

T.C.
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ



19. YÜZYILDAN GÜNÜMÜZE PLASTİK SANATLARDA SANDALYE NESNESİNİN TEMSİLİYETLERİ

NURDAN COŞKUN

TEZ DANIŞMANI
PROF. AYHAN ÇETİN

EDİRNE – 2024

Tezin Adı: 19. Yüzyıldan Günümüze Plastik Sanatlarda Sandalye Nesnesinin Temsiliyetleri

Hazırlayan: Nurdan COŞKUN

ÖZET

Bu tez çalışmasında sandalye imgesinin ve sandalye nesnesinin sanat tarihi içerisinde 19. yüzyılda bir imge olarak, günümüz sanatında ise bir nesne olarak nasıl kullanıldığı, neleri temsil ettiği incelenmiştir. Sanatın farklı dönemlerinde ve farklı pratiklerde kullanılan sandalye, sanatçıların yeni temsiller yarattıkları bir nesne olmuştur.

I. Bölümde ilk olarak sandalyenin tarihçesine, tanımına ve işlevsel olarak kullanım amaçlarına yer verilmiştir. II. Bölümde 19. Yüzyılın sonlarından başlayarak 1960 yılı aralığında olan tarihsel süreçte sandalyenin resimde bir imge olarak kullanımına yer verilmiştir. Van Gogh'un eserleri ile başlayan inceleme, plastik sanatlarda günlük kullanım nesnelerinin bir sanat nesnesi ya da malzemesine dönüşümüne katkı sağlayan Picasso'nun kolaj oluşturması ve Duchamp'ın hazır nesne kavramı ile devam etmektedir. II. Bölümün devamında ise 1960 ve sonrası sanat pratiklerinde sanatçıların, sandalyeye bir nesne olarak yaklaşımları bulunmaktadır. Bu dönemde Rauschenberg'in tuval ve nesneyi birleştiren asamblajları, Kosuth'un temsiliyet için alternatif olarak dil, fotoğraf ve nesne kullanarak enstalasyon oluşturması gibi yine plastik sanatlarda önemli etkileri olan eserlere yer verilmiştir. II. Bölümün son kısmında ise 1980 ve günümüze uzanan süreçte, özellikle Duchamp, Kosuth ve Beuys'tan etkilenecek sandalye kullanan sanatçılara yer verilmiştir. II. Bölümün son kısmında ise, Füsun Onur, Sarkis gibi sandalyeyi insan ve sanatçı ile ilişkilendiren eserlere ve İsmet doğan gibi temsil sorununu sorgulamak için sandalye kullanan eserlere yer verilmiştir. III. Bölümde sandalyeyi bir imge, bir temsil ve de bir nesne olarak kullanan sanatçılardan etkilenecek ürettiğim resimlerime yer verilmiş, kendimi bu nesneyi kullanarak ne ifade etmek için kullandığımı açıklanmıştır.

Örnek olarak verilen eserlerin seçilme sebebi, figür bulunmayan yani insanı temsilen sandalyenin kullanıldığı eserlerdir. Eserleri tek tek inceliğimizde, konusu değişmekte ancak akla gelen ilk şeylerden biri bu olacaktır. İnsan ve insana özgü problemlerin altını çizmeye çalışan sanatçıların sandalye nesnesini seçtiği görülmüştür. Bazı sanatçıların ise temsil, imge, nesne gibi sanata özgü problemleri yine sandalye nesnesi veya imgesi kullandığı görülmüştür. Çalışmada kronolojik bir sırayla yer alan eserler, konusu ve biçimi bakımından birbirine benzeyen eserler ile karşılaştırılmış ve çalışmada belirtilmiştir. Eserler, resim ya da enstalasyon olarak sınırlandırılmamış resim, kolaj, tiyatro oyunu, enstalasyon eserlerden örnekler verilmiştir.

Sonuç olarak, modern dönemden günümüze kadar farklı disiplinlerde sandalye temsili sıkça yapılan bir nesne olmuştur.

Anahtar Kelimeler: Sandalye, Temsiliyet, İmge, Nesne

Title of the Thesis: Representations Of The Chair Object In The Visual Arts From The 19th Century To The Present

Prepared By: Nurdan COŞKUN

ABSTRACT

In this thesis, the use of the chair image and the chair object in art history is examined, focusing on its representation as an image in the 19th century and as an object in contemporary art. The chair, utilized across different periods and practices in art, has become an object through which artists create new representations.

In Chapter I, the history, definition, and functional uses of the chair are first discussed. Chapter II addresses the historical period from the late 19th century to 1960, focusing on the use of the chair as an image in painting. This analysis begins with Van Gogh's works and continues with Picasso's collages, which contributed to transforming everyday objects into art objects or materials, and Duchamp's concept of the ready-made. Chapter III examines the approaches of artists towards the chair as an object in art practices from 1960 onwards. Significant works from this period include Rauschenberg's assemblages that combine canvas and objects, and Kosuth's installations that use language, photography, and objects as alternatives for representation. In the last part of Chapter II, artists who have used chairs, especially those influenced by Duchamp, Kosuth, and Beuys, from 1980 to the present are featured. In this section, works by artists such as Füsün Onur and Sarkis, who relate the chair to human and artist, as well as works by İsmet Doğan, who uses the chair to question the issue of representation, are included. In Chapter IV, I present my own paintings, influenced by artists who use the chair as an image, a representation, and an object. I explain what I aim to express through the use of this object.

The reason for selecting the given examples is that they are works where chairs, rather than figures, are used to represent humans. When we examine the works individually, their subject matter varies, but one of the first things that come to mind

is this: Artists who aim to emphasize human and human-specific problems have chosen the object of the chair. It is also observed that some artists address art-specific problems like representation, imagery, and objects, using the chair as either an object or an image. The works presented in chronological order have been compared with similar works in terms of subject and form and are mentioned in the study. The works are not limited to painting or installation; examples from painting, collage, theater plays, and installations are included.

In conclusion, the chair has frequently been represented in various disciplines from the modern era to the present.

Key Words: Chair, Object, Representation, Image

ÖNSÖZ

Bu tez çalışması sürecinde seçtiğim konu hakkında bana değerli bilgileriyle katkı sağlamış, yol gösterici yorumları sayesinde çalışmamı geliştirmiş danışman hocam Prof. Ayhan Çetin'e ve tez çalışması sürecim boyunca bana elinden gelen her desteği veren aileme, diğer tüm hocalarıma ve bu süreç içerisinde beni anlayışla karşılayan ve destekte bulunan arkadaşlarıma çok teşekkür ediyorum.

Nurdan Coşkun

28.05.2024

İÇİNDEKİLER

ÖZET	iii
SUMMARY	v
ÖNSÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER.....	viii
GÖRSEL DİZİNİ.....	ix
GİRİŞ.....	12
I.BÖLÜM.....	14
TARİHÇE, KAVRAM VE İŞLEV.....	14
1.1. Tarihsel Olarak Sandalye.....	14
1.2. Terimsel Olarak Sandalye.....	17
1.3. İşlevsel Olarak Sandalye	19
II. BÖLÜM.....	24
NESNE, İMGE, TEMSİL.....	24
2.1 Tarihsel Süreçte Sandalye İmgesi.....	24
2.2. 1960 Sonrası Sandalye Nesnesi.....	47
2.3. 1980 Sonrası Sandalye Nesnesi.....	73
2.4. Türk Sanatçıların Eserlerinde Sandalye.....	96
III. BÖLÜM.....	116
RESİMLERİMDE SANDALYENİN TEMSİLİYETİ.....	116
SONUÇ.....	123
KAYNAKÇA.....	127
WEB KAYNAKÇA.....	132
GÖRSEL KAYNAKÇA.....	136

GÖRSEL DİZİNİ

Görsel 1. Vincent Van Gogh, Van Gogh'un Sandalyesi, 1888.....	29
Görsel 2. Vincent Van Gogh, Paul Gauguin'in Sandalyesi, 1888.....	29
Görsel 3. Vincent Van Gogh, Arles'da Oda, 1889.....	31
Görsel 4. Pablo Picasso, Bambu Sandalyeli Natürmort, 1912.....	32
Görsel 5. Marcel Duchamp, Bisiklet Tekerleği, 1913.....	34
Görsel 6. Paul Strand, Soyut Sandalye, 1916.....	37
Görsel 7. Paul Strand, Soyutlama, 1916	37
Görsel 8. Filippo Tommaso Marinetti, Vengono (Geliyorlar), 2000	38
Görsel 9. Giorgio de Chirico, Vadideki Mobilya, 1927.....	40
Görsel 10. Giorgio de Chirico, Vadideki Mobilyalar, 1968.	40
Görsel 11. Philippe Halsman, Dali Atomicus, 1948.....	42
Görsel 12. Franz Kline, Sandalye, 1950.....	43
Görsel 13. Eugène Ionesco, Sandalyeler, (Les Chaises), 2013.....	44
Görsel 14. Andy Warhol, Büyük Elektrikli Sandalye 1967.....	50
Görsel 15. Robert Rauschenberg, Pilgrim, 1960.....	53
Görsel 16. Robert Rauschenberg, Booster (Booster), 1967.....	55
Görsel 17. Robert Rauschenberg, "Sondajlar", 1968.....	56
Görsel 18. Stefan Wewerka, Kütle+Uzam, 1961	57
Görsel 19. Joseph Kosuth, Bir ve Üç Sandalye, 1965.....	58
Görsel 20. Joseph Beuys, Yağ Sandalyesi, 1964-1985.....	63
Görsel 21. Joseph Beuys, Yağ Sandalyesi, 1964-1985.....	63
Görsel 22. Daniel Spoerri, Kichka'nın Kahvaltısı I, 1960.	67
Görsel 23. Michelangelo Pistoletto, Öğle Yemeği Resmi, 1965.....	68

Görsel 24. George Brecht, Sandalye Olayları, 1969.....	70
Görsel 25. Wendell Castle, Chair With Sports Coat, 1978.....	72
Görsel 26. Damien Hirst, Bugün Açık Havada Yemek Yiyelim, 1990- 91.....	77
Görsel 27. Damien Hirst, Bugün Açık Havada Yemek Yiyelim, 1990- 91.....	77
Görsel 28. Antoni Tàpies, Yatak ve Sandalye, 1991.....	79
Görsel 29. Tadashi Kawamata, The Shortcut Chairs, 1998.	81
Görsel 30. Tadashi Kawamata, Abu Dabi İçin Sandalyeler, 2012.....	82
Görsel 31. Tadashi Kawamata, Abu Dabi İçin Sandalyeler, 2012.....	82
Görsel 32. Doris Salcedo, 6-7 Kasım, 2002.....	83
Görsel 33. Doris Salcedo, İsimsiz, 2003.....	84
Görsel 34. Anselm Kiefer, Kain und Abel, 2006.	85
Görsel 35. Anselm Kiefer, Kötü Anneler, 2007.....	87
Görsel 36. Ai Weiwei, Peri Masalı 1001 Sandalye, 2007.....	88
Görsel 37. Ai Weiwei, Katılamayan İçin Sandalye, 2013.....	90
Görsel 38. Ai Weiwei, Bang, 2013.....	91
Görsel 39. Maddalena Ambrosio, İsimsiz, 2013.....	92
Görsel 40. Chiharu Shiota, Varoluş Hali (İskemle), 2012.....	93
Görsel 41. Chiharu Shiota, Varoluş Hali (İskemle), 2012.....	93
Görsel 42. Chiharu Shiota, Anıları Saymak, 2019.....	94
Görsel 43. Chiharu Shiota, Aramızda, 2020.....	95
Görsel 44. Füsün Onur, Musical Chair, 1976.....	98
Görsel 45. Füsün Onur, Herhangi Bir İskemle, 1992.....	99
Görsel 46. Füsün Onur, İsimsiz, 1993.....	100
Görsel 47. Nadide Akdeniz, Kırmızı Sandalye, 2000.	102
Görsel 48. Kutluğ Ataman, Küba, 2005.....	103

Görsel 49. Devabil Kara, Siyah Beyaz, 2006.....	106
Görsel 50. Devabil Kara, Statü Değişirme, 2018.....	107
Görsel 51. Serkan Özkaya, Spaghetti Chair, 2008.	108
Görsel 52. Şakir Gökçebağ, Untitled, 2012	110
Görsel 53. İsmet Doğan, Kırık Sandalye, 2012	111
Görsel 54. Hera Büyüктаşcıyan, Ada, 2012	112
Görsel 55. Damla Sari, Gelsin Yüzüne De Söylerim, 2019.....	113
Görsel 56. Sarkis, Kuş Tüyleriyle Tekerlekli İskemle, 2023.....	114
Görsel 57. Sarkis, Kuş Tüyleriyle Tekerlekli İskemle, 2023.....	114
Görsel 58. Nurdan Coşkun, Yemek Masası, 2023.....	119
Görsel 59. Nurdan Coşkun, Yemek Masası, 2023.....	119
Görsel 60. Nurdan Coşkun, Yemek Masası, 2023.....	120
Görsel 61. Nurdan Coşkun, Akşam Yemeği, 2024.....	120
Görsel 62. Nurdan Coşkun, Akşam Yemeği, 2024.....	121
Görsel 63. Nurdan Coşkun, Bekleyenler, 2023	121
Görsel 64. Nurdan Coşkun, Bekleyenler III, 2023.....	122
Görsel 65. Nurdan Coşkun, İsimsiz, 2024.....	122

GİRİŞ

Sanatçıların eserlerini oluştururken birebir ilişki kurduğu sandalye; sosyal, kültürel ve toplumsal yapıyı, doğayı, bireyi ve soyut kavramları yansıtan önemli anlatım araçlarından biri olmuştur. Sandalye, kendi anlamının dışında soyut anlamlar taşımaktadır ve sanatçılar her bir eseriyle, farklı kavramlarıyla izleyicisine bunları sunmuştur. Bu çalışmada günlük yaşama ait bir nesne olan sandalyenin sanatçılar tarafından eserlerinde nasıl bir ifade biçimi olarak kullandıkları araştırılacaktır. Araştırmada 19. Yüzyıldan günümüze Plastik Sanatlarda sanatçıların sandalyeyi yorumlayış biçimleri ve kullandıkları kavramlar incelenecektir.

Tarihsel süreçte Eski Mısır'da Yeni Krallık döneminde ilk örneklerini gördüğümüz sandalye, insanların göçebelikten tek bir yaşama geçtikten sonra ortaya çıkmıştır. İlk olarak krallar ve önemli dini figürleri simgeleyen bir araç olmuştur. Daha sonrasında herkesin evinde bulunabilen bir eşyaya dönüşen sandalye günümüze kadar işlevselliğini sürdürmüştür. Sanat tarihinde, klasik dönemlerden başlayarak farklı resimsel yüzeylerde, gerekse de heykel formunda vücut bulan ve estetik bir nesne haline gelmiş sandalyeye farklı anlamlar katan sanatçılar tarafından bir form olarak çağdaş sanatta da kullanımını sürdürmüştür. Sandalye, günümüzde video art, fotoğraf, yerleştirmeler ve performans eylemleri gibi sanatın tüm dallarında yer almaktadır.

Plastik sanatlarda günlük kullanım nesnelerinin bir sanat nesnesi ya da malzemesine dönüşümüne katkı sağlayan Van Gogh'un sandalyeyi kendisini kişiselleştirdiği bir imgeye dönüştürmesi ile sürecin başladığı görülmektedir. Kübizm döneminde Picasso'nun sandalyenin kumaşı ile bir kolaj üretmesi, Dadaizm döneminde Duchamp'ın tabureyi bir hazır nesne kavramı ile kullanması 1960'ların sanatını etkilemiştir.

1960'lı yıllarda ise Warhol'un Pop Art döneminde sandalyeyi yeniden ve seri üretim pratiği ile birleştirirken, Rauschenberg'in tuval ve nesneyi birleştiren asamblajlar üretmesi, Kosuth'un temsiliyet için alternatif olarak dil, fotoğraf ve nesne kullanarak enstalasyon oluşturmuştur. Bu üretimler ise 1980 yılından günümüze ulaşan süreci etkilemiş özellikle Duchamp, Kosuth ve Beuys'tan etkilenerek sandalye kullanan sanatçıların çoğalması, Türkiye'de de Füsun Onur ve Sarkis gibi sanatçıların kullandığı bir nesne haline gelmiştir.

Sandalye kullanılarak oluşturulan eserlerin, günümüzde sıkça kullanılması ve özellikle insan figürünü temsil ediyor oluşu ilgi çekicidir. Halen günümüzde sanat yapıtlarında farklı kavramlar ile yer alıyor oluşu sandalyenin asla kullanılmaktan vazgeçilmediğini göstermektedir. Bu yüzden sandalye ile üretilen yapıtların ve sanatçılarının düşüncelerine yer verilen bu çalışma bir tür arşiv niteliğinde olacaktır. Konuyla ilgili literatür taraması sonucunda, konu üzerine yazılmış birçok kaynağa rastlanmıştır. İmge, temsil, nesne üzerinden sandalye örnekleri ile ilenilmiş ya da sandalyeye benzer nesneler ile çalışmaların örneklendiği görülmüştür. Konuyla ilgili özellikle Türkçe ve Türkçe çeviri kaynaklardan yararlanılarak temel oluşturulmuş daha sonrasında ise yabancı kaynaklar incelenmiştir. Sandalye kullanılarak oluşturulan yapıtların özellikle 1980 sonrası dönemde yer alması, araştırmayı kolaylaştırmış ve sergi kataloglarından faydalanılmıştır. "19. Yüzyıldan Günümüze Plastik Sanatlarda Sandalye Nesnesinin Temsiliyetleri" adlı çalışma bize, sandalyenin evrimini, temsiliyetlerini ve farklı kavramlar ile nasıl kullanıldığını çözümlememize katkı sağlayacaktır.

I.BÖLÜM

TARİHÇE, KAVRAM VE İŞLEV

1.1.Tarihsel Olarak Sandalye

İnsanoğlu oturma ihtiyacını karşılayabilmek adına taş ve ağaçtan günümüzde kullandığımız sandalyeye benzer formda çeşitli mobilyalar yapmıştır. Gereksinimlerin arttığı, yapım araçlarının ve daha sonra da makinelerin gelişimiyle mobilyaların da çeşitleri artmış ve gelişmiştir. Her çağda sanatçılar ve zanaatkarların kendi becerileri, estetik görüşleri ve düşünceleriyle mobilyalar yapılmıştır. Kültürel yapının simgelerinden biri olan mobilyalar, farklı kültür, işlev ve farklı tarihlerde, yerleşik hayata geçen toplumlarla birlikte ihtiyaçlarını karşılamak adına değil sosyalleşmeyle birlikte karşımıza çıkan bir olgudur.

Ölçüsü ve biçimiyle, Eski Mısır döneminden Yeni Krallık dönemine kadar olan süreçte yapılmış, günümüz oturma mobilyasına benzer özellikler gösteren örnekler bulunmuştur. Ağaçtan yapılmış bu mobilyalar daha sonra fil gibi hayvan figürleriyle süslenmiştir. İlk önce kare ayaklı, kemer destekli katlanır tabureler daha sonra bu tabureler gelişerek günümüzde kullandığımız sandalye biçimini almıştır. Antik Yunan döneminde ise ahşap ya da metalden yapılan sandalyeler, krallar veya tanrılar için kullanılmıştır. Klasik dönem Yunan sandalyeleri ise zarif ve süslü detaylarla süslenmiştir. “Klismos” adı verilen kürsü sandalyesi tasarlanmıştır. Gotik dönemle birlikte bu mobilyalar daha süslü ve işlemeli bir hale gelmiştir. Avrupa'da Rönesans döneminde tekrar popüler hale gelen sandalyeler, ahşap işçiliği ve oyma detaylarıyla dikkat çekmiştir. Bu dönemde sandalyeler estetik açıdan zengin hale gelmiştir. Ağır ve süslü tasarımlarıyla bilinen Barok döneminde sandalyeler, altın yaldızlı veya süslemeli kumaşlarla kaplanmıştır. Bu dönemde tasarlanan sandalyeler, gösterişli ve dramatik bir tarza sahiptir.

XIX. Yüzyıl ortalarına doğru ağaç işleme makineleri bulunmuş, bu buluştan sonra krallık ve saray etrafındaki insanların mobilya ihtiyacı, sosyal ve ekonomik gelişmeler sayesinde geniş halk kitlelerine ulaşmaya başlamıştır. Rahatlık, uyum denge gibi niteliklere sahip sandalyenin XIX. yüzyılda mobilya olarak, İtalya, Avusturya ve Fransa’da seri üretimine başlanmıştır. Günümüzde, dayanıklı, ucuz ve standart tipte mobilyalar üretilmektedir. Ucuz ve standart tip sandalyeye en iyi örnek olan plastik sandalyeler, günümüzde en sık kullanılan ve en sık satışı yapılan sandalyedir. İlk plastik sandalye, 1965 yılında İtalyan endüstriyel tasarımcı Joe Colombo tarafından üretilmiştir. 1980’lerden itibaren pazara girmiş olan bu sandalyeler günümüzde oldukça yaygın bir şekilde kullanılmakta ve neredeyse her mekânda karşımıza çıkmaktadır.

Toplumda oluşan hiyerarşik düzenle birlikte mobilyanın işlevselliğin yanında biçimi de önemli bir durum haline gelmiştir. Üretim ve tüketimin arttığı ileri endüstrileşmiş toplumlarda eşyalarla göstergesel ve duygusal bağ kurulmaya çalışılmıştır. Modern tüketim toplumlarında mobilyaların işlevselliğinin yanında, yansıttığı anlamında önem kazandığı görülmektedir. Sandalye, bank ve taburenin özellikleri tanrısallığın veya belli bir sınıfın simgesi olmuştur. Krallar, psikozlar gibi önemli kişiler daha süslü teknik ve estetik yönden zengin tahtlarda otururken, halk ya yerde bağdaş kuruyor ya da daha sade sandalyelerde oturmuşlardır. Antik tiyatrolarda gördüğümüz taştan kesilmiş banklar da buna bir örnektir. Bir sandalyenin üzerine oturma, batılılaşmanın simgelerinden biri olmuştur.

Sandalye tarihinde en önemli sandalye türlerinden olan tekerlekli sandalye ise engelli bireylerin hayatını önemli derecede kolaylaştıran bir tür sandalyedir. Tekerlekli sandalyenin ilk örnekleri ise Antik Mısır dönemi ve M.Ö. 525 yılında Çin’e uzanmaktadır. Tekerlekli sandalyenin ilk amacı imparator, kraliçe gibi yüksek rütbeli insanların bu sandalye üzerine çekilerek taşınması için tasarlanmış ve güç sembolü için kullanılmıştır. İngiliz John Dawson, 1783’te günümüzde kullanılan tekerlekli

sandalyenin tasarımını yapmış, XIX. Yüzyılın başında ise bu tasarımın piyasaya satışı başlanmıştır. ABD’de 1869 yılında patenti alınan tekerlekli sandalyenin arkasında iki büyük tekerleği ve önünde de iki küçük tekerleği bulunmakta ve itilir şekildedir. Patenti alınan bu tasarım ile tekerlekli sandalyenin kullanımı yaygınlaşmış ve günümüzde gelişen teknoloji sayesinde tekerlekli sandalye engelli bireylerin hayatını kolaylaştırmak için akülü ve kendi başına hareket edebilen bir sandalyeye dönüşmüştür.¹

XX. yüzyılın başlarında ortaya çıkan Arts and Crafts ve Art Deco tarzı sandalyeler genellikle geometrik şekiller ve parlak malzemelerle, modern ve şık bir görünüm ile karakteristik bir özellikte tasarlanmıştır. XX. yüzyılın ortalarından itibaren Bauhaus döneminde mobilya ve özellikle sandalye tasarımlarını ve bu dönemden sonra gelen modern tasarım akımlarını etkilemiştir. Minimalist ve fonksiyonel yaklaşımlarla yapılan modern sandalyeler, ergonomi ve pratik kullanım açısından ön plandadır. En sık gördüğümüz ve birçok sandalye tasarımına ilham olan sandalye, Marcel Breuer’un 1925-27 tarihlerinde, bisiklet gidonunda referans alarak ürettiği ve adını ‘‘Wassily Model No. B3’’ verdiği sandalyedir. Bu sandalye, Soyut Sanat akımı temsilcilerinden ve Bauhaus okulun öğrencilerinden biri olan Wassily Kandinsky’nin adını almıştır. 1930-33’lü yıllarda Bauhaus’ta yöneticilik yapan Mies Van der Rohe’nin birçok farklı sandalye tasarımı bulunmaktadır. Bauhaus’un simgesi haline gelmiş, en önemli sandalye tasarımı ‘‘MR10 Chair’’ isimli sandalyesidir. Batı tarihinde modern mimarinin başlangıcı sayılan ve modern mobilya tasarımları için önemli bir aşama olan Le Corbusier’in farklı tasarım anlayışıyla yaklaştığı ‘‘Basculant LC1a’’ sandalyesinden yola çıkılarak farklı sandalye tasarımlarının oluşmasını sağlamıştır.

¹Fatoş Subaşıoğlu & Zeynep Zeren Atayurt Fenge. (2020). ‘‘Dünyada ve Türkiye’de Fiziksel Engellilik: Zaman Çizelgesi.’’ *Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(2), 97-109.

Sandalye evriminin durmaksızın değişmiş olmasının sebebi, diğer canlılara göre insanların ihtiyaçlarını giderme ve oturma eylemini gerçekleştirme isteğidir. Taş ve ağaçtan başlayan bu evrim, teknoloji ile çeşitlenmiş, işlevsel ve en önemli mobilyalardan biri olmuştur. Malzemesi, rengi ve dokusu değişen sandalyenin çeşitlenerek mekanlara anlam kattığı görülmektedir. Oturup dinlenmeye ihtiyaç duyan insan için sandalye, insanın kendi ölçeğinde kurulmuş bir çevreye benzemektedir.

1.2.Terimsel Olarak Sandalye

Türk Dil Kurumu, “Sandalye” kelimesinin anlamını “Arkalıklı, kol koyacak yerleri olmayan, bir kişilik oturma eşyası.” olarak açıklamıştır. Mecazi olarak kullanılan anlamı ise; “makam, koltuk, mevki”dir. Mecazi kullanımına örnek olarak Halide Edip Adıvar’ın şu cümlesi; “Bunların gençliğe karşı aldıkları vaziyeti ben biraz sandalye vehminden doğmuş telakki ediyorum.” verilmiştir.²

Sandalye kelimesi, Latince “Sella” kelimesinden gelen İspanyolca “Silla” kelimesi yani yedeği olan tek kişilik bir koltuk anlamına gelmektedir. İnsanların hissetmesine izin verdiği için tüm evlerde mevcut olan bir mobilya parçasıdır³. Farklı kaynaklara göre ise sandalye kelimesinin, XIII. Yüzyılda İngilizcede sandalyeyi ifade eden “chaere”, Eski Fransızcada sandalye, koltuk ve tahtı ifade eden “chaiere” ve Latince koltuk anlamına gelen “cathedra”dan gelmektedir.⁴

² TDK, Türk Dil Kurumu Sözlükleri – 2022. <https://sozluk.gov.tr/>

³ <https://tr.tax-definition.org/18227-chair>

⁴ <https://en.wikipedia.org/wiki/Chair>

Batı tarihinde sandalyenin mecazi anlamı ise yine Türkçede olduğu gibi makam ve mevkiyi ifade etmektedir. “Ex Cathedra” (Aziz Peter’in sandalyesinden), sandalyesinde oturarak konuşan filozof ya da papa gibi din adamlarının otorite ve iktidarını ifade eden bir göstergedir.⁵

Sandalyenin eş anlamlısı olarak kullanılan ve Rumcadan gelen “İskemle” kelimesinin anlamı ise “Arkalıksız sandalyedir” örnek olarak verilen cümle ise Çetin Altan’ın “İskemlelerin maroken minderlerinden kendime yatak yapıyordum.”⁶ cümlesidir. Lugât-i Ecnebiye’de Ali Seydi ise “İskemle: Tahtadan mamul dört ayaklı alet ki üzerine oturulur.” olarak açıklamıştır.⁷ Açıklamalardan görüldüğü üzere bir sandalye formundan daha çok bir tabureyi anımsatmaktadır. Gösterim Sanatları Terimleri Sözlüğünde geçen “Meddah İskemlesi”nin göstergesel bir anlamı bulunmaktadır. “İskemlenin iki altta, iki üstte dört temeli bulunur: üsttekiler bilgi ve dünya görüşü, alttakiler ise sabır ve kararlılık”tır.⁸

Sandalye, İncil’de önemli kişilerin koltuğu olarak geçmektedir. Eski Yunancada kathédra olarak geçen ve koltuk, sandalye anlamına gelen kelime, Geç Antik Çağ döneminde “Musa’nın sandalyesi” söylemiyle Yeni Ahitte mecazi olarak “Tevrat tapınağının yakınında mermer bir koltuk bulundu ve bilgin halkın karşısına oturdu ve öğretti” anlamına gelmektedir.⁹

İngilizce’de “chair” kelimesi bir mobilya olan sandalye ve “başkan” anlamlarına gelmektedir. Amerikan argosunda, bir metafor olarak kullanılan “sandalyeye alırım” söylemi ise elektrikli sandalye tarafından idam edilmek anlamına

⁵ Richard Leppert. *Sanatta Anlamın Görüntüsü, İmgelerin Toplumsal İşlevi*. Ayrıntı Yayınevi, İstanbul, 2017. s.107-111.

⁶ TDK Türk Dil Kurumu Sözlükleri – 2022 <https://sozluk.gov.tr/>

⁷ TDK Türk Dil Kurumu Sözlükleri – 2022 <https://sozluk.gov.tr/>

⁸ (Gösterim Sanatları Terimleri Sözlüğü – 1983)

⁹ (Mt 21:12 NIV, Mk 11:15 NIV).

gelmektedir.¹⁰ Fransızca'da sandalye anlamına gelen kelime “chaise” kelimesidir. Almanca'da ise “Stuhl” kelimesi sandalyeyi ifade ederken aynı şekilde telaffuz edilen “stuhl” kelimesi ise bağırsak hareketi ve dışkı anlamına gelmektedir.¹¹ İtalyanca'da “sedia”, Çince'de ise “椅子” (Yizi) kelimesi sandalye anlamına gelmektedir.

Teşhîs/kişileştirme, edebiyat alanında yer alan bir söz sanatıdır. Tüm dünya dillerinde var olan bu söz sanatı, cansız cisimlere, duygulara ya da kavramlara bir kişilik yükleyerek onları insanileştirmemizi sağlar. İsviçreli yazar Herman Hesse, 1962 tarihli “Hasır Sandalye” masalında bu söz sanatının bir örneğini görürüz. Masalda ressam olmak isteyen bir kıza oturduğu sandalye yol göstermiştir. Burada sandalye bir ressam ya da bir usta olarak kişiselleştirilmiştir.

1.3.İşlevsel Olarak Sandalye Kullanımı

Sandalyenin üretiminde aracı olan el ortadan kalkmış ve artık seri üretime geçilmiştir. Sandalye tek tiptir, tipik, biçimsel olarak yerleşmiştir ve oturmuşluk gösteren bir simgedir. Tek bir biçime dönüşen bu nesneyle birlikte estetiğin boyutu, işlevin estetiği ve estetiğin işlevi olarak ikiye ayrılmıştır. Her değişen koşula rağmen sandalye, oturmak için yapılmıştır. Arkalığı, oturma yeri olmalı ve ayakları yere basmalıdır. Görünüşün işlevden daha önemli olduğu düşüncesiyle üretilen bir sanayi nesnesi olan sandalyenin üretim tarihi, tasarım ve estetik arasındaki tam o ince çizgidedir. Estetik anlayışı bu nedenle, şeyin dış görünüşü değil, şeyin maddesel yapısına sızmıştır.

¹⁰ "Sandalye". Dictionary.com.

¹¹ [https://de.wikipedia.org/wiki/Stuhl_\(M%C3%B6bel\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Stuhl_(M%C3%B6bel))

Sandalyenin koltuğa evrilmesi, yapısal, yerel değışikliklerin ve özellikle insanların rahata düşkünlüğü olmuştur. Sandalyenin ilk ve temel işlevi rahatça oturmak gibi görünmektedir. Sandalye yalnızca bir nesne, bir mal ya da el ve makine yardımıyla yapılmış bir ürün değil sosyalleşme için kullandığımız bir iletişim ve ilişki ögesidir. Otomobil ile modern ve çağdaş maddi kültürünün en çok tasarlanan, incelenen ve üretilen nesnesidir. Sandalyenin biçimi, evin sosyalliğine, konuşmaya, rahatlamaya, yemek yememize yarayan ve aynı zamanda göstergesel değerine, tarihine ve sanatsallığını anlamak için temel önemdedir. Sayısız nesneler alanında, sandalye, onu çevreleyen ruhsal ve kültürel ilişkiler bütününe bağlıdır. Aynı zamanda sandalye, bir tasarım nesnesi olduğu gibi, farklı yapılarıdaki değerleri melezleştiren bir genel estetiğe katılmıştır.

