçuk ve sürekli kullandığı plastik hortum bükümleri bir sanat eserine dönüşmeden önce (tıpkı kolajlarındaki figürler gibi) hepsinin başka bir yaşamı vardır. Sanatçı eliyle bu malzemelere bir geçiş sağlar; bu sanat eserine dönüşen bir geçiştir. Üç boyutlu formlarına boyayı da enjekte ederek, malzemeyi önceki bağlamlarından uzaklaştırmış, aidiyetini kesintiye uğratmıştır. Görünen artık var olan anlamını aşmıştır. Heykele dönüşen malzemeler var olan anlamlarını aşılmasına sanatçı tarafından izin verilmiş aynı zamanda heykel türü de yeni bir alana sahip olmuştur. Sanatçı eski tablolarından kestiği parçalarla sadece yeni bir tablo ortaya çıkarmamış, var olan resmin çerçevesini kırdığı gibi bir tür resmin kimliğini de değişikliğe uğrattığını savunmuştur. Sanatçının yaptığı resimler ve üç boyutlu formları farklı disiplinlere hizmet etse de ikisi üslup olarak birbirlerine çok yakınlar. Heykellerdeki hareketleri tuvallerinde ya da tuvalindeki hareketleri üç boyutlu çalışmalarında görmemiz mümkündür.

Sanatçı tuvalindeki farklı deneyimlere açık olma durumunu üç boyutlu çalışmalarına da taşımıştır. Üç boyutlu çalışmalarını gerçekleştirirken eğme, bükme, baskı uygulayıp dönüştürme, deformasyona uğratma olaylarını gerçekleştirerek malzemeyi olduğu gibi kullanmak yerine değişime uğratmaya çalışmıştır. Bu bağlamda sanatçının, diyalektik mantığı, çalışmalarında sonuna kadar kullandığını görmemiz mümkündür. Sanatçı kendisine has bir şekilde kullandığı bazı figürleri, maddeleri plastik borularla, halatlarla sarmal geçişlerle gerçekleştirirken aynı zamanda terk edemediği boya dilini de üstüne enjekte eder. Sanatçının üç boyutlu çalışmalarına boyayı enjekte etme durumunu Sedef Kabaş'la yaptığı konuşmada şöyle ifade ediyor: 'Siz boyayı terk ettiğinizde de o sizi pek terk etmiyor. Sizinle bir kere o renkler gelmiş oluyor. O renklerle sürüklenmiş oluyorsunuz. O renkler malzemelere her şeye doğru gidiyor. Bu da bir hareketi sağlıyor.' Tuvalin dışına çıkma arzusu sanatçıda gerçekleşirken bu hareketli durumlar sanatçının üç boyutlu melezlerine de sıçramıştır. Sanatçı üç boyutlu çalışmalarında tuvalindeki hareketlere en yakın görülebilecek malzemeleri seçmiştir. Bir taşı oyma veya devasa demir blokları kullanmak yerine daha yumuşak geçirgenliği olabilecek, eğilip bükülmesi daha kolay olabilecek malzemeleri seçmekten yana bir duruş sergilemiştir. Sanatçı bu şekliyle resimlerden gelen biçimleri üç boyutlu çalışmalarında daha kolay sağlamıştır.



Görsel 30 - Ömer Uluç, 'Boğuşma', karışık teknik 170 x 210 x 110 cm, 2002



Görsel 31 - Ömer Uluç, 'Genç Adam', karışık teknik 65 x 40 x 30 cm, 1999



Görsel 32 - Ömer Uluç, ‘A’ Duvarı Geçiş I, Polyester, 42 x 52 x 30 cm, 2003

Ömer Uluç, çalışmalarında şu anın dayanılmaz fantezisiyle görünmez olanı görünür kılar. Derinlerden bahsedecek olursak denizin yüzeyini değil deniz altındaki canlıları görmek gibi bir hissiyatla çalışır. Uluç’un çalışmalarına izleyici olarak tanık olduğumuzda, güdülerimizin ve eylemlerimizin arkasında yatan bilinç dışıdan bahsedebiliriz ama tam olarak sanatçının yararlandığı alan bilinçaltıdır, diyemeyiz. Çünkü çalışmalar ya gerçek hayatta tanımlayabildiğimiz kısmi formlardan ya da renk bütünlüğünden oluşur. Elbette Sanatçı da hayalî transfigürasyon alanında faaliyet gösteren tüm görsel simyacılar gibi zamanımızın aşırılıklarını neyin var olup olmadığını düşünüyor. Tüm sanatçılar gibi Uluç da kendi gerçekliğini arayan sanatçı, farklı deneyimlerle soyutlamalar yapma arayışında bulunmuştur. Birçok sanatçı gibi tuval yüzeyinden üç boyutlu malzemelere kadar farklı mecralarda kol gezmiştir. Çağımızın son derece soyut (anlaşılması güç) malzeme çokluğu içerisinde birbiriyle çelişen/ çatışan elementlerin bol olduğu maddi bir dünyada, durumun gerçekliğini görmek daha da zorlaşıyor. Bu varsayılan gerçeğe bilim yoluyla yüzleşerek soruna cevap vermek ve

maddi gerçekliğimizde nerede olduğumuza dair bir haklılık duygusu geliştirmek için rasyonel bir tepki ortaya koyuyoruz. Diğer yaklaşım, elbette sanat yoluyla ve Ömer Uluç'un kendini bulduğu yer burasıdır. O gerçekliğe başka bir sıra, yeni bir içgörü vermek için çabalıyor. Bunu daha önce tarihte görülmemiş şekilde gerçekleştirmeye çalıştığını söyleyebiliriz. Maddi dünyanın uyuşukluğu sebebiyle aşırılık ve soyutluk yani anlaşılmaz olan, anlaşılması güç olan fikirler tükeniyor, manevi hayal gücümüz kayboluyor. Uluç'u bu durumun nedenini düşünüyor olarak görebiliriz. O sanat konsepti dâhilinde problemleri arıyor fakat bunu yaparken sanatın yalnız bir konsept barındırmadığının bilincinde. Aksine sanat çok fazla fikir içerir, bazen kendisiyle çatışsa bile. Uluç bir tür romantik kavramsal, yeni fikirlerin damıtılmış bir çeşmesi olarak hayal gücümüze dokunacak yeni kaynaklar sunuyor. Sanatçı izleyicinin hayal gücüne sunduğu resim ve heykel arasındaki yeni melezliğin imgeleridir. Heykel ve resim arasındaki sınır kalkmış ikisi de birbirinden etkilenerek alanlarını ifade şekillerini genişletmişlerdir.



Görsel 33 - Ömer Uluç, Lucy ve George'lar Orman Önünde, karışık teknik, 97 x 220 cm, 1998

Herhangi bir sanat eserinde olduğu gibi Uluç'un çalışmaları da yapıya karşı sezgiyle oluşturulmuştur. Sanatçı bu düşüncelerle sürekli bir yaratım halinde kendisini aktif kılmıştır. Daha önce var olmamış sezgileriyle yaratmaya çalışıyor. Yapıtlarında teorilere karşı herhangi bir iddia ya da diğer piyasa odaklı yapıtlardan alıntı yapma arzusu olmadığını kabul edebiliriz. Yapıtları hakkında yapılan spekülasyonel eleştirilere bağlı kalmayacak kadar bilinçli bir sanatçı. Uluç kendi formunu tasarladığı şekil ve biçimlerdeki özgünlüğün tadına varmakta ısrarla devam etmiştir. Sosyal dayatmalar sanatçı tarafından reddedilir. Akademik gerçekler sanatçı için özgünlüğe karşı bir bariyer niteliğindedir. Uluç çalışmalarında sosyal bariyerlerce uşaklaştırılan özgün fikirlerle kendi gerçekliğini araştırmıştır.

Sinizm ile ilgili olmayan espri anlayışı/mizah bugün sanatın bir parçası değil ya da nadir şekilde ona dâhildir. Sanatçı çalışmalarında mizahı barındırırken birtakım mantıksal hareketlere ve kültürle de bağdaşan mizahi isimleri çalışmalarına vermiştir.

Arkeologların Doğu Afrika'da bulduğu iki buçuk milyon yıllık bir kadın iskeletine verdiği Lucy isminden esinlenerek ürettiği bir çalışmasına mizah amacıyla (?) aynı ismi vermiştir. Bu bağlamda baktığımızda Uluç'un heykel ile resim arasında kalan melezleri mizah ve mantık ile doludur. Sanatçı çalışmalarına isim vermeden önce, Mühendislik kimliğinden mi bilinmez ama vereceği ismi bir Mühendis gibi mantıksal, matematiksel bir süzgeçten geçirir. Örneğin; sanatçı mecazi olarak Amerika'nın şeytanlarla, cinlerle dolu olduğunu mizahi bir şekilde vurgulayarak 20. yüzyılın sonu yeni bir milenyumun başlangıcı olarak ürettiği işlerine 'A, B, C, D. Deniz Cinleri' ismini vermiştir. Uluç, Sedef Kabaş ile 'Sesli Düşünenler' programında konuk olarak yaptığı röportajda, yeni bir milenyumun başlangıcı olarak daha yoğun ve daha olay yaratabilecek işler oluşturmak istediğini dile getirmiştir. Bu düşünce bağlamında İstanbul, Paris ve New York'u kapsayan bir gezen sergi planıyla yola çıkarak önce İngilizce harf karakterinin uyumuyla verdiği ismi daha sonra Türkçeye uyarlayarak 'A, B, C, D. Deniz Cinleri' olarak değiştirmiştir. Sanatçının yeni yüzyıla dayanırken iki yüz yılın arasındaki geçişte uzun zamandan beri düşündüğü yeni buluşları yeni deneyimleri artık hayata geçirmek istiyordu. Sanatçı, Kabaş'la yaptığı konuşmada yeni milenyumun başlangıcının verdiği cesaretle bunu hemen hayata geçirmiş bulunduğunu belirtmiştir.

Uluç bu düşüncelerle yaptığı çalışmalarının ilk ayağını New York'ta açtığı sergiyle gerçekleştirmiş bunu daha sonra İstanbul ve Paris'te aynı işleriyle açtığı sergi takip etmiştir. Sanatçının sadece 'deniz cinleri' temasını değil bunun dışında da 'orman yangınları', kopyalamanın ilk örneği olarak tüm dünyanın bildiği 'Dolly', 'işkence temaları' gibi konular var.

Sanatçı tek bir konuya bağlı kalmadığını belirterek bunların tamamının özünde yabancılaşmanın yattığını belirtir. İnsanoğlu için bu hızlı yaşam koşullarında yabancılaşmanın kaçınılmaz bir eylem olduğunu belirtir. Çalışmaları da bu yabancılaşmanın cinleri olarak görülür. Sanatçı bunu gerçekleştirirken elbette mizahtan mantıktan ve kültürlerin melezliğinden kaçınmıyor. Sanatçının çalışmalarını ziyarete gelenlerin, eserler karşısında tebessüm etmemeleri kaçınılmaz. Uluç, zekânın bir ürünü olan mizahı ustaca bir forma dönüştürmüştür. İzleyicinin bu samimi formlar karşısında şunu sorabilir: "Formlar nereden geliyor?" Bilinçdışıdaki bir hatıradan mı kaynaklanıyorlar yoksa arzularımızın bir tezahürü müdürler?



Görsel 34 - Ömer Uluç, 'İşkence', karışık teknik 220 x 225 x 105 cm, 2002



Görsel 35 - Ömer Uluç, Deniz Cini III, karışık teknik, 150 x 105 x 65 cm, 2001

Belki de günümüzün fazlaca akademikleşmiş sanat dünyasında bu tür sorularda üzerinde durulacak önemli noktalar var. Daha da uygun bir bağlamda şüphesiz ki Ömer Uluç'un sanatıyla ilgili olarak elementlerin yüzeydeki komik ya da karikatüristik olan rölyefi destekleyip desteklemedikleridir. İzleyici olarak desteklediğini düşünebilirim. Sanatçının çalışmalarında iyi bir mizahla gerçeğin trajik yönleriyle karşılaştığımızı kabul ediyorum. Bu da Uluç'un böyle bir gerçekliğin hayatta var olduğunu kabul etmesinden ortaya çıkıyor olabilir. Yaşamdaki geçirgenlik ve yüzeye aktarım olarak geçirgenlik bu üretim sürecinde önemlidir. Yazar Catherine Francblin Lebriz'de yaşamı

içselleştirmeye ilgili ‘Ömer Uluç ya da Sınırların Aşılması’ yazısında şöyle demektedir:

”Sanatçı, en küçük çizgide, en hafif fırça darbesinde bile her zaman kendi öyküsünü anlatan kişi değil midir? Bir genç kızın ya da kralın portresini bile, kendi yaşam öyküsünün çok önemli bir bölümünü açarcasına yapmaz mı? İşte Uluç, sanatına hayat deneyimi en keskin gün ışığı altında, yani anlatmacılıktan kurtulmuş olarak sokan yaratıcılar soyundadır. Ancak bunun için ne yollar kat etmiş olmak, yaşanmış hayattan boyaya kazınmış hayata geçmek için ne dar bir koridordan geçmek gerekir!” (Franchlin, s. 11)

Tecrübelerimizle yaşar ve ona göre şekilleniriz, atacağımız adımlar da buna göre ifade bulur. Sanatçının üretimlerindeki mizah, Eugène Lonesco’nun (uyumsuz tiyatronun önde gelen yazarlarından) büyük dramatik oyunlarında belirtildiği gibi yalnız dile değil ayrıca varoluşsal olanla anlamsız olan arasındaki diyalektik ilişkisiyle bağdaştırılabilir. Burada mizah, bir ortaklığı paylaşan iki karşıttır, ancak asimetrik ve merkez dışında olanlar da vardır. Bazıları komik/karakteristikken bazıları trajik/acı olandır. İki zıtlığında aynı kaynaktan doğduğunu aynı doğaya sahip olduğunu söyleyebiliriz. Uluç’un işlerine baktığımızda bu melezlerin (heykel ile resim arasındaki formlar) zıtlıklardan doğduğunu görebiliriz. Uluç’un trajik ve komik olanla ilgili bakış açısı; varoluşsal canlılığı, hayat içinde ölümü, ölüm içinde hayatı düşündüğünü sezeriz.

Değişen, tüketen ve her gün yenilenen günümüz dünyasına rağmen Ömer Uluç’un çalışmalarında kendisini sürekli hareketli olarak tekrarlayan şeyler görürüz. Bu durumda sanatçı aynı şekilde defalarca tekrarın daha maddesiz katıksız bir soyutlamayı doğurduğunu düşünmesinden kaynaklı olabilir. Aynı tekrarlarla aynı hareketlerle resim yapmasına rağmen birbirinin üstünde tutulan resimlerinin olduğunu belirtir sanatçı. “Bir başka tür resim yaptığımda, daha önceki resmin daha iyi olduğunu söylerler. Şimdi güvenli ressam var. Yani, çok ressam olan adamlar var, durmadan kendilerini tekrar ediyorlar. Bu iki şeyden geliyor: Bir, fazla ressam olduklarından, bir de düşünce gibi ölüm gibi sorunlara fazla önem vermemekten.” (Sönmez, 2019) Uluç’un benzer bir açıklaması daha var. Bu açıklamasına baktığımızda belki cümle daha

netlik kazanabilir. Ömer Uluç, sabır ve tekrarlarla ilgili kendisine yönelik sorulan bir soruya aslında bunların hiçbiri kendisi olmadığını belirtmiş, ‘antikalar’ sitesinde bu ifadesine yer verilmiştir.

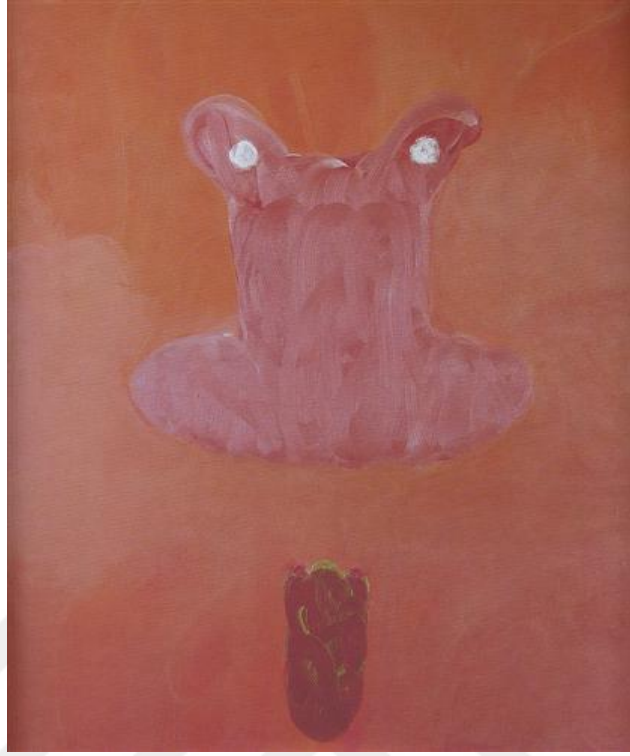
“Sabır, istikrar, tekrar... Bunların hiçbiri ben değilim. Sanatımın geneline baktığınızda özde ve biçimde sürekli değişmeler, buluşlar var. Otuz yıldır tuval dışı sanat yapıyorum; daha öncesinde bir ölçüde 'resim-resim'e karşı yani dışı bir yaklaşımım vardı. Üç boyutlu işler, çok tuvalli ve çıkmak satılabilir sanatı, süper pozisyonlu, transparan çalışmalar, dokular gibi... Bunları benzer kılan içlerinden çıktıkları karmaşadır, ben onları büyük karmaşanın içinden avlıyorum, onlar da bu karmaşanın izlerini taşıyorlar. Sanatta, tekrarı anlamıyorum. O adam aslında o mu? O adamın hepsi o mu? Görünen mi? Belki değil. Belki adam daha başka bir şey?” (Uluç)

Sanatçının vurgulamak istediği tekrar aynı işi defalarca aynı şekilde yapmak değildir. Aynı işi yapıyor olsak bile aynı şekle bakıyor olsak bile onu yeniden üretmeye kalktığımızda -eğer iyi bir ressam isek- onu ilk gördüğümüz gibi görmeyiz. Aynı şeyi aynı biçimde üretmek farklı yolları deneyememek, çok fazla kalıplaşma biçimi olarak değerlendirilebiliyor sanatçı tarafından. Keza sanatçı kalıp yargıları hedefleri her zaman yıkmak istemiştir. Bir sanatçı bir şeyi tekrardan tekrardan(?) üretiyor olabilir ama her seferinde aynı görmediği için farklı üretmelidir. Çünkü araya zaman giriyor ve bu zaman her şeyi değişime açık hale getirdiği gibi görme biçimini de değiştirmeye açıktır. Bu sebepten kalıplaşmayı reddetmedeki temel sebep bu olduğunu anlayabiliriz. Yaşam ve ölüm teması üretim için doğal ve samimi bir selektör niteliğindedir. Çünkü her geçen saniye bir ölümü sonraki her bir saniyede bir yaşamı vurguluyor. Zamanın bile değişime uğradığı bir dünyada aynı tekrarlar bile bir değişimin kaçınılmaz bir sonucudur. Asıl gerçek ve güvenilir yol bu olabilir sanatçı için. Tabi bu durum sadece öznel bir bakış açısı... Sanatçı için tekrar sadece ifade aracı olarak yüze ve işlerine uyguladığı benzer hareketlerden ibarettir. Üretim açısından bir tekrar söz konusu değildir. Daima bildiklerinin resmini yapmak yerine sanatçı formlar arasında sürekli risk alarak denemeler yapmıştır. Tuvalinde bazı yerlerde çerçevenin alanına bağlı kalırken bazı çalışmalarında da bunu çerçevenin dışına taşmıştır yer yer form üç boyuta dönüşmüştür.

Yeri geldiğinde teknolojiyi devreye sokarak ürettiği işlerini tekrardan farklı bir boyuta taşımıştır.

“Ben tekrar yapmıyorum. Ne yapıyorum? Her şey değiştiği halde gene de bana ait olduğu çabuk belli olabilecek birtakım yapıtlar üretiyorum. Ama benim derdim bana ait olduğu belli olması değil. Uzun bir zaman içinde bakarsak belli bir çerçeve içindeki oluşan bir olayı kimyevi, estetik, genetik bir karmaşayı yavaş yavaş bir üçüncü boyuta taşıyorum. Mesela bakın bir çalışmamda form çerçeveden fırlamış tuvalin dışına eklenmiş. Bir başka çalışmamda form heykelcik olmuş. Bir başka forma yapışıp yeni bir şey oluyor. Bir süreklilik doğuyor. Bir başlangıç başka bir başlangıçta dönüşüyor.” (Uluç)

Uluç, seksenli yıllarda resimlerinin fonunu düz renkten kurtarıp hareketlendirirken doksanlı yıllarda da resimlerini tuvalin dışına sıçratmıştır. Sanatçı için resim, çerçevenin sınırlarından ibaret olmadığı gibi ifade biçimleri de tuvalle sınırlı değildir. Bu durum sanatçı için tuvali terk etme gibi radikal bir ayrım değildir. Aksine iki durumun melezliğinden ortaya çıkan yeni bir imge zenginliğine sahip olmaktır. Uluç, üretimlerinde önce halatları, ardından alüminyum, sonra polyesteri, daha sonra pleksiglas renkleri deneyimlemiştir. Uluç, saydam polimer tabakalarını işlerinde kullanan ilk sanatçı olarak kabul edilir. Hiç görmediğimiz hayvan formlarını Uluç’un çalışmalarında görmemiz mümkündür. Temsili olarak izleyici tarafından bu işler yaratıklar, hortlaklar, cinler olarak okunuyor olabilir. Çünkü çalışmalar incelendiğinde ayrı bir dünya canlanıyor zihinlerde, bir tür kendi iç dünyamızda görmediğimiz varlıkların soyutlamasını andırırlar. Sanatçı bazı çalışmalarında kol, bacak gibi insan parçalarını işlerinde gözler kadar yer vermemektedir. Gözler başka bir dünyadan izleniliyormuşuz havası yaratır. Belki sanatçının sonraki çalışmalarında gözlere bu kadar yer vermesinin nedeni, izleyici başka bir dünyanın varlığına inandırıcı kılmaktan kaynaklı olabilir. Geleneksel olarak da resim tarihinden günümüze doğru geldiğimizde sanat dünyasında gözlerin çok önemli bir yeri vardır. Geçmiş Mısır sanatına bakıldığında putperestliğe bağlı olarak resimlerde gözlere çokça yer verilmiştir. Bunun nedenlerinden biri de farklı bir âlemin inandırıcılığını güçlü tutmak istemektir kaynaklıdır.



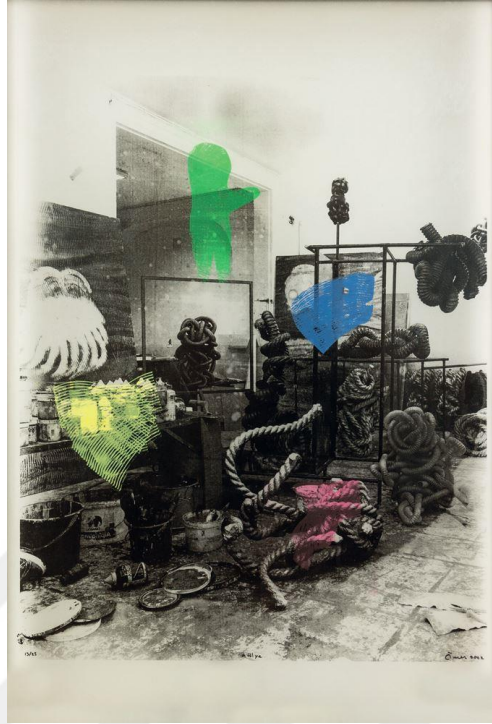
Görsel 36 - Ömer Uluç, 'Efendi ve Kölesi' tuval üzerine akrilik, 145 x 145 cm.2001



Görsel 37 - Ömer Uluç, 'Ahtapot Renkli', Polyester, 100 x 100 x 70 cm, 2001

3.1.2.3 Ömer Uluç'un İşleri Ayrı Mekânlarda ve İki Farklı Zaman Diliminde

Uluç'un serigrafı ve baskı çalışmalarında sanatçı Gerhard Richter'in, Yahya Yazı'nın fotoğraflar üzerine uyguladıkları boyasal eylemlerin iziyle karşılaşmamız mümkündür. Yahya Yazı genelde kent mekânından, mekânın inşa halinden, iç mekândan yakaladığı görüntüleri boyanın diliyle buluşturmuştur. Yer yer tuvale transfer tekniğini kullanarak baskı tekniklerine benzer birçok boyasal işlemden geçirmiş, birçok görüntüden yeni bir mekân algısı yaratmıştır. Bu artık fotoğraf makinesinin erişemeyeceği bir mekân algısıdır. Bunu yapmasının temel nedeni insan zihni ve retinasının daha çok donanıma sahip olduğunu vurgulayarak yaşamla içselleştirilen alanların çok daha farklı algılandığını dile getirmesinden kaynaklıdır. Deneyimlenen mekân tanınır bir hale gelir. Mekân artık ilk görünen biçimiyle algılanmaz. Çünkü araya artık dördüncü boyut olarak vurgulanan zaman girmiştir. Mekân içerisinde geçirilen zaman kadar tecrübeye sahiptir insan, mekân deneyimlendikçe gözün göremediğini zihin tasarlar. Tıpkı yaşam gibi dünyaya geldiğimiz ilk andaki gibi değildir hiçbir şey. Yaşadıkça belli bir birikimlere sahip oluruz. Tıpkı bir insan birikiminden ortaya çıkan teknoloji gibi veya bir eşya gibi insan yaşamı da bir biçim kazanır. Tasarlanan biçim artık sanatçının içselleştirdiği kısımdır. Bazı imgeler yaşamdan bir parçayı barındırıyor olsa da görünen şey artık bağlamlarından kopmuştur. Sanatçıya göre görüntü kazanan form artık tecrübelerimizin, deneyimlerimizin bir yansıması haline gelmiştir. Gerhard Richter ise ele aldığı görüntülerde daha çok zamanı durdurmuş gibidir. Gereksiz gördüğü bazı yerleri boyanın etkisiyle kapatarak asıl görünmesini istediği kısmı açığa çıkarmak istemektedir. Fotoğraflar üzerindeki müdahalelerine baktığımızda yer yer arşivsel bir havanın tuzlarını hissediyoruz. Sanatçının yararlandığı görüntüler bazen bir dergi sayfasından, bir gazete parçasından kopardığı ve kendi problemlerine yakın gördüğü görsellerdir. Bu nedenle ele geçen görüntüler öncelikle başka bir kişinin perspektifiyle çekilmiştir. Bu nedenle sanatçı Richter'in fotoğraf üzerindeki boyasal müdahalelerinde üç ayrı perspektifi görmemiz mümkündür. Bu da görsele üç ayrı zamanın izlerini verir. Birincisi fotoğrafın çekildiği zaman, sanatçının onu gördüğü an ve üstüne boyasal müdahalelerini uyguladığı vakit, görüntüye yeni bir algı kazandırılmıştır. Bu durum Ömer Uluç'un serigrafı çalışmalarında da görülmektedir.