Oturmuş olmak, geçici ve anlık olarak vücudun sabit kalmasını sağlar. Sandalyede bacaklar ve belden yukarısı dikey, kalçalar ise yatay durumdadır. Oturmuş olan vücut, daha sonrasında olacak olaya, önceden hazırlanmış olur. Masanın etrafında dört ya da altı sandalyenin bulunması, düzen, simetri, demokrasi gibi düşünceleri simgeler. Masadaki yerlerin dağıtımı, görgü kuralları, toplumsal geleneklerle birlikte karar verilir ve bu yerler dinlenme, öğrenme, anlama arzusu verir. Başköşeye oturan kişi bir öğretmen olabilir, ev sahibi olabilir, bir büyük olabilir ve bu sayede hiyerarşi oluşturulur. Felsefe, tanrıbilim gibi düşünce sistemleri hareketsiz birer yolculuklardır. Öğretmenler ve kürsüler ile bilgi aktarımı günümüzde de devam etmektedir. Kürsü, profesöre aittir ve artık onun bir simgesi haline gelmiştir. Aristoteles ile Batı düşüncesinin ilk bilimsel verileri aktarmak için, yazı tahtası, kitap, kâğıt, sıra ve sandalyeyle birlikte oturmuş dinleyicilere ihtiyaç duymuştur. Aristoteles'in benimsediği bu yöntem, halen akademide, amfilerde kullanılmaktadır. Her öğretim, oturmuş, bir katılımcı ve dinleyiciyi ister. Sandalyeyi, düşünce ve araştırmak ile bağdaştıran Barthes şöyle yorumlamıştır;

“Bir an vardır ki bilinen şey öğretilir, ama hemen sonra bilinmeyen şeyin öğretildiği bir başka an gelir: bunun adı araştırmaktır. Bunun anlamı sandalyeden kalkmak ve bilinmeyene doğru yola koyulmak demektir.”¹²

Siyasal ve kültürel etkileşimi sağlayan diyalog, birilerinin diğerlerinin karşısına oturmasıyla başlar. Konuşan ve dinleyen kişinin arasında olan şey bilgi, veri ve gösterge alışverişidir. Konuşan dinleyen, öğretmen ve öğrenci, karşılıklı bir sorgulama halindedir. Konuşan ile dinleyen, yüz yüze bakar bir haldedir ve bu diyalog bir aracısız olmaz, çalışma masası gibi bir masaya ihtiyaç duyar çünkü her masa anatomiktir. Örneğin bir görüşme sürecinde, masaya oturmak çatışmanın ya da diyalogun çözüme yönelik olmasını etkiler. Masanın çevresinde oturmak siyasal bir varlığı anımsatır. Yalnızca oturmak, oturana bir uygarlık ya da yerleşik bir yapı atfeder. Saymanları, düşünürleri, edebiyatçıları ya da papa gibi figürleri, biz oturmuş olarak hayal ederiz. Burjuva sınıfı sandalyeler üstünde, onun toplumsal değişmezliğini gösteren, portre, resim ve fotoğraf için poz vermiştir. Bir sandalye üstünde durağan poz veren iktidar sınıfı, etten ve endüstriyel olan tek bir parçada bütünleştirerek bunu anıtlştırır. Vücudun bacaklarıyla sandalyenin bacakları, kollarla sandalyenin kolçakları, kalçalarla sandalyenin oturak kısmı ve sırtla sandalyenin arkılığı benzer.

Bir mekânda, özellikle bir iç mekânda herhangi bir insanın olduğuna yönelik bir iz, araya girmezse, her sandalye ölüm konusunda diğer objelerin etrafında süresiz bir beklemedeymiş gibi dramatik, çoğunlukla boş ve cisimsiz olmaya zorlanmış gibidir. Bir sandalye, her neresi olursa olsun bir mekânda tek başına bulunmaz. Yemek masası, çalışma masası gibi diğer eşyalarla birlikte işleviyle var olmak ister. Zanaatkar ve tasarımcı tarafından sandalye, her zaman bir mekân içerisinde düşünülür. İç mekânda sandalye, alışkanlık, gelenek ve görenekleri temsil eder ayrıca aile

¹² Roland Barthes, *Göstergebilim İlkeleri*, 1979, Aktaran: Ernesto L. Francalanci, *Nesnelerin Estetiği* 2012

tipolojisini de yansıtır. Sandalye ihtiyaca göre ölçülü kaymalarla hareket eder ve en sonunda tekrar yerine geri döner.

Sandalye hep yeni ihtiyaçların varlığıyla birlikte, gelişim ve yenilik gösterir. Yeni oluşan tasarımlarla birlikte, müzelerde ve kataloglarda yerini alır. Bir evde bulunan eşyalar o ev ortamıyla birlikte sonsuzluğa kadar götürülür. Şeylerdeki maddi ve simgesel değer bir ev ortamında anıtsallaştırma zorunluluğu gösterir. Tekniğin hiçbir ilerlemesi ailelerin kolay kolay mobilya değiştirmesini sağlamaz ve bu yüzden şeylerin durumu kalıcı betimlemede gibi görünür. Nesne, bir araç konumundaysa eğer nesne ve öznenin ayrımı azalır, evin bir bireyi haline gelir. Evin kendisi ve içerisinde bulunan nesne, birbirlerinin var oldukları mekânda, durağan bir şekilde birbirlerini birer ayna gibi yansıtır. Ev içinde bulunan nesnelerin bulundukları sessiz bir ilişki diyalogunda birer simge haline gelmiştir.

Sandalye, kendine has genetik biçimlerini soyutlayarak yeni sandalye biçimlerinin ortaya çıkmasını kolaylaştırır. Tasarı kültürü içerisinde, Gropius, Le Courbiser, Mies van der Rohe gibi tasarımcılar tarafından üretilen sandalyeler, sanat yapıtları gibi işlevsellik ölçütlerinden çok bir kimlik ihtiyacını karşılamışlardır. Sandalye tasarımında, Marcel Breuer ahşap yerine çelik boru kullanmış, Le Corbusier denge ve soyutluk hissini veren havada oturma fikrini ortaya çıkarmış, Mies Van Der Rohe ise evrensel bir estetik düşüncesi oluşturmuştur. Bu sanatçıların yaptıkları sandalyelerin amacı herkes tarafından kullanımını sağlamak, seri üretim yapılabilir ve ekonomik olmaktır. Bu sandalye tasarımları, başka sanat akımlarını ve sanatçıları etkilemiş, sandalye ile birçok mobilyada işlevsellik ön plana çıkmıştır.

Teknik yeniden üretimleri boyunca sandalyenin yapısında büyük değişiklikler olmamıştır. Bir nesne olan sandalye hem bir ikon hem de kendisinin bir betimlemesi olarak kendi biçiminin sabitliğini ve soyutlamasını kazanmıştır. Her zaman sandalye, birileri tarafından tasarlanmış ve yapıtlar koleksiyonlarında, kataloglarda yer almıştır,

bu nedenle oturduğumuz herhangi sandalyeyle birlikte onun iletişim ve betimlemesinin içine çekiliriz. Yapıtın tekliği ile ürünün seri üretimi arasında işlevine yönelik estetiksel, zanaatkarlık ve endüstri ürünü arasında bir tür soylulaştırma yaratılır. Sandalyelerin seri üretimi sonucu oluşan depolama sorunu Bauhaus döneminde ortaya çıkan iç içe geçebilen ya da üst üste koyulabilen tek tip sandalye üretimi fikri ile çözümlenmiştir.

Francalanci, sandalyenin insan bedenine ihtiyacını vurgular ve eğer sandalye bir bedene ulaşamazsa, bu süreç içerisinde işlevinden uzaklaşarak yok olduğunu ifade etmektedir. Ev, maddi nesneleriyle, postmodern estetiğin yayılabildiği en uygun yerdir. Bütün sandalyeler, biyolojik bir protez durumuna gelmiştir. Ev içerisinde her şey bizimle ve bizim isteklerimizle hareket etmeye başlar. Evin zemin üzerinde bulunan her nesne, bizim zihnimizde bulunan düşünceler gibidir. Yüzyıllardır insanların kullandığı sandalye, yaşamına devam edebilmek için Bauhaus tarzı soğukluğunu yitirmeye başlamıştır.

Bir sanatçının atölyesinde bulunan sandalye, mekânın tam ortasında, üstünde tuval olan bir şövalenin önünde, kenarda köşede üzerinde bezlerle ya da sanatçının resim yaparken üzerine oturduğu bir şekilde bulunabilir. Sandalye, ahşap, metal, eski ya da yeni üzerinde boya lekeleri olan bu sandalyenin durumu ya da işlevi ne olursa olsun sanatçının atölyesinde var olacaktır. Sandalyenin bir sanatçı için var oluş amacı, yorgun sanatçının dinlenmesini sağlayacak bir mobilyadan daha yüce bir amacı vardır. Sandalyenin bu amacı, sanatçının yaratıcı üretim sürecinde, sanatçıyı dönüştürmesidir. Sanatçı, sandalyesine oturduğu an sadece bir sanatçı bir yaratıcı olmaz, eleştirmen, düşünür ve izleyici olur aynı zamanda yarattığı ürünü inceler, yorumlar, değerlendirir, eleştirir ve hatalarını görür. Tekrar sandalyesinden kalkar, gördüğü hatayı düzeltir ya da oturmaya devam eder ve aklına gelen fikirleri not eder.

II.BÖLÜM

İMGE, NESNE VE TEMSİL

2.1 Tarihsel Süreçte Sandalye İmgesi

Sanat tarihi boyunca plastik sanatlarda yer alan sandalye, kendisine yeni ve farklı anlamlar yüklenen bir araç olmuştur. Sandalye, her akım ve bu akımlarda bulunan her sanat üreticisi için farklı üsluplarda, anlamlı bir ifade aracı olmuştur. Çevresindekileri algılayan ve onları kendine göre anlamlandıran insan, soyut olan düşünceyi somutlaştırmak ister. Bir nesne olarak sandalye, insanların sahip olduğu duyguları yükleyerek düşüncesini somutlaştırabilmektedir. Nesne ve insanın bağ kurması sonucunda sandalye, kendi işlevinden veya anlamından farklı bir konuma gelebilmektedir. Sandalyenin somut varlığıyla karşılaşan kişi, kendi içsel dünyasında ona anlamlar yükleyerek çevresini anlamlandırmaya başlar. Sanatçıların kendileri için seçtikleri malzeme ve tekniklerle eserlerinde kullandıkları sandalyeyi, bir obje ya da bir imge olarak yorumlamaktadırlar. Sosyal yaşamında edindiği deneyimleri, izlenimlerini, tanıklık etmiş olduklarını ve gözlemlerini kurgulayarak eserlerini oluşturan sanatçılar, sandalyede hissettiği duyguyu, anlatmak istediği konu ile bağdaştırarak yarattığı sanat eserini izleyiciye sunmaktadır. Sanatçının yarattığı eser sonucunda kullandığı sandalye, sanatçının yaşadığı döneme, toplumsal kültürüne ve sosyal yaşamına dair izleyiciye sanatçı hakkında fikirler verir.

Platon, Devlet'te yatak örneğini vermiş ve bu örnek üzerinden Tanrının, zanaatkarın ve sanatçının eserini karşılaştırmıştır. Bu örneği sandalye üzerinden düşünecek olursak, sandalyenin neye benzediğini bilmezsek sandalye ile ilgili sonsuz

bir düşünceye sahip olabiliriz ancak bir marangoz kendi düşüncesindeki sandalyeyi tasarlar ve üretirse maddi bir sandalye ortaya çıkar. Ressam ise bu gördüğü sandalyeyi bir imgeye çevirir, Platon’a göre sanatçının yaptığı bu yeniden üretim sadece bir “taklittir”. Platon’un bu görüşü ile Baudrillard’ın Simülasyon kuramında olduğu gibi sanatçı bir simülakr üreticisidir. Gerçek nesne olan sandalyenin bir model olarak kullanılması ve bu şekilde eserler üretmek, gerçekliği yansıtır ve doğrudan görünümü yüzeysel bir hale getirir. Oluşan bu görüntü, dikkat çekmek yerine, sandalye ve sandalyeyi temsil eden imge birbirinin aynısını oluşturur. Platon, imgede yanılsamalı bir gerçeklik gördüğü için gerçek nesnenin varlığı ile temsil arasında olan ilişkisi üzerine düşünmüştür ancak sandalye imgesi, sadece gerçek sandalyenin yerine geçerek onu temsil eder. Var olan bir gerçekliği temsil etmek aslında olan bir gerçekliği onun bir simülakrını üretmektir. Plastik sanatlar anlatmak istedikleri ifadeyi temsil eden bir obje, heykel, fresk ya da tablo yaratır, dilsel bir sanat olan edebiyat ise dil üzerinde imgeler yaratmaya çalışır.¹³ Eğer bu imgeyi sanatçı hissettirebiliyorsa, ortaya çıkan bu görüntü güzel kabul edilir. Bu düşünce Avrupa’daki plastik sanatların temel prensibini oluşturmuştur.

Klasik, Helenistik ve Roma sanatında güzellik, güzel olan araştırılmış ve eserlerde bu güzelliği anlatan ve gösteren tahtlar görmektediriz. Hristiyanlığın yayılması için Erken Hristiyanlık döneminde, dini bir araç olarak kullanılan resmin içeriği Hristiyanlığı anlatan dini figürler ve oturakları olmuştur. Nesnelerin özünün arayışı, sanatsal bir arayış yerine dini bir arayış olmuştur ancak yerleşik bir kurum olan din sadece herkes tarafından kabul edilen, sandalyenin değişmez sembolik göstergelerini üretmektedir. 15. Yüzyılın ortalarında, Antik Roma’da arkeolojik alanları ve tarihi kalıntıları koruyan bir politika izlenmiş ve saraylardaki materyallerin kullanılmasıyla birlikte betimleme yasaklanmıştır. Orta çağda sanatçı, sandalyenin nesnel görünümünü taklit etmiş, izleyiciye maddi bir dünya sunulmuştur ve resimsel temsiller kullanılmamıştır. Antik dönem ve Orta Çağ resimlerinde sandalyenin varlığı, tahtında oturan kişinin otorite ve statüsünün sembolü olarak bulunmuş, resmedilen

¹³ France Farago, Sanat. Doğu Batı Yayınları, İstanbul 2006

kişinin gücü ve konumu vurgulanmıştır. Aynı zamanda Orta Çağ resimlerinde bulunan sandalye, dini amaçlarla kullanılmış, önemli olan kişilerin oturduğu tahtlar simgesel olarak görülmeye başlamakta ve o kişilerin tanınmasını sağlamak için kullanılmaktadır. Geç Antikçağ döneminde objelerin tanrı bakış açısıyla oluşturulan perspektif ve dini betimleme terk edilerek sanatta köklü bir değişim yaşanmıştır. Doğada keşfedilen uyum yasalarıyla birlikte sanatçı, içgüdü, doğayı algılama biçimi ve gözle görülen sandalyeyi olduğu haliyle yansıtmış ve doğayı taklit etmiştir. Platon'un din merkezci görüşü yerine Aristoteles'in görüşü olan insan merkezcilik ile sanatçının yapması gerekenin dünyadaki maddi nesneleri taklit etmek olduğu tutumu kabul edilmiştir. Bu dönemde sanatçılar, duyularıyla algıladıkları sandalyeyi resmetmiş ve resmettikleri sandalye imgesini izleyiciyi aldatacak boyutta gerçekçi bir biçimde yansıtan perspektifi kullanmıştır.

Rönesans dönemine geldiğimizde, sanatçıların kendi seçtikleri konularını temsil edecek nesneleri seçmişlerdir. Perspektifle iki boyutlu yüzeylerde, üç boyutlu görünümün yansması ile nesnelerin kendi görünümünde kullanıldıkları görülmektedir. Resimlerde kullanılan nesneler, genellikle değerli eşyalardır ve bu nesneler, resimlerde ayrıntılı ve titiz bir şekilde işlenmiştir. Rönesans resimlerinde genellikle tahtları, masa etrafında bulunan tabureleri, önemli kişilerin oturarak poz verdiği sandalyeleri görmekteyiz. Rönesans resimlerinde sandalye, kompozisyonu oluşturan nesnelerden biri olmuş, derinlik ve hacim hissi vermek için kullanılmıştır. Rönesans döneminin en önemli sanatçılarından biri olan Leonardo da Vinci'nin "Son Akşam Yemeği" tablosunda sandalyeler tam olarak görünmemesine rağmen figürlerin konumu, statüsünü ve diğer figürlerle olan ilişkilerini belirtmek için kullanılmıştır. Rönesans dönemi sanatçıların yaptığı ise insan imgesini betimlemek olmuştur.

Barok döneminde ise natürmort ortaya çıkmıştır ve sanatçıların nesneleri her haliyle resmettiği görülmektedir. Aynı zamanda natürmortlarla ölüm, yaşamın geçiciliği konusunun anlatıldığı vanitas resimleri yapılmıştır. Barok döneminde de yine, masa etrafında bulunan sandalyeler, tahtlar bulunmaktadır. 17. yüzyılda

Hollanda’da yapılan vanitas natürmortları, amacının dünya malını eleştirmek olsa da nesnelerin ve sanat eseri olma özelliklerini taşıyan nesnelerin yüceltip birer fetiş nesnesi haline getirilmiş olduğunu ve amacından saptırıldığını söylememiz mümkündür. Barok döneminde bir nesne olarak sandalye, gösterişli ve süslemeli yapılıyorsa resimlerde bulunan imgeleriyle de yine gösterişli ve zengin bir kompozisyon nesnesi olarak yer almıştır. Barok ressamaları, dramatik sahneler resmetmiş ve sandalyeleri figürlerin statik ve ağır duruşunu vurgulamak için kullanmıştır. Barok dönemde resimde formlar çoğalmış, bu formlar tüm uzamı kaplamıştır. İmgesel alanı ortaya çıkaran ve belirginleştiren şeyin, çok sayıda hissedilen objeyle doldurmak olduğu düşünülmüştür. Bu objelerin işlevi bulundukları uzamda geniş bir yeri kaplamak ve resimden taşıyormuş etkisini vermektedir. Sınırsız detayın bulunduğu Barok resimlerinde, gerçeğin karmaşıklığında ortaya çıkan zenginlik gösterilmek istenmiştir.

Realizm döneminde resimlerde kullanılan nesneler, gerçek hayatta gördüğümüz nesnelerin birebir yansıması şeklindedir, tüm nesneler titiz bir işçilikle ve ayrıntılı bir şekilde işlenmiştir. Realizmle birlikte resme giren, kent ve günlük yaşamıyla birlikte, insanların dış mekanlarda ve iç mekanlarda sandalyeler üzerinde oturduğu resimler bulunmaktadır. Bu dönemde oluşan gerçek dünyanın imgesini oluşturulması düşüncesi, gündelik hayatın sanat eserinin konusu haline gelmesi büyük bir yenilik olmuştur ve bu yenilik bir anlamda gerçek nesnelerin sanatta birer malzeme olarak kullanılabileceği düşüncesini oluşturmuştur.

Avrupa’da uzun bir süre kabul gören temsilin göndergesel niteliği, Yunanlardan başlayarak sanatın temeli, görme, duyu ya da algılama ile gerçeği betimlemek olduğu kabul edilmiştir. Modern dönemde yıkılmaya başlanmış olan bu yargı aynı zamanda da modernitenin doğuşu olmuştur. Biçimden biçimsizliğe, simgesellikten soyuta ve nesnellikten nesnel olmayana geçiş, modern dönemde

yaşanmıştır.¹⁴ Modern resim, temsil yaratmak ve temsil edilen nesne arasındaki yaratıcı bir ilişkiden beslenmiştir.

Empresyonistler, nesnelerin bilindik halinden çok kendi gözlemlerine ve hislerine dayanarak nesneleri birer imge olarak betimlemişlerdir. Patates Yiyenler, Kart Oynayanlar, Apsent İçenler gibi temaların resmedildiği Post Empresyonizm döneminde de yine masa etrafında bulunan sandalye ve tabureleri ayrıca kırlarda oturanları görmekteyiz. Yine bu dönem sanatçılar için sandalye duygularını ve düşüncelerini anlatmak ve göstermek için bir ifade aracı olmuştur. 20. yüzyılda, modernitenin bize gösterdiği şey, görülür olanı görmek ve gördüğünü aşmaktır. Modern resim, temsili oluşturulan sandalyenin ve sandalye temsilini yaratan sanatçının sandalyeyi kavrama biçimi üzerine odaklanmıştır. Betimlenen sandalyenin, nesnel bir biçime bağlı kalmadan betimlenmesi beklenmiştir.

19. Yüzyılda toplumsal ve teknolojik yenilikler ile gelişmiş olan yağlı boya resmi, 20. yüzyılda ise eleştirilmeye ve terk edilmeye başlanmıştır. Yağlıboya resmi, bize gerçek nesne olan sandalyeyi vermez ancak sandalyenin dokusunu, parlaklığını ve katılığını yansıtır. Tuval üzerinde gerçekleştirilen ve iki boyutlu olan yağlı boya resmi, gözde aldatma etkisi ile sandalyeyi bize imge yoluyla gösterir. İmgeler, gösterilen şeylerin temsilleridir, temsil ise yeniden sunumdur. İmgelerin temsil ettiği şeyler gerçek dünyadan ya da hayali bir dünyaya ait olabilirler.¹⁵ Tüm sandalye imgeleri, bir nesne olarak bu dünyaya dahildir. Kültür ve tarih ile şekillenen insan bilinci tarafından üretilen sandalye imgesi, fotoğraf, film, video ya da bir resim olarak karşımıza çıkar.¹⁶

¹⁴ France Farago, Sanat, Doğu Batı Yayınları İstanbul 2020: 9-10.

¹⁵ Ali Nakkaş. 1960 Sonrası Türk Resim Sanatında Ölüm Teması. Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi Antalya 2019

¹⁶ Nagihan Umay Bilek 2020. İmgelerin Toplumsal İşlevinde Anlamın Görüntüsü İstanbul Kültür Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi 2020



Görsel 1. Vincent Van Gogh, Van Gogh'un Sandalyesi, 1888, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 93 x 73,5 cm.

Görsel 2. Vincent Van Gogh, Paul Gauguin'in Koltuğu, 1888, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 90,5 x 72,5 cm.

Vincent Van Gogh (1853-90), Post Empresyonizm akımının temsilcilerinden biri olan Hollandalı ressam, portre, manzara ve natürmort temalı eserler üretmiştir. Yaşamının son 10 yılı Van Gogh'un en verimli dönemidir, kendini tümüyle duygularının dışavurumu olan renk anlayışı ve ritmik fırça darbeleriyle tanıtmıştır. Van Gogh'un yoğun dışavurumcu ifadesi, birçok düşünürü, sanatçıyı etkilemenin yanında modern sanat akımlarını özellikle soyut sanata çokça katkısı olmuştur. Van Gogh, rengi ve özü yakalamaya çalışmış, gerçeğin ötesini ancak gerçeğe ilişki kurarak yakalayabileceğini yapıtlarında yansıtmıştır. Van Gogh eserlerinde nesne, kişi ya da manzaranın gerçek varlığını hissettirmiştir.

Sanat tarihinde bilinen en ünlü ve analizi en çok yapılmış sandalye resimleri Vincent Van Gogh'un sandalyeleridir. Vincent Van Gogh'un Sandalye ve Pipo isimli resmi ve Gauguin'in Sandalyesi resimleri yan yana durduklarında karşı karşıya gelecek şekilde çizilmiştir. Sandalyeler, sahiplerinin gelip oturmasını ve karşılıklı sohbet etmelerini bekliyorlarmış gibi görünmektedir. Resimde bulunan göstergeler, iki ressamın arasındaki ilişkiyi çözümlemekte, hayatlarına dair fikir üretmemizi sağlamaktadır. Birçok kaynakta, iki ressamında arasındaki ilişkinin çalkantılı olduğu

söylenmektedir. Van Gogh'a göre sandalyeden çok, sandalyenin üstünde oturan kişi önemlidir ve bunu, sandalyelerin üstünde bulunan kişisel eşyalardan anlayabiliriz. Van Gogh'un Theo'ya yazdığı mektuplarda yaptığı sandalye resimlerinden bahsederken sandalyenin değersiz ancak karakteri olduğunu söylemiştir. Bir yandan da melankolik bir duygu yaşatan bu eserlere yaklaştıkça üzerine oturabileceğimiz bir açığa sahiptirler. Gauguin'in sandalyesinin üzerinde yanan mum, Gauguin'in sanki az önce kalkmış olduğunu gösterir gibidir. Birbirine bakan bu iki sandalye hem iki kişinin kurduğu ilişkinin hem de toplumun bir ilişki kurmak için kullandığı araçların görselleştirilmiş hali gibidir. İnsanlar, sandalyelerin sıradan maddeselliğini insanileştirmiştir.

İki sandalyenin renk şemasına baktığımızda biri aydınlık diğeri ise karanlıktır, aynı gece ve gündüz gibi karşıt anlamlar üretmiştir. Van Gogh, kendi sandalyesini aydınlık, Gauguin'in sandalyesini ise kasvetli tonlarla göstermiştir. Çalışmada bulunan mavi-turuncu, yeşil-kırmızı renk kontrastları, renklerin birbirleriyle olan varyasyonlarını içermektedir. Bu renk kontrastları çalışmanın kompozisyonunu vurgulayan en önemli elemanlardandır. Sandalyenin bulunduğu zemin ve sandalyenin bacağındaki renklerle karşıtlık yaratılmış, dış hatlar öne çıkarılmıştır. Resimde bulunan çizgiler ve renk kütleleri de aynı şekilde kontrastlar yaratır. Sandalye ve zeminin perspektifinde bulunan bozulma, Van Gogh'un kendi bakışının öznelliğini yansıtır. Sandalyenin üstünde bulunan, pipo, mendil ve tütünde kullandığı beyaz ile resme bir odak noktası kazandırmıştır. Resmin geneli sıcak tonlardadır, kullandığı mavi ile soğukluk kazandırmıştır.

Van Gogh'un kendi sandalyesi oldukça basit, gösterişsiz bir saman sandalyedir. Gauguin'in sandalyesi ise oldukça gösterişli bir ahşap sandalyedir. Bu iki resme baktığımızda, Van Gogh'un kendini görme biçimi ile Gauguin'i görme şeklinin ne kadar farklı olduğunu açıkça göstermiştir. Gauguin ile Van Gogh'un çalkantılı olan ilişkisi, Van Gogh'un kulağını kesmesi ile son bulur. Vincent Van Gogh'un ölümüne

kadar mektuplaşmaya devam etmişlerdir. Birçok kaynağa göre, Van Gogh, Gauguin'e karşı farklı duygular beslemiştir. Van Gogh için Gauguin, bir baba figürü ve usta bir ressamdır. Ancak kardeşi Theo'ya yazdığı mektuplarda da onun eleştirilerine dayanamadığından bahsetmiştir. Albert Lubin'e göre ise Gauguin'in sembolik portresini yaptığı bu sandalye resmi ile "Madame Roulin Beşik Sallarken" isimli resminde bulunan sandalyeye benzer ve Gauguin'in kadınsı yönünü ortaya çıkardığını düşünmüştür.



Görsel 3. Vincent Van Gogh, Arles'da Oda, 1889, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 73 x 92 cm.

Van Gogh'un "Arles'da Oda" isimli eserinde, yatağın yanında dar bir açıyla duran sandalye, sanki hasta birinin başında nöbet tutan bir kişinin sandalyesi gibidir. Ölümün, trajik, dramatik, bilinçsiz ve simgesel anımsatıcı bir anlatımına sahiptir. Van Gogh, bu resmin, kardeşi Theo'ya yazdığı mektupta dinlendirici bir etkisi olmasını istediğinden bahsetmiştir. Görsel 1'de gördüğümüz Van Gogh'un Sandalyesi isimli eserinde bulunan Van Gogh'a özgü karakteristik sarı saman sandalyelerin benzerleri Görsel 3'te de görmekteyiz.

Van Gogh'un sanatsal sürecinde nesne özellikleri belli bir şekilde hem somut olarak betimlenmiş hem de biçimsel bozulmalara uğratılarak ve soyutlanarak

biçimlendirilmiştir. Sandalye imgesini, Van Gogh'un eserlerinde hem bir mekânda diğer eşyalarla birlikte konumlandırılmış olarak hem de sadece merkeze alınarak resmetmiş olduğunu görüyoruz. Sandalye, sanatçı için bir betim nesnesi, aynı zamanda yaşamı hakkında bilgi aktaran bir öge olarak görmekteyiz.



Görsel 4. Pablo Picasso, 1912, Bambu Sandalyeli Natürmort, Tuval Üzerine Yağlıboya ve Muşamba 29x 37 cm.

20. yüzyılın en önemli sanatçılarından biri olan İspanyol ressam Pablo Picasso (1887-1927), Kübizmin yaratıcı figürlerindendir. Picasso'nun sanatını üretirken geçirdiği her bir dönem birbirinden farklı deneyimler içeren süreçler olmuştur. Bunlardan biri ise 1912 yılında atık malzemeler kullanarak resimlerine kolaj ögesini katmış olduğu dönemdir. Atık malzemeler ile üç boyutlu yapıtlar gerçekleştirmiş ve modern sanatın ilerleyişinde kullanılan malzeme ve teknik bilgisinin gelişiminde önemli bir adımı gerçekleştirmiştir. Tek bir yönde ya da tek bir bakış açısına sahip olmayan Picasso'nun sürekli değişen üretim süreci ve farklı arayışları sonucu üslubunda sürekli değişimler meydana getirmiştir.

20. yüzyılda Kübizm döneminde nesne, biçimini kaybederek geometrik bir şekilde yeniden oluşturulmaktadır. Özellikle Sentetik Kübizm döneminde geleneksel resim pratiği yerine gelen kolaj tekniği ile imge, parçalanmış, özelliklerinden arındırılmış ve sadeleştirilmiştir. Sıfır noktasına indirilen biçim ile temsil ortadan kaldırılmıştır. Kübistlere göre nesneler akılla kavranabilmektedir, buna göre nesnelerin geometrik parçalanması bir anlamda arıtılmış bir biçime dönmektedir. Arıtılan biçim sonucunda oluşan nesneyi çağrıştıran soyut bir imge haline gelmiştir. Kübizm dönemi resimlerinde her ne kadar biçim bozulmalara uğrasa da oturan figürler ve natürmortlarda sandalye kullanıldığını görebilmekteyiz.

Bugün, sanatçılar, tarihçiler ve eleştirmenler kolaj sanatının ilk ve en önemli örneği olan Picasso'nun Bambu Sandalyeli Natürmort resmini göstermektedirler. Gerçek dünyadan, sıradan bir kesit alınarak, resmin yüzeyine yapıştırılması, sonsuz bir enerjiyi ortaya çıkartmıştır. Kübistler'e göre nesne, çevresindeki tüm noktalardan alınacak verilerin toplamı olarak düşünülmüştür. Sentetik Kübizm dönemine ait yapıtlar doğal olmayan, sanata ait ya da insan yapımı nesnelerden oluşmuştur. Bu yıllarda parçalı soyutlamalardan resimler inşa etmeye başlamışlardır. Resimde gazete, pipo ve bardak gibi nesneler yerleştirilmiş, eserin büyük bir bölümünü kaplayan kısım ise bir bambu sandalyenin hasır muşambasıyla kaplanmıştır. Yapıştırılmış muşamba, gerçek bir sandalyeden değildir. Makinede, sandalyenin hasır deseni taklit edilerek basılmıştır ve bu gerçek nesnenin bir yanılsamasını oluşturmuştur. Düz şekiller, katmanlara ayrılmış ve üst üste yerleştirilmiştir bu sayede resim düzleminin önünde bir boşluk duygusu yaratılmıştır. Oluşturulan derinlik ile, objeler önden ve yukarıdan görünüyormuş gibidir. Çerçeve görevinde bulunan, halat ise resimde bulunan baskılı muşamba ile karşıtlık oluşturur bir anlamda da gerçekliği sorgulatmıştır. Burada kullanılan halat, hem bir nesne olan resmi çerçeveler hem de bir natürmort nesnesi olarak kullanılmıştır. Berger'e göre geçersiz hale getirilen temsil sistemi, sanatçının gerçekliği gerçek yerine gerçekliği dönüştürerek temsil etmesi sonu geçersiz hale getirilmiştir. Kolajla birlikte temsil,

gerçekliğin temsilini resmeden yaklaşımları geçerek yerine gerçekliğin kendisini koymuştur.



Görsel 5. Marcel Duchamp, Bisiklet Tekerleği, tabure ve bisiklet tekerleği, 1913, 126,5 cm

Aslen Fransız olan Marcel Duchamp (1887-1968), 1955 yılında Amerikan vatandaşı olmuştur. Duchamp, adını resimleriyle duyurmuştur ancak 1913 yılı ve devamında hazır-nesne kullanması ve sanatın ne olduğu konusunda felsefi düşüncelere sahip olması ile 20. Yüzyıl sanatını en etkili figürlerinden biri olmuştur. Birçok sanatçının sandalyesine geçip, uzun bir süre ürettiği eser üzerinde düşündüğü bilinmektedir.

Çivi, tuğla, tahta, lastik gibi farklı materyaller kullanmış, tabure dahil bir sürü nesnenin karışımıyla eserler üretmiştir. Sanat üretimi yaptığı yıllarda yerleştirme daha yeni bir terimken ürettiği eserlere heykel yerine enstalasyon demek mümkündür. Sanat dünyasının geleneksel inançlarını kırmak, geleneksel malzeme kullanımını değiştirmek için kendini adayan sanatçının düşünceleri ve eserleri gibi imzası bile bunun bir parçasıdır. Duchamp, sanatın güzel olup

olmadığını ve üreten kişinin de sadece sanatçı olup olmaması gerektiğini sorgulamıştır. Bu sorularına da yanıt olarak hazır nesne heykeli diye tanıttığı pisuarı satın alarak sergilemiştir. Duchamp R. Mutt adıyla imzaladığı bu pisuarın sanat eseri olduğunu savunmuş, Çeşme'yi sanatçının kendi elleriyle yaratmasının önemli olmadığını söylemiştir. Sanatçı bu nesneyi seçmiş ve günlük yaşama ait olan sıradan bir nesneyi sanat eseri unvanı verip, işlevsel anlamını değiştirerek bu nesne için yeni bir düşünce yaratmıştır.¹⁷ Oluşturulan bu yeni düşünce ile pisuvar, önce çeşmeye daha sonra da sanat eserine dönüştürülmüş ancak nesnenin görünüşü değiştirilmemiştir.

Duchamp, nesnenin gerçekliğini ve gerçek işlevini reddederek bu nesnelerin sanata dönüşmesini sağlamıştır ve sıradan bir nesneye dil fenomeni ile anlam yüklenerek, kavramsallaştırılması söz konusudur. Sıradan nesnenin gerçek işlevi ile sanat eserine dönüştüğünde aldığı anlam ve kavram farklıdır. Milyonlarca nesne arasından seçilen herhangi bir obje, düşünce ve çalışma ile sanatçıyı estetik bir arayışa yöneltmiştir. Sanat eserinin biricikliği yerine sanatçının düşüncesinin biricikliği ortaya çıkmıştır ve bu seçilen nesnenin endüstriyel üretimden ayrılmasını sağlayacaktır. Bir sanat eseri, kendi başına yine bir nesne olduğu için, farklı sanatçıların bu nesneyi seçmesi, kopyalaması ve üzerine müdahale etmesi olağandır. Sanat tarihi boyunca bir anlamda taklit edilen doğa ve gerçeklik, Dada döneminde de yeniden yorumlanarak yeni bir evrim geçirmiştir.