Görsel 38 - Ömer Uluç, 'Atölye' pvc üzeri özgün baskı, 100 x 70 cm, 2002



Görsel 39 - Ömer Uluç, 'Atölye ve Ziyaretçiler', Serigrafî, 106 x 67.5 cm, 2002

Sanatçı üç farklı zaman diliminden geçerek bu çalışmalara sahip olmaktadır. Sanatçı gerçekleştirdiği heykellerini fotoğraflarken artık farklı bir bakış açısına sahiptir. Zaman artık üç boyutlu çalışmalarının gerçekleştirildiği andaki gibi işlemeyecektir. Boyasal müdahalelerle görüntü artık bambaşka bir şey olmuştur. Bu anlamda resimde zaman kavramsal olarak güçlü bir konuma sahiptir. Uluç'un 11. İstanbul Bienali kapsamında sergilediği çalışmalarında da bu durum gözlenmektedir. Sanatçı daha önce yarattığı üç boyutlu çalışmaları bu sefer farklı bir havaya sokarak izleyiciye ilk andaki bağlamlarından kopararak sunmuştur.



Görsel 40 - Ömer Uluç, 11. İstanbul Bienali, 2011

“Uluç’un işleri dünyanın birçok kentinde, önemli sergi alanlarında alıcı ile buluşsa da merkez tanımaz, merkezle uzlaşıya girmez, her bir sergisinde farklı olanı dener, risk alır. Kendi deyişiyle tutarlılıktan yana değildir, tutkunun peşindedir.” (Tözeren, 2020) Sanatçının ölümünden yaklaşık bir yıl öncesinde, 11. İstanbul Bienali kapsamında Boğazda bulunan Beylerbeyi Sarayı’nın yüz kırk metrelik tüneline, kendisi tarafından tasarlanan bir yerleştirme sergisi açıldı. Aklın duygusallaştırılmasıyla yerleştirilen dijital görüntülere ‘Beylerbeyi Cinleri’ ismi verilmiştir. ‘Her ne kadar kulağa çelişkili gelse de bütüncül dijital plastisitesi, basitçe izole bir ekranda değil,

orijinal mimarinin uzantısı olarak yerleştirildiği tarihsel yerin bağlamında görölmek için yaratılmıştır.” (öztekin, 2020) Sanatçının son on yılına damgasını vuran işleri büyük boy dijital görüntülerle mekânın doğal yapısıyla uyum içerisinde yerleştirilmiştir. İzleyici, sanatçının kavramsal sezgileriyle ürettiği yapıtlarının çeşitli yönlü çalışmaları; resimden heykele, oradan dijital biçimlere evrilişindeki geçişlere şahit kılınmıştır.

“Uluç bu işinde, orijinal kaynakları olan resim ve heykeli kullanarak ve formlarda dijital manipölasyon tekniklerine başvurarak bu geleneksel mecra süreçlerini kesiştirmeyi, sınırlarını ihlal etmeyi başarmış. Bu birbirine sıkı sıkıya örölü enerjik formların, boyut veya ölçek, renk veya malzemeden bağımsız olarak, dijital fotoğrafları çekilmiş ve bir bilgisayar programına yüklenmiş. Programsa onları, belirli bir dokunsal mevcudiyet kazandıracak şekilde sanal formlara aktarmış.” (öztekin, 2020)

Sanatçının son yıllarda ürettiği bu imgeler farklı müdahalelere uğrayarak doğal formuna kavuşmuştur. Örneğin üç boyutlu çalışmalarında kullanılan plastik hava boruları bükölmeler, kaynak yapılmalar, polyester reçineyle kaplanıp spreyleneştir. Ortaya çıkan eser mekânın içinde farklı şekillenirken, sanatçı yarattığı imgeleri 11. İstanbul Bienali için dijital bir boyuta çekmiştir. Dijital boyutta yeniden yarattığı imge eski çalışmalarının görüntülerinden oluşuyor. Sanatçının her bir çalışmasını bilgisayar ortamında yeniden kurgulayarak Türkiye şartlarında ileri teknolojiye yararlandığını görmekteyiz. Plastik hava borularından türeyen heykelimsi formlar, fotoğraflanıp basılmış ve mekânın akışına göre alüminyum direklerine gerilmiştir. Heykellerinin fotoğraf baskıları kanvas üzerine özel bir teknolojiyle basılmıştır. Otuz dokuz eserinden oluşan ve her bir baskı ortalama olarak dört metreye üç buçuk metre boyutlarından oluşur. Her bir çalışması demir konstrüksiyonlar üzerine kavisli ve bombeli olarak yerleştirilmiştir. Bu şekilde yerleştirilmesinin temel nedenlerinden biri sanatçının tekrardan üç boyutlu bir hava oluşturmak istemesinden kaynaklı olabilir. Tuğla kemerli kapalı tünelin, içyapısına göre bükölmüş direklere, karşılıklı olarak içbükey imgeler yerleştirilmiştir. İçbükey imgelerin izleyişini kolaylaştırmak için alüminyum iskenin alt kısmına her bir çalışma için ışık sistemi döşenmiştir. Uzayıp giden bu dizilişlerin arasında sağlı sollu insan formunda görünen aynı zamanda bir hortlağı da andıran imgeler hastalık, ürperme, ölüm, korku, cinsellik gibi temaları hatırlatır.

3.1.3 Chris Jordan ve Üretimleri

Sanatçı 1963 yılında San Francisco’da doğmuştur. Washington Seattle’da yaşayan Amerikalı sanatçı, fotoğrafçı ve film yapımcısıdır. Hayatının çoğu Connecticut’ta geçirdiğinden bahsedilir. 2007’de “Running The Numbers” serisini ilk çıkardığından beri Ürdün uluslararası alanda tanınmış bir sanatçı ve sosyal değişim sözcüsü oldu. Kariyeri boyunca dünyanın kendisine iç yüzüne odaklanmıştır. Küresel çapta olup bitenlerin sonuçlarına bağlı olarak bir kısım görüntüleri daha geniş perspektiflere ve sayılara taşımıştır. “Chris Jordan’ın çalışmaları, çağdaş kitle kültürünün kolektif gölgesini çeşitli fotoğraf ve kavramsal perspektiflerden araştırıyor. Güzellik ve korku, soyutlama ve temsil arasındaki çizgiyi uçururken, yakın ve uzak, görünür ve görünmez olan Jordan’ın görüntüleri insanlığın kolektif iradesinin muazzam gücüyle yüzleşir.” (Jordan) Sanatçının eserleri genel anlamda çağdaş kitle kültürünü çeşitli fotoğraflarla kavramsal bir perspektiften araştırdığını söyleyebiliriz. Jordan bu bağlamda izleyicileri yakalamaya çalışarak içtenlikle dünyayı kurtaracak olan şeyin insanların kolektif iradesinin büyüklüğü ve gücüyle sağlanacağını hatırlatır. Çalışmaları ulusal ve uluslararası sanat müzeleri, festivaller ve halka açık mekânlarda gösterildi.

Ürdün’ün görüntüleri dünyanın dört bir yanındaki dergilerde, gazetelerde, televizyonlarda, belgesel filmlerde, kitaplarda, okul müfredatlarında ve bloglarda yer aldı. Chris Jordan artık logoları, plastik şişeleri, şişe kapaklarını, plastik poşet ve plastik malzemeleri kullanarak seyircilerini yakalamayı hedefler. Sanatçı izleyicileri çevrelerindeki şeyleri görmeye ikna eder. Geri dönüştürmek yerine çevreye kaç şişe kapağının atıldığına dikkat çekmek istemektedir ya da yoksulluk ve ırk sorunlarına dikkat çekerek daha çok kitlenin bu sorunları fark etmesini sağlamaktadır. Sanatçı bazı çalışmalarının çarpıcılığını arttırmak amacıyla uluslararası camiada açıklanan verilerle çalışmalarında kullandığı malzemeler arasında bir paralellik kurmayı hedefleyerek çalışmalarına bilimsel bir hava katmıştır. Bu da sanatçının var olan kimliğinin yanına çok iyi bir araştırmacı olduğunu da göstermektedir. Sanatçı var olan potansiyeliyle işleri üzerinden tek noktaya odaklanmadığını çok yönlü gelişmeye açık bir karakterle işlerini ürettiğini görmekteyiz. Jordan çalışmalarında bir konuya odaklanmak yerine dünyada baş gösteren tüm sorunları ele almak ister gibi işler üretir. Bu sebeple çalışmalarında

birden çok konuyu ele aldığını görmemiz mümkündür. Sanatçının çalışmalarındaki alt yapıya baktığımızda ve çalışmalarına yüklediği anlama bakıldığında zamanın çoğunu araştırmaya ayırdığını görmemiz mümkündür. Bu da sanatçının yaptığı işe tutkuyla bağlı olduğunu göstermektedir. Sanatçı sevdiği işle dünyada neler olup bittiğini kitleye bildirmek amacıyla gerçek verileri kullanmış, her şeyi yeni bir perspektife yerleştirmiştir. Bu bağlamda dünyada çok tartışmalı konuları ele alarak bu durumları yeni bir perspektifle izleyiciye aktarmıştır.

Sanatçı tuvale fırça ve boya kullanmak yerine, tüketim toplumunda sayısız derecede bulunan plastik atıklar yoğun olmakla birlikte birçok atık malzemeleri kullanır. Çektiği fotoğrafları bu atık malzemelerle tekrardan bir yaratım sürecine sokar. Boya yerine plastik atıkların renklerinden yararlanır, espas ilişkisini, ışığı, mekânı her şeyi bu çöp atıklarıyla boyutlanır. Bunların yanında baskı teknikleriyle boya püskürtmelerinden yararlanarak yaptığı işleri de mevcuttur. Sanatçı plastik atıklarla gerçekleştirdiği çalışmalarında, kullandığı parçaların sayılarını ele aldığı problemle eş değerde tutarak olayın iç yüzüyle seyirciyi buluşturmuştur.

Bu bağlamda işler bir tür arşiv niteliği taşıdığını söyleyebiliriz. Söyleyebileceğimiz bir başka nokta da sanatçının çalışmaları, doğaya ve canlıların yaşam alanlarına saygısı olmayan bilinçsiz tüketicilere karşı, bir iç isyanın yansımını taşımasıdır. Sanatçı için mekân sadece belli bir noktada değildir her yerdedir. Eşitsizliğin, adaletsizliğin görüldüğü her alanda, bilinçsiz tüketiciden kaynaklı zarar gören her canlının, sessiz çılgınlıklarına ses olma gayreti içerisinde. Buna verdiği önemin temel nedeni doğaya olan aşırı bağlılığındandır. Yaşamın bir denge içerisinde olduğunu hissettiren sanatçı bu dengenin bozulması halinde geri dönülemeyecek felaketler içerisinde kendimizi bulabilmenin kaçınılmaz sonuçlarını dile getirir. Yaşatmaya çalıştıkça, bir şeylerde ölçüyü kaçırmayacağımız müddetçe her şeyin daha güzel olabileceğini çalışmalarında hissetmemiz mümkündür. Bu bağlamda sanatçı fotoğraflardan filmlere, filmlerden enstalasyona oradan baskı tekniklerine kadar birçok üretimde bulunmuştur. Çoğu çalışmasında da içinde yaşadığı toplumun kör tüketiciliğini konu alır.

Chris Jordan genelde içerisinde yaşadığı şimdiki zamanı ele alır. Araştırmacı yönüyle bugün dünyada neler olup bittiğine odaklanarak problemlerin soyut imgelerini açığa çıkarmaya çalışır. Kavramsal yönünü güçlendirmek adına sanatçının çalışmalarını gerçekleştirirken ve çalışmalarını açıklayarak güncel sayıları kullanma gayreti içerisinde. Bu da sanatçının kendi çağının içerisinde ve kendi zamanıyla ilgilendiğini göstermektedir. Zamanın içinden görüntüleri ele alan sanatçı imgelerini tekrardan yaratmak için ve bu görsellerin etkileyciliğini arttırmak adına milyonlarca insanın kullanıp attığı birçok atıktan yararlanır. Bu yönleriyle sanatçı mekânı her şekilde kendi zamanı içerisinde tekrardan bir yaratım sürecine sokar, bu anlamda birçok problemi bir eğitimci, sanatçı, vatandaş olarak çözmeye çalışır. Genel olarak sanatçı için söyleyebileceğimiz şey, mantıkçı yanıyla uzamsal zekâsıyla birçok sessiz alanın sesi olmaya yönelik dönemin güçlü istatistiklerini sanata dönüştürdüğünü söyleyebiliriz. Her gün ABD’de tüketilen şeylerin hipnotik cazibesini inceleyen sanatçı, bu bağlamda Amerikan tüketimine göz kulak olarak süper zoom? işler üretir, bu şekilde ABD tüketim istatistiklerine sayısal verilerle de dramatik bir yaşam vermiştir.

Chris Jordan’ın yaratım süreciyle olan kısmı toparlayacak olursak, işleri genelde çöp ve artık malzemelerinin bir araya getirilmesiyle oluşturuluyor. Bu fikrin zihninde canlanma şekli; endüstriyel alanlara yakın yerlerde çıktığı yolculuklar sırasında biçimlenmiştir. Gördüğü çöp yığınları bilinçsiz Amerikan tüketiciliğinin açtığı olumsuz sonuçları, izleyicilerin kavramasını sağlamayı hedefliyor. Alışkanlıklarımızdan doğacak kaçınılmaz sonuçları görebilmemiz adına eserlerini oluşturmaya başlamıştır. Böylece onun işleri bu bilinçsiz tüketim halinin fark edilebilmesi için bir mesaj haline gelmiştir. Bu haliyle Chris Jordan yaptığı çalışmalarında dünyayı daha iyi bir hale sokma peşinde, doğaya olan saygıyı arttırma gayreti içerisinde diyebiliriz. Sanatçı bunu yaparken içinde yaşadığımız dünyanın dikkat çekmek istediği yönlerini, rakamları ve görsel etkiyi birleştirerek anlatmak istediklerini öne çıkarır. Jordan genelde çöpleri bir araya getirerek anlatmak istedikleriyle kavramsal bir bütünlük sağlamıştır. Çöplerle yarattığı görsellere teknolojiyi de dâhil edip çalışmalarını birçok işleminden geçirerek boyutlar arasında yolculuk yaptığından bahsedilebilir. Sanatçının çalışmalarında fotoğraf makinasının, photoshop programlarının ve plastik atıkların kaçınılmaz bir yeri

var. Sanatçı fotoğraf makinesiyle elde ettiği görüntüleri, bazı photoshop programlarıyla farklı paneller yapmak için kullanmıştır ve bu panelleri daha büyük, son görüntüyü yakalamak için bir araya getirilmiştir. Bu bağlamda Jordan'ın fotoğraflarında genelde üç ila dört farklı panelin olduğundan bahsedilebilir. Jordan'ın dünyayı değiştirme farklı algılama isteği fotoğraf işlerinin buluntu malzemelerle tekrardan bir yaratım sürecine yansması olarak kabul edilebilir. Sanatçı bununla birlikte bir insanı eğitircesine doğaya çevreye duyarlı hale getirme amacıyla işler ürettiğini anlayabiliriz. Sanatçı fotoğraflarını kullanarak, çevreyi korumak eğitilmiş insan sayısını arttırmak veya sadece çarpıcı bir etki yaratmak yoluyla izleyiciye ulaşma gayretiyle işler üretir. İzleyiciyi de dünyamızı iyileştirmek için aktif bir rol haline sokmayı hedeflemiştir.

3.1.3.1 Chris Jordan, Sayıları Çalıştırma: Bir Amerikan Otoportresi

Her gün, her saat, her dakika daha fazla çöp ve artık doğaya karışıyor. Bunu hepimiz biliyoruz ama göremiyoruz. Sanatçı, tükettiklerimiz konusunda algılayamadıklarımızı bize göstermeyi amaçlıyor. Her birim dakikada çöpe giden plastik bardakların sayısını bilebiliyor iken onların yeryüzünde kapladıkları alanı algılayabilmek kolay olmayabiliyor ve belki de mümkün değil. Chris Jordan'ın halen üzerinde çalışmakta olduğu ve "Bir Amerikan Otoportresi" olarak da tanımladığı "Sayıları Çalıştırma" serisi, dünya çapında çeşitli şekillerde sorunları tasvir ediyor. "Running the Numbers" adlı serisiyle çöp ve atıkların dünyamız üzerinde kapladıkları alana dair güçlü bir fikir sahibi olabilmek mümkün. Böylece tüketim davranışlarımız konusunda daha bilinçli hale gelmemiz sanatçının misyonlarından biridir. Bilinçsiz tüketimlerimizden bahse girmiş olsak da sanatçı, birçok toplumsal gerçeklikten bahsederek çalışmasını sürdürür. Bunlar toplumların aksayan, kırılğan, savunmasız yönleridir. Bağımlılık, yanlış ilaç kullanımı, mahkûm sayısının hızla artması olgularıyla ilgili verilen istatistiksel bilgileri, görsel alana dönüştürür. Jordan sadece dünyadaki istatistiksel veriler hakkında değil, aynı zamanda birçok insanı etkileyebilecek konular hakkında da birçok işler üretti. Sanatçı küresel farkındalıkla dünyada neyin daha önemli bir sorun olduğu hakkında bilgi alıp araştırmalar yaparak ilerlemiştir. İnsanlara bugün

dünyada meydana gelen şeyleri göstermek adına bazı sanatçıların reproduksiyon çalışmalarını da kendi yorumlarıyla gerçekleştirmiştir. Bu bağlamda Van Gogh ve Georges – Pierre Seurat'ın resimlerini de kullanmıştır. Oluşturduğu görsel etkilere davetkâr bir hava kazandırmak amacıyla tohumlar, plastik bardaklar, teneke kutular ve Barbie bebekler gibi farklı şeyler kullanmıştır.

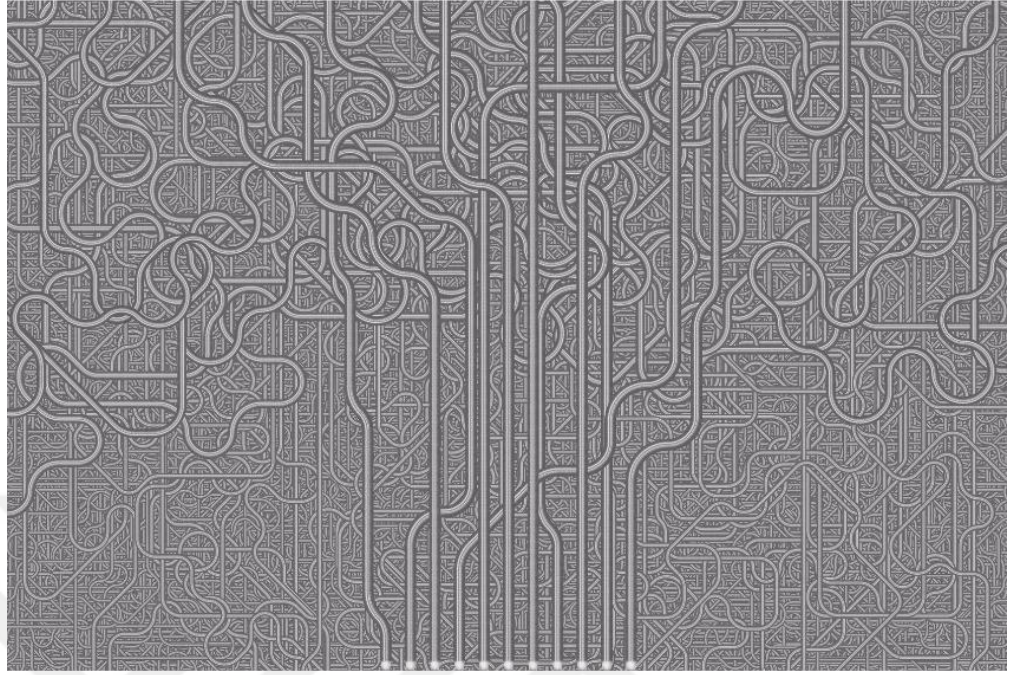
“Running the Numbers” serisi çağdaş Amerikan kültürüne sade istatistik merceğiyle bakar. Her görüntü bir şeyin belirli bir miktarını tasvir eder. On beş milyon yaprak ofis kâğıdı; beş dakikadaki kâğıt kullanımı, 106.000 alüminyum kutu; otuz saniyedeki kutu tüketimi vb. Jordan günlük olarak makalelerde ve kitaplarda karşılaştığımız bunun gibi miktarları temsil eden görüntülerin, sadece ham sayılardan farklı bir etkisinin olabileceğini umut etmiştir. İstatistikler örneğin; bir yılda 3,6 milyon SUV satışı veya hapisanede 2,3 milyon Amerikalı veya ABD’de her ay 32.000 göğüs büyütme ameliyatı ile bağlantı kurmayı ve bunları anlamlandırmayı deneyerek soyut imgelerini yaratır. Bu proje, binlerce küçük fotoğraftan bir araya getirilen büyük, karmaşık ve ayrıntılı baskılarda toplumumuzun bu geniş ve tuhaf ölçülerini görsel olarak inceliyor.

Sanatçı ortak düzeyde bilinçsizce her gün dâhil olduğumuz davranışların yıkıcı sonuçlara bizi götürebilmelerine farkındalık amacıyla sahip olduğu birçok çalışması bulunmaktadır. Bunlardan biri de 2008’de ürettiği “Plastik Bardaklar” adlı çalışmasıdır. Bu çalışmada bir milyon bardakla ABD’de her altı saatte hava yolu uçuşlarında kullanılan plastik bardaklarla eş değerdedir.

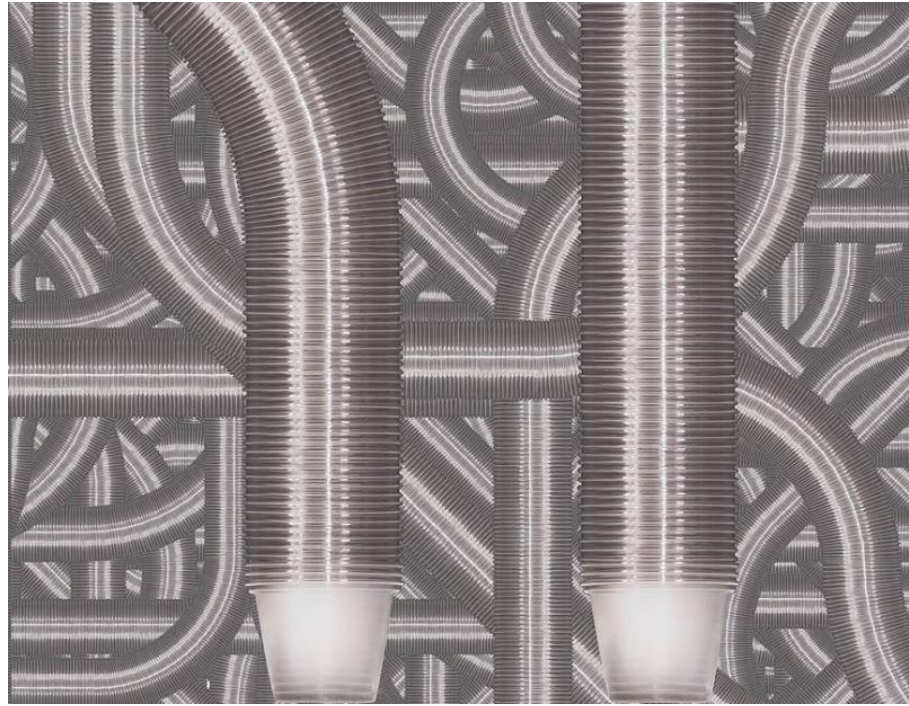
Çalışmaya uzaktan bakıldığında bir tür Neo-Gotik mimarinin işlenmiş görüntüsünü andırır. Birçok benzetmeler yapmamız mümkündür. Çalışma, iç içe geçmiş binlerce fabrika borusuna benzetilebilir ya da karmaşık bir otoyol görselini anımsatıyor olabilir. Benzettiğimiz şeyler genelde insan eliyle ortaya çıkan imgelerdir. Sanatçı aynı şekilde bir insan ürünü olan plastik malzemelerle bu görsellere bağlantı kurar. Bu durumun gidişatı distopik bir dünya düzeni olacağı konusunda izleyiciyi düşündürtebilir. Bu tüm olasılıkları geride bırakarak çalışmayı yakınlaştırdığımızda binlerce plastik bardağın üst üste yığılmasını görmemiz mümkündür. Hepsi de tek

kullanımlık ve geri dönüştürülemeyeceğini hatırlatır. 2008 yılında sanatçının yaptığı ‘‘Kâğıt Bardaklar’’ adlı çalışmasında ABD’de on beş dakikada bir kullanılan tek kullanımlık sıcak içecek kâğıt bardak sayısına eşit 410.000 kâğıt bardak tasvir eden fikir olarak benzer bir çalışmasını da gerçekleştirmiştir. Sanatçı bu çalışma üzerinden dünyamıza her gün bunun ve benzeri binlerce plastiğin doğaya karışmasıyla kendi sonumuzu getireceğimizi düşündürür. Bu serisinde aynı mantıkla üretimlerini sürdürdüğü benzer çalışmaları görmemiz mümkündür.