Ayrıca sanatçılar, montaj, fotomontaj, asamblaj, kolaj gibi teknikler ile işler üretmişlerdir. Dadaizm akımında, sandalye ve tabure birer nesne olarak yer almışlardır ancak kendi nesne özelliklerinden arındırılan sandalye sanat nesnesi haline gelerek sanatçıların düşüncelerini betimleyen bir araç olmuştur. Sanatın doğasına bir başkaldırı niteliğinde bulunan ready-made kavramı, Duchamp ve onun gibi sanatın

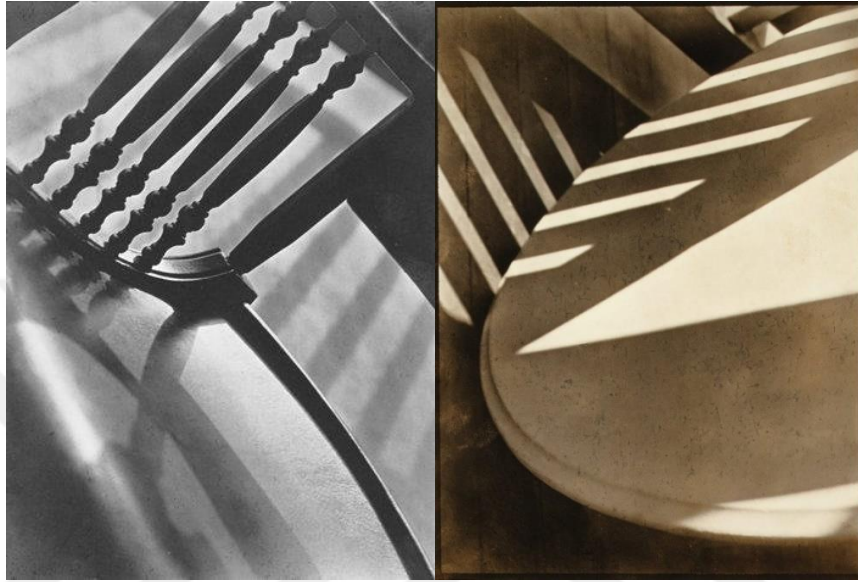
¹⁷ Enis Batur. Modernizmin Serüveni, Yapı Kredi Yayınları İstanbul, 2002:356

doğasında şüphe duyan sanatçıların plastik sanata alternatif aradıkları bir dönemde ortaya çıkmıştır. Bu arayışlar sonucunda disiplinler arasındaki farklılıklar ortadan kalkmış ve özgür bir yaratıcı süreç başlamıştır. Düşünceden oluşa giderken “mutlak temsile” düşenler ve düşmeyenler şeklinde bir ayrıma gidilmiştir. Otorite, statü, disiplin ve dokunulmazlık ilişkilerini ilk koparan Duchamp olmuştur. Francalanci’ye göre, Duchamp’ın anti-sanat anlayışı içerisinde beynin tekerleklerinin baş döndürücü hareketi, düşünceye yönelik pipo, satranç ve sandalye gibi bütün araçlar bulunur.

Duchamp, “Bisiklet Tekerleği” 1913 tarihli eserinde, bir bisiklet tekerleği taktığı mutfak taburesi ile sanata, estetiğe ve zanaata karşı eleştiri niteliğinde bir eser oluşturmuştur. Aynı zamanda tabureye bir nesne oturtarak, nesne-özne kavramlarının yer değiştirmesiyle geleneksel resimden uzaklaşmış ve kavramsal düşünceye öncelik verilmiştir. Boya, tuval, fırça vb. sanat nesnelerini reddederek hazır nesneleri, sanat yapıtları olarak önermiştir. Sanatsal yetenek yerine kullandığı hazır nesneleri birleştiren Duchamp için endüstriyel bisiklet tekerleği ve altındaki tabure, yaratıcı sürecinin araçları olmuştur.

Duchamp’ın bu hareketi, Andy Warhol, Damien Hirst ve Ai Weiwei gibi sanatçıları etkilemiştir. Duchamp’ın ve etkilediği sanatçıların amacı sanat ile yaşam arasındaki mesafeyi yakınlaştırmak olmuştur. Geleneksel resim tekniklerinin dışına çıkarak daha öncesinde hiç yapılmamış olanı, sanat eserinin biçiminden çok aktardığı düşünceyi ön plana çıkarmıştır. Duchamp’ın tabure üzerine koyduğu bisiklet tekerleği ile ürettiği eseri de pisuvarı çeşmeye ve sonrasında sanat eserine dönüştürdüğü bu formülünü desteklemiştir. Kavramsal sanatın ilk örneklerini oluşturan Duchamp, sanatı bir anlamda maddesizleştirmiştir. Geleneksel anlamda heykel ve resim üretilmemiş bu dönemde, galeri ve müze mekânında da sanat nesnesinin anlamı değişmiştir. Avangart bir resim, heykel ya da hazır nesne olsun bir anlam taşımak zorundadır. Çeşme’nin üzerine attığı imza gibi yazı da mecaz yaratan oldukça önemli

bir araç olmuştur. Gönderme yapmayan bu nesne, izleyiciye, sanat tarihine, tarihçesine ve eleştirmenlerine göre taşıdığı anlam dışında farklı anlamlar katmaktadır.



Görsel 6. Paul Strand, Soyut Sandalye, Palladyum baskı, 33,02 cm × 24,61 cm, 1916.

Görsel 7. Soyutlama, Gümüş-platin baskı, 32,8 x 24,4 cm, 1916.

Amerikalı fotoğrafçı ve film yapımcısı olan Paul Strand (1890-1976), 20. yüzyılda fotoğrafçılığın bir sanat biçimi olarak kurulmasında katkıları olan modernist görüşe sahip fotoğrafçılardan biridir. Sanat kariyeri boyunca, farklı ülkelerde, çok çeşitli tür ve konularda eser üretmiştir.

1915'te tabak, kâse gibi mutfak malzemelerinin yakın çekim fotoğraflarını çeken Strand, yakın çekim ile bir tür soyutlama yapmıştır. Onun için bir görsel haz oluşturan bu yeni teknik, ev eşyalarında bir bakıma ressamların yaptığı natürmortların artık gücünü yitirmeye başlaması ile bir başarı kazanmıştır. Bu dönemde yaptığı işler Kübizm dönemine denk düşmektedir bu yüzden ressamları etkilemiş olduğunu söyleyebiliriz. Fotoğrafçılar için fotoğraf çekmek, nesnel dünyaya sahip olup, sınırsız bir teknik ile kendi benliği ile kendini ifade etme biçimidir. Fotoğrafçılar, zaten

dünyada var olan nesnelerin, kendi gerçekliklerini yakalarlar. Yakalamış oldukları fotoğrafı, kırparak ya da farklı müdahaleler ile kendi bireysel üsluplarını ortaya çıkarırlar.

Strand, Amerika’da fotoğrafçılık türündeki eserlerin resimsel anlayışa sahip olmasını eleştirenlere karşı bir tepki olarak soyut ve soyutlama prensibi içeren eserler ortaya çıkarmıştır. Sanatçı, fotoğrafın doğası gereği sanatçıları yönlendirdiğini ve fotoğrafın kendine has estetiği olduğunu ifade etmiş, fotoğrafçının, makinenin ya da nesnenin sınırlarına takılmayıp potansiyeli görüp bunu açığa çıkartması gerektiğinden söz etmiştir. Strand’in 1916 yılında “Soyut Sandalye” isimli fotoğrafı ile yaptığı da tam olarak bu düşüncesini desteklemiştir. Yine aynı tarihte “Soyutlama” isimli sandalye fotoğrafında ise nesne belli değildir ancak nesnenin gölgeleri ile biz onun bir sandalye olduğunu anlamaktayız. Günlük gerçeklikten alınmış sandalyenin yakın plan çekimi ve gölgeleriyle yeni bir düzenlemeye dönüştürülmüştür. Kübist kolaajların etkisini gördüğümüz bu fotoğraf, yan yatmış görüntü ve aşırı yakın plan ile gerilimi arttırmaktadır. Strand burada, nesne ve nesnenin gölgesi ile neler yapabileceğini ve bunu nasıl kendine has yapabileceğinin araştırmasını yapmıştır.



Görsel 8. Filippo Tommaso Marinetti, 1905-1944 civarı, Vengono (Geliyorlar), Yönetmen: Livio Taricco. 2000

Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), Fütürizm akımının öncü sanatçılarından olan İtalyan şair ve yazardır. Marinetti, hukuk eğitimi gördükten sonra sanata ilgi duymasıyla o dönemin sanat merkezi olan Paris'e yerleşmiştir. 1909 yılında Fütürist Manifesto'yu yazmıştır ve Paris'te Fütürizm adını verdiği bu akımın yayılması için yoğun çaba harcamıştır. Marinetti, Geliyorlar isimli Sentetik Fütürist bir tiyatro oyunu yazmıştır. Bu oyun Livio Taricco yönetmenliğinde Urbino'daki Teatro Cust 2000 tarafından bir videoya aktarılmıştır.

Fütürizm döneminde sanatçıların hareketin anlık görüntülerini betimlemesi sonucu tam olarak istediği görsel temsilden kopuşu gerçekleştirememiştir ancak 1915'ten sonra fütürist akşamlarında gerçekleştirdikleri “sentetik tiyatro” ismini verdikleri bir tür performans sergilemeye başlamışlardır. Kısa süreli olan bu tiyatrolarda, sanatçının kendi fikirleri ve duygularını sözlü veya hareketleriyle birlikte aktarmaları sağlanmıştır. Marinetti, Paris'te ve İtalya'da izleyicinin de katılımını içeren gösteriler sunmuş ve 1960'larda happening olarak geçen sanat türünün temelleri atılmıştır. 1915'te yayınlanan Fütürist Sentetik Tiyatro Manifestosu, sanatçılara çeşitli durumları ve fikirleri kısa ve öz ifadelerle anlatmayı önermiştir.¹⁸

Sandalye, öteki nesnelerle birlikte “duyan şey” olarak sahnelenecek değişimler yaşamıştır. Fütürist gösteri ile aşırı duyarlı bir gerçekliğe dahil edilmiştir. Vengono (Geliyorlar) başlıklı “nesneler dramı”nda, Marinetti, kâhya ve hizmetçilerin sürekli kurup kaldırdığı bir masa, etrafında bir koltuğun ve sekiz sandalyenin bulunduğu, bu eşyaların sürekli oradan oraya taşındığı bir sahne hayal etmiştir. Geleneksel bir burjuva salonunda, hiç gelmeyen davetliler beklenirken, eşyalar sürekli yer değiştirir. Bu “dram” metafizik olarak tanımlanan bir senaryo tarafından telkin ediliyor gibidir. Hizmetçiler koltuk ve sandalyeyi pencerenin önüne doğru yerleştirirler, lamba söndükten sonra pencereden gelen ışıkla, zemine bu eşyaların gölgesi yansıtılır. Köşede çömelen hizmetliler büyük bir sıkıntı içinde sandalyelerin

¹⁸ Ahu Antmen, 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. Sel Yayıncılık: İstanbul. 2008 s. 69

salondan çıkmalarını beklerler. Marinetti'nin hedefi, insanların nesneleri kullanmadığı zamanlarda, nesnelerin yalnızlıkları içerisinde etkileyici ve gizemli bir duruşa sahip olduklarını göstermektir. Francalanci'ye göre şeylerin varlığı insanlardan bağımsız olduğudur. İnsanların yani bir anlamda kullanıcıların varlığı şeylere sadece bir anlam verir ama asla varlığını onaylamaz. Bu eseri yorumlayan Francalanci, bir sandalyenin üzerinde kimse oturmuyorken, yalnız başına bir mekânın ortasında bulunmasını sinematografik bir korkuya benzetir.



Görsel 9. Giorgio de Chirico, Vadideki Mobilya, 1927, Tuval Üzeri Yağlı Boya,

Görsel 10. Giorgio de Chirico, Vadideki Mobilyalar, 1968, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 100x79,5

Giorgio de Chirico (1888-1978), Metafizik Resim akımının öncüsü olan İtalyan ressam Yunanistan'da doğmuştur. 1909 yılı ve sonrasında Akdeniz coğrafyasından izler, klasik mimari yapılar ve bunlara zıt öğeleri bir araya getirerek oluşturduğu resimlerinde düşsel atmosferler yaratmıştır. Chirico resimlerinde, günlük hayatta karşılaşılan sahneleri kendi yaşantısından, duyu ve düşüncelerinden geçenleri görselleştirmiştir. Sanatçı, eserlerinde birden fazla konuya dikkat çekerken, kendi hayatı, yaşadıkları ve hayal gücünden sahneleri biz izleyicilere göstermiştir. Resimlerinde zıt öğeleri kullanarak oluşturduğu uyumla birlikte eserlerine baktığımızda, hayatından parçalar görsek de altında bir gizem yatmaktadır.

Giorgio de Chirico, Vadideki Mobilyalar adıyla, çorak bir arazide mobilyaların betimlendiği bir seri halinde resimler yapmıştır. İç mekâna ait gündelik nesnelerin bir dış mekâna yerleştirmiştir. Bu serideki resimlerinde de Chirico, her kompozisyonda farklı sandalye, koltuk ve dolaplar yerleştirerek bu nesneleri resmin önemli öğeleri haline getirmiştir. De Chirico'nun, metafizik ve post metafizik bütün tabloları nesneleri betimlemiştir. En sık kullandığı nesneler; mankenler, binalar, deniz kabukları, kapılar, pencereler, koltuklar, sandalyeler, masalar, dolaplar olmuştur. Vadideki Mobilyalar'da, sanatçı, mobilyalara kişilikler vermiştir. Sandalye ve dolaplar, dünyadaki olaylara tepkisiz ve duyarsız kalan manken ve heykellerin yerini almıştır. Bu sandalye ve dolaplara sorumluluk yüklenmiş, kendilerini insani olaylarla kişileştirmişlerdir. De Chirico, mobilyaların günlük yaşamdan kopararak, evlerimizde maruz kaldıkları sıkıcı yaşamımızdan arındırılarak, açık havada sergilenmesinin biz izleyicilere yeni bir heyecan yaşatacağı düşüncesinde olduğunu ifade etmiştir. Sanatçının bu hareketi, Duchamp'ın yıkıma yol açan hazır-nesnelerinin tam tersidir ve De Chirico'nun bu yapıtıyla, nesneler dünyasını daha iyi anlamış olduğunu görebiliriz.

Sürrealist resimlerde, birçok farklı nesneyi bir arada görebilmek mümkündür. Sürrealizm akımında da birçok sanatçı sandalye imgesini kullanmıştır. Bu dönemde bazı sanatçılar sandalyeyi, yükledikleri kişilikler ile portre niteliğinde de kullanmıştır, Dali ve Magritte gibi sanatçıların eserlerinde ise havada asılı, bulutların üzerinde yer çekimine karşıt bir şekilde betimlemişlerdir.



Görsel 11. Philippe Halsman, “Dali Atomicus”, 1948.

Philippe Halsman (1906-1979), günümüze kadar ulaşmış, ünlülere ait ikonik ve ilginç portre fotoğraflarıyla tanınmış ABD'li portre fotoğrafçısıdır. 1950'li yıllarda modellerini zıplatarak çekmiş olduğu, bir zıplama bilimi olan “jumpology” çekim tekniğini ortaya çıkarmıştır. En önemli Sürrealist sanatçılardan biri olan Salvador Dali ile objelerin havada durduğu ve Dali'nin “Leda Atomica” eserine göndermeleri olan Dali Atomicus isimli fotoğrafı tasarlamışlardır. Bu eser Halsman'ın oluşturduğu zıplatma (jumpology) tekniği ile yeni bir görme biçimi getirerek fotoğraf sanatına katkısını anlatan önemli bir eserdir.

Fotoğraf, Halsman'ın New York'taki stüdyosunda, çift lensli bir fotoğraf makinesi kullanarak çekilmiştir. Dali'nin Leda Atomica isimli eserinin bir baskısı şövale ve tabure ince bir tel havada asılı tutulmuş, su ve kediler Halsman'ın asistanları tarafından havaya kaldırılmış, sandalye ise Halsman'ın eşi tarafından elleriyle yukarı kaldırılmıştır. Gerçeküstü bir etkiye sahip olan bu fotoğrafta yer çekimi yokmuş gibi görünmektedir. Muybridge gibi fotoğrafında “hareket”i ifade etmiştir ve bu ifade sürrealist fotoğraflar üretmesine sebep olmuştur.



Görsel 12. Franz Kline, Sandalye, 1950, Tuval Üzerine Yağlıboya, 52.1 x 42,2 cm

Franz Kline (1910-1962), Soyut Dışavurumculuğun önemli temsilcileri arasında olan Amerikalı sanatçı ayrıca bir aksiyon ressamı olarak da nitelendirilmiştir. Kline, 1940 ve 1950'lerde eserlerini, Uzakdoğu kaligrafisinden esinlendiği fırça darbeleri ve çizgileri ile basitleştirilmiş betimlemeleriyle kişisel üslubunu gerçekleştirmiştir. Eserlerinde oluşturduğu ruhsal boyut etkisini yoğun lekesele ifadelerle hissettirmiştir. Örnek eserde görülen sandalye gibi eserlerinde resmettiği nesnenin temsilinden çok anlamına göndermeler yapmıştır. Eserlerinde kullanmış olduğu yüzeylerde kendinden emin siyah fırça vuruşları ve oluşturduğu beyaz boşlukları ile boşluklarında önemli olduğunu göstermiştir. Leke kullanımının yoğunluğu ve bu siyah lekelerle duygusal aktarımı gerçekleştirmesi, kaligrafi sanatından esinlendiğini işaret eder.

New York'ta inşa edilmiş ve yıkılmış yapılardan esinlenerek resimler yapmıştır. Güçlü siyah çizgiler ve fırça darbeleri kullanan sanatçı arka planda beyaz ya da nötr renkler kullanmıştır. Koyu ve açık renk alanlarıyla birlikte, aynı zamanda mekânı ve boşluğu anlatmaya çalışmış olduğu da düşünülebilir. Kline'ın basit ve koyu

Çizgiler ile beyaz mekânda derinlik algısı verme istediği diğer resimlerinde de görülmektedir. Genel olarak yaptığı resimlerinde kullandığı nesnelerin yapısı belli değildir, ancak “Sandalye” resminde ise nesne daha anlaşılr biçimdedir. Sandalye yapıtı, inşa edilmiş ve yıkılmış konusuna bir örnektir. Bu eserinde sandalye yıkılıyor gibi görünmekte ve arkada bulunan beyaz, boş mekân ile boşluk duygusu derin bir şekilde hissedilmektedir. Basit bir şekilde oluşturulmuş sandalyenin koyu rengi ve dokularıyla birlikte açık renk arka plan bir kontrast ve derinlik sağlamaktadır. Yapısal  zellerinden arındırılmış nesne, kendi biçiminden soyutlanmış ancak genel hatları korunmuş ve bu sayede tanınabilir halde kalmıştır.

19. ve 20. yüzyıl modern sanat akımlarında, resimlerde soyut ve sembolik bir imge olarak bulunan sandalye, bir objeden çok resimde kompozisyonun renk ve form parçası olarak kullanılmıştır. Sanatçının duygusal ve düşünsel ifadesini yansıtan bir imge haline gelmiş özellikle Post Empresyonizm ve Soyut Dışavurumculuk akımlarında bunu görmekteyiz. Van Gogh’un iki sandalyesi ve Kline’in sandalyesi bunu birer örnektir.



Görsel 13. Eugene Ionesco, Sandalyeler, (Les Chaises). Cie Teatron, Lausanne 2013.

Eugene Ionesco (1909–1994), 20. yüzyılın önde gelen Romen asıllı Fransız avangart tiyatro yazarlarından biridir ve özellikle "absürt tiyatro" tarzıyla tanınır.

Ionesco, filozof Albert Camus'un fikirlerinden yola çıkmış absürdizm ve gerçeküstücülük kavramlarını sorgulamış ve Duchamp'ın anti-sanat düşüncesi gibi oluşturduğu "anti oyun" kavramını ortaya atarak bir devrim başlatmıştır. Ionesco'nun Sandalyeler adlı oyunu, 1952 yılında sahnelenmiş ve yazarın en ünlü eserlerinden biri haline gelmiştir. Bu oyun, insan varoluşunun anlamsızlığını, yalnızlığı ve ölümü sorgulayan derin bir düşünce deneyimi sağlamıştır.

Rüyalarından etkilenen Ionesco, çoğalma ilkesi ile boğulma hissi, kontrol kaybı, hatta kâbus gibi hisler yaratmıştır. Gerçeklik ve gerçeküstülük arasında ince bir çizgi olan bu oyunda çelişkiler, rastlantılar ve tekrarlar bulunmaktadır. Absürt öğeler ile izleyiciye gerçek dünyanın amaçsızlığı anlatılmaya çalışılır. Ionesco oyunlarında, gerçekçi olmayan tiyatro geleneklerinde olduğu gibi bir aracın ya da nesnenin canlandırılmasını sağlamıştır.

Ionesco oyunlarında saray ya da mağara yerine mekân olarak oturma odasını seçmiştir. Onun için komik bir alan olan ev, sıradan ve gelenekseldir. Sanatçı, ev gibi baskıcı mekanlarda deliliğin ortaya çıkacağına inanmaktadır. Erken dönem eserlerinden olan Sandalye, sert tekrarlar içeren bir kısa oyundur. Ionesco, bu dönemde işlerinde, onun için anlamsız olan şeyleri tiyatrodan kullanmaya başlamıştır. Ionesco'nun işlerinde hem sözlü bir tekrar hem de oyun sürecinde nesnelerin ya da olayların tekrarlarından söz edebiliriz. Sandalyeler oyununda ise, sürekli bir mesajdan bahsedilir, kapı çalar ve fiziksel olarak sandalyelerin çoğalması görülür. Sandalyeler oyununda da olduğu gibi tüm oyunlarında intihar benzeri ölümlerle oyun sonlanır.

Sandalyeler oyununda, yaşlı bir çift bulunmaktadır ve bu çift eve gelen misafirlerini beklemektedirler. Erkek karakter sıkça bir mesaj vereceğinden bahsetmektedir. Eve gelen misafirleri karşılayan çift, her bir misafir geldikçe sahneye

sandalyeler eklenmektedir. Çift, gelen misafirleri ile konuşmaktadırlar burada misafirleri bir insan yerine sandalyeler olarak görmekteyiz. Sandalyeler üzerinde kimse oturmaz, sandalyeler birer kişiyi temsil etmektedir. Oyun ilerledikçe ve misafirler gelmeye devam ettikçe sahne sandalyelerle kaplanır. Sandalyelerin artışı, korkutucu bir boyuta ulaşır, bir kâbusun içinde kontrol edilemeyen bir duygu oluşturur. Sürekli nesnelerin aşırı bir ölçüde çoğaltılması, normal görünen ancak korkutucu kimlikler ve bunların bir arada oluşunun korkunçluğu gibi temaları etkileyici bir boyutta kullanmıştır. Bu süreç içerisinde, çift sürekli konuşmakta, birbirlerini dinlememektedirler. İletişim problemi, yalnızlık, insanın kendine, hayata ya da topluma yabancılaşması, anlamsızlaşan hayat, boşluğu ve hiçliği temsil eden şey üstünde kimsenin oturmadığı sandalyelerdir.

Sinema ve tiyatro, günlük yaşamın sıradanlığını bozarak bizleri karanlık bir salona götürür ve burada nesneler ve jestler birer araç haline gelir. Tiyatroda amaç, evrensel bir insanlık durumunu dışarıdan görülebilir kılmaktır. Tiyatro, her bireyin insanlık durumunu deneyimlemesini örnekler ve temsilin işlevi, anlık yaşamın mesafe ve perspektif eksikliğini görsel olarak düzeltmektir.

2.2 1960 Sonrası Sanatta Sandalye Nesnesi

Postmodern sanat akımlarında ironik ve alışılmadık bir biçimde yer alan sandalye resimlerde ve enstalasyonlarda kullanılmıştır. Sanatçılar tarafından tarihi ve geleneksel anlamlarından koparılan sandalye, yenilikçi bir perspektifle sanat eserlerinde yerini almıştır. Özellikle çağdaş dönemde sandalyenin provokatif bir biçimde eserlerde yer aldığı görülmektedir. Kültürel ve sosyal anlamlar barındıran sandalye, sadece bir imge olarak kalmamış, bir nesne olarak enstalasyon yapıtlarında kullanılmıştır. Sanatçının amacına, dönemin estetik anlayışına ve içerdiği mesajları aktarmak adına yapıtlara göre değişiklik göstermiştir.

Modern sanat sıradan şeyleri anlatırken, postmodern sanat ise sıradan şeyleri sanat yapıtı olarak gösterir. Modern bir sanat eserinin anlam ve değeri belirlenirken nesne olarak sandalyenin kendisi kadar sergilendiği mekânın etkisinin de önemli bir noktaya gelmiştir. 1960'lı yıllara geldiğimizde ise kültürel dönüşüm içerisinde yoğun bir değişim geçiren yaratıcı üretim, sanatın sergilendiği mekanların yapısı ve sınırlarını da zorlamış, sanatçının bu değişimlerine uygun hale gelmiştir. 1950'lerle başlayan asamblaj, mekân düzenlemesi, happening, performans, enstalasyon gibi yeni pratikler, geleneksel sanatın sınırlarını da zorlamış ve sergi salonlarına müdahale ederken izleyicinin de eserlerle olan ilişkisini yakın bir hale getirmiştir.¹⁹

Michal Fried, modern yapıtın içeriğinin ve anlamının sadece eserin kendisi ile sınırlı olduğunu, enstalasyon gibi postmodern yapıtların ise izleyicinin deneyimi, bir nesne olan sandalyenin ve sandalyenin bulunduğu mekân gibi içerisinde olduğu durumun tamamının varlığı olduğunu söylemiştir.

¹⁹Brian O'Doherty, *Beyaz Küpün İçinde, Galeri Mekanının İdeolojisi*. 2021 Sel Yayıncılık: İstanbul.

Burada postmodern yapıtlar için kullandığı ifade ise değişen ve gelişen çağdaş sanat yapıtı biçimleri için bir koşulu haline gelmiştir. Yapılan tüm bu değişimler, sanatın tarihselleştirilmesine, müzelere, galerilere, sanat piyasasına, kurulu düzene karşı, politik devrimci bir tavırdan ortaya çıkmıştır. Greenberg'e göre altmışlar ve yetmişler, sergi mekanlarının değişimi, sanat üretiminin bitmiş bir nesne yerine odağını üretim sürecine çevirmesi ve yapıtlara 'iş' denildiği bir dönemdir. Yine Greenberg için bu dönem sanat eseri, eserin sergilendiği mekân, yapılan işin geniş bir sosyal ortama ulaşması gibi üretilen eserin de piyasa değerinden kurtulduğunu ifade eden bir süreçtir. Yer değiştiren sandalye, bağlamsal bir dönüşüm gerçekleştirirken soyutlandığında ise bağlamı galeri olur ve bu sandalyeye sanat statüsünü kazandıran yine galeridir. Altmışlı yılların sanatına yön veren şey, yanılsama yaratma isteği olmuştur. 3 boyutlu eserler ve tablolarla birlikte galeriler müzeleri bir bakıma taklit etmeye başlamıştır. Bir sandalyenin imgesi ve sandalyenin temsili de geleneksel resimdeki gibi, bir mekân içerisinde gerçek sandalyenin yanılsaması olarak sanat eserini oluşturmuştur.

Rönesans ve mirasına duyulan nefret sonucu sanatın ve sanatçının yüceltilmesine karşı çıkılan çağdaş sanat döneminde, sanatçının hitap ettiği kitleyle eşit bir noktada olması istenmiştir. 1960'lı yıllarda sanatçının var olması ya da kendini yok etmesi beklenmiş ve avangart akımlar sanatçıyı obje üretiminden kurtarmaya çalışmıştır. Alışılmışın dışı olan çağdaş sanat, sadece resim ve heykel değil şiirde, romanda, müzikal dilde ve kompozisyonda anlam birimlerinin yapı bozuma uğramasını sağlamıştır. Soyutlama ya da sayısız nesne üretimi izleyiciyi de sanata yabancılaştırmıştır. Geleneksel estetik görüşler yerine daha önce örneği görülmemiş, anlamayı zorlaştıran ve sadece belli kişiler tarafından yorumlanabilir eserler meydana gelmiştir. Çağdaş sanat yapıtlarında sandalye, taklit edilebilir eserlerde ya da sandalyenin gerçekliğine gönderme yapan eserlerde kendisini yansıtarak ve somutlaştırarak var olmuştur. Sanat eseri, imge, temsil, model ya da yaratıcı üretim süreci, ustalık, sanatçı ve güzel görüntü gibi kavramların değiştirildiği görünmektedir.

Sanatçıların her şeye sanat, ya da bu bir sanat eseri değildir demesi aynı sonuca ulaşır ve bize aslında hiçliği vermektedir.

Görüntü ile temsil arasındaki kopan ilişki görülen nesnenin duyularımızla algılanıp içselleştirilmemizden kaynaklanmaktadır. Bir sandalyeye sadece bakarak algılayamayız, o sandalyeye dokunmak ya da duymak onu içselleştirmemize ve aramızda oluşacak mesafeyi ortadan kaldırmaya olanak sağlar. Bakan kişi ve bakılan sandalye arasında oluşan uzaklık, sandalyenin görüntüsünün temsili ile aşılması mümkündür. Sandalye görüntüsü, retinanın algıladığı bir imge olmakla birlikte bir yanılsamadır, bu yüzden sandalye görüntüsünün gerçekliği, algılanışı ve temsili sorun oluşturur. Sandalye kendi gerçekliğinden çok temsiliyle bütünleşmiş, geçerli ve etkili olan hali temsili olmuştur.

20. Yüzyılda, boşluk olağanüstü bir yer ve etkinlik kazanmış, sandalye nesnesi soyutlama ile parçalanmıştır. Sandalye, Dada ve Gerçeküstücülük ile yeniden canlılık kazanmışken 1950'den sonra başlayan Pop Art, sandalyeyi ve imgesini bütün bir şekilde ele almaktadır. Pop Art, hızlı tüketimle birlikte her nesneyi sanat eseri niteliğinde gören sanayi toplumunun oluşturduğu bir sanat akımı olarak görmekteyiz. Bu yıllarda sanatçılar sandalye imgesini geçmiş dönem sanatçılarının sandalye imgelerini yeniden üreterek oluşturmuş ya da Warhol gibi önemli ve gündem olan bir sandalyenin imgesini oluşturup, eserin seri halde yeniden üretimini yapmıştır. Kavramsal ve gerçeklik boyutları sorgulanan nesne, Pop Art döneminde dönüştürülmüş, kendi bağlamından ayrılmış yeni bağlam ve tanımlamalar ile nesnenin yeniden üretimi söz konusu olmuştur. Modernizmin ötesine ulaşan Pop Art, Batının kitle iletişim araçlarıyla çoğaltarak yaydığı imge kültürü evrim geçirmiştir. Pop Sanat, tüketim kavramını öne sürerken kendisi de tüketimin bir ürünü haline gelmiştir. Pop Art, temsil kavramını ortadan kaldırmış, endüstriyel ve seri üretim ile yüzeysel bir sonuca ulaşmıştır. Temsilin temeli nesnelerdir, bilinç ise temsili somutlaştırmak için nesnesiyle bütünleştirir.



Görsel 14. Andy Warhol, Büyük Elektrikli Sandalye 1967, tuval üzerine akrilik ve serigrafi enamel boya, 137.2x188 cm.

Amerikalı bir sanatçı olan Andy Warhol (1928-87), Pop Art akımının önde gelen isimlerinden biridir. 1960'lı yıllarda resme yönelen sanatçı, reklam imgelerini resmetmesiyle dikkat çekmiştir. Soyut Dışavurumculuk, sanatçının algı ve düşüncesinden yola çıkarak işaretlere ulaşmıştır ancak Pop Art ise fotoromanlar ya da klişe nesneleri kullanarak estetik güzellikten daha çok sosyoloji ve tarihe yakın olan ikonografik bir sanat olmuştur. Warhol el yapımı düşüncesini yok etmek ve üretim sürecini kısaltmak istemiştir bu yüzden Warhol'un pratiğinde fotografik bir imgenin kalıbı alınarak bu imgenin çoğaltıldığı görülmektedir. Fotografik görüntü, Pop Art'ın en güçlü tekniği olmuş ve el yapımı sanat yapısından uzaklaşmıştır. Warhol, ünlü kişilerin portrelerini, trafik kazası fotoğraflarını, çizgi film kahramanlar gibi görüntüler, tekrar vurgulayarak popüler kültüre gönderme yapmıştır. Markette ya da televizyonda görebileceğimiz, zaten gördüğümüz ve tüketilen görüntüleri tekrarlayarak bize bir boşluk göstermiştir. Tuvallere yaptığı bu çalışmalar aslında içerisi boşaltılmış görüntülerdir. Davranışları ve eserleriyle anti modern bir tavır sergilemiş olan Warhol, şehir hayatına ve ticari ürünlere olan takıntısı sayesinde insanların tepkisizliğe ve yaşama yabancılaşmasını göstermiştir. Eserlerinde, ressama ait olan duygular ve derinlik kaybolmuş, sadece imge, illüzyon ve yansıma bulunmaktadır. Bu nedenle Baudrillard, Warhol'u ele alarak onun ürettiği eserleriyle simülakr arasında bağlantı kurmuştur. Baudrillard'ın düşüncesine göre sanat ve sanatçı kavramlarını

değiştiren Warhol, hiçliği yeniden resmin merkezine yerleştirmiştir. Sonuç olarak Baudrillard'ın simülasyon kuramına göre imgelerin, imgeler aracılığıyla yeniden üretilmesi gerektiğini çünkü kitle üretimin mantığının bu olduğunu göstermiştir. Kendi gerçekliğinden soyutlanan nesne kitle üretimi için de kendi gerçekliğinden soyutlanmıştır. Bilincimizde imgeler yığınının oluşturan nesne, reklamcılık sektörü sayesinde her nesneyi bir imge ile somutlaştırmaya yöneltmiştir. Nesneyi kendi bağlamından koparmış ve imgesini de ayrı ayrı tüketen insan, imge sistemi içerisinde kendisine, sıradan ve günlük yaşamına yabancılaşmış durumdadır.