Sanatçı 2007’de ve 2011’de Georges Seurat’ın ‘‘Grande Jatte Adası’nda Bir Pazar Öğleden Sonrası’’ çalışmasından esinlenerek farklı malzemelerle yaptığı iki reproduksiyon çalışması mevcuttur. 2007 yılında yaptığı çalışma ABD’de otuz saniyede bir kullanılan 106.000 alüminyum tenekeyi göstermektedir. Jordan’ın 2011 yılında yaptığı ‘‘Caps Seurat’’ adlı çalışmasında da Amerika Birleşik Devletleri’nde her dakika tüketilen ortalama plastik şişe sayısına eşit 400.000 plastik şişe kapağını göstermektedir. Sanatçı bu çalışmasında okyanusa her gün kaç plastik şişe karıştığına veya sokağa kaç şişe bırakıldığını belirtmek yerine insan tarafından kaç şişe kullanıldığına odaklanmıştır. Bunlar her gün yaşamımız üzerinde söz sahibi olan kapitalist kültürün üretimleriyle ve bilinçsiz tüketiciler tarafından her dakikada bir kullanılan plastik kapak sayılarını temsil ediyor. Yoğun bir şekilde atık haline getirilen bu plastikler, doğuracağı sonuçlar üzerinde düşündürücü nitelikte çarpıcı soyut ifadeler barındırır. Resim izleyiciye yakınlştırıldığında, farklı renklerde birden fazla şişe kapağı görülebilir, mavi ve kırmızı renkler yoğun olarak insanların kıyafetlerini, yeşil ve sarı da insanların oturduğu çimleri oluşturur. Çalışmada her şişe kapağının farklı olduğunu görmemiz mümkündür. Kapakların her biri Seurat’ın resmini doğru şekilde tasvir etmek adına büyük bir hassasiyetle yerleştirildiğini anlayabiliriz. Birbirlerine yakın malzemeler kullanarak çalışmalar üreten sanatçı, bir konuya odaklanmak yerine birden çok konuyu ele alarak üretimlerine devam etmiştir.



Görsel 41 - Chris Jordan, ‘‘Plastik Bardaklar’’ 60 x 90 inç, 2008



Görsel 42 - Chris Jordan, ‘‘Plastik Bardaklar’’ Detay

Chris Jordan “Barbie Bebekler” adlı çalışmasında, 2006 yılında ABD’de aylık olarak yapılan seçmeli göğüs büyütme ameliyatlarının sayısına eşit 32.000 Barbie’yi tasvir etmiştir. Dünyada tartışmalı bir konu olan ve insanın kendi bedenini doğal haliyle kabullenmemesini hatırlatan sanatçı, estetik operasyonlara dikkat çekerek her gün giderek artan kızlarda göğüs büyütme ameliyatına değinmiştir. Bu durumun bilinçaltındaki sonuçlarına inecek olursak birçok toplumsal nedenlerle karşılaşmak mümkündür. “Toplum baskısı insanı her yönden etkileme gücüne sahiptir. Bunun temel sebebi ise bireyin toplumda kabul görme arzusudur ve bunun ayıplanacak hiçbir yanı yoktur. Günümüzde ise estetik ameliyatların popülerlik kazanması ile bu konudaki olumlu ve olumsuz baskı azımsanmayacak duruma geldi.” (Yıldız, 2017) Toplumun yarattığı iç bunalım, depresyon halleri insanın kendi bedeniyle yabancılaşması gibi çeşitli sebepler saymamız mümkündür. Bu sebeplerle “Barbie Bebekler” adlı çalışmada bedenin bir tür meta haline getirildiğine dikkat çekildiği söylenilebilir. Günümüzde kabul edilen ideal formlara sokulmaya çalışan “beden” tarih boyunca farklı anlamlar içerisinde resimlerde işlenmiştir.

“Ben’in bir ‘beden’ ve ‘ruh’ olarak varlığı her dönemde kafaları kurcalaya gelmiştir. Kimileri bedenlerini Tanrılara sunmuştur; kimilerininse yok olduktan sonra farklı bir yaşamda varoluşunu gerçekleştirecek bedenleri olmuştur. Antikite’nin pürüzsüz tenli bedenleri: İsa’nın acı çeken bedeni, Ortaçağ’daki kilise duvarlarında yan yana istiflenmiş, Rönesans’ta perspektifle birlikte yeni bir gösterime sahip olan bedenler, uzanan Tanrıçaların parlak tenli bedenleri, Rembrandt’ın ameliyat masasındaki: Rodin’in parçalanmış bedenleri, Ingres’in, Rénoir’ın, Cezanne’in ‘yıkılan’ bedenleri-‘kadının’ bedeni; farklı açılardan aynı anda tek bir düzlemde görebilmeye başladığımız “Avignonlu Kadın” bedenleri... Uzayıp giden bu liste bize tarih boyunca bedenle ne kadar iç içe olduğumuzu kanıtlar.” (Kunak, 2012)

Sanatçı “Barbie Bebekler” adlı çalışmasını gerçekleştirirken göğüs büyütme fotoğraflarını çekerek her yıl bu ameliyattan geçen kızların sayısına paralel olarak kullandığı oyuncak bebeklerle görüntüyü tekrardan tasarlamıştır. Bu şekilde her yıl göğüs büyütme ameliyatından geçen genç kızların sayısına dikkat çekilmiştir.



Görsel 43 - Chris Jordan, "Barbie Bebekler", Sayıları Çalıştırma: Bir Amerikan Otoportresi Serisinden, 60x80, 2008



Görsel 44 - Chris Jordan, Barbie Bebekler Detay

Parçaları bir araya getirerek çalışan sanatçı seyircilere göstermek istediği şeyi gerçekleştirene kadar her bir parçayı birçok olasılıktan geçirmiştir. Bu da istisnasız çok zaman alan bir süreçtir. Sanatçının sayıları çalıştırma serisine baktığımızda, genel anlamda hissedeceğimiz şey mozaik gibi ilişkilendirilen parçaların büyük uğraşlar sonucunda açığa çıktığıdır.

3.1.3.2 Chris Jordan, Sayıları Çalıştırma II: Küresel Kitle Kültürünün Portreleri

Günümüzde yazılı ve sözlü kültürün giderek gerilediği konusunda fikirler yürütebiliriz. Görselliğe dayalı kültürün daha ön plana çıktığını görmekteyiz. Kitle iletişim araçları ve medyanın gündelik hayattaki yoğun etkileri görselliği daha da önemli hale getirmiş olabilir. Fotoğraf makinesinin icadından beri bu giderek artmaktadır. Bu yoğunlaşan ve çarpıcı hale gelen görsel etkiler, iletişim süreçlerinde önemli bir olgu haline gelmiştir. Günümüzde küresel ölçekte çok konuşulan kitle kültürü, tüketim tarzları, yaşama biçimleri gibi yaşamın diğer alanları görsel nesneler üzerinden giderek daha çok tanımlanmıştır. Jordan günümüzde izleyiciyle bu yönde bağlantıları sık sık kullanmaktadır. İletişimin görsel yönüyle ilgilenen sanatçı, yer yer yazılı ve sözlü etkileri de kullanarak anlatımcı yönünü güçlü kılmıştır. Birçok sanatçıdan farklı olarak buna bir de matematiksel olarak istatistiksel verileri kullanmıştır. Tıpkı “Bir Amerikan Portresi” adlı serisindekiler gibi rakamlarla çalışmalarını desteklemiştir. “Sayıları Çalıştırma” adlı ilk serisinde Amerika’da yaşayan kör tüketiciler üzerinde yoğunlaşan sanatçı; günümüzde üzerinde çalışmaya devam etmekte olduğu “Sayıları Çalıştırma II: Küresel Kitle Kültürünün Portreleri” başlığıyla küresel ölçekte meydana gelen kitle olayların görsel çarpıcılığına odaklanmıştır. Sanatçı bu projesinde; dünya genelinde gelir adaletsizliğini, açlık, ölüm, gibi kavramların ve tüketim çokluğundan doğan plastik atıkların, kimyasal maddelerin doğaya ve başka canlılara verdiği zararları ele alır. Sanatçı bu temalar doğrultusunda oluşturduğu her bir görsele günlük olarak sebep olan maddeleri kullanmıştır. Sanatçı ele aldığı problemleri kullandığı malzemelerin sayılarına denk getirerek, olayın iç yüzüyle izleyiciyi buluşturmuştur.



Görsel 45 - Chris Jordan, ‘‘Karbon’’ Dört Panelde, 2018



Görsel 46 - Chris Jordan, ‘‘Karbon’’ Detay

İlk “Running the Numbers” serisine benzer şekilde, her görüntü belirli bir şeyi belirli bir şekilde tasvir eder. İlk serideki istatistikler Amerika kapsamlı iken bu sefer istatistikler küresel ölçekte ele alınmıştır. Örneğin, “Karbon” adlı çalışmasında, insanların yaktığı fosil yakıtların Dünya atmosferine her saniyede salınan ve tahmini karbondioksit pounduna eşit olan 2.400.000 adet kömür parçalarını bir araya getirerek oluşturduğu ve bir tür insan silüetinde bir heykeli andıran çalışmasını üretmiştir. Sanatçı küresel ölçekte ele aldığı farklı problemlerin birçok görsel örneklerini oluşturmuştur.

Buna bir kaç örnek daha verecek olursak: “Doyumsuz” adlı çalışması, dünyada her saniye tüketilen galon yağ sayısına eşit 48.000 plastik kaşığı tasvir eden uzay boşluğunu andıran, gece karanlığı görünümlü çalışması veya dünya okyanuslarındaki her mil karede tahmini yüzlerce plastik parça sayısına eşit 50.000 plastik poşetle gerçekleştirdiği “Balina” imgesine benzer ve aynı problemle yapılan “Venüs” röprodüksiyonu, “Dinazorların Dönüşü” gibi çalışmalar sanatçının bu seri bağlantısında ürettiği eserlerdir.

Sanatçı, tüm bu olguların kültürlerin bir parçası haline geldiği, bu gerçekliklerin bir şekilde ve devamlı olarak bilinçdışına itildiği düşüncesiyle çalışmalarını üretiyor. Devamlı karşılaştığımız istatistiksel sayıların aslında ne anlama geldiğini insanlara hissettirmek, böylece değişebilmelerini sağlamak amacı güdüyor.

Jordan’ın gerçekleştirdiği çalışmalar, ileriki aşamalarda küresel tüketici kültürünün genişliğini anlamanın zorlaşabileceğini izleyiciye hatırlatır. Sayılar gittikçe katlanır vaziyette artmaktadır ve insan aklı belli bir aşamadan sonra sayıları okumakta güçlük çekebilir. İnsan beyni genelde birkaç binden daha yüksek sayıları anlamlı bir şekilde kavrayamayabilir. Küresel ölçekte belli zaman aralığında kaç kâğıt torba kullanıldığı veya ne kadar plastik malzeme kullanıldığı gibi farklı konuları temsil eden atıkların neye benzediğini veya bunun ne anlama geldiği görsel olarak sanatçı tarafından gerçekleştirilmiştir. Sanatçı yarattığı görsellerde büyük tabloyu görmek adına sayılar aracılığıyla binlerce küçük parçaları kullanmayı seçmiştir. Bir bakıma sanatçı “Running the Numbers: An American Self-Portrait” ve “Running the Numbers II: Portraits of global mass culture” serisinde bu amaç doğrultusunda birçok küçük parçadan büyük

resimlerini oluşturmuştur. Jordan'ın bu yöndeki çalışmaları, ham verileri çevresel bozulmanın somut görüntülerine çevirmiş, kitle tüketiminin rahatsız edici ölçeğini ve yıkıcı etkisini tasvir etmiştir. Eserleriyle ilham verme amacını taşıyarak izleyicinin kendi hayatıyla ilgili harekete geçmelerini sağlamaktadır.

3.1.3.3 Chris Jordan, Dayanılmaz Güzellik

Chris Jordan ‘‘Dayanılmaz Güzellik’’ serisinde, fotoğraf makinesiyle yakaladığı görüntülerden yola çıkarak güçlü kitle tüketim imgelerine odaklanmış, bu bağlamda insanlığa açık bir yönerge iletmiştir. Sanatçı bu seriye dayalı peşinde koştuğu görüntüleri: ‘‘Amerikan Kitlesel Tüketim Portreleri’’ olarak tanımlar. Sanatçının bu başlık altında çektiği fotoğraflar: Yığınla duran ezilmiş arabalar, cam şişeler, cep telefonları, şarj cihazları, devre kartları ve diğer tüketim malları gibi çok sayıda atılmış ürünün fotoğrafından oluşur. Sanatçı genelde ziyaret ettiği depolama alanları, geri dönüşüm merkezleri, nakliye limanları gibi yerlerde istediği görüntülere ulaşmıştır. Görüntüler biraz dehşet uyandırıcı olsa da görsel olarak hayranlık uyandırabilecek, şaşırtıcı bir karmaşıklığa sahiptir. Sanatçının kendi sitesinde bu seri için söyledikleri şöyle:

‘‘Limanlar ve endüstriyel sahalarda dolaşmak ve tükettiklerimizden geriye kalanları görmek bana sürmekte olan bir kıyametin kanıtlarını bulduğumu hissettiriyor. Bu görüntüler karşısında dehşete kapılıyorum fakat bir yandan hayranlıkla onlara çekiliyorum. Muazzam büyüklükteki tüketim artıklarımız; ıssız, ürkütücü, tuhaf şekilde komik ve ironik ve hatta esrarengiz şekilde güzel görülebilir. Benim için onun belirleyici özelliği sarsıcı bir karmaşıklık. Tüketimciliğimizin yaygınlığı baştan çıkarıcı bir tür mafya zihniyetine sahip gibi. Toplu olarak çok geniş ve sürdürülemez bir alma eylemi yürütüyoruz, ancak her birimiz anonim ve sonuçlardan kimse sorumlu değil. Korkarım ki bu süreçte gezegenimize ve bireysel ruhlarımıza onarılamaz zarar veriyoruz. Amerikalı bir tüketici olarak, kimseye parmak sallayacak bir konumda değilim; ancak cevabı olmayan bir soru üzerinde düşündüğümüzde,

dikkatimizin içe dönebileceğini ve bu alanda düşüncelerimizin ve davranışlarımızın değişme olasılığının olduğunu biliyorum. Benim umudum, bu fotoğrafların bir tür kültürel kendi kendine sorgulamaya zemin hazırlamasıdır. Bu sorgulama kendi konfor alanlarımızda olmak gibi değildir ama en azından farkında olduğumuzu biliriz.” (Jordan, 2005)

Tek başına alınan ve bireysel olarak kullanılan elektronik malzemeler, kullanımı kolay olan tek seferlik plastik malzemeler, araçlar veya tek porsiyonlu gıdalar çevresel faktörleri çok fazla etkilemez. Fakat sekiz milyara yaklaşan dünya nüfusu düşünüldüğünde, hesaplanan her küçük tüketim hareketleri dünyanın hızlı ve yaygın olarak bozulmasını akla getirilebilir. Jordan’ın “Dayanılmaz Güzellik” te ilgilendiği alan tam da budur. Sanatçı bu kabaran yığınların soyutlamasını yaparak izleyiciyi dünyanın gerçekleriyle buluşturmuştur. Geri dönüştürülebilir düşüncesi insanlara rahatlatıcı ve sorun çözücü gibi gelebilir. Sanatçı tam bu noktada izleyiciye olayın perde arkasını göstererek aslında her şeyin bu kadar basit olmadığını aksine gittikçe endişelenmemiz gereken bir durum olduğunu tekrardan hatırlatır.



Görsel 47 - Chris Jordan, “Geri Dönüşüm Yard # 6”, mürekkep püskürtmeli baskı, 44x59" Seattle 2004

Jordan bu serideki çalışmalarında çoğunlukta ABD'deki ağır metallerin %40'ına sahip olan elektronik malzemeler üzerinden fikir yürütmüştür. Eski elektronik malzemeler içerisinde bulundurduğu toksik metaller sebebiyle, depolama alanında uzun süre bekletildiğinde çevresel sorunlara neden olabilir. Bunun farkında olan tüketiciler bu malzemeleri geri dönüşüm merkezlerine götürmektedir. Bu tüketicilerin çoğu olayın arka perdesinden bihaberler. Sanatçı çalışmalarında bunları gün yüzüne çıkarmıştır. Atık tesislerine bırakılan elektronik malzemelerin çoğu Çin, Nijerya, Hindistan, Vietnam veya Pakistan gibi ülkelere geri dönüştürülmek için gönderilir. Bu ülkelerin çoğunda işçileri korumak için düzenlemeler yoktur, genellikle koruyucu ekipman olmadan çalışılır ve yüksek seviyelerde toksik kimyasallara maruz bırakılabilir. Olayın diğer perde arkası ise kullanılan inanılmaz enerji ve atık su tesislerinin yarattığı döngü, atmosfere zarar niteliğinde bir artık akışı sağlamıştır. Sanatçının yaptığı araştırmalara göre bu artık akışının büyük payı ABD'de yaşayan tüketicilerden kaynaklıdır. ABD'de diğer ülkelere göre yılda toplam 9.4 milyon ton daha fazla e-atık üretildiğinden bahsedilir. Sanatçı bu duruma "Running the Numbers" serisinde de değinmiştir. Bu serisinde çevresel faktörler bağlamında tüketim ve artık istatistikleri, Jordan tarafından görsel olarak birleştirilmiştir. "Intolerable Beauty" ve "Running the Numbers" serisi tüketim ölçeğini vurgularken; "Midway" ve "In Katrina's Wake" gibi projelerde bu ölçeğin doğurduğu sonuçları açığa çıkarmıştır.



Görsel 48 - Chris Jordan, "Ezilmiş arabalar # 2", mürekkep püskürtmeli baskı, 44x62 " Tacoma 2004

3.1.3.4 Chris Jordan Katrina'nın Uyanışında: Doğal Olmayan Bir Felaketten Kayıp Portreler

Sanatçı her biri farklı konuları temsil eden birçok çalışmaya sahiptir, bunlar genellikle dünyadaki sorunlara odaklanan ve tekniksel olarak genelde sayıları çalıştırmayı hedefleyen birtakım çalışmalarla birlikte fotoğrafla sınırlı tuttuğu işleri de mevcuttur. 2005 senesinde Kasım ve Aralık aylarında sanatçının New Orleans'da çektiği fotoğraf serisinde Katrina Kasırgası'ndan sonra neler olduğunu tasvir eden bir dizi çalışma yapmıştır. Bu serilerdeki çalışmalarında sanatçı yaşanan felaketi fotoğraflarla gün yüzüne taşımıştır. Ele aldığı konularla herkesin yaşamına değinen sanatçı bu serisinde “Dayanılmaz Güzellik” serisinden farklı olsa da benzerlik kurduğu şey kaçak tüketimle ilgili aynı kaygıları barındırmasıdır. Sanatçı Katrina Kasırgası'nın deprem ve tsunami gibi tamamen doğal bir olay olmadığına dikkat çekerek bir felaketin boyutunu görsel anlatıma taşımıştır. Kasırganın olağan üstü şiddetinin nedenleri arasında Amerika'nın abartılı tüketici toplumuyla endüstriyel uygulamaların yarattığı orantısız ölçü bulunabilir. Bu her iki durum, sanatçı için küresel ısınmayı etkileyen sebepler arasındadır.

“ABD, diğer ülkelere göre yılda 9.4 milyon ton daha fazla toplam e-atık üretiyor. Ülke genelinde düzenli depolama yasağı ve e-atık toplama programlarına rağmen ABD düzenli depolama sahalarındaki ağır metallerin yaklaşık % 40'ının atılan elektronik parçalardan geldiği tahmin edilmektedir. Eski elektronikler düzenli depolama alanlarına karıştığında, içerdikleri toksik metaller ve alev geciktiriciler çevresel sorunlara neden olabilir.” (s. Chris Jordan)

Toplumun oluşturduğu tüketim hırsı ve bunun yoğun kullanımı bir şekilde doğaüstünde olumsuz etkilere sahiptir. Bu durumla mantıksal olarak şöyle bir bağdaşım kurabiliriz. Güneş ışınlarının büyüteçle bir noktada sabit tutulduğunda gelen yoğun ışık düştüğü alana zarar verir bu örnekle Amerika'da yaşanan felaket arasında bağlantı kurulabilir. Amerika'da yoğunlaşan tüketim hırsı oradaki doğa olaylarının şiddetini arttırmış olabileceğinden söz edilmiştir.



Görsel 49 - Chris Jordan, “Bir İşletmenin Kalıntıları”, St. Bernard Parish, Fotoğraf, 2005



Görsel 50 - Chris Jordan, “Port Sulphur Yakınındaki Bir Ağaçta Buzdolabı”, Fotoğraf, 2005

Chris Jordan, yaklaşık 300 bin Amerikalı Katrina felaketinde sahip oldukları her şeyi kaybettiklerine vurgu yaparak bu durumdan herkesi sorumlu olup olmadığıyla yüzleşmelerini istemiştir. Jordan, güneş ışınlarının sabit bir noktaya çekme örneği gibi bir bu konuya bu anlamda odaklanan ilk sanatçılardandır diyebiliriz. Jordan, yaşanan felaketten sonra olayın sebebiyle ve sonuçlarıyla ilgili web sitesinde birçok örnek saymıştır. Bu örnekler arasında: Hazırlıksızlık, yoksulluk koşulları, bazı alanları daha savunmasız bırakan zayıf çevre koşulları ve uygulamadaki sulak alanlar, siyasi manevralarda ortaya çıkan sorunlar, Bush Yönetiminin Irak ve Afganistan'daki savaşlarında hâlihazırda kullanılmakta olan federal kaynakların bariz bir şekilde yokluğu Katrina Kasırgası'nın şiddetini arttıran nedenler arasında sayılmıştır.

Sanatçı bu serisindeki perspektiflerden umduğu, bu görüntülerden sonra herkesin kendisini bu durumla mukayese etmesidir. Bu tür büyüklükteki felaketlerde sorumlu oldukları kısımları anlamalarını sağlamak istemiştir. Sorumlu olduğumuz felaketin, bölgeye verdiği zararı herkes kendince üstlenmesi gerekir, kaybedilen şeylerin kendi taraflarına yansımaları ve yaşanan felaketin maddi manevi zararlarını üstlenmelerini istemektedir. Bilinçli bir toplumun üyeleri olarak bu görüntülerin izleyiciler üzerinde aydınlatıcı bir rol oynadığı söylenebilir.

3.1.3.5 Chris Jordan'ın Midway Projesi

“ALBATROSS' un yolculuğu 2008 yılında arkadaşım, aktivist / fotoğrafçı Manuel Maqueda ile işbirliği olarak başladı. Yeni ortaya çıkan okyanus plastik kirliliği sorununu inceleyerek Büyük Kuzey Pasifik Okyanusu'nun merkezinde küçük bir otelde gerçekleşen çarpıcı bir çevre trajedisi öğrendik. Hemen orada bir sefer planlamaya başladık ve 2009 yılının Eylül ayında Midway Adası'na ilk seyahatimizde, biz ve ekibimiz yerde ölen binlerce midesi plastikle doldurulmuş genç Albatrosları fotoğrafladık ve filme aldık. Deneyim, sadece kuşların acı çekmesinin ne anlama geldiği için değil, aynı zamanda kitle tüketimi kültürümüzün yıkıcı gücü ve insanlığın yaşayan dünya ile olan hasarlı ilişkisi hakkında bize ne yansıttığı için yıkıcıydı.” (Jordan)

Chris Jordan, ‘‘Midway’’ projesiyle genelde denizde yaşayan canlının ve Midway adasında yaşayan ALBATROS kuşlarının sesi olmuştur. Küresel ölçekte tkettiklerimizin atığı olan plastik malzemeler, belli bir zaman sonra onları yiyecek sanan Albatros kuşlarının midesini dolduran ve onların ölümüne neden olan tehlikeli bir olgu haline gelmiştir. Jordan, bağırsakları kıran çevresel bir trajedinin kalbine güçlü bir görsel yolculukta izleyiciyi ve bilinçsiz tüketiciyi haberdar eder. Dünyadaki en uzak adalardan birinde, on binlerce Albatros anneleri ve yavruları yerde l ġekilde sanatçı tarafından keşfedildi ve vücutları plastikle dolu... Bu trajik olay küresel ölçekli çalışan sanatçıyı çok etkilemiştir. Bu görüntülerden sonra sanatçı bir kaç yıl boyunca adayı ziyaret edip fotoğrafla belgeseller çekmiştir. Bu elde ettiği çalışmalara ‘‘Midway Projesi’’ ismini vermiştir. Birkaç yıl boyunca adaya dönen Chris ve çekim ekibi, bu muhteşem yaratıkların doğum, yaşam ve ölüm döngülerine tanık olmuştur. Sanatçı Albatros kuşlarının doğum ve yaşam görüntüleriyle izleyicide, dünyadaki yaşam mucizesi için derinden hissedilen bir güzellik ve sevgi deneyimini oluşturmuştur. Bu deneyimden sonra izleyiciyi beklenmedik bir yola srekler. Sanatçı suç ortağı olduğumuz bir trajediyle izleyiciyi karşı karşıya getirmiş korku ve endişeye kapılmalarını sağlamak istemiştir. Sanatçı, geleneksel filmlerin veya belgesellerin üslup şablonlarının dışına çıkarak izleyicileri lirik rehberli bir turda kendi ruhlarının derinliklerine götürür ve dünya çapında milyonlarca insanın izleyicisine ulaşan derin bir sayęı ve yenileme mesajı sunmuştur.