Duchamp'ın "Bisiklet Tekerleği" eserinde kullandığı fabrikasyon nesnelerinden sonra Warhol, bir makine ya da bir fabrika olmak istediğini vurgulamış, seri üretimi kendisi yapmaya başlamıştır. Warhol'un yarattığı şey sadece bir tür kopya olmuş ve kendisi ile eşsiz sanat nesnesi ve orijinal eser üreten sanatçı yok olmuştur. Sürekli üretim ile yapılan sanatın yüzeyselliğini, paranın gücünü ve en değersiz şeyi bile değerli kıldığını göstermiştir. Susan Sontag, "Yoruma Karşı" kitabında, Soyut resmin içeriksiz hale gelmesi sonucu yorum yapılamayacağını söylerken Pop Art için de içeriğin çok açık bir şekilde belli olması sonucu yorumlanamaz olduğunu belirtmiştir.

Warhol'un, 1962'de başlamış olduğu "Ölüm ve Felaketler" isimli seri için yarattığı on dört elektrikli sandalye resminden sonra Warhol, bu eserini çoğaltarak renkli bir seri halinde serigrafi tekniği ile çoğaltmıştır. Kompozisyon tek bir elektrikli sandalyeden oluşmaktadır ve odak haline getirilmiştir. Büyük Elektrikli Sandalye resminde, sandalye tam merkezde değil, biraz solda bulunmaktadır. Baskılarda kullandığı renkler ve basılan negatif imge ile belli belirsiz bir görüntü oluşturulmuş, mekân ve eskitilmiş görüntü ile de gerçek dışı bir dünya hissettirilmiştir. Aynı zamanda sanatçı, Amerika'da yaşanan sosyal olaylar karşısında tavrını belirtmiştir. Warhol bu çalışmasında, hafızalarda yer alan hikayeleri hatırlatmış ayrıca imgenin tekrarıyla birlikte ölümü bir metafor olarak algılamamızı istemiştir. Toprak'ın

belirttiği üzere, Warhol'un imgeleştirdiği bu elektrikli sandalye gerçekten var olan bir sandalyedir.

*“Betimlenen sandalye; Amerikan vatandaşları Julius ve Ethel Rosenberg’in İkinci Dünya Savaşı sırasında Rusya’ya atom bombası ile ilgili gizli bilgi aktardıkları için o yıl idam edildiği New York’taki Sing Sing Hapishanesi’ndeki ölüm odasının 13 Ocak 1953 tarihli bir basın fotoğrafına dayanıyordu.”*²⁰

Andy Warhol’un “Büyük Elektrikli Sandalye”si, kamusal ve insani bir şekilde birçok mahkûmun ölüm sebebi olmuştur. Devletin uyguladığı bu ceza ile bir ikon haline gelmiştir. Elektrikli sandalye üzerinde oturan kişinin ölümünün sebebinin iktidar olduğunu gösterir. Elektrikli sandalye mahkûmun ve idamı izleyen kişilerin gördüğü bir nesne olduğu için kişisel de barındırır. Sandalyenin bulunduğu mekân bir garaja benzemektedir. Bu imge, tehditkâr bir havada kurbanını beklemektedir. Ancak Leppert bu eseri, Van Gogh’un Sandalye eserleriyle karşılaştırmış ve aynı Van Gogh gibi Warhol’un da resmi insani bir şekilde yaptığını düşündüğünü belirtmiştir. Bu eserde gördüğümüz sandalye hem insanın ölebileceğini hem de tam olarak ölümü işaret etmektedir. Barok döneminde gördüğümüz Vanitas natürmortlarıyla benzerlik taşıyan bu eser, aynı zamanda durdurulmuş bir hayatı anlatmaktadır. Bir insanın yaşamını kaybetmesini sağlayan bir alettir.

²⁰ Gül Işıklar Toprak. Koltuk-Sandalye İmgesi Üzerine Görsel Çözümlemeler. 2022. (Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Ankara.



Görsel 15. Robert Rauschenberg, Pilgrim, 1960, Yağ, kömür, kâğıt, kumaş, tuvalle birlikte boyanmış ahşap sandalye, 201.3 x 136.8 x 47.3 cm.

Robert Rauschenberg (1925-2008), üç boyutlu bir malzemeyi tuvalle buluşturan sanatçılardan biridir Soyut Dışavurumculuğa karşı bir hareket olan Pop Art akımının temsilcilerindendir. Yaptığı eserlerde kullandığı sandalyeler ile sanat ve hayat arasında bulunmaktadır. Eserlerinde de sanat eseri olan nesnenin ve sandalye gibi gündelik nesnelerin ayrımını sorgulatmaktadır.

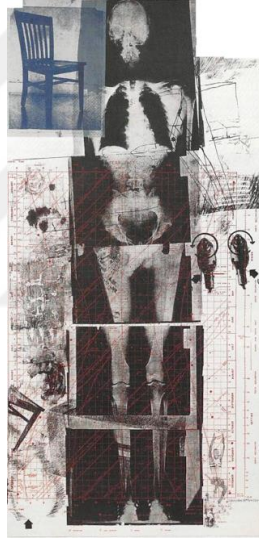
Bir ressam, resim yapmalı ve yapabildiği kadar resmi de yıkmak zorundadır düşüncesinin en iyi örneği Picasso ve Rauschenberg olduğu düşünülebilir. Yağlı boya ve tuval kullanarak resim yapan ancak sadece bununla yetinmeyen, tuvalerin üzerine sandalye gibi gerçek nesneler yapıştırarak asamblajlar oluşturan, kendi resimlerini, kâğıt, baskı resimler ve fotoğraflar yapıştırarak kolajlar yaratan oldukça geniş yelpazeye sahip sanat pratiğine sahip bir sanatçıdır. Gerçek bir sandalye kullanarak, yansıtılmış gerçekliğin oluşturduğu illüzyonu kırmaya çalışmış, yaşam ile sanatın arasındaki mesafeyi yakınlaştırmaya çalışmıştır. Sandalye, yatak, içi doldurulmuş hayvanlar, tuvalden dışarı taşan girinti ve çıkıntılarla gerçek mekânı hissettirecek eserler üretmiştir.

Rauschenberg, Kombine (Bileşik Resimler) serisinde (1954-1962) kolaj denemelerini geliştirmiş ve üç boyutlu asamblajlar haline getirmiştir. Sandalye gibi kullandığı gerçek nesnelerin resimde gerçekliğini araştırdığı süreçte Kübist bir kolaj olan “Bambu Sandalyeli Natürmort” Rauschenberg’e örnek olmuş ona yol göstermiştir. Üç boyutlu bir sandalye kullanarak resme üçüncü bir boyut kazandırmış ve bu nesne ile resmi kullanarak mekâna yönelik eserler üretmeye başlamıştır. Rauschenberg’in kombine resimleri, dağınıklığın ve rastlantısal formların ilişkisini ortaya çıkartmıştır. Tuvallerinin üzerine yapıştırdığı nesnelerin üzerine Soyut Dışavurumcuların bir tekniği olan boya damlatma yöntemini kullanmış ya da tuvalle birlikte nesneyi de boyayarak müdahale etmiştir. Rauschenberg, resmin dışına çıkarak, ressamın tuvale bağlı kalması gerektiğini ve kompozisyonların tuvalden mekâna doğru taşabileceğini göstermiştir. Rauschenberg, yağlı boya dışında boya olarak dış macunu ve pleksiglas kullanmıştır. Eserleri ve kullandığı malzemeler ile sadece sanat ile hayat arasındaki mesafeyi değil, resim ile heykel arasındaki mesafe ile de ilgilenmiştir.

Sanat tarihinde devrim niteliğinde bir soru olan sanat nedir sorusuna karşılık tabure ve pisuvar kullanan Duchamp, olabilecek her şeyin sanat olduğu söylerken, Rauschenberg ise sanatın her şeyde olduğu yanıtını vermiştir. Duchamp eserlerinde taburenin gerçek formunu kullanmış, Rauschenberg ise sandalyeyi yaptığı resmin bir parçası olarak kullanmış ve sandalye ile yeni bir ilişki yaratmıştır. Rauschenberg, sandalyeyi kendi işlevinden uzaklaştırarak onu üstüne oturulamayacak bir sandalye haline getirmiştir. Sandalye ve kullandığı diğer buluntu nesneleri boyayla birlikte resmin bir malzemesi yapmıştır. İki boyutlu resim yüzeyini, gündelik nesneler ile üç boyutlu bir hale getirerek sanat yapıtını dünyevi bir form düzeyine getirmiştir.

Dokunulabilir ve en önemli parçalanabilir olan sandalye gibi algılama sistemi içerisinde sandalye ve imgesi de aynı şekilde parçalanabilir, değiştirilip, dönüştürülebilmektedir. Sandalye kendi gerçekliğini gösterebilirken, imgesi,

sandalyenin dönüştürülmüş hali olarak ortaya çıkmaktadır. Batılı düşünce sistemi ile örtüşen Pop Art, kendinden önceki sanat akımlarında sandalyenin düşsel bir hale getirebilmesi için yapılmış olan soyutlama yönelimleri yerine dokunulabilir ve dönüştürülebilir olan sandalyeyi günlük yaşamdan çıkartarak sanatsal bir zemine oturtmuştur. Bu nedenle, Pop Art'ın modernizmden yola çıkarak fakat ona bağlı kalmadan ve onu değiştirerek kendini geliştirdiği söylenebilir. Pop Art, Barok döneminde olduğu gibi sandalyeyi bir fetiş nesnesi haline getirmiş ancak burada sandalyenin imgesinden çok dokunulabilir olması ile ön plana çıkmıştır.



Görsel 16. Robert Rauschenberg, Booster (Booster), 1967, Litografi ve Serigrafi, renkli baskı, 181.7 x 89.1 cm.

Rauschenberg, altmışların sonlarında çok büyük boy grafik çalışmalar üretmiştir. O zamana dek yapılmış en büyük ve elle çekilmiş litografi olan eser, 183 cm. uzunluğundadır. Rauschenberg bu baskıyı kendi vücudunun tam boy röntgeninden yararlanarak düzenlenmiş ve proje için özel olarak üretilmiş tek bir kâğıt tabakasının üzerine iki taşla basılması gerekmiştir. Çalışma ressamın, teknolojik dilin filtresinden geçirilmiş olan röntgeni ve bir anlamda kendi portresidir; aynı zamanda boş bir sandalyenin yinelenmesini de içerir, adeta birinin yokluğunu ima etmiş gibidir. Sandalyenin mavi fotoğrafı, rengi dolayısıyla tinselliği betimlerken, sanatçının

düşüncesinin, varlığının ve ruhaniliğine gönderme yapmaktır. Rauschenberg'in örneklenen eserlerinin tarihlerine bakıldığı bu eserin Görsel 17'den önce yapması, "Booster"da bulunan silik ve yer çekime karşı gelen sandalyelerin belki de bir sonraki eserine yani "Sondajlar"ın bir ön gösterimi olduğu, eserine hazırlık sürecinde olduğu söylenebilir.

Booster'ın gücü, Rauschenberg'in bütün çalışmaları gibi, dolaysız deneyimle ilişkilendirilerek vurgulanan bir kişisel deneyime uygun hale getirerek, kitle kültürünün duygusal uzaklığına isyan etmiş olmasındandır. Bu anlamda aksiyon resminin varoluşçu dolaysızlığını sürdürmüştür ama sanatçının yalıtılmış kimliğine yapılan vurguyu dışarıda bırakmıştır. Francalanci'nin sandalyeyi düşünmekle ve düşünceyle bağdaştırdığını ve bu eserde de sandalyenin, insanın kafasında yanında olmasının yine burada da sanatçının sandalyeyi, oturup düşünmekle bağdaştırdığını söyleyebiliriz.



Görsel 17. Robert Rauschenberg, "Sondajlar", 1968, 238,8 x 1,097, 3 x 137,2 cm

1968 yılında yarı karanlık bir mekân içerisinde gerçekleştirilen "Sondajlar" adlı çalışma, ahşap sandalye imgelerinin serigrafik tekniğiyle basıldığı ve iki sıra saydam pleksiglas ile bir uzun aynadan oluşmaktadır. Pleksiglas panolara 36 adet sese duyarlı spot ışık yerleştirilmiştir. İzleyici, iç mekâna girdiğinde öncelikle aynada kendi

yansımasını görmektedir. Eseri aydınlatan ışıklar izleyicinin esere doğru ilerlemesi ve konuşması ile sesin şiddetine bağlı olarak farklı derecelerde yanmaktadır. İzleyici, eserin yaratıcı etkilerini deneyimlemek ve imgeleri görmek için konuşmak ve el çırpma gibi daha fazla ses çıkarmak durumundadır. Bu çalışma, izleyicinin pasif bir şekilde deneyimlediği sandalye ve mekân anlayışını değiştirmekte ve aktif bir katılımı gerektirmektedir. Eğer aktif bir izleyici ve sanat eğilimi açısından baktığımızda, deneyimlenen mekân yüzeyden öteye geçmektedir. Birey, bu yapının içinde aktif bir rol üstleneceğinin farkına vardığı an itibarıyla, bakma, görme, algılama ve deneyimleme kavramları farklı bir anlam kazanmaktadır.

Görsel 15’te gerçek bir sandalye kullanılmışken bu eserden sonra örneklenen çalışmalarında, Rauschenberg’in sandalyeyi tekrar bir imge olarak kullanıldığı görülmektedir. Eserlerinde tekrar eden sandalye ve imgesi sanatçının bu nesneyi sıkça kullandığını göstermiştir. “Sondajlar” isimli eserinde tekrar eden sandalye imgesi, oldukça göz alıcı bir çalışma olmuştur, bir sandalye evrenine benzeyen bu eser, İonesco’nun Görsel 13’te örnek olarak gösterilen “Sandalyeler” oyununu andırmaktadır. Eserlerinde bulunan sandalyelerin, bir sanatçı olarak kendisinin varlığına işaret ettiği ve bu eserleriyle yeni bir döneme işaret ettiği görülmektedir.



Görsel 18. Stefan Wewerka, Kütüphane+Uzam, 1961, İkiye bölünmüş sandalye ve ayna

Stefan Wewerka (1928-2013), sanat, tasarım ve mimariyi içinde barındıran, fotoğraf, film, resim gibi farklı disiplinlerde sanat üretimi yapan bir sanatçıdır. Alman sanatçı, bir şeyi doğru yapmak ya doğru algılayabilmek için yamuk bakabilmenin gerekliliğinden bahseder ve kırıp tekrar birleştirdiği yani müdahale ettiği sandalyeleriyle tanınır. Wewerka, 1960'larda sandalye, madeni paralar, çatal bıçak takımları, bayraklar, plaklar vb. gibi diğer günlük kullanılan nesneleri yeniden tasarlamaya başlamıştır.

Sanatçının sandalye heykelleri Bauhaus'un "işlevsellik" ilkesinden yola çıkarak, oturma işlevini farklı duruşlarla sağlayan, işlevsizleştirilmiş, yenilikçi, daha farklı, eğlenceli sandalyeler yaratmıştır. Sandalyenin biçimini bozarak oluşturduğu mobilya ve heykel arasındaki çizgide eserler üreten sanatçı, sandalyenin oturak kısmında, sırt kısmında ya da ayak kısmında bozulmalar yaratarak bunu bir oyun haline getirmiştir. Üzerine düşünmediğimiz oturma eylemini ele alarak yeniden yorumlayan sanatçı “Kütle + Uzam” isimli eserinde, bir sandalyeyi ortadan ikiye bölmüş ve sandalyenin geri kalan kısmını ayna ile tamamlamıştır. Ayna ile diğer kısmını tamamlayan sandalye aynı zamanda ayna sayesinde dik durmaktadır. Bu eserinde sandalye hem işlevini yerine getiremez hem de bir yanılsama içerisinde kalmıştır.



Görsel 19. Joseph Kosuth, Bir ve Üç Sandalye, 1965, Ahşap Sandalye 82 x 37,8 x 53 cm,

Fotoğraf paneli 91,5x61,1 cm, Yazı paneli 61x61,3 cm.

Joseph Kosuth (1945-), Kavramsal sanat akımının önemli figürlerinden biri olan Amerikalı sanatçının 1960'ların başlangıcıyla birlikte sergilemiş olduğu eserlerinde düşünce, dil ve imge ilişkisine odaklanmıştır. Kosuth'un kavramsal yaklaşımı görsel betimlemeden çok düşünceyi öne çıkardığı, "Bir ve Üç Sandalye" gibi yerleştirmelerinde net bir şekilde ifade etmiştir. Kosuth'a göre sanat, Duchamp öncesi dönem ve Duchamp sonrası dönem olarak iki döneme ayrılmıştır. Kosuth'un bir başka savunduğu düşünce ise günümüz çağında sanat üretiminden çok sanat felsefesi yapabileceğimiz düşüncesidir.

1960'lı yıllarda ve sonrasında Kavramsal Sanat anlayışında kullanılan malzemeler yerine sanat olarak algılanan şey kavramlar ve düşünceler olmuştur. Özellikle Kavramsal Sanat ve onunla birlikte oluşan enstalasyon yapıtlarında sandalyenin sıkça kullanıldığını görmekteyiz. Kavramsal Sanat'ta sanatçı sandalyeye anlam yüklediği için o sandalye sanat statüsüne ulaşır. Malzeme eseri oluşturan temel unsurdur ve bu malzeme ardında bir ideoloji taşıyorsa, sergilenen objelerin duruşunu değiştirir. Kavramsal Sanat sonrasında da sandalyenin bazı sanatçılar tarafından kent ve göç sorunlarını ya da kendi için sorunsallaştırdığı konuları ifade etmek için kullanmıştır. Bazı sanatçılar ise sandalyeyi, nesnelerin temsiliyetini veya gerçek olgusunu sorguladığı eserlerde kullanmıştır. Kavramsal Sanatın bugün bildiğimiz haline gelmesinde Joseph Kosuth'un metinleri ve işleri etkili olmuştur. Birçok düşünceye açılan kavramlar ve formlara karşı düşünceler önerilmeye başlanmıştır. Dil olgusu, obje ile yer değiştirmeye başladığı görülmektedir. Dil bir malzeme olarak kullanılmış, fotoğraf üzerinden araştırmalar ve objeler arasında tekrarlanan ilişkiler ortaya çıkmıştır.

Joseph Kosuth, 1970 yılında New York'ta bulunan Museum of Modern Art'da sanatın bilgi ve fikir kaynağı olarak görüldüğü "Information" isimli kavramsal sanat

sergisini küratörlüğünü yapmıştır.²¹ Sayısız varyasyonlarının bulunduğu “Bir ve Üç Sandalye” yapıtı da bu sergide sergilenen bir çalışmadır. Joseph Kosuth’un “sandalye nedir?” sorusu ile oluşturduğu “Bir ve Üç Sandalye” eseri gerçek sandalyenin hangisi olduğunu sorgulattığı bu eserde temsil sorununu ortaya çıkartmıştır. Bu yapıt, üç sandalye formu içerir; sandalyenin kendisi, sandalyenin fotoğrafı ve sandalye tanımının sözlük anlamının bir fotoğrafından oluşmaktadır. Bu yapıtıyla Kosuth, bir sandalyenin temsili, fiziksel ve sözlü olarak 3 farklı fikri ortaya koymuştur.

Kosuth’un bu eseri, enstalasyon yapıtları arasından ve izleyicisi için yeni ve farklı bir eserdir. Kosuth bu eserde bulunan sandalyeyi kendi yapmamıştır, fotoğrafını kendi çekmemiştir ve yazısını da kendisi yazmamıştır, bunları sadece o bir araya getirmiştir. Kosuth, üç farklı temsili bir arada kullanmış ve bu yapıt, tek bir düşüncesi olan sandalyeye, üç farklı perspektiften yaklaşarak tasarladığı ilk kavramsal işlerinden biri olarak kabul edilmiştir. Kosuth, bu eserinde gerçekliğe üç alternatif sunmuştur. Kompozisyon yan yana dizilmiş, yatay ve dikey çizgilerle verildiğinden dinginlik hissi bırakmaktadır. Kompozisyon öğeleri eşit boyutlardadır ve bu sayede anlam güçlendirilmiş ve ortada bulunan sandalye ilgi odağı olmuştur. Çağdaş sanat yapıtlarında gösterilen imgelerin, nasıl yorumlanacağını gösteren bir örnektir. Aynı zamanda sanatçının dil ve kavram konusunda yaptığı işlerden en çarpıcısı olmuştur.

Sandalye, bir nesne olarak, fotoğraf, nesnenin görsel temsili ya da temsil ettiği düşünce olarak, nesnenin tanımı ise nesnenin sözlü soyutlaması olarak anlaşılmaktadır. Eserde birbirinden farklı sandalye düşüncesi ya da üç farklı sandalye temsili görülmektedir. Çalışmada bulunan sandalye fotoğrafı geçmişe, sandalyenin kendisi geleceğe, sandalye kavramının tanımı ise geleceğe ve geçmişe gönderme yapmaktadır.

²¹ Stephan Farthing, *Sanatın Tüm Öyküsü* 2020 İstanbul: Hayalperest Kitapevi.

Sandalyenin siyah beyaz fotoğrafı, yapıttaki gerçek sandalyenin fotoğrafıdır. Fotoğraf, gerçek ve taklit ile ilgili sorular ortaya atılmıştır. Yapıt yeni bir mekâna taşındığında veya eserdeki sandalye değiştiğinde fotoğrafı da onunla değişmiştir. Ahşap sandalye, kendi bağlamlarından çıkarılan ve sergi mekanına yerleştirilen basmakalıp bir örnektir. Kosuth, zihinsel bir anımsatıcı ve maddi bir algılayıcı ile bu iki boyut arasındaki aralığı azaltmak için basit bir sandalye modeli kullanmayı seçmiştir. Eğer Kosuth'un kullandığı ahşap sandalye, marka ve iyi bilinen bir tasarım sandalye olsaydı yapıt, aynı etkiyi yaratmayabilirdi. Kendi işlevlerinden uzaklaştırılmış sandalye, üzerine düşünülecek bir sanat eseri olarak güncel bir anlam kazanmıştır. İmgenin kendisi bir “ürün” olduğu için, bu ürünün markalaşması güncel bir kimlik kazandırırken her imgeyi bir simülakra dönüştürür.

Kosuth, sanatın dil ile ilişkisini sorgulamış ilk sanatçılardandır. Sözcükler, temsil edilmiş formlarıyla bilgiyi ve kavramı ortaya çıkarırlar. Sandalyenin sözcük tanımını okumuş olan izleyici, sözcükleri doğrudan fiziksel olarak önünde bulunan ahşap sandalye ile ilişkilendirir. Kosuth'un yönergeler yazdığı bu eseri, sergilendiği farklı mekanlarda, farklı sandalyeler kullanılmıştır ve buna göre fotoğrafta değiştirilmiştir. Kullandığı formların sadece aklındaki fikrin gerçekleştirilmesi için kullanılan araçlar olduğunu ifade eden Kosuth, bir fikrin temsiline yapılmaması ve iletilmesinin imkansızlığını ortaya koymuştur. Her biçim birbirinden alakasız görünse bile bir olguyu, sandalyeyi işaret etmektedir. Eserin amacı, bir nesnenin, imgesinin ve tanımının arasındaki bağın, insanı yanıltan bir bağ olduğunu göstermektedir; bu noktada Magritte'in üç ayrı perspektiften baktığı (tanımlanmış, betimlenmiş ve maddi) at örneklenmesinin kullanarak gösterdiği gibi bir nesnenin kendisi, ismi ya da imgesi ile aynı şekilde bir işlev gösteremez.

Kosuth'a göre sanatı oluşturan unsurlar ve söylenmiş olan sözcükler soyutlama niteliği taşır. Sanata bir kavram olarak yaklaşan Kosuth, bu eserleri imzalamamıştır ve

bu sayede eserin yeniden üretilebilir bir nesneye dönüşmesini sağlamıştır. Çalışmalarında dilin sanatla ilgisini sorgulamış, sanatın ve eserin fikirden oluştuğunu savunmuştur. Resmi terk etmiş, soyut ve somut görüntüleri dil kavramıyla incelemeyi tercih etmiştir. Kosuth, bir nesnenin, temsiline ve açıklamasının asıl nesneye olan ilişkisini sorgulamıştır. Kosuth'un eserinin, içeriği ile bir yandan sözcük, diğer bir açıdan fotografik imge ile sandalye arasında bulunan anlambilimsel değer farkıyla belirlenmiş bir çelişki yaratır. Eğer sözcük nesnenin zihinsel imgelerini daima yorumlanabilir duruma getiriyorsa, betimlenen nesne ve nesnenin kendi varlığını sonsuzluğu içerisine çeker.

Farago, “Sanat” isimli kitabında, Kosuth'un sandalyeleri ile Van Gogh'un sandalyesini karşılaştırmış ve şu yorumda bulunmuştur. “Eğer Van Gogh'un Sandalyesi bize Kosuth'un sandalyelerinden daha fazla şey anlatıyorsa bunun nedeni, Van Gogh'un eserinin sanatın dili üzerine düşünmesi, canlı ve kendiliğinden bir şeyler anlatmasıdır.”²² Kavramsal sanat, dile verdiği üstünlük sayesinde, duyguyu ve heyecanı öldürürken cisimsizleşmiş formun duyguyu sardığı görülmektedir.

Dil, gerçeği yeniden üretir ve bu üretim süreci, dilin kusurlu imgeleri aracılığıyla gerçekleşir. Gerçekliğe ulaşmak için doğrudan şeylerin kendisine, yani modele odaklanmak daha mantıklıdır. Fotoğraf, bir kelime ya da kavram ile şey arasındaki aracıdır ve bu, klasik resimde tablonun içindeki göndergeye benzer. Tanımlamalar, sadece şeyin kendisine değil, aynı zamanda dilin oluşturduğu evrensel göstergelere de atıfta bulunur. Dünyadaki şeyler, keyfi sözlük anlamlarından ibarettir ve bu anlamlar, insanın simgeleme eylemi dışında temelsizdir. Eserler, sadece kendi işleyiş biçimlerini ifade eder ve herhangi bir dünya görüşü ya da kişisel mesaj taşımazlar. Bu, temsiline analizidir ve gösterimin tanımına dayanır. Kosuth, objeyi ve onun fotoğrafını karşılaştırarak temsil eyleminin analitik ayrıştırmasını yapmıştır. Bu,

²²France Farago, *Sanat* 2020 Doğu Batı Yayınları:Ankara.

düşünsel öz gösterimine yönelik bir etkinliktir ve kavramsal sanatçılar entelektüel olma iddiasındadır. Kosuth, sanattaki algılama ve kavram arasındaki örtüyü kaldırmak için araçlar kullanmıştır ve bu sanat eleştirmenlerin görevini yerine getirir.

Platon'un Yatak örneklemesini hatırlatan bu eser, Platon'un düşüncesinin birebir görselleştirilmiş hali gibidir. Sandalye sözcüğü, eğer onu betimleyen bir resim ya da nesne yoksa sonsuz bir sandalye düşüncesi sunarken, bir zanaatkar tarafından üretilmiş sandalyenin maddi hali ise zanaatkarın sandalye düşüncesini gösterir. Sandalyenin sanatçı tarafından yaratılan imgesi ise gerçek sandalyeyi yansıtmaktadır. Kosuth'un eserinde resim yerine verilen fotoğraf ise birebir sandalyenin bir kopyasını üretmiştir.



Görsel 20. Joseph Beuys, “Yağ Sandalyesi”, 1964-1985, Yağ ve iskemle ve metal, 100x47x42 cm.

Görsel 21. Joseph Beuys, “Yağ Sandalyesi”, 1964-1985, cam kutu, yağ ve iskemle ve metal, 100x47x42 cm.

Joseph Beuys (1921-86), 1970 ve 80’li yıllarda Avrupa’da avangart sanatın öncüleri arasında yer alan Alman heykeltıraş ve performans sanatçısıdır. Kendi kişisel mitolojisinin anlatmak adına heykellerinde ve performanslarında bal, altın tozu, keçe,

demir, canlı ya da ölü hayvanlar gibi farklı nesneler kullanmıştır.²³ Beuys, 1962 yılında Fluxus hareketinin bir üyesi olmuş ve sanatı kendi toplumsal ideallerini anlatabileceği alternatif bir alan olarak kullanmıştır. Beuys'un Almanya'da Yeşiller Partisi üyesi olarak oluşturduğu sosyal heykel kavramı, aslında kolektif bir amaçla toplumsal yapıyı şekillendirebileceğini düşünmesiyle ortaya çıkmıştır. Hitler ile yüz yüze gelen ilk Alman sanatçı Beuys olmuş ve dolayısıyla sanat tarihinde, Alman sanatında ve özellikle Alman Neo-Ekspresyonizm akımında Beuys etkisinin yüksek olduğu söylenebilir.

1964 tarihli “Yağ Sandalyesi” bir sandalyenin üzerine organik ve hayvansal ürünlerden biri olan doğal yağ yerleştirerek bir eser oluşturmuştur. Sandalyenin kavramsal boyutunun ele alındığı, önemli eserlerden biridir. Beuys'a göre yağ, sanatla ilgisi olmayan, heykelticilikte uç bir noktada, yaşantımızda ise temel bir maddedir. 1963'lü yıllardan beri, yağ ve keçe en sık kullandığı malzemelerden olmuştur. Beuys, sandalye, yağ ve tele kullanarak yaşamın hızlı tükenişini vurgulamak istemiştir. Sandalyenin üzerinde üçgen bir şekilde koyulmuş margarin yağı, kompozisyonun odak noktasıdır. Sandalye, bir mekân içerisinde bulunarak o mekânın süreklilik olgusunu alt üst eder ancak Joseph Beuys'un “Yağ Sandalyesi”, insan bedeninin geçiciliğine işaret eder. 1964'te cam bir kutuya konulan “Yağ Sandalyesi”, 1985'e kadar cam kutuda kalmış ve yağın buharlaşıp yok olduğu doğal bir süreç geçirmiştir.

Almancada ‘Stuhl’ sözcüğü, sandalye ve dışkı için kullanılan bir terimdir. Beuys'a göre sandalye ve yağ insanın anatomisini, sindirim ve boşaltım süreçlerini temsil etmiştir. Sandalyenin üzerindeki yağın erimesiyle birlikte, eserin kalıcılığından çok zihinde bıraktığı etkinin Beuys için daha önemli olduğu görülmektedir. Beuys'un eserleri estetikten hazdan çok toplumsal kaygı içerir. Sanatçı, yapıtın altında yatan fikre önem vermiş ve izleyicinin de esere dahil olmasını istemiştir.

²³ Gül Işıklar Toprak. Koltuk-Sandalye İmgesi Üzerine Görsel Çözümlemeler. 2022 (Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Ankara.

Beuys, materyalist bakışı tek yönlü olarak eleştirmiş ve nesnelerin alanının genişletilmesi gerektiğine dikkat çekmiştir. Düşüncesine göre modern toplum, kendini doğa ile karşı karşıya getirmiş, özne-nesne ayrımı yaratmış ve sonunda insan ve üretim yüzünden doğa ile insanın arasında kapatılamayan bir derinlik açılmıştır. Şamanizm görüşüyle oluşturduğu işlerinde, nesnelerin enerjisine müdahale ederek onları yeni bir anlama ulaştırmayı amaçlamıştır. İnsani bilginin de özünde sanattan gelmesi gerektiğini söyleyen Beuys, propaganda içeren derslerinde ve siyasal gösterileriyle bağlantılı olacak bir yapıt yaratmıştır. Beuys için sanat, bir insan düşüncesi ve eylemidir ve bunu simgesel nesnelerle anlatmak istemiştir. Kosuth ve Beuys'un yerleştirmelerinde geleneksel sanat yapıtı oluşturma süreçleri yerine, mekânı, nesneyi ve aralarındaki ilişkiyi değiştirmeye ve geliştirmeye başladıkları görülmektedir. Beuys her insanın bir sanatçı olma potansiyeli taşıdığına inanmış, düzenlediği nesneleri resmetmek yerine yerleştirmiş ve izleyicinin de bununla iş birliği yapmasını sağlamıştır. İzleyici anlamak için esere bakmalı, dinlemeli ve hatırlamalıdır. Çünkü bir ressam, yarattığı biçim ile diyalog kurar ve bunun sonucunda eserini ortaya çıkarır. Üç boyutlu, elle tutulur katılığa sahip sandalye, algılayan duyularımız sayesinde, biz insanlar gibi var olduğunu kanıtlar.

Ağaçtan yapılmış, beyaz boya ile boyanmış versiyonları olan ve arkasında bir demir parçası bulunan “Yağ Sandalyesi” bir mutfak sandalyesidir. Bu eser, “Duchamp’ın Sessizliği Fazla Abartılmıştır” başlıklı televizyon sekansı sürecinde gerçekleştirdiği “Yer Köşesi” eseriyle birlikte sunulmaktadır. Duchamp, endüstri nesneleri kullanırken Beuys ise özellikle eski eşyaları seçmiştir. Sanatçı tarafından bulunup yağ parçasıyla donatılan sandalyenin temsil ettiği şeyi izleyiciye bildirmiş çünkü yorumlanmasını yanlış olacağını düşünmüştür. Beuys, sandalyenin bir hazır nesne olmasını kabul etmiş ancak sandalyenin hazır nesnelerle herhangi bir ilişkisinin olmadığını belirtmiştir. Beuys’un eserinde vurgulamak istediği şey tam olarak objenin anlamı üzerinedir.

Organik bir madde olan yağın kullanılmasının amacı tiksinti ve rahatsızlık duygusu uyandırmaktır burada Beuys ve Duchamp'ın birbirlerinden ayrıldıkları nokta kullanılan araçlar değil, başvurdukları stratejinin hedefidir. Beuys, Duchamp'ın yarattığı eylemlere, eserlere ya da ortaya koyduğu kuramlara eşlik etmiştir. Beuys, yağ kullanmasının bir tartışma ortaya çıkardığını ve bu materyalin sıcaklığa göre yumuşamasını ve değişimleri tepki çekmiştir. Beuys'un yaratmak istediği tartışma ise heykelticiliğin potansiyelini tamamen kullanmak ve bu yaratılanlarla ifade edilmek istenen şeyi dil üretimi veya yaratıcılıkla ortaya çıkarmaktır.