Chris Jordan, toplum adına konuşan ve çalışmalarında bugün dünyanın nasıl bir yer olduğunu herkese göstermeye çalışan bir sanatçıdır; insanların dünyadaki önemli diğer şeyleri nasıl unuttuğunu şişe kapaklarıyla, sigaralarla, plastik atıklar ve diğer atıklarla nasıl yok ettiğini gösteren bir dizi çalışmaya sahip. Midway projesi bu duruma örnek gösterilebilir. Sanatçı Midway ’da çektiği belgeselde ve fotoğraflarda masum Albatroslar için söz sahibi olmuştur. Seyircilere neler olduğuna dair çok çözücü sonuçlar doğuran görüntüler aktarmıştır. İzlediğim bir videoda Albatros kuşları plastik atıkları yiyecek zannedip yavrularına götürüyorlardı. Bunları yiyen anne ve yavrunun kaçınılmaz sonucu elbette lmd. Chris Jordan buna benzer birçok örnekte ölen ve çürüyen kuşların karnındaki plastikleri belgelemiştir.



Görsel 51 - Chris Jordan, ‘‘Midway: Gyre'den Mesaj’’ Serisinden, Fotoğraf, 2009



Görsel 52 - Chris Jordan, ‘‘Midway: Gyre'den Mesaj’’ Serisinden, Fotoğraf, 2009

Sanatçı, Midway sahilinde yaptığı temizlikte ele gelebilecek bütün çöpleri alıyor ama her dalga yeni çöpleri de beraberinde getiriyor, aralarında kum tanesi kadar küçük olanlar da var. Toplanması pek mümkün olmayan bu atıklar, sanatçı tarafından izleyiciyi düşünmeye teşvik eder. Artık geri dönüşümü olmayan veya istenildiğinde doğayı eski haline döndürmenin çok güç olduğunu belirten birtakım görsellerle izleyiciyi buluşturur. Bu kuşlar, tüketiciliğin ve endüstriyel büyümenin kolektif değişiminin son derece sembolik bir sonucunu yansıtıyor. Jordan, tüketim açlığıyla hayatlarımıza ve ruhlarımıza zehirli olandan besleyici olanı artık ayırt etme yeteneğinden yoksunluğumuzu, Albatros kuşlarının durumuyla benzerlik kurmuştur. Sanatçı yaratılan bu kaotik duruma karşı ilham verici eserlerle doğa karşısında daha hassas olmalarına yönelik motivasyonu sağlamayı hedeflemiştir. Bu bağlamda Chris Jordan'ın sadece bir sanatçı değil izleyiciler karşısında bu eğitici yönüyle bir öğretmen konumunda olduğunu görmemiz mümkündür.

SONUÇ

Değişen zaman ve mekânlar içerisinde, sanat pratikleri farklı boyutlar arasında evrilmeye uğramıştır. Zaman ve mekân kavramları paralel bir yönde değişime uğrarken geçirgenlik kavramı zaman zaman anlam değişikliğine uğrayarak ifade alanını genişletmiştir. Teknik olanın dışında da ifade arayışına giren geçirgenlik, kavramsal geçişliliğe bağlı olarak mental düşünceye yaklaşmıştır. Kavramsal sanatın sınırları bulundurmaıyla ortaya çıkan bu düşünce, ifade türleriyle soyutlama alanına yaklaşmıştır.

Geçmişten günümüze doğru gelindiğinde çeşitli coğrafyalarda görünenden bir şeyler çekip çıkarma eylemi olan “soyutlama” farklı şekillerde birçok düşünürün, üreticinin işlerinde görülebilmektedir. İlkel tasarımlara baktığımızda onu üreten zanaatçının değişim ve dönüşüme uğratmadaki potansiyelinde soyutlama izleriyle karşılaşabilmemiz mümkündür. Bu tasarımların günümüze doğru evrilmesinde ise bir bilgi birikiminden doğan, olağan üstü teknolojik aletlerle karşılaşabilmekteyiz. Tıpkı bunlar gibi sanat kavramı da bir kültürel birikimle yoluna devam etmiştir.

Teknoloji çağına girildiğinde her şeyin hızla gelişiminden sanat nesneleri de payını almıştır. Düşünceleri etkileyen yaşantı şekilleri sanatçıların da ufkunu açmış ve ifade biçimlerinde yeni bir çağ başlatmıştır. 1960 ve sonrası sanat akımlarına bakıldığında 19. yüzyılın sonlarından başlayıp görülen soyut örneklerin disiplinler arası etkileşiminden bahsedilebilir. 19. yüzyılda başlayan kapitalist örgütlenmenin etkisi diğer her şeyi etkilediği gibi mekânı da etkilemiştir. Mekân yeni bir tanım olan araçsal bir hale sokulmuş, nesneleştirilmiştir. Modern dünyadan günümüze mekânın geçirdiği dönüşüme bakıldığında mekâna artık yeni bir tanımın gerektiği görülebilmektedir. Sanayinin zamanı hızlandırması, eski görüntülerden çok şey alıp götürmesi artık eski kavramlarla mekânı üstünden okunmayacak kadar silik bir hale gelmesine neden olmuştur. Bu nedenle mekân için yeni tanımlar gerekmiştir. Çağın gereklerine farklı şekilde cevap vermeyi gerektiren bu durum sanatçıyı farklı arayışlara itmiştir. Yakalanan yeni ifade biçimlerinde kavramsal sanatın güçlendirdiği Arte Povera, Arazi Sanatı, Yeni Gerçekçilik, Yeni Soyutlama gibi farklı malzeme deneyimleriyle mekânı soyut biçimde inceleyen akımlar ortaya çıkmıştır. Soyut Sanat’ın ve Kavramsal Sanat’ın erittiği bu sınırları iç içe geçirmiştir. Bu şekilde her şey anlamsal çerçevede sanatın bir ifade aracı haline gelebilmiştir.

Farklı malzemelerin harmonisini oluşturan sanatçılar disiplinler arası melezlerini ortaya çıkarmışlardır. Soyutlama olarak tanımlanan bu durum 1960’lardan sonra büyük çeşitliliğe uğramış disiplinler arası sanatın sınırlarını zorlamıştır. Zaman ve mekâna göre değişen bu durumlar farklı şekillerde bir ifade aracı olarak kullanılmıştır. Günümüze doğru gelindiğinde sınırları genişleyen sanatın, farklı malzemelerin boya ile etkileşiminde yoğun bir bağlılık içerisinde sürdüğü sonucuna varılmıştır. Var olan resim

dilinde boyanın verdiği etkiden pek sıyrılmadan düşünce, deneyim, yer ve mekânın kendisi sanat eseriyle bütün haline getirilmiştir. Günümüz sanatına bakıldığında sanatta bir kültür birikiminden bahsedilebilir. Var olan sanatsal deneyime günün olanakları da eklenerek ifade biçimleri görsel anlamda yeni bir kimliğe kavuşturulmuştur. Bu tez kapsamında günümüzde zaman ve mekân etkileşimiyle yapıtların nasıl boyut kazandığına odaklanılmıştır. 1960'lerden önce üretici tarafından atölyesinde yaratılan mekân bazı sanat akımları tarafından dışarı taşınmıştır ve mekân algısı farklı bir boyut kazanmıştır. Sanatta kültürel bir birikimle değişim ve dönüşüme uğrayan zaman her çağda mekânı farklı işlemiştir. Bunun etkisiyle boyutlar arasında hareket eden yapıtlar kavramsal temelli bir çok düşünceden geçmiştir.

1960 sonrasında incelenen sanat eserlerinde iki boyutlu sanat çalışmalarının yanında birçok sanatçı üçüncü boyutu da çalışmıştır. Bununla birlikte sanat çalışmalarında algı teorisinde dördüncü boyuta indiğini savunan sanatçıların çıkış noktası zaman kavramı olmuştur. Birçok düşünür tarafından ele alınan zaman kavramı, sanat pratiklerini de bu şekilde etkilemiştir. Dördüncü boyut olarak tanımlanan zaman sanat pratiklerini de etkilemiştir.

Günümüz çalışmalarına bakıldığında resimde tanınan geniş ifadelerin izlerine denk gelmemiz mümkündür. Günümüzde malzemelerin ilişkilendirmesiyle doğan soyutlama 19. yüzyıldan başlayıp 20. yüzyılın ortalarına denk gelen soyut ifadelerin bir birikimine ulaşılmıştır. Çeşitli ifade biçimlerinin iç içe geçmesi günümüz olanaklarından doğan hareketlerin melez etkilerini oluşturmuş olabilir. Bu anlamda araştırılan tez kapsamında güncel üç sanatçı incelenmiştir. Bu sanatçıların üretimlerinde farklı malzemelerin ve kültürel hareketlerin harmonisi güçlü bir şekilde işlendiği görülmüştür. Zaman kültürel bir birikim olarak ve kültürleşme odaklı melezlerle sanatçıların çalışmalarına işlendiği sonucuna varılmıştır. Değişim ve dönüşüm içerisinde olan yaşamda soyutlama kavramının tanımı sabit olsa da ifade biçimi zamanın olanaklarına göre değişmiş sonucuna varılabilir.

KAYNAKÇA

- A.Macadam, B. (2007, 04 01). <https://www.artnews.com/artnews/news/the-new-abstraction-162/>. 03 22, 2020 tarihinde www.artnews.com: www.artnews.com adresinden alındı
- Adnan Benk, S. T. (2014, 02 07). <https://www.e-skop.com/skopbulten/omer-uluc-la-soylesi-ii-sanatta-evrensel-ve-yerel/1792> . 03 16, 2020 tarihinde www.e-skop.com: www.e-skop.com adresinden alındı
- Altınıyıldız, N. (2012, 03 12). <https://www.e-skop.com/skopdergi/sunus-sinirlar-ve-otedeki-yildizlar/585>. 10 20, 2020 tarihinde www.e-skop.com: www.e-skop.com adresinden alındı
- Antmen, A. (2002). Yerleştirme: Heykelin Dönüşümü? *Sanat Dünyamız*, 204.
- Antmen, A. (2018). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Antmen, A. (2018). Sözcükler ve Düşünceler Arasında: Kavramsal Sanat. A. Antmen içinde, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar* (s. 193). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Arnheim, R. (2007). *Görsel Düşünme*. İstanbul: Metis Yayınları.
- arthipo. (2016, 10 22). <https://www.arthipo.com/artblog/unlu-ressamlarin-hayat-hikayeleri/paul-kee-hayati-sanat-gorusu-eserleri.html>. 02 19, 2020 tarihinde www.arthipo.com: www.arthipo.com adresinden alındı
- Artun, A. (2013, 01 29). https://www.e-skop.com/skopbulten/omer-ulucun-muammalari/1119#_edn5. 04 09, 2020 tarihinde www.e-skop.com: www.e-skop.com adresinden alındı
- Artun, D. (2010, 01 30). <http://bianet.org/biamag/kultur/119745-omer-uluc-tan-omer-uluc>. 03 23, 2020 tarihinde m.bianet.org: m.bianet.org adresinden alındı
- Artun, N. A. (2012, 03 12). <https://www.e-skop.com/skopdergi/sunus-sinirlar-ve-otedeki-yildizlar/585>. 10 20, 2020 tarihinde www.e-skop.com: www.e-skop.com adresinden alındı
- Artun, N. A. (2013, 02 19). <https://www.e-skop.com/skopbulten/momada-soyutun-icadi/1151>. 09 10, 2020 tarihinde www.e-skop.com: www.e-skop.com adresinden alındı
- Aslan, P. Y. (2018, 03 11). <https://www.sosyalbilimler.org/zaman-mekan-ayrimi/>. 10 07, 2020 tarihinde www.sosyalbilimler.org: www.sosyalbilimler.org adresinden alındı

- Asthoff, J. (2008). <http://www.torbengiehler.com/ESSAY/TEXT/jensasthoff,200a.html> . 21 03, 2020 tarihinde www.torbengiehler.com: www.torbengiehler.com adresinden alındı
- Bataille, G. (2013, 09 04). <https://www.e-skop.com/skopbulten/pasajlar-mitin-yoklugu/1471>. 10 18, 2020 tarihinde www.e-skop.com: www.e-skop.com adresinden alındı
- Bayer, Y. S. (2017, 02 08). <https://www.e-skop.com/skopbulten/tezler-cagdas-sanatta-yapit-mek%C3%A2n-iliskisi/3264> . 02 12, 2020 tarihinde www.e-skop.com: www.e-skop.com adresinden alındı
- Baysar, Z. (2013, 12 23). <http://zuhalbaysar.blogspot.com/2013/12/sanatta-soyutlama-ve-gercek.html>. 02 13, 2020 tarihinde zuhalbaysar.blogspot.com: zuhalbaysar.blogspot.com adresinden alındı
- Benk, A. (2014, 02 07). <https://www.e-skop.com/skopbulten/omer-ulucula-soylesi-ii-sanatta-evrensel-ve-yerel/1792>. 03 16, 2020 tarihinde www.e-skop.com: www.e-skop.com adresinden alındı
- ChrisJordan. (tarih yok). <https://www.artworksforchange.org/portfolio/chris-jordan/>. 05 11, 2020 tarihinde www.artworksforchange.org: www.artworksforchange.org adresinden alındı
- Çalıkoğlu, L. (2019, 9 6). https://www.istanbulmodern.org/tr/sergiler/gecmis-sergiler/canan-tolon-sen-soyle_2326.html. 5 8, 2020 tarihinde www.istanbulmodern.org: www.istanbulmodern.org adresinden alındı
- Çolakoğlu, D. (2011). *Canan Tolon*. İstanbul: Finansbank Yayınları.
- Çolakoğlu, D. (2011). Paralel Bir Evrenin Mimarı: Canan Tolon. R. Ingersoll içinde, *Paralel Bir Evrenin Mimarı: Canan Tolon* (s. 27). İstanbul: Finansbank Yayınları.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Z. (tarih yok). <http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=456§ion=550&lang=TR&exhID=0&periodID=&pageNo=12>. 04 29, 2020 tarihinde www.lebriz.com: www.lebriz.com adresinden alındı
- Elias, N. (2000). *Zaman Üzerine*. (V. Atayman, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Elibol, Ö. (2017, 04 28). <https://www.sosyalbilimler.org/soyutlama-iyisi-ve-kotusu-marx-althusser-bhaskar/>. 09 28, 2020 tarihinde www.sosyalbilimler.org: www.sosyalbilimler.org adresinden alındı

Francblin, C. (tarih yok).