Yağ maddesinin biçimsiz yapısı belli işlemler geçirmiş bir araç olan sandalyenin katı yapısına karşıttır. Bıçakla düzeltilerek geometrik hale getirilen yağ bir anlamda heykelticilikte olduğu gibi belirli bir biçime doğru giden bir süreç geçirmiştir. Sadece renkleri, sesleri ve formları kullanmakla yetinmeyen ve bu sayede genişleyen sanat kavramı sosyal, ekonomik, hukuk, eğitim, tarım alanlarına yayılan ve toplum içerisinde çözölemeyen bütün sorunlara gönderme yapar ve bu da sanat kavramının genişlemesine sebep olmuştur. Sanat eseri oluşturmak için kullanılan araçlar herkes tarafından ulaşılabilir olmuştur. Yer değiştirme, yoğunlaşma ve ironi gibi zihinsel teknikler kullanan Beuys'un eserin etkisi ve kitlesi ile ilişkisi doğru orantılıdır. 20. Yüzyılda hazır nesne, bir sanat nesnesi niteliğine sahip olması için gereken tüm koşulları sağlamıştır. Beuys'un "Yağ Sandalyesi" gibi eserleri ile taşıyıcı araç niteliğinde olan sanat eserleri olmasaydı gerçekleştirilmiş hiçbir etkinlik günümüzde ulaşılan sanat kavramı oluşmaz ve hiçbir zaman aynı etki yaratılamazdı.



Görsel 22. Daniel Spoerri, Kichka'nın Kahvaltısı I, 1960, Duvara Asılı Ahşap Sandalye ve Üzerinde Tepsie Yapıştırılmış Kahvaltılıklar, 36.6 x 69.5 x 65.4 Cm

Daniel Spoerri (1930-), Romanya doğumlu olan İsviçreli sanatçı ve yazar aynı zamanda Fluxus akımı üyelerinden biri olmuştur. En çok, tabaklar, gümüş eşyalar, bardaklar ve küllüklerle birlikte insanlar tarafından yenen yemek kalıntılarından kalan bir grup nesnenin bulunduğu masayla birlikte duvarda sergilediği bir tür asamblaj veya nesne yerleştirme sanatı olan "trampet resimleri" ile tanınmıştır. Trampet resimlerinin edebi bir benzeri olan "Topographie Anécdotée du Hasard" (Şansın Kısa Topografyası) adlı kitabında masada bulunan tüm nesnelerin yerlerinin ve bu nesnelerin kendi ya da etrafındaki insanların kişisel anılarıyla haritalandırmıştır.

Spoerri, bulunan durumlardan yola çıkarak eserlerini oluşturmuştur. Bu yerleştirmesinde kız arkadaşının kahvaltısını birbirine yapıştırarak sergi mekânında duvara asmıştır. Küçük bir sandalyenin üstüne monte edilmiş ahşap panelin üzerine tabakları, mutfak eşyalarını, yiyecekleri ve sigaraları yapıştırdığı bu eserini, şans eseri yakaladığını ve gördükten sonra aynı şekilde kahvaltıyı birbirine yapıştırdığını ifade etmiştir. Sanatçı, yerçekimi yasalarına meydan okuyan bu heykeli alıştığımız heykel görünümüne de meydan okumaktadır. Bir Fluxus sanatçısı olan Spoerri'nin şans eseri ve rastlantısal bulduğu nesneleri kullanması, Dadaizm döneminden yararlandığını da

yansıtmaktadır. Spoerri'nin diğer bir Dadaist hareketi ise rastgele girdiği bir dükkandaki nesnelere ‘‘Bu Bir Sanat Eseridir’’ etiketi yapıştırmış olmasıdır.

Sanatın metalaştırılmasına modernizme karşı çıkan Dada'nın tarihsel gelişimine benzer bir süreç geçiren Fluxus, gündelik hayatın sanatla iç içe geçirilişinden hem bir üretici olarak sanatçının hem de tüketici olarak izleyicinin keyif almasını ve buna dahil olmasını istemiştir. Sanat yapıtı modernitenin bir üst seviyesine ulaşmasıyla birlikte doğadan uzaklaşmış ve kendi içerisinde kendini türetmeye başlamıştır bu sayede doğal gerçeklik olmadan üretilen sanat eseri hem bir nesne hem de kendisinin öznesi olmuştur. Sanat üreticisi, gerçekten, temsilinden ve özneyle kurduğu ilişkiyi de koparmış ve Fluxus akımın katettiği en önemli sonuç bu olmuştur. Görselliği algılayan bakmak ve görmek eylemleri, nesnellik ve öznellik ilişkisi kurmak için harcanan çabadır. Temsilin sonsuza kadar var olacağını iddia eden Barthes, daima bir öznenin bir yazar, bir okurun da izleyici olacağını söylemektedir.



Görsel 23. Michelangelo Pistoletto, Öğle Yemeği Resmi (Eski nesneler), 1965, ahşap, 200 x 200 x 50 cm.

Michelangelo Pistoletto (1933-), İtalyan ressam, aksiyon ve yerleştirme sanatçısı, İtalyan Arte Povera akımının önemli sanatçılarından biridir. Çalışmalarında yansıma konusu üzerinde durmuş, sanat ile günlük yaşamın birleştirilmesinden yola çıkmıştır. En önemli eserlerinden biri olan “Paçavra Venüs”ü ile tanınmıştır. Pistoletto, doğrudan mekân ile bağlantılı eserler üretmiştir ve 1960’larda “kalıcılık” ve “değişim” kavramlarını kullanarak eserler üretmiştir.²⁴

Çince ideogramlarından “tso”nun anlamı, oturmak ve düşünmeye dalmaktır. Şekli ise karşı karşıya duran iki sandalyenin stilize edilmiş haline benzemektedir. Michelangelo Pistoletto’nun duvara dayalı enstalasyonunda çerçevenin içerisinde gibi görünen karşılıklı duran iki sandalye ile ortalarında bir sehpa bulunmaktadır. Bu eser çerçevenin içerisine bu ideogramın yapılmış hali gibidir. Tek bir malzemeden, ahşaptan yapılmış bu eser, tek bir bütün gibi görünür. Öğle Yemeği Resmi, Pistoletto’nun sanat disiplinini de açıkça ifade etmiş bir eserdir.

Pistoletto’nun eserine “Öğle Yemeği Resmi” ismi vermesi, isim benzerliği sebebiyle Manet’nin 1863’te yapmış olduğu “Kırda Öğle Yemeği” isimli eserini çağrıştırmaktadır. Bu eser aynı zamanda Duchamp gibi, oturmak, düşünmek ve üretmek fiillerini sandalye ile birleştiren sanatçılara ve eserlerine gönderme yaptığını söyleyebiliriz. Arte Povera akımı özelliklerine uyum sağlayan bu eser, Wawerka’nın ayna ile birleştirdiği sandalye eserine de görüntü olarak benzemektedir. Sandalyenin farklı yıllarda, farklı dönemlerde ve farklı biçimlerde yorumlandığını ve bu eserlerin hem kullanılan nesne hem de eserlerin isimlendirilmesinde bile benzerlikler olduğu görülmektedir. 1980’ler de Damien Hirst’ün de sandalye ve masa kullanarak yine öğle yemeği temasına ima yapması söz konusu olmuştur.

²⁴ (Eroğlu, 2001’a: 38)



Görsel 24. George Brecht, Sandalye Olayları, 1969, 4 adet beyaz sandalye, ekmek, ayakkabı, çiçekler, boya kutusu ve fırça.

George Brecht (1926-2008), Fluxus akımının önemli bir üyesi olan Amerikalı kavramsal sanatçı ve avangart bestecidir. Brecht için sanat eseri ancak bir izleyici ile bir deneyime ulaşabilir. Brecht, günlük yaşamda sürekli kullanılan ya da rastgele önümüze çıkan nesnelerin sanat ile birleştiren sanatçılardan biri olmuştur. Brecht için önemli olan sokakta bir nesne bulmak ya da bir olaya rastgele denk gelmektir. Sanatçı gündelik olarak kullanabileceğimiz sandalye gibi buluntu nesneleri pek çok sanatçı gibi işlevsizleştirmek yerine işlevini kaybetmemesine, bir sanat eserine dönüşse dahi izleyicinin müdahale edebilmesini sağlamıştır.

İlk sandalyenin üzerinde ekmek bulunmaktadır, yanındaki sandalye de çiçek saksısı, diğerinin önünde topuklu ayakkabı ve en sondaki sandalyede de boya kutusu bulunmaktadır. Farklı nesneler bulunduğu gibi sandalyeler beyaz renkte ancak sandalyenin tipleri farklıdır. Chirico, Van Gogh ve Devabil Kara'nın eserlerinde olduğu gibi aslında kişileştirilmiş sandalyelerdir. Her bir sandalyenin bir bireyi temsil ettiği söylenebilir. Sandalyelerin arka planı sarı renktedir, sergi mekanının ışıklandırılması ile oluşan koyu gölgelerle kontrast oluşturulmuş ve sandalyeler ön plana çıkmıştır.

George Brecht'in nesneler üzerinden ilerlediği diğer işleri gibi “Sandalye Olayları” eseri de izleyicinin katılımını içeren performansa dayalı bir iş olup gerçekleşme ve rastlantısallık kavramlarını içermektedir. Sandalye Olayları isimli eserini oluşturan farklı sayıda ve tipte sandalye ve sandalyelerle birlikte kullandığı nesneler düzenlemesi ile oluşturduğu farklı versiyonları vardır. Brecht'in aynı dönemlerde eser ürettiği Kosuth'tan etkilenecek, özellikle sandalye nesnesini seçmesi ve bunu ileri taşıyarak sadece kavramsal olarak değil performans ile birleştirmesi oldukça önemlidir. Kosuth, John Cage, Beuys ve Allan Kaprow gibi sanatçılarla bir arada olan Brecht, Kaprow'un “happening” türünde ürettiği eserlerden etkilenecek “olay” adını verdiği nesne gösterilerini üretmiştir. Bunu modern dönemde Marinetti'nin “Geliyorlar” oyununda olduğunu gördüğümüz gibi bir nesneler tiyatrosu üretmiştir.

“Sandalye Olayları” ilk olarak her bir sandalyenin ve sandalyelere eşlik eden nesnelerin farklı varyasyonlarından oluşan düzenlemelerle yapılan performanslardan ve son olarak sandalyelerle ve seçilmiş nesnelerle yapılan performansı kaydeden statik bir heykel formuna sahip, farklı disiplinler içeren açık bir yapıttır. Brecht'in ürettiği ilk “Sandalye Olayı” ise, sanat nesnesinin yaygınlaştırılmasına ve kurumsal sergi düzenlemelerine bir eleştiri niteliğindedir. İzleyiciye bir talimat verilmeksizin tamamen rastlantısal bir şekilde belli bir süreçte ve mekânda sergilenen esere müdahale etmesine izin verilmektedir ve bu gözlemlenerek kayıt altına alınmaktadır ancak Brecht bazı “olay”larında izleyiciye belli talimatlar verip, bir olay yaratarak yine izleyicinin katılımını sağlamak ve esere müdahale etmelerini istemektedir. Örnekte verilmiş olan eserin bu versiyonu, 1990 yılındaki Sidney Bienali'nde ve 2019 yılında Arter'de sergilenmiştir.

Fluxus sanatçıları olan Beuys, Spoerri ve Brecht'in aynı sanat akımı ve yaklaşık tarihler içerisinde eserlerinde yer verdikleri sandalyelere birbirinden bağımsız

anlamlar yüklemiştir. Üç sanatçının da aynı dönem içerisinde farklı anlamlar yükledikleri ancak eninde sonunda bu eserlerinde bulunan sandalyelerin birer bireyi temsil ettiği oldukça şaşırtıcı ve ilgi çekicidir.



Görsel 25. Wendell Castle, Chair With Sports Coat, 1978

Wendell Castle (1932- 2018), 20. Yüzyılın sonlarında Amerika'nın en önemli zanaatkarlarından biri olan Amerikalı sanatçı, heykeltıraş ve mobilya üreticisidir. Modern ahşap işçiliği sayesinde bu kategorinin 4 büyük sanatçısından biri olmuştur.

Wendell Castle, 1978 tarihli bu eserinde gördüğümüz, sandalyenin üzerinden ayaklarına kadar uzanan bir ceket giydirilmiştir. Eserin tek bir malzeme ve ahşaptan yapılmış olması Arte Povera akımı ve sanatçılarına yakın durduğu ve onlardan etkilendiği görülmektedir. Pistoletto Görsel 22'de örnek olarak verilen eseri ile tek bir malzeme kullanarak sandalye eserlerini üretmeleri benzerlik taşımaktadır.

Francalanci bu eseri yorumlarken, Van Gogh ve Magritte örnekleriyle benzetmektedir. Van Gogh'un odasında bulunan sandalyenin, hasta bir kişinin yanında bekleyen bir nöbetçi sandalyesine benzetme ve Castle'ın yaptığı sandalyenin de bu

hisse çok benzer bir his verdiği söylenebilir. Sandalyelerin ev içerisinde ve masanın etrafında bulunması normal olarak karşılanırken, tek başına duran ya da ayrı konulmuş bir sandalyenin, hastalık, ölüm veya var olan kişinin yokluğunun temsili akla gelmektedir. Van Gogh'un kendisinin ve Gauguin'in sandalyesini yaptığı resimlerinde, sandalyelerin üzerinde şamdan ve pipo bulunması ve Devabil Kara'nın üzerine kitap koyduğu sandalyesi gibi bu eserde de sandalyenin sırt kısmında bir ceket bulunmaktadır. Üzerinde bulunan ceket belki sanatçıyı, artık olmayan birini ya da biraz sonra geri dönecek birine ait olduğunu düşündürmektedir. İsmi geçirilen sanatçıların eserlerinde var olan sandalye, biçimsel estetik özelliklerinden kurutulup bir sanat tarihi oluşturmuştur.

2.3. 1980 Sonrası Sanatta Sandalye Nesnesi

1990'larda yaşanan kentin ve kente bağlı olarak aitlik gibi kavramların sanat yapıtı konusu olmaya başladığı bir süreç olmuştur. Bu dönemde interaktif bir sanat anlayışı ile bildiriler ve hazır nesneler kullanılmış, felsefe ve sosyoloji temelli metinler yer almıştır. Sanatçının, yeni temsil biçimleri deneyimleyerek, bunu kendi öznel tarihini veya yaşadığı toplumun kültürel tarihini sanat yapıtına dahil etmiştir. 1990'larla birlikte disiplinler arası bağlantıların arttığı bir dönem olan postmodernizm, göstergebilim, dilbilim gibi alanların da sanat üretimine dahil edildiği ve elastik bir yapı içerisinde birçok geleneğin birleşmesini sağlayarak yeni bir anlayış oluşturduğu dönemdir. Postmodernizmde imge ve temsillerde abartılı bir anlatım ve kitsch denilebilecek eserlerle karşı karşıya gelinmiştir. Bu yıllarda yine sanatçıların tuval resminden enstalasyon yapıtlarına, video eserlerden performanslara ve klasik olarak çizim, desen gibi teknikleri kullanarak simgeleri, imgeleri ve temsilleri oluşturdukları görülmektedir. Sanatla birlikte sunulan hayatın içeriğini gösteren sanatçılar da kendi yaşantısını buna dahil ederek eserlerinde yansıtmıştır.

1980’lerde işlevi değişen sanat, yeni türde bir düzenleme ile bilinç üzerinden ilerleyerek bunu dönüştürmeye ve değiştirmeye uygun bir araç haline gelmiştir. Sanat eserini ortaya koymanın malzemeleri de modern dönemde değişimleri köklenmiş ve 1980’lerde daha da genişlemeye başlamıştır. Birçok sanatçının çabası, sanat olmayan nesneleri toplayarak yeni üsluplar oluşturarak öznel ve bireysel konular yerine daha çok toplumsal konulara ele almak ve bunu temsil etmek olmuştur. Ressamlar artık, kısıtlı malzemeler kullanmak zorunda değildir, sandalye başta olmak üzere, fotoğraf, kıl, ayakkabı, saç, toprak, kendilerine ait birçok nesne ile sanat üretimini yapmaları mümkündür. Çevre, toplum, küreselleşme, teknoloji, beden, göç, çok kültürlülük, kimlik, siyaset, kültürel bellek, eleştiriler gibi konular üzerinde durulmuş ve bu konuların temsili yapılmıştır.

Çağdaş sanat, hızla değişen ve gelişen dünyanın etrafında ortaya çıkan çeşitli sorunlar ortaya çıkmaktadır. Sanatçılar da bunu temsil etmek adına, çalışmalarında kişisel ve kültürel kimliği incelerken, sosyal ve kurumsal yapıları eleştirir ve sanatçı kimliğini kendisi yeniden tanımlar. Bu süreç içerisinde, sanatçıların kafa karıştırıcı sorular soran eserlerinin tek amacı izleyiciye farkındalık sağlamak ve onu düşündürmektir. İzleyiciden beklenen şey ise, ona sunulan imgeyi ya da temsile karşı meraklı ve açık görüşlü olması, düşüncelerini sunarak bir tartışmaya dahil olarak sanat eseri ve sanatçı ile diyalog kurmasıdır.

1960 ve 70’lerde heykel sanatında gerçekleştirilen yenilikler, Kavramsal Sanatta görüldüğü üzere heykel sanatının geliştirilmesinden daha çok gerçek nesne kullanımı ile resim imgesinin oluşturduğu illüzyonun ötesine geçmek amaçlanmıştır. Gerçek bir sergi mekânında, gerçek bir sandalye sunarak oluşturulan üç boyutlu sanat yapıtı üretimi kullanılan malzemesi nedeniyle hayat ile sanat arasında bulunan ayrımın sınırlarını belirsizleştirmiş ve 1980’lerde ortaya çıkan heykel üretimi ve oluşan heykel kavramını şekillendirmiştir. Hazır nesne kullanımı devam ederken, geleneksel heykelden de tamamen kopulmamıştır.

Çağdaş sanat, sanatçıların eserlerini oluştururken tek bir üslup ve biçim bütünlüğüne uymasını ve kendisiyle bunu bağdaştırmasına karşı çıkmaktadır ancak bu da farklı sanatçıların neredeyse dönüşümlü olarak aynı nesneler üzerinden belirli kavramları temsil etmelerine sebep olmaktadır. 1960'lı yıllardan başlayarak 1980'lere ve sonrasında da devam eden bu süreç sandalye kullanılarak oluşturulan eserlerde de görülmektedir. Çağdaş sanat, sanat eserinin orijinalliğine ve biricikliğine ters durarak sanatçının özgün olmasına da ket vurmaktadır. Sonuç olarak farklı disiplinlerde, resim, heykel, enstalasyon, fotoğraf, video, asamblaj kullanılarak özellikle Yeni Kavramsal eserler yaratılmış ve çoğulcu bir anlayışla ifade edilmiştir.

Toplumda sıkça rastlanan klişeler ve alışkanlıklarının ve yargılarının gizil anlamlarını da açığa çıkarmayı hedefleyen çağdaş sanatçılar, göstergeler sistemiyle oynayarak ve bunlar için yeni alanlar yaratarak bir sorgulama sürecini başlatmışlardır. Sanat eleştirmenleri, çağdaş sanatçıları birer gösterge manipülatörü olarak tanımlamaktadır. Biricik sanat yapıtı düşüncesine karşı çıkan Yeni Kavramsal sanatçılar, film, tiyatro gibi türlerden alıntılar yaparak, günümüzün görsel kültürünü biçimlendirmişlerdir. Toplumsal kuramlara, siyasi yapıya ve iktidarı eleştirerek pek çok sanatçıya ilham vermişlerdir. İronik, absürt, ilginç ve eleştirel ifadelerle başvuran sanatçıların bilinçlerinde temel olarak sosyal, siyasal, ekonomik gibi konularda düşüncelerini açıkça göstermek ve bireysel konuların, toplumsal konudan ayrılamayacağı gibi düşünceler yatmaktadır. 1980lerin sanatçıları da sanatın işlevsel hale gelebileceğine olan inançlarıyla birlikte zaman içinde sanat tarihinin her döneminde olduğu gibi bir tüketim nesnesine dönüştüğünü görmüşlerdir. 1980'lerde gündemde olan sanatçıların eserlerinde, gerçeklik yerine geçen imgeler, özgün yerine geçen kopyalar ve böylelikle oluşturulan temsiller çağdaş sanatın düşüncesi görsel bir ifade bulmuştur. Video, enstalasyon disiplinlerin dışında müzik, dram gibi türlere başvurarak gerçeklik ve kurguyu sorgulamışlardır.

1980’li yıllarda İngiliz sanatçıların endüstriyel veya atık malzemeye yönelmesi onları heykelden uzaklaştırırken nesneye yönelen Amerikan sanatında nesnelerle heykellerin iç içe geçtiği görülmüştür. 2000’lere doğru ise tüketim kültürünün imgelerine ve nesnelere yönelim söz konusu olmuştur. Yaratıcı bir ifade ile kullanılan sandalye, sanat, tasarım, nesne, heykel, yapıt, mobilya arasındaki çizgi belirsizleşerek 3 boyutlu yapıtlarda anlam bulmuştur. Bu yıllarda sanat üretimini geliştirip çeşitlendiren kavramsal metinlerin ön planda olması ve bir sanatçının herhangi bir disiplinde eser üretmesi yerine disiplinler arası bir üretim bandında çalışması olmuştur. Çeşitlenen ifade biçimleri ile sınırlar ortadan kalkmış, 3 boyutlu yapıtların üretimi hazır nesnelerle sağlanmış ve bu da asamblaj ve enstalasyon üretiminin artmasına sebep olmuştur.

1990’lardan bu yana özellikle bienallerde bulunan büyük yerleştirmelerin bize gösterdiği gibi, sanat mekanlarının yapısı değiştirilerek daha demokratik ortamlara dönüştürülmüştür ve sergi alanı içerisine giren sandalye, galeri mekanını kendine göre şekillendirmiştir. Günümüze kadar uzanan bu süreçte, sergilerde gördüğümüz sandalye gibi birçok yapıtta yer almış nesneler, kutsal bir nesne statüsü kazanır. Modernizmin izleyiciye, galeride bulunan yangın söndürme cihazlarından, elektrik kablolarını saklamak için yapılmış kapağa kadar estetik birer nesne, serginin bir parçası olduğunu düşündürten yaşamı nesneleştiren algısının başarıya ulaştığını gösterir. 1960’larda değiştirilmeye çalışılan her şey 1980’li yıllarda birer birer geri dönmüştür. Tüketim çılgınlığı, ürünler ve içeriklerin yetersizliği gibi kendi kendini tüketen konular, pop art, her şey eleştirel olarak yeniden üretime maruz kalmıştır. 1964 ile 1976 yılları arasında cesurca ve zor şartlarda üretilen sanat yapıtlarının, zaman geçtikçe unutulup yeniden üretilmesi kültürel koşulların bir sonucu olduğu söylenmektedir.

Genç İngiliz Sanatçılar arasında yer alan Yeni Kavramsal yaklaşımlarıyla dikkat çeken Damien Hirst resim, heykel, enstalasyon, performans ve video eserleriyle çok farklı bir ifade çeşitliliği içinde çalışmaktadır.



Görsel 26. Damien Hirst, Bugün Açık Havada Yemek Yiyelim, 1990- 91, Cam, çelik, silikon kauçuk, başı, sinekler, kurtçuklar, şeker, su, Böcek-O-Cutor, masa ve sandalyeler, sofrta takımları, çeşniler ve yiyecekler 2210 x 4115 x 2146 mm.

Görsel 27. Damien Hirst, Bugün Açık Havada Yemek Yiyelim, 1990- 91

Damien Hirst (1965-), 1990 ve sonrasında Birleşik Krallık'ta popülerliği artmış İngiliz Yeni Kavramsal akımı sanatçısı ve koleksiyonerdir. Sanatın sınırlarını silikleştirmiş olan Pop Art akımı Hirst'ün sanata olan bakışını etkilemiştir. Hirst, bir sanatçı olarak, sanat üretimi, yapıt, izleyicinin beğenisi ve sanatçı konularının üzerinde durmuş, eserleri ile de sansasyon yaratmıştır. Hirst, sanat üretiminin hiçbir döneminde geleneksel sanat anlayışında olmamış, eserlerinde sürekli izleyiciyi eserlerine yakınlaştırma ve onlara gerçeği doğrudan vermek amacıyla olmuştur. Hirst'ün ürettiği yapıtlar, çağdaş sanatta önemli bir unsur olan izleyicinin yapıtları gerçeklik bağlamında yorumlamasını sağlayan eserlere örnek olmuştur. Hirst'ün kendi sanatçı kişiliği ile eserlerinin en belirgin özelliğini anlatan şey, gerçeklik ile kurgudur.

Andy Warhol'un "Elektrikli Sandalye" eserinde gördüğümüz ölüm temasını Warhol, olayın popüler olması sayesinde yapmıştır ancak Hirst'ün eserlerinde gördüğümüz ölüm teması daha farklıdır. Hirst'ün eserlerinde ana tema olan ölüm, ölü

hayvanların (sinek, köpek balığı, koyun vs.) şeffaf kabinlerin ya da bir bakıma vitrinlerin içinde yine şeffaf bir madde olan formaldehite batırılmış olarak sergilenmesi ile yansıtılmıştır. Hirst'ün sinek ve kelebek gibi canlıların ölümlerini görme arzusu ve bunları eserlerinde kullanarak bir bakıma da koleksiyonunu yapıyor oluşu hayvan katli üzerinden de eleştiri almasını sağlamıştır. Ölü hayvanları gören izleyici için şok, tikslenme, yanaşmak yerine uzaklaşma duygularını uyandırmıştır. Onu eleştiren kısım ile onun eserlerini beğenen kısım arasındaki ortaklık ölüme duyulan merak ve bir insan ölüme yakın olmaktır. Hirst'ün eserlerinde bulunan tüm nesneler aynı Pop Art döneminde kullanılan nesneler gibi kendi anlamlarından soyutlanmışlardır ve bu soyutlama aslında nesneyi sıradanlaştırmıştır. Nesneden geriye kalan ve değerli görülen tek şey ise tinsel boyutudur. Kitle kültürünün içerisinde bulunan bu imgeler ve anlamları şöyleşmiştir.

Hirst'ün “Bugün Açık Havada Öğle Yemeği Yiyelim” isimli eserinde, birçok sanatçının aksine ahşap sandalye yerine plastik masa ve sandalyeler kullanmıştır. Plastik sandalyelerin tipik bir görünüşü olduğu gibi de ucuz olduklarını ve en sık kullanılan sandalyeler olduklarını söylemek mümkündür. Hirst'ün plastik sandalye ve masa seçmesinin sebebini, Pop Art döneminde en popüler kullanılan nesnelerin kullanılma sebebidir. İlk plastik sandalye, 1965 yılında İtalyan endüstriyel tasarımcı Joe Colombo tarafından üretilmiştir. 1980'lerden itibaren pazara girmiş olan bu sandalyeler günümüzde de oldukça yaygın olarak kullanılmaktadır. Hirst'ün 1990 tarihli bu eserinin de plastik sandalye ticaretinin çok yoğun ve popüler olduğu bir dönemde yapılmış olduğunu söylemek mümkündür. Bu eserinde Hirst'ün cam bir dikdörtgenin içerisinde sinekler, plastik sandalye ve masa, masanın üzerinde de daha önce yenmiş gibi görünen çürümüş yemek artıklarını yerleştirmiştir. Ölü sineklerin ve kalan yemek artıklarının tikslenme duygusunu oluşturur. Hirst'ün örnek olarak gösterilen bu eserinde, varoluşsal bir düşünce yerine ölümü çağrıştıran imgeler kullanılmıştır.



Görsel 28. Antoni Tàpies, Yatak ve Sandalye, 1991, şamot ve metal sandalye, 94 x 104 x 90 cm.

Antoni Tàpies (1923-2012), ciddi bir hastalık geçirdikten sonra eğitimini bırakarak resme yönelmiş olan İspanyol ressam, heykeltıraş ve sanat teorisyenidir. 1940'lı yılların sonunda Miró ve Klee'den etkilenecek, geometrik formları ve renk çalışmalarını birleştirmeye başlamıştır. Bu etkilenme Tàpies'in ağır dokuya sahip eserlerinin oluşmasına, farklı malzeme ve maddeye duyduğu ilgiyi keşfetmesini ve hatta kendi üslubunu oluşturmasını sağlamıştır. 1960'larda ise Katalan olmasına göndermeler, yazı ve işaretler gibi unsurlar ile sandalye, farklı yüzeyler ve daha kalın katmanlar kullanarak sanat üretimine devam etmiştir. Eserleri ve duruşu ile Tàpies, Arte Povera akımına yakın eserler üretmiştir.

Tàpies'in resimlerinde sıkça kullandığını gördüğümüz, yatak, sandalye, merdiven gibi imgelerini burada bir yerleştirme şeklinde kullanmıştır. Nesne, heykel, resim ve yerleştirmelerden oluşan deneysel pratiklere sahip işlerinde Antoni Tàpies; kil ve bronz gibi materyallere de yer vermektedir. Örnek olarak verilen eserinde, bir yatağa saplanmış sandalye görülmektedir. Burada yatak sert bir malzemede yapılmış olup yatağın yumuşaklığını yansıtmamaktadır. Yatağa yerleştirilmiş metal sandalye ise dik durmamaktadır. Sanatçının kendisini temsil eden sandalye, bulunduğu yerden

kopamıyor gibi görülmektedir. Bu da sanatçının kendi memleketine duyduğu özlemi temsil etmekte ya da bulunduğu yerden kalkıp gitmek istiyor ama bunu yapmıyor gibidir. Oldukça hassas bir sanatçı olan Tapies oldukça sade ve derin anlama sahip bir eser yaratmıştır. Tapies, “Sanat Pratiği” kitabında sandalyenin sadece bir nesne değil, bir hikayesi ve bir anlamı olduğundan şöyle bahsetmiştir:

“En basit nesneye, örneğin bir iskemleye bakın. Pek ilginç bir şey gibi görünmez, değil mi? Ama içerdği tüm evreni bir düşünün: vaktiyle yüksek dağlarda, sık bir ormanda gür ve enerji dolu bir ağaç olmuş şu odunu yontan kişinin ellerini ve alın terini; iskemleyi yapanın sevgi dolu emeğini, satın alanın duyduğu zevk ve sevinci, iskemlenin dinlendirdiği yorgunlukları, herhalde büyük bir salonda, ya da belki varoşlardaki mütevazi bir yemek odasında taşıdığı onca acı ve sevinci... Her şey, hiç istisnasız her şey hayatı temsil eder ve bir önem taşır. En eski sandalye bile orada, ormanda, topraktan yükselen ve sandalye odun olup bir ocakta yanacağı gün de hala bir işe, sıcaklık vermeye yarayacak olan özsuyunun başlatıcı kuvvetini taşır.”²⁵

Tapies, eserleriyle bir savaş alanı yaratmış ve bu alana göre estetik arayışlar içinde ve deneysel işler üretmiştir. Kullandığı sandalye ya da resimlerinde bulunan imgeler, sanatçının içsel dünyasının birer tanıkları olmuştur. Her sanatçının üretim süreci değişir ve dönüşür, Kuspit’e göre bu değişken üretim sürecinde, sanatçıların yücelttiği biçimler, sanatçının bilincinden koparılamaz bir parça haline dönüşür. Bu noktada her bir sanatçı, ürettiği eseri sayesinde bir aynaya bakar gibi kendisiyle yeniden karşılaşır. Her sanatçı kullandığı malzemeler aracılığıyla duygularını ve yaşantısını yineler bu durumu Kuspit, sanatçının atölyesini kendini eserleri ile tedavi ettiği bir kliniğe benzetmektedir. Antoni Tapies; bir yarayı ya da bir çatlağı onarıyormuş gibi, beton ya da tuvalde eserlerini üretir. Eserlerinde bizim gördüğümüz, yaratım süreci boyunca, deneysel çalışmalar, farklı malzemeler ve nesnelerle olan bağıdır. Malzeme ve nesnelerle arasında oluşan ilişkisini, bu nesnelerin en doğal

²⁵ Antoni Tapies. Sanat Pratiği. Dost Kitabevi, 1971 s. 75-76

formları ile kullanarak göstermektedir. Resim ve obje düzenlemeleri yaratan sanatçının eserlerinin iç ve dış mekânda yer alması, bu eserlerinin süreç içerisindeki durumları da gözlenebilmektedir.



Görsel 29. Tadashi Kawamata, “The Shortcut Chairs”, 1998,

Tadashi Kawamata (1953), sanat galerileri, apartmanlar ve tarihi yerlerde farklı bir mekân algısı oluşturmak ya da o mekânı keşfetmek amacıyla, ahşap ve geri dönüştürülmüş inşaat malzemelerini kullanarak, yerleştirmeler düzenleyen Japon enstalasyon sanatçısıdır. 1982’de Venedik Bienali’ne katılan Kawamata, birçok uluslararası sergide adını duyurmuştur. Kawamata’nın, mimarlık, şehir planlama, sosyoloji gibi alanlara uzanan enstalasyonlarında, yapıtlarının kalıcılığı hakkında ve özellikle büyük şehirlerde oluşan sınıf farkı gibi sosyal sorunlara dikkat çekmektedir. Sanatçı, 2000’li yıllardan sonra deprem ve tsunami gibi doğal afetler ve çöp yığınları gibi çevresel felaketlerle karşılaşınca yapıtlarında daha ekolojik bir sanat anlayışı benimsemiştir.

Sanatçının, 1998 tarihli “The Shortcut Chairs” isimli enstalasyonunda bulunan sandalyeleri kullanma amacı kent ve kentleşme sorunlarını ifade etmek olmuştur. Fransa, Metz’deki Hotel Saint-Livier ile Delme’deki Sinagog’u birbirine iki bin adet ahşap sandalyeden oluşan bir duvar ile, bu iki tarihsel binayı bağlamıştır.²⁶ Burada Kawamata’nın asıl sorunu, çağdaş bir kaos haline gelen kentleşme olgularıdır.