<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=456§ion=550&lang=TR&exhID=0&periodID=&pageNo=10>. 04 11, 2020 tarihinde www.lebriz.com:
www.lebriz.com adresinden alındı

Francblin, C. (tarih yok).

<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=456§ion=550&lang=TR&exhID=0&periodID=&pageNo=10>. 04 08, 2020 tarihinde www.lebriz.com:
www.lebriz.com adresinden alındı

Francblin, C. (tarih yok).

<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=456§ion=550&lang=TR&exhID=0&periodID=&pageNo=11&bhcp=11>. 04 08, 2020 tarihinde lebriz.com:
lebriz.com adresinden alındı

Francblin, C. (tarih yok).

<http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=456§ion=550&lang=TR&exhID=0&periodID=&pageNo=11&bhcp=1>. 04 11, 2020 tarihinde
www.lebriz.com: www.lebriz.com adresinden alındı

Gayford, M. (2017). Zaman ve Uzun Resmetmek. D. H. Gayford içinde, *Resmin Tarihi* (M. Haydaroglu, Çev., s. 78). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Henric, J. (tarih yok).

<http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=456§ion=550&lang=TR&exhID=0&periodID=&pageNo=1>. 04 07, 2020 tarihinde www.lebriz.com:
www.lebriz.com adresinden alındı

Hockney, D. (2017). *Resmin Tarihi-Mağaradan Bilgisayar Ekranına*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Hockney, D. (2017). Zamanı ve Uzun Resmetmek. D. H. Gayford içinde, *Resmin Tarihi* (M. Haydaroglu, Çev., s. 85). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Hopkins, D. (2018). *Modern Sanattan Sonra*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Jordan, C. (2005). *Intolerable Beauty: Portraits of American Mass Consumption*. 05 23, 2020 tarihinde www.chrisjordan.com: www.chrisjordan.com adresinden alındı

Jordan, C. (2008, 09 25). <http://ziccy.blogspot.com/2008/09/running-numbers-american-self-portrait.html>. 05 12, 2020 tarihinde ziccy.blogspot.com:
ziccy.blogspot.com adresinden alındı

Jordan, C. (tarih yok). <http://www.chrisjordan.com/contact.php>. 05 09, 2020 tarihinde www.chrisjordan.com: www.chrisjordan.com adresinden alındı

Jordan, C. (tarih yok). <https://www.albatrossthefilm.com/ourstory>. 05 12, 2020 tarihinde www.albatrossthefilm.com: www.albatrossthefilm.com adresinden alındı

Jordan, C. (tarih yok). <https://www.artworksforchange.org/portfolio/chris-jordan/>. 05 11, 2020 tarihinde www.artworksforchange.org: www.artworksforchange.org adresinden alındı

Kasak, B. (2016, 01 21). <https://www.gencufuk.com/filozoflarin-zaman-algisi-aristoteles-augustinus-ve-kindi/#:~:text=Aristoteles%20zaman%C4%B1%2C%20%C3%B6ncelik%20ve%20sonral%C4%B1%C4%9Fa,devinime%20ait%20olan%20bir%20%C5%9Fe%20yedir>. 09 28, 2020 tarihinde www.gencufuk.com: www.gencufuk.com adresinden alındı

Kasak, B. (2016, 01 21). <https://www.gencufuk.com/filozoflarin-zaman-algisi-aristoteles-augustinus-ve-kindi/#:~:text=Aristoteles%20zaman%C4%B1%2C%20%C3%B6ncelik%20ve%20sonral%C4%B1%C4%9Fa,devinime%20ait%20olan%20bir%20%C5%9Fe%20yedir>. 09 30, 2020 tarihinde www.gencufuk.com: www.gencufuk.com adresinden alındı

Kedik, S. (2010). Richard Long: Bir Yürüyüşün İma Ettikleri. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 110-111.

Koçak, O. (2007). Modern ve Ötesi Elli Yılın Sanatına Kenar Notları. O. Koçak içinde, *Modern ve Ötesi Elli Yılın Sanatına Kenar Notları* (s. 94). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi yayınları.

Koçak, O. (2007). Modern ve Ötesi Elli Yılın Sanatına Kenar Notları. O. Koçak içinde, *Modern ve Ötesi Elli Yılın Sanatına Kenar Notları* (s. 92). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Kunak, G. (2012, 11 28). <https://www.e-skop.com/skopbulten/sen-sustukca-bedenin-konus-tur-ulur/982>. 05 18, 2020 tarihinde www.e-skop.com: www.e-skop.com adresinden alındı

Kuspit, D. (2010). *Sanatın Sonu*. (Y. Tezgiden, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Latifoğlu, D. ç.-A. (2011). Canan Tolon: Paralel Bir Dünyanın Mimarı. R. Ingersoll içinde, *Canan Tolon: Paralel Bir Dünyanın Mimarı* (s. 28). İstanbul: Nev Yayınları.

- Latifoğlu, D. Ç.-A. (2011). Canan Tolon: Paralel Bir Dünyanın Mimarı. R. Ingersoll içinde, *Canan Tolon: Paralel Bir Dünyanın Mimarı* (s. 27). İstanbul: Nev Yayınları.
- Latifoğlu, D. Ç.-A. (2011). Canan Tolon: Paralel Bir Dünyanın Mimarı. R. Ingersoll içinde, *Canan Tolon: Paralel Bir Dünyanın Mimarı* (s. 24). İstanbul: Nev Yayınları.
- Latifoğlu, D. Ç.-A. (2011). Paralel Bir Evrenin Mimarı: Canan Tolon. R. Ingersoll içinde, *Paralel Bir Evrenin Mimarı: Canan Tolon* (s. 6). İstanbul: Finansbank Yayınları.
- Leppert, R. (2009). Toplumsal Dinamikler, Işık ve Zaman. R. Leppert içinde, *Sanatta Anlamın Görüntüsü* (İ. Türkmen, Çev., s. 85). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Maria, W. D. (2018). Doğal Afetlerin Önemi(1960). A. Antmen içinde, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar* (s. 256). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Merleau-Ponty, M. (2020). *Algılanan Dünya*. (Ö. Aygün, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Micchelli, T. (2013, 06 01). <https://hyperallergic.com/72262/new-abstraction-45-years-in-the-making/>. 03 23, 2020 tarihinde hyperallergic.com: hyperallergic.com adresinden alındı
- Mızrak, F. (2001). Geçirgenliğin/Saydamlığın Tanımı. *Deneyimsel Şeffaflık, Simgesel Anlamda Cam Ve Elektronik Ortamda Şeffaflık*. İstanbul, Türkiye: Ulusal TezTarama Merkezi.
- Öziş, C. Ç.-S. (1980). Sanat Öldü: Yaşasın Sanat. N. Lynton içinde, *Modern Sanatın Öyküsü* (s. 135). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- öztek, ç. (2020, 3 18). <https://www.sanatatak.com/view/omer-uluc-ile-evrensele-donusmek-beylerbeyi-cinleri>. 5 5, 2020 tarihinde www.sanatatak.com: www.sanatatak.com adresinden alındı
- Pascali, P. (2018). Malzemeler, Süreçler: Arte Povera. A. Antmen içinde, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar* (s. 217). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Paz, O. (2017). *Marcel Duchamp Çırılçıplak Soyulmuş Görüntü*. (Ş. Demirkol, Çev.) İstanbul: Everest Yayınları.
- Pereira, N. (2014, 04 03). <https://sites.google.com/site/2014mhsapresearchpapers/chris-jordan>. 05 13, 2020 tarihinde sites.google.com: sites.google.com adresinden alındı

- Sabriye Öztütüncü, M. Ö. (2015). Soyut Resimde Yapısal Bütünlük ve Biçim Verme. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 95.
- Seattle. (2008). <http://www.chrisjordan.com/gallery/rtn/#about>. 05 09, 2020 tarihinde www.chrisjordan.com: www.chrisjordan.com adresinden alındı
- Sezer, Y. (2018). *Kendinde Şey'in Uzayı ve Zamanı*. 02 15, 2020 tarihinde www.teorivepolitika.net: www.teorivepolitika.net adresinden alındı
- Sönmez, A. (2019, 01 28). <http://www.sanatatak.com/view/gec-kalmis-ulkenin-risk-alan-sanatcisi-omer-uluc>. 04 11, 2020 tarihinde www.sanatatak.com: www.sanatatak.com adresinden alındı
- Sönmez, A. (2019, 01 28). <http://www.sanatatak.com/view/gec-kalmis-ulkenin-risk-alan-sanatcisi-omer-uluc>. 04 11, 2020 tarihinde www.sanatatak.com: www.sanatatak.com adresinden alındı
- Sönmez, A. (2019, 1 28). <http://www.sanatatak.com/view/gec-kalmis-ulkenin-risk-alan-sanatcisi-omer-uluc> . 4 11, 2020 tarihinde www.sanatatak.com: www.sanatatak.com adresinden alındı
- Sullam, B. (2015, 03 04). <https://e-skop.com/skopbulten/tezler-1960-sonrasi-kamusal-alanda-sanat-ve-%E2%80%9Cgecicilik%E2%80%9D/2343>. 10 11, 2020 tarihinde e-skop.com: e-skop.com adresinden alındı
- Tözeren, A. (2020, 1 28). <https://www.evrensel.net/haber/396153/omer-uluc-icin-retrospektif-bir-yazi> . 4 16, 2020 tarihinde www.evrensel.net: www.evrensel.net adresinden alındı
- Tözeren, A. (2020, 1 28). <https://www.evrensel.net/haber/396153/omer-uluc-icin-retrospektif-bir-yazi> . 04 17, 2020 tarihinde www.evrensel.net: www.evrensel.net adresinden alındı
- Türker, Y. (2011, 02 12). <http://www.radikal.com.tr/yazarlar/yildirim-turker/canan-tolon-1039730/>. 05 30, 2020 tarihinde www.radikal.com.tr: www.radikal.com.tr adresinden alındı
- Tzvetan Todorov, Bernard Focroulle, Robert Legros. (2011). *Sanatta Bireyin Doğuşu*. (E. Özdoğan, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Uluç, Ö. (tarih yok). <http://www.antikalar.com/omer-uluc>. 04 11, 2020 tarihinde www.antikalar.com: www.antikalar.com adresinden alındı

Yıldız, D. E. (2017, 08 11). <https://www.defneerkara.com/toplum-baskisinin-estetik-ameliyatlara-etkisi-html.html>. 05 18, 2020 tarihinde www.defneerkara.com: www.defneerkara.com adresinden alındı

Yılmaz, N. (2018). https://www.teorivepolitika.net/index.php/arsiv/item/94-mutlak-ve-ideal-zaman#_ftnref5. 09 23, 2020 tarihinde www.teorivepolitika.net: www.teorivepolitika.net adresinden alındı

Yırtıcı, H. (2009). Çağdaş Kapitalizmin Mekânsal Örgütlenmesi. H. Yırtıcı içinde, *Çağdaş Kapitalizmin Mekânsal Örgütlenmesi* (s. 67). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Zeytinoğlu, E. (2014, 11 29). <https://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-ve-olum-yasam-ve-olum-sinirindaki-sanat-olarak-besir-fuadin-intihari/2220>. 10 20, 2020 tarihinde www.e-skop.com: www.e-skop.com adresinden alındı

ÖZGEÇMİŞ

Adı, Soyadı: Yahya YAZI

Eğitim:

Lisans: 2016, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü

Lise: Aydın Söke Lisesi

Katıldığı Sergiler ve Yarışmalar:

2020- BASE, İstanbul, Türkiye

2019- Mamut Art Project, İstanbul, Türkiye

2019- Yıldız Çintay Topluluğu Kent Müellifleri Sergisi, Hay Open Space, İzmir, Türkiye

2018- Yıldız Çintay Topluluğu İzmir’de Yaşıyor ve Üretiyor: Kent Müellifleri Sergisi, İstanbul Studio-X, İstanbul, Türkiye

2017- 37. Dyo Sanat Yarışması Sergileri, Eskişehir-İzmir-Bursa-Ankara-Adana-İstanbul, Türkiye

2016- Kendine Ait Bir Oda, Karma Sergi, İzmir, Türkiye