Görsel 30. Tadashi Kawamata, Abu Dabi İçin Sandalyeler, 1000 ahşap sandalye, 6 Metre, 2012

Görsel 31. Tadashi Kawamata, Abu Dabi İçin Sandalyeler, 2012

Tadashi Kawamata, dünyanın neredeyse her yerinde çeşitli kamusal mekanlarda geçici ve seçilen mekânlara özgü yerleştirmeler üreten bir sanatçıdır. Kawamata, yapım ve yıkım kavramlarıyla birlikte izleyicilerin iyi bildikleri çevrelerini yeni bir bakış açısı sağlamak istemektedir. Eserlerinin doğaya bir zararın olmamasına dikkat eden sanatçı, doğal, geri dönüştürülmüş ve tek kullanımlık materyaller kullanmıştır. Sanatçının, Ai Weiwei’in “Bang” enstalasyonuna benzeyen bu enstalasyonu, 1000 ahşap sandalyeden oluşan yaklaşık altı metre yüksekliğinde yuvarlak bir kuleyi çağrıştıran bir eserdir. Bu enstalasyonun yapımı sanatçının 5 gününü almıştır. Abu Dabi İçin Sandalyeler mimari bir çalışmadan çok sunulduğu sosyal bağ ve barındırdığı kavramlar ile ilgilidir. Kawamata, farklı şekillerde, ahşap, metal gibi farklı materyallerden yapılmış renkli sandalyeler ve kanepelerle oluşturmuş

²⁶ Ayhan Çetin *19.Yüzyıldan Günümüze Plastik Sanatlarda İmgelerin Temsiliyeti*. (Sanatta Yeterlik Tezi). Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, 2011 İstanbul.

olduğu bu eserini, çok uluslararası bir şehir olan Abu Dabi'nin dünyanın her bir noktasından gelen farklı insan ırklarını ağırlaması ile bağdaştırması düşüncesinden yola çıkarak üretmiştir. Sanatçı, eserinin içine giren insanların sembolik olarak birbirine bağlayacağını öne sürmüştür. Boş bir sandalye insanların oturmasını beklemektedir ancak birbirine bağlanan sandalyeler bir yuvaya benzemektedir. Sanatçı bu eserini bir bekleme yeri olarak düşünmüş insanların gelip geçeceği bir mekan oluşturmuştur.



Görsel 32. Doris Salcedo, 6-7 Kasım, 2002, Bogota Columbia, 280 Ahşap Sandalye ve Halat Kurulumu

Doris Salcedo (1958), eserlerini kendi yaşamında deneyimlediği ve tanık olduğu olaylardan esinlenerek üretmiş olan Kolombiya doğumlu görsel sanatçı ve heykeltıraştır. Ahşap sandalye, mobilya, kıyafet, beton, çimen gibi sıradan nesnelerden oluşan enstalasyonları için seçtiği mekanlar daha dikkat çekicidir. Eserlerinde acı, travma ve kayıp gibi duyguları biçimlendirilmiştir ve yas tutabilmek için bir bakıma anıtlar oluşturmuştur. Siyasi problemler içinde yaşamış ve aile üyeleri kaybolmuş olan Salcedo'nun eserleri, ölen birinin arkasından bunu kabullenebilmeyi ve yas tutabilmeyi ancak kayıp olan bir kişinin arkasında sadece kocaman bir boşluk oluşması gerçeğine dikkat çekmiştir.

Doris Salcedo, genellikle günlük hayatımızda kullandığımız nesneleri enstalasyonlarında kullanır. Kullandığı malzemeler, evrensel ve kolay anlaşılabilir, ancak

doğru çağrışımları olan ve herkes tarafından kabul görececek alegoriler yaratır. Kolombiyalı sanatçı 2002 yılında, sandalyeleri kullanarak Bogota Adalet Sarayı'nda bir yerleştirme yapmıştır. Bu enstalasyonda 280 sandalye kullanmıştır ve bu sandalyeler Adalet Sarayının çatısından aşağı sarkıtılmıştır. Karabıyık, eserin konusunu şu şekilde açıklamıştır:

“6-7 Kasım’ (Noviembre 6 y 7) isimli bu enstalasyon, M-19 gerillalarının 17 yıl önce 1985 yılında Adalet Sarayını kuşatmaları ve hükümetin karşı atağı sonucu gerillalar ve rehinelere öldürülmelerini konu edinir.”²⁷

Salcedo, 53 saat süren bu kuşatmayı tekrar hatırlatmak, unutulmamasını sağlamak adına, sandalyeleri 53 saat boyunca orada hayatını kaybeden her bir insanın ölüm saatlerinde binanın çatıdan aşağıya doğru sarkıtmıştır. Bu çalışması ile bir hafıza eylemi gerçekleştirmiştir.



Görsel 33. Doris Salcedo, İsimsiz, İki Bina Arasına İstiflenmiş 1600 Sandalye, İstanbul Bienali, 2003.

Sanatçının kamusal bir alanda düzenlediği İsimsiz başlıklı yerleştirme 8. İstanbul Bienali için üretilmiştir. İstanbul farklı tarih ve kültür katmanları barındırır, bu sayede bir sergi mekânı olarak kullanılması, izleyiciye farklı deneyimler yaşatır. 1600 ahşap sandalyeden oluşan bu çalışması, Karaköy Yemenciler Caddesinde iki bina

²⁷ Ayfer Karabıyık. Eşyanın Politikası: Sandalyenin Sanat Nesnesi Olarak Kullanımı. *Sanat Dergisi*, (30), 2016 s. 28-39.

arasında sıkıştırılmıştır. Sergi salonunun dışında, bir iş merkezi olan ve İstanbul'un en işlek yerlerinden birinde bulunması, kent ve göç konusunu bütünleştirdiği bir iş olmuştur. Sanatçı bu çalışmasıyla, İstanbul'daki yer ve göç meselelerine dikkat çekmek istemiştir. Sıkıştırılmış ve üst üste yığılmış sandalyeler, kimliği belirsiz göçmen yığınlarını çağırıştırır. Bu eseriyle yine izleyiciye bir hatırlatma yapar ve aynı zamanda dikkat çekmek istediği sorunu tanıdık bir hale getirmiştir. Sanatçı, neredeyse her gün kullandığımız bir nesne olan sandalyeyi medyum olarak seçmiş ve duygulanım yaratmıştır. Sanatçı, iktidarsızlık, belirsizlik, kimliksiz göçmen yığınlarını ve yer sorunlarını mecazi bir yolla anlatmıştır. Sandalyenin kullanımı ile bir duygulanım yaratılmıştır. Eserin birbirleriyle çakışan katmanları, bireyin kendi memleketine dair hatıraları ve göç sonucunda oluşan, kültürü deneyimleme sürecini metaforik olarak anlatmıştır.



Görsel 34. Anselm Kiefer, “Kain und Abel”, 2006.

Anselm Kiefer (1945-), hukuk eğitimi almıştır ancak Joseph Beuys'tan aldığı sanat dersleri sonrasında kendisini kavramsal sanata adanmış ve kariyerini günümüze kadar sürdürmüş olan Alman ressam ve heykeltıraştır. Alman Yeni Dışavurumcu akımının önemli sanatçılarından biri olan Kiefer, çeşitli doğal ve yapay malzemeler kullanarak oluşturduğu büyük boyutlu eserlerinde Almanya'nın eski tarihine atıflar yapmaktadır. Kiefer, Yunan, Mısır, Hristiyanlığın ilk dönemleri, Germen ve Yahudi

Kabala mitolojilerine araştırmış, seçtiği konular onun kimliği ve kültürüne yönelik olmuştur.²⁸ Sanatçı eserlerini, karamsar bir bakış açısı ve sembol kullanımı ile tarihsel bir anlatı olarak izleyiciye sunmuştur.

Alman romantik geleneğini devam ettiren Anselm Kiefer, diğer bir Alman sanatçı Beuys gibi vazgeçemediği malzemeleri vardır. Resimlerinde bulunan doğa görüntüsünü kullandığı kurşun, saman ve boya ile olağandışı ve mistik bir hal kazandırmıştır. Resimlerinde gördüğümüz yakılan tarlalar yeniden doğumu simgelediği söylenmektedir. Ölüm, yıkım ve bu korkutucu olaylar sonucunda oluşan yenilenme gibi konulara parmak basan sanatçı, kasvetli ve lirik resimleri ile izleyicide bir terör duygusu uyandırmaktadır. Resimde bulunan sandalye ise savaşın ve terörün tanıklığını üstlenmiş gibi görünmektedir.

Resimde iki metal sandalye bulunmaktadır, solda bulunan beyaz sandalye daha yeni gibi görünürken yanında bulunan sandalye ise paslanmış ve resmin için gömülmüş gibidir. Solda bulunan sandalyenin üzerine kuru ve yanmış dallar bindirilmiş ve üzerine verilen yükü, tanıklığı ettiği suçu taşımakta gibidir. Diğer sandalye ise buna yenilip tanık olduğu kötülüğe bürünmüş ya da kötülüğü kaldıramayarak toprakla bütünleşiyor gibi görünmektedir. Oldukça etkileyici ve devasa boyutta olan bu çalışmalar da sandalyenin Rauschenberg'in eserlerinde olduğu gibi tuvalle birleştirilmiş olması dikkat çekicidir.

²⁸ Ahu Antmen 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. Sel Yayıncılık: İstanbul 2008.

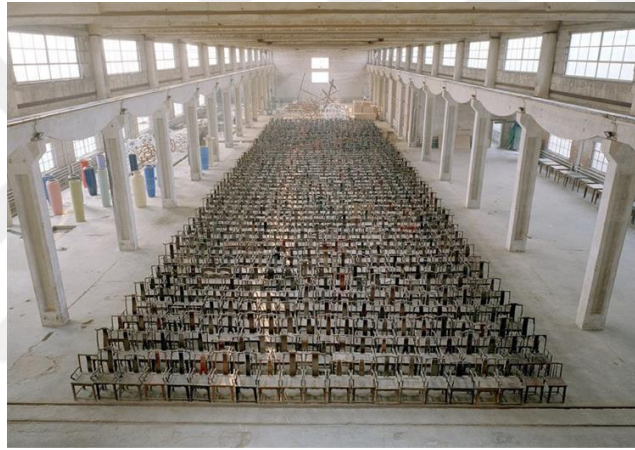


Görsel 35. Anselm Kiefer, Köte Anneler, 2007, Ahşap ve T. Ü. Yağ, Emülsiyon, Akrilik, Shellac, Tebeşir, Dal, Demir, 380 x 560 x 100 cm.

Kiefer, 2007-2011 yılları arasında, diğer resimleri gibi çok katmanlı yüzey anlayışıyla yaptığı büyük boyutlu “Köte Anneler” resminin kompozisyonu geriye doğru giden paralel çizgilerle daralmış ve böylelikle derin bir perspektif oluşturmuştur. Resimde, gökyüzü koyu grilerle resmedilmiştir ve beş katlanır sandalye gökyüzüne yerleştirilmiştir. İzleyici ile eser arasındaki mesafe bu sandalyelerin eklenmesi ile yıkılmıştır. Manzara ile eserin ön planında bulunan sandalyelerin gerçek birer nesne oluşu izleyiciyi etkileyen en büyük etken olmuştur.

Kiefer, örnekte verilen eserlerinde olduğu gibi Rauchenberg’in kombine resimlerini bir ileri seviyeye taşımış ve geliştirmiştir. Gerçek katlanabilir sandalyeler yapıştırdığı bu görkemli resimleri, sandalye ve yağlıboyanın birleşimini en iyi yansıtan resimlerden olmuştur. Kiefer, hem izleyiciyi hem resimden bizim izlenildiğimiz etkisini hissettirmektedir. Görsel 34’te olduğu gibi sandalyelerin üzerine samanlar konulmuş ve tanık olduğu kötülüğün herkese bulaştığını temsil etmiştir. Benzer sandalyeler kullanılan iki eserinde de paslı sandalyeler bulunmaktadır. Ortada bulunan sandalye ise saman yumağından dolayı görünmemektedir. Doğal ve yapay malzemeleri kullandığı bu eseri duygu doludur. “Köte Anneler” ismi verilmiş bu eser, artık dünyada var olmayan ve uçup giden insanların temsil edildiği düşünülen, dünyaya kötülük yaymış, kötülüğü doğurmuş otoriter kişilerin bir temsili olarak da düşünülebilir.

1970 ve 1980'lere kadar yapmış olduğu eserlerinde Anselm Kiefer, Alman kültür tarihi konusu üzerinde durmuştur. Kiefer, kendi dönemine göre farklı çalışan ve bu yüzden tartışmalı sanatçılarından biri olmuştur. Bellek kavramını geçmiş ve gelecek ile bir bağ olarak kullanan Kiefer, içinde yaşamış olduğu süreç içerisinde düşünsel ve biçimsel olarak sanat anlayışını bütünleştirmiştir. Kiefer de diğer pek çok Çağdaş Alman sanatçı gibi kendi sanatsal mirasını sorgulamıştır.²⁹



Görsel 36. Ai Weiwei, Peri Masalı 1001 Sandalye, 2007

Ai Weiwei (1957), demokrasi ve insan hakları konusunda Çin hükümetini sürekli eleştirmiş ve karşısında durmuş aynı zamanda da Çin'in kültürel gelişiminde ve modern sanatının oluşumunda son derece önemli olan Çinli çağdaş sanatçı, belgeselci ve aktivisttir. Sanatçı, kendi kültürüne ait sanat ve zanaat üretimine odaklanmış, Çin'in geleneksel kültüründen referanslar alarak bunu el yapımı, arkeolojik ve antika nesneleri kullanarak eserlerinde yansıtmıştır. Ai Weiwei'in sanatsal kimliğini oluşturan üç etken bulunmaktadır. İlk olarak, Duchamp'ın hazır-nesnelerinden etkilenmesi, ikinci olarak Pop Art akımındaki gibi ürettiği eserleri ve performanslarıyla popüler olma arzusu, üçüncü olarak da Joseph Beuys etkisidir.

²⁹ Gül Işıklar Toprak. Koltuk-Sandalye İmgesi Üzerine Görsel Çözümlemeler. (Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Ankara 2022.

Weiwei için Beuys, siyasi bir duruşa sahip olan en iyi sanatçıdır ve her iki sanatçının da benzer özellikleri vardır. Her iki sanatçı da yaşadıkları ülkenin geleneksel ve modern kültür tarihinden etkilenmiştir.

Ai Weiwei'in (1957-) "Peri Masalı" adını verdiği eseri, Documenta 12 için hazırlamış olduğu üç katmandan oluşan bir projedir. 1001 Çin vatandaşının seyahat edemeyişini anlatan bu çalışmada bulunun 1001 sandalye her bir Çin vatandaşını temsil etmiştir. Bu eser, Ming ve Qing Hanedanı döneminde gerçekleştirilmiştir. Weiwei, "Peri Masalı" eserinde, pencerelerden oluşan bir mekânda, sandalye kullanarak bir yerleştirme oluşturmuştur. Çalışmanın devamında ise 1001 Çin vatandaşı için bir seyahat programı düzenler ve bu vatandaşları Almanya'ya davet eder.

Sanatçının oldukça kışkırtıcı ve politik olan bu işi global ve yerel olarak önemli ve çok katmanlı bir çalışmadır. Çin halkı için "yurt dışına seyahat" bir rüyayı temsil etmektedir. Küreselleşmeyle birlikte oluşan diğer sorunlar ise göç olgusu ve kimlik sorunudur. 1001 Çin vatandaşının aynı anda vize almak istemesi Pekin'de bulunan Alman Konsoloslugu için panik yaratan provakatif bir eylem olmuştur. Bize bir özgürlük alanı açan küreselleşme katı kısıtlamalara sahiptir. "Peri Masalı" projesi, sistemi tehdit ve tahrip ederken aynı zamanda sistemi sorgulayan ve ona baş kaldıran bir eylem olmuştur.



Görsel 37. Ai Weiwei, “Katılamayan İçin Sandalye”, 2013

Çin hükümeti tarafından ““Peri Masalı” projesinden dört yıl sonra tutuklanan Ai Weiwei’in sandalyeleri, Çin hükümetinin eylemlerine karşıt olarak dünya çapında birçok sanatçı ve aktivistler tarafından oturma eylemi yapılarak Çin büyük elçiliklerine ve konsolosluklarına tepki verilmiştir. 2013’te Stockholm Film festivaline jüri olarak davet edilmiş olan Ai Weiwei yurt dışına çıkma yasağı yüzünden festivale katılamamıştır ancak kendisinin yokluğunun sembolü olarak üzerine oturulamayacak bir sandalye göndermiştir. Üzerinde yılan bulunan sandalye, sahnede diğer seyirci koltuklarının önüne konmuştur. Weiwei, başına ne gelmiş olsa da bir sanatçı olarak duruşunu korumuş, oldukça etkileyici eserler üretmiştir.

Yıllar boyunca pek çok sanatçının, bu sadece bir ressam değil, şair, yönetmen gibi farklı alanlarda bulunan sanatçılar, kendilerini ürettikleri eserleri ve sanat ifadeleriyle anlatmanın dışında maruz kaldıkları diktatör ve rejimler tarafından hapsedilmiş ve farklı şekillerde işkence görmüşlerdir. Bu sanatçılardan biri olan Ai Weiwei, ev hapsinde tutulmuştur. Ev hapsinde tutulduğu süre boyunca üretmeye devam etmiş olan Ai, sanatın estetik bir etki yaratmaktan çok önemli ciddi konuları eserlerinde ifade etmiştir. Bu yüzden yaratıcılık, bir sanatçının kendini duyurması için en güçlü özelliğidir. Ai, bunu en iyi gösteren eserleri ve yaratıcılığı ile otorite figürlerinin karşında durmuş bir sanatçı olmuştur.



Görsel 38. Ai Weiwei, Bang, 55. Venedik Sanat Bienali Alman Pavyonu, 2013, 886 adet üç ayaklı ahşap antika tabure

Ai Weiwei'in "Bang" adlı bir enstalasyon çalışması, 55. Venedik Sanat Bienali'nde yer alan Alman pavyonunda sergilenmiştir. Bang isimli eserinde 886 adet benzer formlarda üç ayaklı ahşap antika taburenin düzenlenmesiyle oluşturmuştur. Çağdaş sanatla, Çin'in kültürel tarihini araştıran bu çalışmada, Ai Weiwei, bu 886 tabureyi yaratmak için geleneksel ustalardan yardım almıştır. Sanatçının taburelerle oluşturduğu bu eseri, Alman pavyonunun çeşitli odaları boyunca izlenebilen bir iş olmuştur. Tek bir taburenin bir bireyi anlatan bir metafor olacağını düşünürsek, büyük boyutlu bu eser, dünyamızdaki çoğalan insan nüfusundan bahsetmektedir.

Çin'in geleneksel ustalarının yaptığı bu 886 taburenin hepsi kendi üretiliş sürecinin ve geçmişinin izlerini taşır. Bu üretilen nesnenin de kendi tarihi vardır ve bu ahşap üç ayaklı tabureler Çin'in geniş geleneksel kültürel tarihini temsil etmektedir. Ai, bu sandalyelerin Çin'de fazlasıyla bulunduğu her evde kesinlikle bir tane bulunduğunu ve nesiller boyu aktarılan bir gelenek olduğundan söz etmiştir. Modernizmle birlikte bu tabureler ahşap yerine alüminyum ve plastik gibi malzemelerle yapılmaya başlanmıştır. Günümüz sanatında çağdaş heykellerin ve enstalasyonların yapı taşı olan antik eşyaların sanatçının çalışmalarında da yer bulmuştur. Ai, antik eşyaları, sandalye veya tabureleri bir tekrar içinde kullanarak kompozisyonlarını kurmuştur. Ancak sanatçı, ilerleyen ve gelişen ülkelerin, tarihini,

geçmişin yok etmesini sorgularken bunu engellemek ve tarihi unutturmamak adına, kültürel tarihe bağlı kalarak, antik eşyalarını kullanarak eserlerinde incelemiştir.



Görsel 39. Maddalena Ambrosio, İsimsiz, 2013, Ahşap, reçine ve kökler, 85 × 90 × 95 cm

Maddalena Ambrosio (1970), ahşap, çamur, kaya ve çimen gibi doğal ve organik malzemeler kullanarak biyolojik ve fiziksel olarak değişimleri anlatan İtalyan sanatçıdır. Kullandığı doğal malzemelerle oluşturduğu canlı heykellerinin yerleştirildiği mekânda ya da sergi sürecinde değişimi, büyümesi ya da dönüşümünü ele alır. Sanatçı canlı bir varlığı, beşerî ve yapay bir ortama sokarak, doğal ve yapay gibi kavramları altüst etmektedir. Aynı zamanda hassaslık ve güç kavramlarının zıtlığından da yararlanır.

Ahşap bir sandalyenin ayaklarından köklenmesi ve dalların çıkıyor görüntüsü verilen “İsimsiz” başlıklı bu yerleştirmesinde sanatçı, ahşap sandalyenin bir ağaçtan yapılmasına, bu ağacın doğal ortamında koparılarak artık canlı olmadığına ve ağaçtan sandalye yapılması gibi, bu yapılan sandalyenin bir sanat nesnesine dönüşümünü anlatır. Canlı bir varlık olan ve büyüyen ağacın hareketleri sonucu sandalyeye dönüştükten sonra kaybettiği hareketi maddeleştirmiştir. Yuva, ait olmak, geçicilik ve kalıcılık gibi kavramları da içerisinde barındıran bu eser ağacın toprağa kök salması gibi sergi mekanına kök salmış ve oraya yerleşmiştir. Tapies için sandalyenin

tarihinin ve hikayesinin olması, ona kaynaklık eden ağacın ve sandalye kullanıcıların hikayesinin, bu nesneyle geçirilen vaktin Ambrosio için de önemli olduğu görülmektedir. Sanatçı günlük yaşama ait olan bu işlevsel nesneyi ve bu nesnenin hammaddesini de sanat pratiğinde kullanmaktadır.



Görsel 40. Chiharu Shiota, Varoluş Hali (İskemle), 2012, İskemle, metal, siyah iplik, 150 × 70 × 60 cm

Görsel 41. Chiharu Shiota, Varoluş Hali (İskemle), 2012

Chiharu Shiota (1972) Japonya'nın Osaka kentinde doğmuş, kendi imzası olan dokuma iplikler ile farklı nesneleri birlikte kullanan performans ve enstalasyon gibi birçok farklı sanat disiplinde eser üretmiş bir sanatçıdır. Shiota, tuval üzerindeki çizgiler gibi gördüğü iplikleri mekâna yaymış, kendini tuval ile sınırlandırmamıştır. İpler, mekâna, izleyiciye, eserlere ve nesnelere uzanan bir ilişkiyi göstermektedir. Sanatçı kendi yaşamı, deneyimleri ve hatıralarından yola çıkarak bunları günlük kullanılan ya da artık eskimiş eşyalar ile bir araya getirmektedir. Shiota eserlerinde Martin Heidegger'in varoluş kavramı ile yokluk kavramını ele almıştır; varlığın ancak yokluk ile var olacağını vurgulamıştır.

Shiota'nın örnekte verilen "Varoluş Hali (İskemle)" isimli eserinin merkezinde hem biçim olarak insana benzeyen hem de insanla en çok bağlantı kurulan

aynı zamanda da insan için son derece işlevsel bir nesne olan sandalye yerleştirmiştir. Sandalye, Damien Hirst'ün örnek olarak verilen eserinde olduğu gibi bir dikdörtgen içerisindedir ancak burada dikdörtgen camlarla değil Shiota'nın kendine özgü düğüm, örme, gevşetme ya da germe tekniklerini kullanarak siyah ipliklerle kaplanmıştır. Siyah ipler, sanatçı için karanlık, bilinçdışı ve görünmez gibi kavramları ifade eder aynı zamanda bu ipler eserin merkezinde olan iskemleyi artık işlevsizleştirmiştir. Sandalyenin açık renk bir ahşap seçilmesi ve iplerin koyu renk oluşu kontrast yaratmış bu sayede sandalye iplere rağmen görünür kılınmıştır. Havada gibi duran bu sandalye aynı zamanda ürkütücü görünmektedir. Bu eserde bulunan sandalye, “Anıları Saymak” eserine benzer bir şekilde sanki birbirine bağlanan düşüncelerin olduğu bir bulutun ortasında kalmış, işgal edilmiş gibi görünmektedir.



Görsel 42. Chiharu Shiota, Anıları Saymak, 2019, ahşap masa ve sandalye, kâğıt, siyah ip

Chiharu Shiota'nın yapıtlarında gördüğümüz iplikler ve sandalyeler, sanatçının en sık kullandığı nesnelerdendir. Kullanılan bu sandalyelerin birer sahibi birer hikayeleri bulunmaktadır ve bu sayede kişilerin izlerini göstermektedir.” Anıları Saymak” isimli enstalasyonunda sanatçı, dokuz ahşap sandalye ve masa kullanmıştır, siyah ipliklerin temsil ettiği geceyse tüm sergi mekanını sarmıştır. Siyah iplikler, geceyi temsil ederken, iplerin ucunda bulunan beyaz sayılar ise yıldızları temsil etmiştir. Hayatımızın içinde bulunan sayılar, genelde insanların kafa yormadığı bir noktadır. Shiota bu çalışmasında, bir kömür madeni olarak bilinen Katowice'nin

tarihini düşünerek, kendi hayatı için önemli sayıların ya da tarihleri araştırmıştır. Sanatçı, izleyicilerin de kendileri için önemli sayıları ya da tarihleri sorgulatmış ve izleyiciler için interaktif bir deneyim sunmuştur.



Görsel 43. Chiharu Shiota, Aramızda, sandalyeler, kırmızı iplik, 2020

300 metrekairelik bir alanda bulunan “Aramızda” enstalasyonu Gana Sanat Merkezi'nde kurulmuştur. Bu enstalasyonunda diğer çalışmalarından farklı olarak otuz sandalye ile kırmızı iplik kullanmıştır. On iki kişilik bir ekibin oluşturduğu bu çalışmada bulunan sandalyeler her bir kişiyi temsil etmektedir. Weiwei'in 1001 sandalyesiyle benzerlik gösteren bu eser, toplum ve bireyin karmaşasını anlatmaktadır. Sanatçı, bir birey olarak, toplumda var olurken bireyselliğimizin önemini kaybettiğini ifade etmektedir. İnsanlar hayatları boyunca, yaşadıkları yerleri işgal etmektedirler ve ölüp kayboldukları zaman işgal ettikleri yerlerde sadece iz bırakmaktadırlar. Shiota'nın tüm sanat pratiğinde, ölüm ve yaşamdan bahsedildiği söylenebilmektedir. Kırmızı iplikler insan vücudunda bulunan kanı taşıyan damarlara benzemektedir. Birey ve toplum arasındaki ilişkiyi ve zihinlerin karmaşık yapısını ifade etmektedir.

2.4. Türk Sanatçıların Eserlerinde Sandalye

1950-70'li yıllarda Türk sanatında soyutlama görülmüş, 1980'lere gelindiğinde ise kavramsal sanat ve enstalasyon yapıtları ortaya çıkmaya başlamıştır. Ancak kavramsal sanat ile enstalasyon birbiri ile bağlantılı olarak değil ayrı birer sanat düşüncesi olarak dönüşmüştür. Türkiye'de o sırada bulunan soyut resimler bir anda enstalasyon yapıtlarıyla karşı karşıya kalmıştır. Enstalasyon alanında üretilen işler çok büyük ölçüde eleştirilmiş ve bir uyum sorununa yol açmıştır ancak günümüzde halen enstalasyonların ve resimlerin birlikte sergilendiği görülmektedir. Bir nesne olarak üretilen sanat nesnesi, sanatçı istese de istemese de bir meta haline gelecektir.

Türk resminin 1960'lı yıllarda üslup karakteri soyut sanat etrafında şekillenmiş ve o dönemlerde yer alan sanatçılar, kendi resim anlayışlarını ve üsluplarını geliştirmiş ve Batı sanatından daha farklı bir bakış açısıyla ve anlayışla ortaya koymuşlardır. 1970'li yıllarda ise yeni eğilimlerin, teknoloji, kavramların ve farklı biçimlerin gelişerek arttığı bir dönem olmuştur. Bu iki geçiş döneminde, sanatçıların bir akıma bağlı kalmadan bireysel olarak arayışlara giriştiği görülmüştür. Arka arkaya gelen bu değişim ve yenilikler, biçim ve temsil sorunlarının sorgulanmasını sağlamıştır. Sanatçıların deneysel ve farklı malzemeler kullanılarak alternatif işler ürettiği bilinmektedir. Kullanılan malzemeler ile farklı kavramların da sanatın içine girdiği ve bu kavramlar üzerinden işler üretildiği görülmüştür. Türk çağdaş sanatının temellerinin oturduğu bu dönem oldukça önemli olup, kadın sanatçıların da işler üretip ön plana çıktığı bir dönem olmuştur. 1980'li yıllarda ise artık tuval resimlerinin sınırını aştığı, kullanılan dil, malzeme ve kavramların ön planda olduğu enstalasyon eserler göze çarpmaktadır. Bu dönemin bir diğer önemi ise, sanat ortamına siyasi ve politik kavramların dahil olmasıdır. Türk sanatçıların bu dönemde uluslararası sergi ve bienallere katılmış olması Batılı sanatçılarla da etkileşimde bulunmuştur. 1980'lerden günümüze düşünüldüğünde her alanda olduğu gibi sanat alanındaki değişimlerin teknoloji sayesinde hızlı yayıldığı ve kolay ulaşılmış olması da sanat ortamının değişip gelişmesinde etkili olmuştur. Kolaj, asamblaj, enstalasyon ve ready-made kavramları

günümüzde yapılmış olan eserlerin öncüleri olmuştur. Çağdaş sanat üretimi, toplumsal değişimlerin araştırılması, çok kültürlülük ve küreselleşme gibi konular üzerinde oluşan ve bireysel ilerleyen ve bu yüzden de farklı üslupların doğduğu bir süreç sonu gerçekleşmiştir. Hazır nesnelerin, resim yüzeyine daha sonra da kendilerinin bir eser olarak sergilenmesi, sanatçıların eserlerin melez bir yapıda olduğunu göstermiştir.

1990'lı yıllar da ise eleştirel bir bakış açısı ön plandayken, sanat, yapıt ve sanatçıya dair sorgulamalar ile bellek kavramı ele alınmıştır. Yapıttan ziyade sanatçıların fikir ürettiği görülmüş, tuval resme ve enstalasyon yapıtların sergi alanlarında birlikte yer almıştır. Sanatçılar tek ve biriciklik kavramını terk etmeye başlamış, ifade ve temsil imkanları çok katmanlı bir yapıda anlatılmıştır.

Fusun Onur, Sarkis Zabunyan gibi pek çok sanatçının farklı malzeme kullanımı ve özellikle sandalye nesnesini seçmesi dikkat çekmiştir. Sandalye ile melez eserler üretilmiş, sade imge olarak değil nesnenin kendisinin de kullanımı göze çarpmaktadır. 2000'lerde üretilmiş sandalye kullanılmış her eser bir önceki eserde yapılan yeniliğin üstüne yenilik katmıştır. Gelişen teknoloji sayesinde dünyanın her bir noktasında bulunan sanatçılar birbirleriyle iletişim halinde olduğundan, daha önce yapılmış eserlerden referans alınmış ve farklı bakış açılarıyla birbirine benzer eserler üretilmiştir. 1960'lı yıllarda Andy Warhol'un Pop Art döneminde sandalyeyi yeniden ve seri üretim pratiği ile birleştirirken, Rauschenberg'in tuval ve sandalyeyi birleştiren asamblajlar üretmesi, Kosuth'un temsiliyet için alternatif olarak sandalyenin tanımı, sandalyenin fotoğrafı ve sandalyenin kendisini kullanarak enstalasyon oluşturmuştur. Bu üretimler ise 1980 yılından günümüze ulaşan süreci etkilemiş özellikle Duchamp, Kosuth ve Beuys'tan etkilenerek sandalye kullanan sanatçıların çoğalması, Türkiye'de de Fusun Onur ve Sarkis gibi sanatçıların kullandığı bir nesne haline gelmiştir.



Görsel 44. Füsün Onur, Musical Chair, 1976

Füsün Onur (1938-) 1970'li yıllar ve sonrasında heykel pratiğinde yaptığı eserlerini mekâna özgü yerleştirmeler şeklinde düzenlemiş ve Kavramsal Sanat'ı uygulamış ilk kadın Türk ressam ve heykeltıraştır. Eskişehir'de doğmuş ve İstanbul'da büyümüş olan Füsün Onur, 50 yıllı aşkın sanat kariyerinde Türkiye çağdaş sanatının gelişmesinde katkıları olmuş bir sanatçıdır. Basit ve günlük malzemelerle oluşturduğu resim ve heykel pratiğinde eserlerinde ritim, zaman, biçim ve mekân kavramlarını araştırmıştır. Bu kavramlar ile boşluk, hafıza, geçicilik, görünürlük ve görünmezlik gibi kavram ve temalarla ilişkisini incelemiştir.

Onur'un erken dönem işlerinde daha çok soyut form kullandığı daha sonrasında ise heykel ve resim pratiğinin sınırlarını aşarak yerleştirmelerinde de oldukça farklı malzemeler kullanmıştır. Sanatçının eserlerinde özellikle doğa, insan ve mekân çerçevesinden ilerlediği görülmüştür. 1960'lardan 70'lere kadar bir arayış içerisinde denemelerle ilerleyen sanatçı, 1970'ler ve sonrasında geleneksel malzemeden uzaklaşmış, hazır nesne ve sıklıkla evde kullanılan kendisi için hatırası olan ve anısal gördüğü malzemelerin kullanımına yönelmiştir. 1980'li yıllardan başlayan ve günümüze uzanan süreçte ise iç ve dış mekanlarda heykel ve yerleştirme olarak kendi anılarından yola çıkarak öyküsel ve otobiyografik öğeler içeren eserler üretmiştir.

Füsun Onur'un 1976 tarihli karma heykeli "Musical Chair" minyatür çalışmalarındandır. Sanatçının bu eseri, bir kutunun üzerinde bulunan küçük kırmızı bir ahşap sandalyeden oluşmaktadır. Eser, sanatçının 1970'lerde geleneksel heykel malzemelerine meydan okumasını simgelemektedir. Eserin merkezinde bulunan parlak kırmızı sandalye, hafif bir açıyla durmakta sanki düşüyorken tutulmuş gibi görünmektedir. Bir müzik kutusunun mekanizması kullanılmış bu eserde sandalye yavaşça dönmektedir ve altında suluboya ile yapılmış bir figürün yer aldığı bir levha ortaya çıkmaktadır. Figür, küçük pencerelerden parçalar halinde görünmektedir. Aşağıda bulunan figürün uzuvları, boş sandalyeye hayaletimsi bir nitelik katmaktadır.



Görsel 45. Füsun Onur, Herhangi Bir İskemle, 1992

1992 yılında "10 sanatçı 10 iş: C Sergisi'nde" yer alan "Herhangi Bir İskemle" yerleştirmesinde 4 adet sandalyeyi beyaz tüllerle sararak, bir mekânda renkli ışıklar altında sergilemiş ve sandalyeleri birer "fetiş nesnesi" haline getirmiştir. Gücü temsil eden sandalye, koltuk ya da taht metaforunu çağrıştırmaktadır. Sergi küratörü Beral Madra'ya göre bir hazır nesne olan sandalye sıradandır, tül ile kaplanarak bohçalanmış gibi görünen sandalye ise duvağı olan bir geline benzetilmektedir. Gelinin erkek evine

gitmesinden dolayı göçebelikle ilişkilendirilirken, beyaz olması sebebi ile masumiyeti, duvakla örtünmesi bir anlamda saklanması ile de erotizmi ifade eder.

Onur'un bu çalışması, sıradan bir obje olan sandalyeye kadının geleneksel tanımlamaları yükleyerek kurgulanmıştır. Türk sanatının en önemli kavramsal örneklerinden biri olmuştur. Kumaş, tül, ip gibi malzemeleri sıkça kullanan Onur, başlangıcı ve sonu belirli olmayan bir sonsuzluk duygusu yaratmıştır. Sanatçı kullandığı belirli nesnelerin, gündelik olan kendi anlamlarından çıkarıp, onları birer sanat nesnesi haline getirmiştir. Hazır olarak kullandığı nesnelere, eklediği tül gibi malzemelerle kendi dilini oluşturmuştur. Sanatçının kullandığı her malzeme öylesine seçilmemiştir. Hayatındaki olaylardan bir parça ve kişisel duygularından ortaya çıkardığı anlamlarla kurguladığı ve kendi içinde anlam bütünlüğüne sahip eserler oluşturmuştur. Kendisini ve yaşamını örnek alan sanatçı, kendi duygusal olgularını izleyiciye aktarmıştır.



Görsel 46. Füsün Onur, İsimsiz, Sandalye, zincir, isimlik, 1993.

1993 tarihli İsimsiz çalışmasında ise Onur, resmi bir görünüm taşıyan kolçaklı bir sandalyeyi ağır bir zincirle sarmış ve bu boş sandalyenin üzerine “Füsün Onur”

yazılı bir tabela yerleştirmiştir. Sandalyenin üzerinde sanatçının isminin yazılı olduğu bu tabela sanatçının üzerinde oturmamasına rağmen sanatçının varlığına gönderme yapmaktadır. Ai Weiwei'nin ev hapsinde olduğu için katılamadığı ancak varlığını ithafen gönderdiği sandalyeye benzemektedir ancak burada Füsün Onur, bir sanatçının kendisinin olduğu yere mecazi bir anlamda zincirlenmesini anlatmaktadır. Sanatçı bulunduğu yeri kendi seçmemiş, kendisi seçemediğı gibi de bulunduğu yere ait hissedememektedir ve bu sebeple bir geminin demir atması gibi sanatçı da bulunduğu yere ya zincirlenmiş ya da zincirleniyor gibi hissetmektedir. Zincirlendiğı bu sandalyedeki yeri toplumun mu verdiğini yoksa sabit fikirli sanat eleştirmenleri mi diye sorgularken aynı zamanda yerleşik sanat anlayışına karşı çıkmaktadır.

1993 Yılında “Yüzyıllar Boyunca Anadolu'da Kadın: Cumhuriyet'ten Günümüze Kadın Sanatçılar” sergisi için üretilmiş bu eser İstanbul Arkeoloji Müzesi'nde yer almıştır. Eseri serginin konusuyla ilişkilendirdiğimizde ise bir kadın olarak sanatçının ve diğerk hemcinsi olan kadın sanatçıların zincirlenerek bir anlamda kimliğinin örtölmesini eleştirmiştir. Sanatçının seçtiğı bu sandalye görünüşü itibari ile özellikle mevkiiyi andıran ve gücü belirten sandalye ve tabela ile kadının sadece adıyla var olabildiğini göstermek istemiştir. Füsün Onur, sanat eserinin hümanist bir içeriğe sahip olması, sosyal ve toplumsal mesajlar içermesi gerektiğini söylemiştir. İzleyicinin ise sanat eserlerine dünya değıştirecekmiş beklentisinde olmaması gerektiğini ve sadece kendi kapasitelerini fark etmeleri gerektiğı için bakmalarını ifade etmiştir.

İsimsiz olan bu eser daha sonra Agah Uğur Koleksiyonunda yer almış ve diğerk koleksiyon parçalarıyla 2022 yılında “Bedenin Mücadele Alanındır” isimli Halil Altındere'nin küratörlüğünü üstlendiğı sergide sergilenmiştir. Agah Uğur, koleksiyonunun toplumla buluşturulması gerektiğini, dünyanın her yerinde benzer sosyal ve kültürel sorunlara sanatçıların ilk bakışta anlaşılmayan ancak bilgilendirildikten sonra algılanabilen bu eserlerinin izleyicileri düşündürdüğünü vurgulamıştır. Sanatçı da bu şekilde kendini duyurmuş ve amacına ulaşmıştır.



Görsel 47. Nadide Akdeniz, “Kırmızı Sandalye”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 220 x 180 cm, 2000.

Nadide Akdeniz (1945), ilk dönem eserlerinde ironik bir üslupla kent yaşamını ele almış, 1990 sonrasında ise naif bir üslupla oluşturduğu doğanın arka planda olduğu foto-gerçekçi eserler üretmiştir. Aşırı hassas bir şekilde doğa gözlemi yapan sanatçının ekolojik bir yanının da olduğunu söylemek mümkündür.

Türk ressam Nadide Akdeniz’in bitkiler arasında resmettiği “Kırmızı Sandalye” isimli eserinde sandalyenin arkasında bulunan ve sandalyeye ulaşmaya çalışan bir figür bulunmaktadır. Sandalyenin arkasında bulunan takım elbiseli erkek figürünün başı ise ruj formundadır. Resmin genel görüntüsüyle kontrast yaratan bu figür kolayca algılanabilir durumdadır. Resmin odak noktası olan kırmızı sandalye, Füsun Onur’un “Musical Chair” ismiyle benzerlik taşımaktadır. Akdeniz’de Onur gibi sandalyenin kendisini ve sandalyenin rengini kadın ve erotizmle bağdaştırmıştır.

Sanatçının bir orman içine yerleştirdiği sandalye, doğada bulunan, doğa içinde kaybolan heykeller gibi görünmektedir. Kullandığı imgeler sayesinde sanatçının bu

eseri bir rüya sahnesi ya da bilinçaltından bir sahne olarak yorumlanabilir. Sanatçının burada amacı insanlık ve doğanın arasında durmak ve bunları kullanarak alegori yaratmaktır. Doğanın artık doğal olmadığını ve bir imgeye dönüştüğünü gösteren sanatçı resminde canlı bir orman yaratmıştır. Bu canlı ortam da kullandığı nesne ve figür ile yapay olan nesnelerin hayatla bütünleştiğine gönderme yaparak bir illüzyon yaratmaktadır. Bitkilerin aşırı canlı görünüşü ile yine yapay birer nesne olduğunu, ideal ve mükemmel bir görüntü oluşturarak yansıtmıştır. Akdeniz, resimde bulunan ve havaya doğru uzanan biçimler ile erkek ve silaha işaret ederken, kırmızı ve tek başına duran sandalye ile de dişi cazibe ve cinselliği simgelemiştir. Aynı zamanda bu kırmızı sandalye, kadının otoriteyi oluşturduğunu anlatmaktadır.



Görsel 48. Kutluğ Ataman, Küba, Kırk Ekranlı Video Yerleştirme, 2005.

Kutluğ Ataman (1961), 1998 yılından beri enstalasyon, sinema ve video işler üretmiş olan Türk film yönetmeni ve çağdaş sanatçıdır. Ataman'ın eserlerinde birey, yaşam, kimlik gibi kavramları ele aldığı, örnekte verilen eserde de yine bu kavramlar üzerinden ilerlediği görülmektedir. Belgesel niteliği taşıyan eserler üreten sanatçı bu eserinde de çok katmanlı bir iş üretmiş, bireyden başlayarak bütün bir topluma işaret eden bir enstalasyon yaratmıştır. "Küba" ismini verdiği bu projesinde sanatçı, bir mekân içerisine yerleştirdiği 40 televizyon, 40 sandalye ve 40 sehpadan oluşan bir enstalasyon hazırlamıştır. Yerleştirmede görülen 40 televizyonda, her bir televizyona bir kişinin videosu olacak şekilde hazırlanan 40 video oynatılmaktadır. Bir bölge ya

da mahallede yaşayan insanların “Küba” adı verilen bu yerde yaşadıkları ve kendi hayatlarını, hikayelerini anlattıkları videolarda, her türden insanın yaşadığı görülmektedir. Yoksul, genç, dindar, suçlu, bağımlı, yaşlı gibi tarif edebileceğimiz farklı insanların bulunduğu bu eserde her televizyonun başında bulunan sandalyenin de farklılık gösterdiği görülmektedir. Ataman, farklı kişilikleri belli etmek adına sadece videolarla yetinmemiş ve sandalyeleri o kişiyle bağdaştırarak ya da rastgele dizmiştir. Görsel 30 ile benzerlik taşıyan bu eser, aynı Kawamata’nın yaptığı gibi her bir kişiyi belirtmek adına farklı sandalyeler ile bir kompozisyon kurulmuş ve yaratılan alanda her türden insanın olduğu ve aynı yerde bulunduğu işaret edilmiştir.

Videoların çekimini gerçekleştiren sanatçı, bu hayali alanda 40 kişi ile görüşme yapmıştır. Anlatılan hikayelerin, trajik ve acı yönlerinin olduğu, özgürlük, şiddet gibi kavramların sorgulandığı görülmektedir. Ataman, hem hayat hikâyelerinde hem yaşadıkları yer olarak paylaşım yaşayan bu kişilerin zihinlerini kavramaya çalışırken, kentsel alanın coğrafi özelliklerini de anlamlandırmaya çalışmaktadır. Bireysel ve toplumsal kaygılar ve isteklerin arasındaki ince çizgide dolanan eser, sınır ve yasa kavramlarını da sorgulatmaktadır. “Küba” hem bir şehrin parçası olduğu söylenen yer, aynı zamanda bir ev gibi görülmektedir. Eserin sergilendiği alan ve eski sandalye, 2. el televizyon ve sehpa da yine ev görüntüsünü çağrıştırmaktadır. Belki de topluma uymayan insanların barındığı bir yer, belki göçmenlerin kendilerine sığınak gördüğü bir alan belki de sadece hayali bir bölgedir. Sanatçı bu sorularla bizi meşgul ederken aynı zamanda bu anlatılan hikayelerin de gerçekliği sorgulamamızı sağlamakta, gerçekten otobiyografik eserler mi yoksa birer fantezi ürünü mü olduğunun yorumu izleyiciye bırakılmaktadır.

Ataman, gerçeği ortaya çıkarmak yerine kendilerini yeniden keşfetmek ve ifade etmek isteyen insanlara çevirdiği kamerası ile o kişinin yaşadığı durumlar ile nasıl baş ettiğini göstermek istemektedir. Sanatçı için önemli olan haklarından mahrum bırakılmış bu kişilerin tanık olduğu yaşamı anlamak ve göstermektir. Kendi

benliğini ortaya çıkaramayan insanları bu fırsatı sağlayan sanatçı, eseri deneyimleyen izleyicilere, videodaki kişilerin itiraflarını ve iç karartıcı dünyasının birer ziyaretçilerini sağlamıştır. Ataman aynı zamanda videosunu çektiği kişilerin aynı Andy Warhol'un herkesin 15 dakika da olsa ünlü olacağı iddiasını gerçekleştirdiği söylenebilir. Sergi alanına televizyonlardan ses yayılırken, izleyici ancak yaklaştığı televizyonu duyup anlayabilir ve 28 saatlik bu eserin tamamını göremeyeceği için her izleyici orada bulunduğu sürece gördüğü ve duyduğu kadar “Küba”yı bilecektir ve her izleyicinin kendine göre bir “Küba” düşüncesi olacaktır.



Görsel 49. Devabil Kara, Siyah Beyaz, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 2006, 120x110 cm.

Türk sanatçılarımızdan biri olan Devabil Kara (1962), resim, enstalasyon gibi farklı disiplinlerde eser üretmiştir. Ürettiği eserler Antoni Tapies'in hem resimleri hem de yerleştirmeleri ile benzerlik göstermektedir. Tapies gibi Devabil Kara'nın resimlerinde de en sık karşımıza çıkan imge sandalye ve merdivendir. Kara, bir sandalye görüntüsünün bir sanat eserine dönüşme sürecini çizim ve yerleştirme eserleri ile betimlemiştir. Kara, resimlerinde yer alan sandalyeyi, bit pazarından aldığı ve atölyesinde kullandığı sırada sandalyenin gölgesinin bir resmine düşmesi sonucu sandalye görüntüsünü kullanmayı bir rutin haline getirdiğini ifade etmiştir.

Her ne kadar sandalye durağanlığı temsil etse de bu çalışmada yerçekimi olmayan bir mekânda sandalyenin düşüyor ya da yükseliyor gibi görünmesi sağlanmıştır. Kara, Umberto Eco'nun “Açık Yapıt” kitabında anlattığı gibi, eserlerin izleyicisiyle ilişkiye girdikten sonra, sanatçıdan uzaklaştırıldığını ve her izleyicinin söylediğini koruduğunu söylemektedir. Eserlerinde kullandığı gölgeler, aslında sandalyenin bir izidir ve sandalye imgesi sanatçının egosunun bir temsilidir.

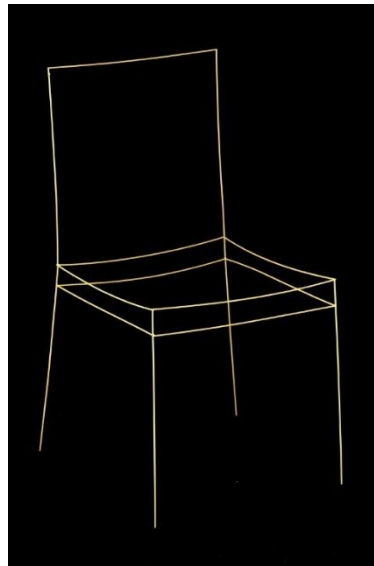


Görsel 50. Devabil Kara, Statü Değiştirme, Milli Reasürans Sanat Galerisi, İstanbul, Fotoğraf: Engin Gerçek (2018)

"Statü Değiştirme" başlıklı yerleştirmesinde Kara, nesnenin sanat alanında yeni bir durumuna yer açarken nesnenin kendi durumunu da korumaktadır. Galeri mekânında sergilenen bu eserin üzerinde sandalye ve üzerinde oturmuş bir heykel bulunmaktadır. Kosuth'un "Bir ve Üç Sandalye" eseriyle ortak özellikler taşıyan bu eser, sandalyenin kendisi, çizimi ve heykeli, figürün bir imgesi halindedir.

Cam kaidenin üzerinde bulunan "Dönüşüm" isimli küçük heykelde, sandalyede oturan ancak kim olduğu belli olmayan bir figür bulunmaktadır, bu figür geçmiş ve gelecek gibi zaman kavramlarına bağlı olmadığını söyleyen sanatçı, cam kaide ve

sandalyenin iskeletinin arasındaki ilişkiyi sorgulamıştır. Sandalyenin arkaya doğru düşüyor gibi görünmesi, aynı resimlerinde olduğu gibi yerçekimi olmayan bir mekandaymış hissi vermektedir. Kaidenin içerisinde bulunan sandalye ise, küçük heykele karşıt olarak bir bellek deposu işlevi görmektedir. Sandalyenin üzerinde kitap ile mercek görmekteyiz bu eşyaların sahibinin sandalyeden kalktığını ve eşyalarını bıraktığı düşüncesiyle birlikte Van Gogh’un kendisinin ve Gauguin’in sandalyesini resmettiği eserlerini hatırlatmaktadır. Van Gogh, o sandalyeleri resmetmiş, Kara ise sanki sandalyeden kalkmış ve üzerine bir cam yerleştirmiş gibidir. Üzerine cam yerleştirmesi, Beuys ve Hirst’ün Görsel 20 ve 28’de örnek olarak gösterilen eserlerle de benzerliğini göstermektedir. Cam bir kaide içerisinde bulunan sandalye, Duchamp’ın “Büyük Cam” eserine de göndermeler de bulunmaktadır. Şeffaf bir kaide üzerine yerleştirilen heykel, cam içindeki sandalye ile boyut ve benzerlik açısından bir çelişki yaratmıştır. Bu yapıtı, diğer eserlerinde bulunan sandalye kullanımlardan daha farklı anlam yaratan bir yapıya kavuşmaktadır.



Görsel 51. Serkan Özkaya, Spaghetti Chair, 2008

Serkan Özkaya (1973), bir işi sahiplenme ve reproduksiyon konuları üzerinden galeri sınırları içerisinde kalmamış, bu sınırları aşarak kavramsal işler üreten bir

çağdaş sanatçıdır. Farklı disiplinlerde işler üreten sanatçı, sanatın ne olduğunu ve yapıtların orijinallik, taklit, kopya ya da çoğaltma gibi kavramları kullanarak eserin değerini sorgularken yarattığı eserleri ikonik yapıtlardan referanslar taşımaktadır.

"Spagetti İskemle" adlı işinde, ince uzun makarlardan bir sandalyenin çizgisel görüntüsünü oluşturmuş ve bu görüntü ile temsil sorununa dikkat çekmiştir. Kullandığı malzeme gibi sıradan görünen bu sandalyeyi yaratmak için Kosuth'un "Bir ve Üç Sandalye" eserinden yola çıkan sanatçı, en sık kullandığımız gıdalardan olan makarnayı ve sandalye nesnesini seçmiştir. Sanatçı için herkes tarafından ulaşılabilen makarna burada bir gıda değil, bir tasarım nesnesi ve malzemesi olarak yer almaktadır. Bu sandalye sonrasında adını "Bir ve Üç Makarna" verdiği bir projeye imza atar ve ürettiği bu makarna eserlerin, plastik versiyonuyla sergiler. Bu eseri ile aynı zamanda Franz Kline'ı hatırlatan sanatçı aynı Kline gibi sadece çizgi ile nesneyi betimlemiştir.



Görsel 52. Şakir Gökçebağ, Untitled, sandalye ve halı, 2012, 194x85x52 cm

Şakir Gökçebağ, (1965), günlük hayatın karşısına çıkardığı sıradan, basit ve işlevsel nesnelerin kendisine hissettirdiği duygu ve çağrışımlar ile enstalasyon eserler

üretmektedir. Yapmış olduğu yerleştirme, bulunduğu mekân ile bir bütün haline gelerek yeni anlamlar türetir. Kendi anlamından ve işlevinden uzaklaşan nesne, izleyicinin nesnelere ve dünyaya karşı bakış açısını ve algılama biçimini değiştirmeyi hedefler. Kullandığı nesneler ve eş eşyaları kimliklerine dair bir ipucu verir ancak artık yeni birer “şey” olmuşlardır. Sanatçının kullandığı malzemeler herkes tarafından bilinmeli, kullanılmalı ve dokunulabilir olmalıdır. Sanatçı “evrensel nesne” olarak adlandırdığı sandalye, halı, tuval, ayakkabı, şemsiye gibi nesneler kullanmakta ve bu nesnelerle izleyici ve eser arasında bir bağ oluşturmaya çalışmaktadır.

Eserlerini oluştururken yapıbozumcu tavır sergileyen Gökçebağ, nesne-gösterge- anlam arasındaki sınırları belirsizleştirirken, eksiltme-çoğaltma gibi karşıt kavramları oyuncu bir üslupla kullanmaktadır. Sanatçı, minimalist eğilim ile nesneyi soyutlar ve yalınlaştırmaktadır. Örnek verilen eserinde “hibrit” bir nesne yaratan sanatçı, beyaz ahşap bir sandalye ve kırmızı desenli bir halı kullanmıştır. Dekoratif bir görünüme sahip bu eser, iki farklı nesnenin zıtlıklarıyla oluşturulmuştur. Yerde bulunan halı, ahşap sandalyenin gölgesi gibi kesilmiştir. Diğer eserlerinde olduğu gibi bu eserinde de evlerimizde bulunan ve en sık iki eşya kullanmıştır. Kültürümüze göndermelerde bulunan bu eser, artık sanat eseri yerine geçen nesnelerin temsil sorununa da değinmektedir. Sandalye formuna dikkat çeken eser, sanatçıya özgü eğlenceli bir evren betimlemektedir. Gökçebağ için eser üretim süreci, eşyalarla yeni bir iletişim ağı yaratmak, nesneleri günlük rutinlerinden ayırarak yeni bir deneyim alanı oluşturmak anlamına gelmektedir.



Görsel 53. İsmet Doğan, Kırık Sandalye, 2012, Eksiklik Serisi, C-Baskı, 135x120 cm boyutlarında

İsmet Doğan (1957), 1980'lerde ürettiği işlerinde Dadaizm etkisi ile kolaj, asamblaj ve hazır nesne üretirken, tarih, kültür ve gelenek kavramları üzerinde durmuştur. Sanatçı eserleri ile modern kültüre eleştirel bir üslupla yaklaşmıştır. İzleyicinin aktif konumda olduğu eserler üreten Doğan, son dönem işlerinde temsil kavramı üzerinde durmaktadır.

Doğan, gerçek nesneleri ve onu betimleyen imgeler kullanarak temsil kavramını sorgulamaktadır. Tarih boyunca Duchamp, Kosuth ve Rauschenberg gibi sanatçıların da yapmış olduğu gibi Doğan da varlık ve sanatın ne olduğunu, sanat ve varlıkların arasındaki ilişki hakkında sorular sormakta ve bu sorularla eserlerini üretmektedir. Farklı medyumlarla çalışan sanatçı, aynı zamanda zaman, mekânsal boyutları değiştirmekte ve eserlerini de bu bağlamda anlamının değişmesine izin vermektedir. Üretilen eser de kullanılan eğer bir sandalye ise sandalye kendi anlamında uzaklaştırılıyor ve sanatçı için ne olduğu ya da izleyici için hangi anlamlara geldiği asıl eserin anlamı haline geliyor ve yorumlanması, üzerine konuşulması zor bir

hale geliyor. Örnekte verilen “Kırık Sandalye” isimli eserinde, sağlam bir sandalyenin duvarda fotoğrafı bulunurken, fotoğrafın altında ise aynı sandalyenin kırık hali görülmektedir. Sandalye, eserin ana malzemesidir hem bir hazır nesne hem sandalyenin imgesi hem de sandalyenin anlamını değerlendirmiş olduğu bu eser Kosuth’un “Bir ve Üç Sandalye” eseriyle büyük bir benzerlik taşımaktadır. Kosuth, sandalyeye hiçbir müdahalede bulunmamışken Doğan ise sandalyeyi kırmış ve öyle sergilemiştir. Bu noktada Doğan, Kosuth ve Duchamp’ın kavramsal mirasını ve düşünsel zemini devam ettirmiştir.

“Eksiklik” serisinin üretim sürecinde sanatçı, zaman vurgusu üzerinde durmuş nesnenin doğum öncesi ve ölüm sonrası gibi zamanlarını belli etmiştir. Aynı zamanda nesnelere atfedilen anlam ve tanımlamalarla kısıtlamak yerine bunları özgürleştirmeyi hedeflemiştir. İsmet Doğan’ın örnekte verilen eserinde gördüğümüz iki farklı durum, geleceğe dönük şimdi ve burada olma halini betimlemektedir. Dik ve sağlam duran sandalyenin zamanla çürüdüğünü ve kırıldığını betimlemektedir.



Görsel 54. Hera Büyüктаşçıyan, Ada, 2012, Halı ve ahşap sandalye, Halı: 15 m2

Eserlerinde öteki olmayı, boşluk ve görünmezlik gibi kavramları öne çıkaran Hera Büyüктаşıcıyan (1984) bu kavramları kimlik, bellek, mekân ve zaman kavramlarıyla birleştirerek imgesel bir ifade yaratmaktadır. Yersiz-yurtsuzluk ve boş-yok gibi ikilemler ile bir denge kurmaya çalışmaktadır. Toplumsal belleği sorgulayan sanatçı, kent, benlik, aidiyet ve ötekilik kavramları ile varoluşuma odaklanmaktadır. Heykel, yerleştirme, çizim ve video gibi farklı disiplinlerde üretim yapan Büyüктаşıcıyan, görünmeyen ve unutulmuş mekânların nesnel ve mimari hafızasını ortaya çıkarmaya çalışmaktadır.

Sanatçının 2012 tarihli Ada eserinde halının oluşturduğu bir yüksekliğin üzerinde duran ahşap bir sandalye görmekteyiz. Ahşap sandalye, şekilsiz tümseğin üzerinde yamuk durmaktadır. Tümseği oluşturan şeyler ise halının altına süpürülmüş olan hatıraların bir temsilidir aslında. Arter’de sergilenmiş bu eser, unutulmaya yüz tutmuş, artık konuşulmayan, saklı bir geçmişte bulunan hatıraları, halının altına süpürüp bir tümsek oluşturup üzerine yeni bir hayata başladığımızda bile o anların hep bizimle birlikte olduğunu gösterir.

Sıradan görünen bu imge, oldukça tekinsiz bir yuvaya benzemektedir. Tekinsiz olma sebebi, halının altını göremediğimiz için sadece toz, canlı ya da cansız bir nesne gibi tahminler edebiliyor oluşumuzdur. Toplumsal bellek üzerinden ilerleyen sanatçının kullandığı bu halı evlerimizde bulunan geleneksel halılara benzemektedir. Sergi mekânında eserin ismi gibi bir ada oluşturan halının altında birikmiş tozların temsil ettiği hatıralarımız, yamuk duran sandalyenin temsil ettiği birey gibi yaşamdan elde edilen deneyim, anı ve tecrübelerle şekillenmiştir. Birey de tozların oluşturduğu bu tümsek gibi hissini, şeklini, duyusunu, algılama biçimini kaybetmiştir.

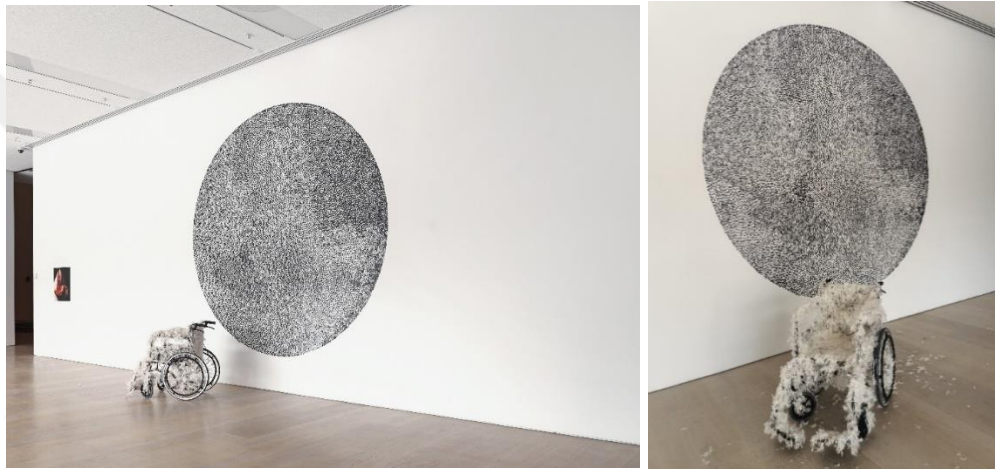


Görsel 55. Damla Sari, Gelsin Yüzüne De Söylerim, 2019, Kinetik enstalasyon, 108x150x50 cm

Damla Sari (1992), ürettiği kinetik eserlerinde nesneleri birer insan bedeni olarak ele almaktadır. Kullandığı nesnelerin ve gözlemlediği kişilerin kendisinde bıraktığı izlenimlerden yola çıkarak oluşturduğu eserlere birer ruh hali yüklemektedir. Kinetik sanat ve enstalasyon yapıtları üreten sanatçı, karakter, davranış ve duyguları betimlemektedir. Kendi izlenimlerini nesnelere yüklemekte ve izleyiciye farklı bir deneyim sunmaktadır. Sanatçı, sosyolojik, psikolojik ve kültürel unsurları göz önüne alarak özellikle kalıplaşmış, klişe kişiliklere ait portre ve bir anlamda da oto portre yaratmaktadır. Yaşamın ve dışarıdaki dünyanın kendisini etkilediğini söyleyen sanatçı, sıradan ve günlük olan nesnelerin imgesini oluşturmaktadır. Sanatçıların sıkça kullandığı nesnelerden biri olan sandalyeyi kullandığı görülmektedir. Yine sandalyeyi sıkça kullanan ve insanla bağdaştıran sanatçılardan biri olan Doris Salcedo'dan etkilendiğini ifade etmiştir.

Nesnelerin bilinçleri olduğunu düşünen sanatçının eserlerinde kullandığı nesneler, eserin aktörü konumundadırlar. Her nesnenin birbiriyle ilişkisi olduğunu düşünürken, nesnelerin kendi özelliklerinden arındırılıp bir insanın kişiliğini bu nesneye yüklemektedir. Yaşamında karşılaştığı kişi, durum ve nesneye göre farklı bir bakış açısıyla yaratacağı eserini bir özne haline çevirmektedir. Sanatçının pandemi

döneminde ürettiği “Gelsin Yüzüne De Söylerim” isimli eseri, kinetik bir heykel olup izleyicisi maskesini çıkardığında yüz hatlarını seçerek harekete geçmektedir. Eseri deneyimleyen kişilere tanık olan bu sandalyeler meraklı ve maskesini çıkardığı için de izleyicisini kınıyor gibi görünmektedir. Burada kullanılan sandalye ve mekanizması mahallemizde ya da yaşadığımız apartmanlarda meraklı komşularımıza benzetilmiştir. Sari için bu gözetleyen sandalyeler, iktidarın aygıtlarına benzetilmektedir.



Görsel 56. Sarkis, Kuş Tüleriyle Tekerlekli İskemle, 2023, Tekerlekli iskemle, kuş tüyü 86 x 63 x 103 cm. Arkada bulunan eser: Siyah Parmak İzleri, 2023, suluboya, parmak izi 300 cm.

Görsel 57. Sarkis, Kuş Tüleriyle Tekerlekli İskemle, 2023

Sarkis Zabunyan, (1938) İstanbul’da doğmuş, 1964’ten beri Paris’te yaşamaktadır. Sarkis, çağdaş sanatın Türkiye temsilcilerinden ve Kavramsal Sanat akımının uluslararası adını duyurmuş önemli bir sanatçıdır. Sanat kariyerine resimle başlayan Sarkis, işitsel ve görsel gibi farklı disiplinlerde eser üretmeye devam etmektedir. Sarkis’in eserleri dünya çapında birçok sanat kurumunda sergilenmiştir.

Sarkis’in çalışmaları “Kriegsschatz” ve “Leidschatz” (savaş ganimetleri ve ızdırıp hazinesi) olarak iki temel kavramı içermektedir. Temelinde bellek ile ilişki içerisinde olan bu iki kavram unutmaya karşıt olarak, bireyin belli nesneler ile

hatırlamaya çalışmasını anlatmaktadır. Bu kavramlardan yola çıkarak Sarkis'in yapıtlarına birer hatırlatma nesnesi olarak bakıldığında nesnenin kendisinden ve anlattığından uzaklaşarak onları arkeolojik bir nesne olarak görmemiz mümkündür ancak bu postmodern yapıtlarda karşılaşılan bir tehlikedir. Müzede sergilenen Duchamp ve Beuys'un eserlerinde olduğu gibi, eserleri üretmek için kullanılan nesneler müzeye girmiş, sanat tarihinin bir parçası olarak yaşamdan koparılmış, arkeolojik bir bilgi nesnesine dönüştürülmüştür. Sarkis enstalasyonlarını farklı mekanlardan çağrışımlarla veya yeni mekanlar kurgulayarak oluşturmuştur. Özellikle ev, atölye gibi mekanlar seçen Sarkis, bu mekanları yine zaman, bellek, iz bırakmak, sonsuz gibi kavramlarla bağdaştırmıştır. Sarkis ve Füsun Onur'un yapıtlarında olduğu gibi kendi yaşantısında oluşturduğu bellek ile kendi yaşamında kullanılmış olan bavul, ayakkabı, dolap gibi nesneleri kullanarak oluşturduğu enstalasyonlarında kavramsal ve üretim gibi konularda benzerlikler bulunmaktadır.

Sanatçının, Arter'de gerçekleştirilen Sonsuz sergisi için ürettiği yeni yapıtlardan biri olan bu eseri kuş tüyleri ile kaplanmış bir tekerlekli sandalyedir. Antik Mısır döneminde ilk örnekleri bulunmuş tekerlekli sandalyenin ilk amacı imparator, kraliçe gibi yüksek rütbeli insanların bu sandalye üzerinde taşınması ve güç sembolü için kullanılmıştır. Sandalyenin sergilendiği alandaki duvarda, sergi kurulumunda çalışan ekip üyelerinin Sarkis'in isteği üzerine siyah boya ile parmak izlerini bırakmış oldukları bir daire bulunmaktadır. Bireysel ve kişiden kişiye değişen parmak izi bireyi anlatırken, parmak izlerinin çoğunluğu ise bir toplumu anlatmaktadır. Bu parmak izlerinin bir dairenin içerisinde bulunması, şekil olarak bize Dünyayı, dünyanın üzerinde yaşayan insanları çağrıştırmaktadır. Sarkis'in buradaki amacı Dünyada yaşanan, politik sorunlar, doğal afetler ve acı kayıplara dikkat çekmektir. Bu noktada Salcedo'nun yapıtlarıyla bir benzetme söz konusudur. Bu panonun önünde bulunan tekerlekli sandalye ise her an hareket etmeye hazırdır ve kullanılan beyaz tüylerle hafiflemiş ve umudu işaret etmektedir.

III. BÖLÜM

RESİMLERİMDE SANDALYENİN TEMSİLİYETİ

Sokakta, girdiğim herhangi bir mekânda ya da çöp yanında rastlantısal olarak karşılaştığım sandalyelerin çalışmalarında bulunduğu formu, bulunduğu mekân ile ilişkisi incelenmiştir. Kâğıt üzerine mürekkep ile yaptığım çalışmalarında, bir masa etrafında bulunan sandalyelerin akşam yemeği teması üzerinde şekillenmiştir. Yağlı boya ve pastel boya ile ürettiğim tuval üzerine resimlerimde ise sandalyenin bir masa etrafında bulunduğu mekanların üst üste uygulamalarıyla yemek masası teması ile ilişkilendirilmiştir. Sandalyelerin iç ve dış mekânda yer alması, resimlerim de her iki mekânın bulunması bir kafa karışıklığına yol açmaktadır.

Mevcut araştırmalar sonucu sandalyenin sanat tarihinde sıkça kullanıldığı ve eninde sonunda sanatçıların kendisini, diğer bireyleri, toplumu ve sorunlarını ifade etmek için sandalye ile yarattığı temsillerin her seferinde yeni bir kompozisyonla önümüze çıktığı görülmektedir. Her sanatçı, sandalye ile üretim yaptığı eserlerinde o döneme damga vurmuş ve içerisinde bulunduğu akımın öncüleri arasında yer almıştır. Kendilerinden sonra gelen her sanatçı, bu eserlerden etkilenmiş ve aldığı ilhamla sandalye kullanarak oluşturduğu eserlerinde yenilikler ortaya koymuştur. Beni de bu araştırmaya iten ve eserlerimde sandalyeyi kullanmam için ilham kaynağı olan bu sanatçılar, sandalyenin eserlerimde figür kullanmadan sandalye ile bir bireyin temsiliyetini oluşturabileceğimi göstermişlerdir.

İlk denemelerimde resimlerimde sandalyenin tekil ve mekândan koparılmış olarak, bir kişiyi temsil etmektedir. Otoportre mantığında olan bu resimler Van Gogh'un sandalyelerinden etkilenerek yapılmıştır. Marinetti'nin "Geliyorlar" isimli oyunu ve bu oyunun videolaştırılması masa ve sandalye kullanımımın önünü açmış,

ilerlememi ve yarattığım imgeyi geliştirmemi sağlamıştır. Chirico'nun sandalye dışında yine ev içerisinde bulunan, dolap gibi nesneleri resimlerinde kullanması ve ev içi mekanlar ile dış mekânı alt üst etmesi hem mekanların üst üste oluşumunu hem de diğer nesnelerin resmime girişini sağlamıştır. Salcedo'nun üst üste yığılmış sandalyeleri, resimlerimde sandalyenin çoğaltılmasını sağlamış, Shiota'nın ise enstalasyon eserlerinde kullandığı ipe mekânı kuşatması resimlerimde bulunan çizgilerin çoğalarak aynı etkiyi vermesi amaçlanmıştır. Kawamata'nın ise birbirine benzemeyen sandalyeler kullanımı, resimlerimde de aynı tipte olmayan sandalyelerin kullanımıyla çeşitlenmiştir. Hirst'ün plastik sandalye ve masayla oluşturduğu kompozisyonu ise beni oldukça etkilemiş ve masanın üzerinde yemek için gerekli olan tabak, bardak gibi nesnelerin de yer almasını sağlamıştır. Kiefer'in resimlerinin üzerine yapıştırdığı sandalyeleri ise ileride oluşacak eserlerim için bana fikirler vermiş, materyal kullanımında bir nesne olarak sandalye kullanmayı ve bunu boyayı da bırakmadan yapmayı gösterdiği için oldukça etkili ve önemlidir. Araştırmamın odak noktasını oluşturan ve eserlerime katkı sağlayan sanatçıların bir önceki bölümlerde anlatılmış olup, her birinin yarattığı etkiler farklılık göstermektedir.

Araştırmamın esas odak noktasını oluşturan sandalye bulunduğu bir mekânın; özellikle bir evin içinde tek başına var olamaz. Gündelik olarak en sık kullandığımız nesnelerden olan sandalye, genelde bulunduğu bir mekân olan ev içinde bir yemek masasının etrafındadır. Var olmak için hem onu işlevlendiren bir nesneye hem de oturma işlevini yerine getirebilmesi için bir vücuda ihtiyacı vardır. Francalanci bunu şöyle açıklıyor; “Gerçekten de sandalye yokluğu oynar: sonsuz bir vücut bekleyişinde olan sandalye, o olmazsa işlevinden yoksun kalır.”³⁰ Bu düşünce ile yola çıktığım aşağıda örneği verilen “Bekleyenler” isimli eserlerimde, görülen mekân, geometrik sınırları ortadan kalkmış içerisi veya dışarıdır. Aynı zamanda hem eşyalarımızı sakladığımız bir depoya hem de hatıralarımızı oluşturan belleğe benzer. Hatıralarımızı

³⁰ Ernesto L. Francalanci, *Nesnelerin Estetiği* İstanbul: Dost Kitabevi. 2012

canlandırması için masanın etrafında, sandalyelere oturacak vücutları görmemiz yeterli olacaktır.

Günlük yaşamımızda, herhangi bir mekânda ya bir ev ya da bir kafe, fark etmeksizin etrafımızda bulunan sandalye ve masalar bizler için birer anımsatıcı olmaktadır. Asıl amacım, bu anımsatıcı nesneleri kullanarak kişinin, kişisel belleğindeki hatıraları canlandırmaktır. Ailemizle, arkadaşlarımızla, etrafımızdaki çoğu insanla yemek masasında beraber vakit geçirmekteyiz. Hafızamızda dondurduğumuz bu anlar, hepimizin ortak bir hikayesini oluşturmaktadır. Ailemiz ile bağlarımızı sağlamlaştıran ve onlarla vakit geçirmemizi sağlayan önemli aktivitelerden biri akşam yemeğidir. Her kültürün kendine ait farklı şekillerde düzenledikleri büyük yemeklerle aile fertleri bir arada bulunur. Yemek masasının yeri, yemeğin yenileceği zaman, yenilecek yemek, yemeğin servis edileceği tabak, sandalyelerin dizilişi, bireylerin oturacağı yere kadar her şey bellidir. Yemek yapmak, sofrayı hazırlamak, masayı toplamak gibi günlük olarak yaptığımız işler bulunduğumuz mekâna bizi ait hissettirir ve orayı canlı hale getirir. İnsan, masayı ve sandalyeleri kullandıkça o obje varlığını korur. Masa ve sandalye sadece yemek masasını oluşturmaz farklı anlamlar taşırlar. Dağınık bir masanın dış dünyayı ya da bir mekânı temsil etmesi gibi sandalyelerin de bireyleri temsil ettiğini söylenebilir. Sandalyelerin sayılarından duruşlarına kadar farklı anlamlar çıkarmak mümkündür. Yitip gitmiş birinin yokluğu, çok sevdiğiniz birinin yanınızda oluşu masayı dolduran sandalyeler ile belli olur. Bir yatay düzlem olan yemek masasında sadece yiyecekler ve bardaklar değil, vücutlar da hareket eder. Mekân ve cansız bu nesneler, asla unutmaz: bizi her halimizle hatırlarlar ve hafızamızı canlı tutarlar. Oturduğumuz masa, anılarımızı derinleştirir ve bize düşler kurdurur. Bir kişi bir masaya ya da sandalyeye bakarken sadece o nesneyi incelemez, o nesneyle ilgili düşler kurar, ya da yaşanmış anılarına dalar.



Görsel 58. Nurdan Coşkun, Yemek Masası, 2023, Tuval Üzeri Pastel Boya, 8x13 cm.



Görsel 59. Nurdan Coşkun, Yemek Masası, 2023, Tuval Üzeri Pastel Boya, 8x13 cm.



Görsel 60. Nurdan Coşkun, Yemek Masası, 2023, Tuval Üzeri Pastel Boya, 8x13 cm.



Görsel 61. Nurdan Coşkun, Akşam Yemeği, 2024, Tuval Üzeri Pastel Boya, 60x80 cm.



Görsel 62. Nurdan Coşkun, Akşam Yemeği, 2024, Tuval Üzeri Pastel Boya, 70x90 cm.



Görsel 63. Nurdan Coşkun, Bekleyenler, 2023, Tuval Üzeri Pastel Boya, 140x100 cm.



Görsel 64. Nurdan Coşkun, Bekleyenler III, 2024, Tuval Üzeri Pastel Boya, 140x100 cm.



Görsel 65. Nurdan Coşkun, İsimsiz, 2024, Tuval Üzeri Pastel Boya, 120x90 cm.

SONUÇ

Tarihsel süreçte Eski Mısır'da Yeni Krallık döneminde ilk örneklerini gördüğümüz sandalye, insanların göçebelikten yerleşik hayata geçmesiyle ortaya çıkmıştır. İlk olarak krallar ve önemli dini figürleri simgeleyen bir araç olmuştur. Daha sonrasında herkesin evinde bulunabilen bir eşyaya dönüşen sandalye günümüze kadar işlevselliğini sürdürmüştür. Sanat tarihinde, klasik dönemlerden başlayarak farklı resimsel yüzeylerde, gerekse de heykel formunda vücut bulan ve estetik bir nesne haline gelmiş sandalyeye farklı anlamlar katan sanatçılar tarafından bir form olarak çağdaş sanatta da kullanımını sürdürmüştür. Sandalye, günümüzde de video art, enstalasyon ve performans sanatı gibi sanatın tüm dallarında yer almaktadır.

Sanat tarihi boyunca sandalye, farklı akımlarda ve sanatçılar tarafından çeşitli anlamlar yüklenen bir araç olmuştur. Sandalye, insanın soyut düşüncelerini somutlaştırarak sanat eserlerinde önemli bir ifade aracı haline gelmiştir. Sandalyenin işlevi ve anlamı, sanatçılar tarafından farklı bağlamlarda yorumlanmış ve kullanılmıştır. Platon'un, marangozun ve ressamın sandalyeyi üretme şekli üzerinden düşündüğü gibi, Baudrillard'ın simülasyon kuramında da sandalyenin temsili ele alınmıştır. Sanatın tarihsel dönemlerinde, sandalyenin sembolik kullanımı değişmiştir.

Klasik, Helenistik ve Roma sanatında güzellik arayışının sembolü olurken, Orta Çağ'da dini figürler ve oturakların sembolü olarak kullanılmıştır. Rönesans'ta perspektif ve üç boyutlu görünümle değerli nesnelerden biri olarak yer almış, Barok döneminde ise gösterişli ve süslemeli sandalyelerle dramatik sahneler oluşturulmuştur. Realizmde ise günlük yaşamın bir parçası olarak detaylı ve gerçekçi resmedilmiştir. Modern dönemde, sanatçılar nesneleri ve temsilleri farklı biçimlerde ele almışlardır. Empresyonistler, nesneleri gözlemlerine ve hislerine dayanarak imge olarak betimlemiş, 20. yüzyılda modern resim temsili yaratma biçimlerine odaklanmıştır. Yağlı boya resmin eleştirilmeye başladığı bu dönemde, imgeler ve temsillerin gerçek dünyaya veya hayali bir dünyaya ait olabileceği düşünülmüştür. Sanat tarihinde

sandalye, kültürel ve tarihsel bağlamda insan bilinci tarafından üretilmiş bir imge olarak fotoğraf, film, video veya resim olarak karşımıza çıkmaktadır.

Postmodern sanat akımlarında sandalye, ironik ve alışılmadık bir biçimde kullanılarak tarihi ve geleneksel anlamlarından koparılmıştır. Sanatçılar, sandalyeyi yenilikçi bir perspektifle eserlerinde kullanmış, onu sadece bir imge değil, aynı zamanda bir nesne olarak enstalasyonlarda da değerlendirmiştir. Bu dönemde, modern sanat sıradan şeyleri anlatırken, post modern sanat sıradan şeyleri sanat yapıtı olarak göstermeye başlamıştır. 1960'lı yıllarda kültürel dönüşümle birlikte sanatın sergilendiği mekanlar ve sanatın sınırları zorlanmıştır. Asamblaj, mekân düzenlemesi, happening, performans ve enstalasyon gibi yeni pratikler, sanatın geleneksel sınırlarını aşarak izleyiciyle daha yakın ilişkiler kurmuştur. Michal Fried'e göre, modern sanat eserlerinin anlamı sadece eserin kendisiyle sınırlıyken, post modern yapıtlar izleyicinin deneyimi, nesnelerin ve mekânın tamamının varlığına dayanır. Greenberg, 1960'lar ve 70'lerde sanatın sergi mekanlarının değişimi ve sanat üretiminin süreç odaklı hale gelmesiyle piyasa değerinden kurtulduğunu ifade eder. Sandalyenin yer değiştirmesi ve galeride sergilenmesi, ona sanat statüsü kazandırır. 1960'lı yılların sanatı yanılsama yaratma isteğiyle yönlendirilmiştir. Çağdaş sanat, Rönesans mirasına karşı çıkarak, sanatçının izleyiciyle eşit bir noktada olmasını amaçlamıştır. Post modern çağda sanatçılar, sıradan nesneleri sanat eseri olarak kullanırken, izleyiciyle sanat arasındaki mesafeyi ortadan kaldırmayı amaçlamıştır. Sandalye, Dada ve Gerçeküstücülükle canlılık kazanmış, Pop Art'la birlikte tüketim toplumunun bir ürünü haline gelmiştir. Pop Art, nesneleri yeniden üreterek temsil kavramını ortadan kaldırmış ve yüzeysel bir sonuca ulaşmıştır. Temsilin temeli nesnelerdir ve bilinç temsili somutlaştırmak için nesnesiyle bütünleşir.

1990'larda, kent ve aitlik kavramları sanatın konusu haline gelmeye başlamıştır. Bu dönemde, interaktif sanat anlayışı, bildiriler ve hazır nesneler kullanılarak felsefe ve sosyoloji temelli metinler yer almıştır. Sanatçılar, kendi özel

tarikhlerini veya yaşıadıkları toplumun kültürel tarihini sanat eserlerine dahil etmişlerdir. Postmodernizmle birlikte disiplinler arası bağlantılar artmış; göstergebilim ve dilbilim gibi alanlar sanat üretimine dahil edilmiştir. İmgeler ve temsillerde abartılı anlatım ve kitsch eserler yaygınlaşmıştır. Sanatçılar, tuval resminden enstalasyonlara, video eserlerden performanslara kadar farklı teknikler kullanarak simgeler ve imgeler oluşturmuşlardır. 1980'lerde sanatın işlevi değişti ve toplumsal konuları temsil etmek amacıyla yeni üsluplar geliştirilmiştir. Sanatçılar, farklı malzemeler kullanarak çevre, toplum, küreselleşme, teknoloji, beden, göç, çok kültürlülük, kimlik, siyaset ve kültürel bellek gibi konuları ele almışlardır. Çağdaş sanat, hızlı değişen dünyanın sorunlarını yansıttı; sanatçılar, sosyal ve kurumsal yapıları eleştirip, izleyiciyi düşündürmeyi amaçlamışlardır. 1960 ve 70'lerde heykelde yapılan yenilikler, 1980'lerde geleneksel heykelden kopmadan hazır nesnelerle yeni eserler yaratmaya yol açmıştır. Çağdaş sanat, tek bir üslup ve biçime bağlı kalmayı reddederek, farklı sanatçılar arasında aynı nesneler üzerinden belirli kavramları temsil etmeyi yaygınlaştırmıştır. Toplumun klişe ve alışkanlıklarını sorgulayan sanatçılar, göstergeler sistemiyle oynayarak yeni alanlar yaratmışlardır. 1980'lerde sanatın tüketim nesnesine dönüştüğünü fark eden sanatçılar, gerçeklik yerine imgeler ve kopyalarla çalışmışlardır. Video, enstalasyon ve diğer disiplinlerle gerçeklik ve kurguyu sorgulamışlardır. 1980'lerde İngiliz sanatçılar endüstriyel malzemelere yönelirken, Amerikan sanatında nesneler ve heykeller iç içe geçmiştir. 2000'lere doğru tüketim kültürünün imgelerine ve nesnelere yönelim artmıştır. Kavramsal metinler ve disiplinler arası üretim öne çıkmış, hazır nesnelerle üç boyutlu yapıtlar üretilmiştir. Bienallerde büyük yerleştirmeler ve demokratik sanat mekanları yaygınlaştırmıştır. Sandalye gibi nesneler kutsal bir nesne statüsü kazandı. Modernizmin izleyiciye her nesneyi estetik bir parça olarak sunma çabası başarıya ulaşmıştır.

Çalışma süresince bulunan bilgiler ve eserler sandalyenin sanat tarihi boyunca her döneminde kullanılan ve üzerine yazılar yazılan bir nesne olduğunu göstermiştir. Eserlerin seçilme sebebi birer bireyi temsil etmek için kullanılması olmuştur. Birbirleriyle benzerlik gösteren eserler karşılaştırarak yorumlanmış ve incelenmiştir.

Kendi ürettiğim eserlerimde de insanı, bireyi temsil eden ve anılarımızı, etrafımızdaki dostlarımızı hatırlatmak için sandalye kullandım. Sandalye form olarak insanı temsil etmektedir ve insanın en sık kullandığı nesnelerden biridir. Bu yüzden kendi eserlerimde ve örnek olarak verilen eserlerde bu bakış açısını yansıtan eserler incelenmiştir. Analiz edilen eserler kronolojik olarak sıralanmış bu sayede de hangi dönemlerde ve yıllarda yapıldığı belirtilmiş ve sanatçıların kendilerine örnek alarak aldıkları eserleri anlamamızı sağlayacaktır. Bu çalışma sanat tarihinde, plastik sanatlarda sandalye kullanılan eserleri gösteren arşiv niteliğinde bir amaç ile yazılmıştır. Sandalyenin eserlerde ne anlama geldiğini, sanatçının hangi amaçla yaptığını gösteren geniş bir çalışma olmuştur. Bu noktada önemi ise genç sanatçıların araştırmalarında onlara yardımcı olacak ve eserlerinde sandalye kullanmak isteyenlere fikirler veren yol gösterici bir çalışma olması hedeflenmiştir.

Sanatçıların eserlerini oluştururken birebir ilişki kurduğu sandalye; sosyal, kültürel ve toplumsal yapıyı, doğayı, bireyi ve soyut kavramları yansıtan önemli anlatım araçlarından biri olmuştur. Sandalye, kendi anlamının dışında soyut anlamlar taşımaktadır ve sanatçılar her bir eseriyle, farklı kavramlarıyla izleyicisine bunları sunmuştur. Sandalye, sanatçı için bir ifade aracı, düşüncelerinin birer göstergesi olmuştur.

KAYNAKÇA

Adıbelli, E. (2022). *Sosyolojik Bileşenler Bağlamında Enstalasyon Sanatı: Chiharu Shiota Eserlerinin İncelenmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Ana Bilim Dalı, Konya.

Akdağlı S. (2021). “Chiharu Shiota’nın Enstalasyonlarında Gündelik Nesnelerin Varlık ve Yokluk Durumu.” *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*, 11(3), 1098- 1112.

Antmen, A. (2008). 20. *Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. Sel Yayıncılık, İstanbul.

Arslan, A. (2021). “Bedî’ Disiplini Kapsamında Bir Söz Sanatı Önerisi: İstintâk”. *Türkiye İlahiyat Araştırmaları Dergisi* 5 / 2, 502-513.

Aşan, R. (2018). “Bauhaus Okulu ve Ikea Mobilya Mağazası Kavramsal İlişkisi” *2nd International Symposium on Innovative Approaches in Scientific Studies* 167-173

Bachelard, G. (2020). *Mekânın Poetikası* (Çeviren: Alp Tümertekin). İthaki Yayınları, İstanbul

Baktır, Ö. (2006). *Bauhaus Felsefesi ve Endüstriyel Tasarımdaki İşlevsellik Boyutu* Yüksek Lisans Tezi, Akdeniz Üniversitesi, Antalya.

Baran, D. (2020). “Plastik Sanatlarda Malzeme Olarak Halı: Şakir Gökçebağ Örneği” *Van Uluslararası Sosyal Bilimler Kongresi* (Ed. Dr. N. Johnson).

Batur, E. (2002). *Modernizmin Serüveni*. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 356

Batur, M. (2016). “Türk Resminde Günlük Yaşam Konulu Resimlerde Sembol /The Symbol Of Daily Life Painting On Turkish Art” *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* Cilt.8 Sayı14 2016-Mart (s.193-211)

Baudrillard, J. (2022). *Sanat Komplosu Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik* (Çeviren: Elçin Gen, Işık Ergüden). İletişim Yayınları, İstanbul.

Berger, J. (2020). *Görünüre Dair Küçük Bir Teoriye Doğru Adımlar*. (Çeviren: Bülent Somay). (8. Baskı). Metis Yayınları, İstanbul.

Beyoğlu, A. (2016). “Sanat Eğitiminde Nesne Kavramı ve Nesne Olarak Seçilen Sandalyenin Sanatçıların Yapıtlarında Mekânla Ele Alınış Biçimleri.” *İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 17 (2), 0-0. DOI: 10.17679/iuefd.17262419.

Bilek U. N. (2020). *İmgelerin Toplumsal İşlevinde Anlamın Görüntüsü*. Kültür Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, İstanbul

Bulduk, Türkmen, B. (2023). “Kaligrafi ve Lekecilik: Kaligrafide Lekeci Yorumlamalar” *Sanat&Tasarım Dergisi*, 13 (2), 2023: 435-450 Doi: 10.20488/Sanattasarim.1403751

Burunsuz, M. (2020). “Alternatif Biçimlendirme Tavrı ve Malzeme Kullanımıyla Antomi Tâpies” *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 6 (2), 51-60. DOI: 10.22252/ijca.749378.

Çelebi Ş, N. N. Aşkın, H. Jemmali, A. (2022). *İç Mekânın Bir Araç Olarak Enstalasyon Sanatında Kullanımı, Birimden Bütüne İnterdisipliner Tasarım Yaklaşımları*. İksad Publishing House, Ankara ISBN: 978-625-8423-94-5.

Çetin, A. (2011). *19.Yüzyıldan Günümüze Plastik Sanatlarda İmgelerin Temsiliyeti*. (Sanatta Yeterlik Tezi). Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, İstanbul.

Çetin, A. Sarıkahya, E. (2017). “Modernist Süreçte Tuval Resmine Malzemeye Müdahale” *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt: 10 Sayı: 49 Volume: 10 Issue: 49 Issn: 1307-9581.

Dağlı, Ş. Z. (2020). “Picassonun Sanatı İçinde Dönemleri ve Çalışma Formları” *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 24 (Aralık Özel Sayı). 187-204.

Dempsey, A. (2019). *Modern Sanat* (Çeviren: Deniz Öztok). Hep Kitap Yayıncılık, İstanbul.

Dönmez, G. (2022). *Çağdaş Sanat Uygulamalarında DeneySEL Süreçler*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anabilim Dalı, Konya.

Engelbach, B., Baykal, E., Sauerländer, K., & von Tomaszewski, A. (2023). *Museum Ludwig, Füsün Onur Retrospektif sergi kitapçığı* (Çev. M. Kandemir.). Walther und Franz König Yayınevi, Köln.

Erdoğan, Z. (2020). *Çağdaş Türk Sanatında ‘Malzeme’ Ve ‘Anlam’ İlişkisi*. (Yüksek Lisans Tezi). Mersin Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Mersin.

Eroğlu, Ö. (2020). *Kavramsal Sanat*, Tekhne Yayınları, İstanbul.

Ertaş, Ş. & Bal, H. B. (2019). “Modernleşme Sürecinde Mobilya Tasarımında Melezlik” *Art-E Sanat Dergisi*, 12(24), 442-461. <https://doi.org/10.21602/sduarte.455324>.

Farago, F. (2020). *Sanat*. (Çev. Özcan Doğan). Doğu Batı Yayınları, Ankara.

Farthing, S. (2020). *Sanatın Tüm Öyküsü* (Çeviren: Gizem Aldoğan, Firdevs Candil Çulce). Hayalperest Kitapevi, İstanbul.

Fineberg, J. (2014). *1940’tan Günümüze Sanat, Varlık Stratejileri*. Karakalem Kitabevi Yayınları, İstanbul. ISBN: 978-605-4146-10-9.

Francalanci, E. L. (2012). *Nesnelerin Estetiği* (Çeviren: Durdu Kundakçı). (1. Baskı). Dost Kitabevi, İstanbul.

Gece, Ş. (Haziran 2023) “Modern ve Soyut Sanata İlham Veren Bir Ressam: Vincent Van Gogh”. *Kalemname* 8/15, 48-59.

Giderer, E.H. (2003). *Resmin Sonu*. Ütopya Yayınevi, Ankara.

Gompertz, W. (2015). *Sanatçı Gibi Düşün ve Daha Yaratıcı, Daha Verimli Bir Hayata Kavuş*. (Çeviren: Süreyya Evren). (5. Baskı). Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Gün, M. (2023). *Giorgio De Chirico Resimlerinde Duygu Temaları*. (Yüksek Lisans Tezi). Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Edirne.

Güven, H. (1995). *Mobilya Tasarımında Oturma Elemanları ve Çevre İlişkisi*. (Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İçmimarlık Anasanat Dalı, İstanbul.

Harman, G. (2022). *Sanat ve Nesneler* (Çeviren: Oğuz Karayemiş). Ayrıntı Yayınevi, İstanbul.

İncirkuş, B. (2020). “Çağdaş Sanat Yapıtının Göstergebilimsel İncelenmesi: Joseph Kosuth’un “Bir ve Üç Sandalye” Adlı Çalışması”. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 22 (2), 615-623. DOI: 10.32709/akusosbil.558787.

Kahraman, B. H. (2005). *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri...* Agora Kitaplığı, İstanbul.

Kanaç, A. R. (2021) *Çağdaş Türk Resim Sanatında Melezleşmenin Plastığı* (Doktora Tezi) Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Konya.

Karabıyık, A. (2016). “Eşyanın Politikası: Sandalyenin Sanat Nesnesi Olarak Kullanımı” *Sanat Dergisi*, (30), 28-39. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunigsfd/issue/29568/279844>.

Keçeli, M. (2023). “Yoksul Sanat (Arte Povera) Akımının İç Mekân Tasarım Öğelerine Etkisi” *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 24 270-285.

Koç, S., Ertaş, Ş., & Konakoğlu, Z. N. (2017). “Modernizmle Birlikte Bauhaus Akımı ve Trend Olan Mobilyalar” *İleri Teknoloji Bilimleri Dergisi*, 6(3), 957-969.

Koç Altuntaş, S., Ertas Besir, S., & Dereli, B. (2021). “Bauhaus Dönemi Işığında Mobilya Atölyelerinin İncelenmesi” *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 30(2), 195-206. <https://doi.org/10.35379/Cusosbil.907246>

Kozlu, D. (2011). “Türkiye’nin 1990 ve 2000’li Yıllardaki Çağdaş Sanat Ortamına Genel Bir Bakış” *Journal of Turkish Art Research (JTAR) / Türk Sanatları Araştırmaları Dergisi (TSAD)*, 1(2), 147–160.

Kurtoğlu, A. (1969). “Mobilya Stillerinin Tarihi Gelişimi” *Journal of the Faculty of Forestry Istanbul University*, 19 (3), <https://dergipark.org.tr/tr/pub/jffiu/issue/18745/197682>.

Leppert, R. (2017). *Sanatta Anlamanın Görüntüsü, İmgelerin Toplumsal İşlevi* (Çeviren: İsmail Türkmen). Ayrıntı Yayınevi, İstanbul, 107-111.

Lesper, A. (2023). *Çağdaş Sanatın Sahtekarlığı*. (Çeviren: Emrah İmre). (2. Baskı). Tellekt, İstanbul.

Maleviç, K. (2021). *Nesnesiz Dünya* (Çeviren: Tugay Kaban). (1.Baskı). Ketebe Yayınları, İstanbul.

Mant, S. (2014). “Resim Sanatında Nesne Kullanımı” *Akdeniz Sanat*, 7 (13), 0-0. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/akdenizsanat/issue/27660/291594>.

Mardaner, E. (2016). *Joseph Beuys, ‘Sanatı ve Felsefesine Bir Bakış*. (1. Baskı). Tekhne Yayınları, İstanbul.

Merleau-Ponty, M. (2020). *Algılanan Dünya* (Çeviren: Ömer Aygün). (6.Baskı). Metis Yayınları, İstanbul.

Nakkaş, A. (2019). *1960 Sonrası Türk Resim Sanatında Ölüm Teması*. (Yüksek Lisans Tezi) Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Antalya.

O’Doherty, B. (2021). *Beyaz Küpün İçinde, Galeri Mekanının İdeolojisi*. (Türkçesi: Ahu Antmen). (5. Baskı). Sel Yayıncılık, İstanbul.

Özkendirici, B. (2018). “Çağdaş Sanat Malzemesi Olarak İplik” *İstanbul Türkiye Sanat & Tasarım Dergisi*, 8 (1), 208-224.

Sayakhan, N. I. (2016). "The Use of Personification and Apostrophe as Facilitators in Teaching Poetry", *International Journal of Literature and Arts* 4/1 7.

Sever, İ. Söğüt, M. (2019). "Sandalyenin Endüstriyel Boyutu ve İnsan Üzerindeki Psikolojik Etkisi" *Uluslararası Sanat ve Estetik Dergisi*, (2). 30-45.

Sontag, S. (2015). *Yoruma Karşı*. (Çeviren: Osman Akınhay). Agora Kitaplığı, İstanbul.

Soygüder, Ş. (2021). "Philippe Halsman'ın "Jumpology" Adını Verdiği Portre Fotoğrafları ve Yüzü Farklı Görme Biçimi" *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşerî Bilimler Dergisi*, 6, 305-328.

Subaşıoğlu, F. & Fenge, Z. Z. A. (2020). "Dünyada ve Türkiye'de Fiziksel Engellilik: Zaman Çizelgesi" *Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(2), 97-109.

Tapies, A. (1971). *Sanat Pratiği*. Dost Kitabevi, İstanbul, 75-76

Tunalı, İ. (2020). *Estetik*. (20. Baskı). Remzi Kitabevi, İstanbul.

Tığın, Y. (2014). *Sanat-Hayat Bağlamında Nesnelerin Yeniden Okunması*. (Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Heykel Anasanat Dalı, Ankara.

Tokdil, E. (2022). "Çağdaş Sanatta Değişen Gerçeklik Algısı ve Kimlik Sorgulamaları" *Sanat ve İnsan Dergisi*. Orcid: 0000-0003-2701-0842 ,1309-7156.

Toluyağ, D. (2020). "Sanat Pratiğinde Enstalasyon, Mekân, Nesne ve Sanatçı Örnekleri" *Akademik Sanat*, 5(11), 101-114.

Toprak, I. G. (2022). *Koltuk-Sandalye İmgesi Üzerine Görsel Çözümlemeler*. (Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Ankara.

Tokuyan, M. M. (2022). *Dada ve Fluxus Bağlamında Resmin Heykelleşme Süreci*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Yeditepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Plastik Sanatlar ve Resim Anabilim Dalı, İstanbul.

Uslu, M. (2019). *Ai Weiwei'nin Hayatı ve Sanatı*. (Yüksek Lisans Tezi) Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı, İzmir.

Uzunoglu, M. (2013) "Kutluğ Ataman'ın Yapıtlarında Kimliğin Temsili" *İdil Dergisi* DOI: 10.7816/idil-02-07-02, 2013, Cilt 2, Sayı 7 / Volume 2, Number 7

Ümer E. (2018). "İnanılmazın Enkazından Hazine" ya da Kurgunun Cazibesi" *Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi*, Haziran 2018 Cilt 03 Sayı 04 193-214 21 Ulusal / Hakemli e-dergi

Ümer, E. (2021). “Resim Sanatında Picasso Etkisi” *Sdü Art-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi* Haziran’21 Cilt:14 Sayı:27 Issn 1308-2698 379.

Worringer, W. (2017). *Soyutlama ve Özdeşleyim* (Çeviren: İsmail Tunalı). (1.Baskı). Hayalperest Yayınevi, İstanbul.

Yarkın Biçer, H. (2020). “Post-Modern Unutuşa Bir Direnç Noktası Olarak Sarkis, Görünüm” *Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi* Sayı 8,

Yıldırım, N. N. (2018). *1980-1990 Yılları Arası Türk Plastik Sanatlarında Feminizm Yansımalarının Dört Kadın Sanatçı Üzerinden İncelenmesi: Nur Koçak, Gülsün Karamustafa, Nil Yalter, Füsun Onur*. (Yüksek Lisans Tezi). Anadolu Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Eskişehir.

Yıldız, İ. (2016). “Desen Eğitiminde Çizimin “Bir Düşünme Biçimi” Olarak İncelenmesi” *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi Journal Of Research In Education And Teaching* Haziran 2016 Cilt:5 Özel Sayı Makale No: 19 Issn: 2146-9199 157

Yüceil, G. Z. (2020) “Umut Eden Beden Tekinsiz Mekânlara Kayıyor ya da Boşluğa Övgü” *Hafıza ve Sanat Konuşmaları* (Ed. Eylem Ertürk, Sevim Sancaktar). Hafıza Merkezi. İstanbul. ISBN: 978-605-70285-0-1

WEB KAYNAKÇA

https://www.tozlumikrofon.com/tekerlekli-sandalye-ozellikleri-ve-tarihce/#google_vignette Erişim Tarihi: 01.05.2024

<https://www.tekerlekliSandalyeci.com/blog/icerik/tekerlekli-sandalyenin-icadi?ysclid=lvmvzl5b7s170643276> Erişim Tarihi: 02.05.2024

<https://www.merriam-webster.com/dictionary/ex%20cathedral> Erişim Tarihi: 09.05.2024

<https://collections.library.yale.edu/catalog/10648288> Erişim Tarihi: 31.05.2023

<https://devabilkara.com/portfolio/izler-ve-golgeler/> Erişim Tarihi: 26.04.2024

<https://www.oggusto.com/sanat/sanatci/fusun-onur-hayati-eserleri-ve-bilinmeyenleri> Erişim Tarihi: 26.04.2024

<https://www.moma.org/collection/works/81430> Erişim Tarihi: 10.05.2024

<https://www.oggusto.com/sanat/sanatci/fusun-onur-hayati-eserleri-ve-bilinmeyenleri> Erişim Tarihi: 26.04.2024

<http://istanbulkadinmuzesi.org/fusun-onur> Erişim Tarihi: 26.04.2024

<https://www.galerinevistanbul.com/tr/artists/49-fusun-onur/biography/> Erişim Tarihi: 26.04.2024

https://en.wikipedia.org/wiki/Eug%C3%A8ne_Ionesco Erişim Tarihi: 26.04.2024

[Sarkis: SONSUZ \(arter.org.tr\)](https://www.arter.org.tr) Erişim Tarihi: 30.04.2024

[Sarkis Kunyeler-Copyright.pdf \(bkziletisim.com\)](https://www.bkziletisim.com) Erişim Tarihi:

(https://frpedia.wiki/tr/Les_Chaises). Erişim Tarihi: 25.04.2024

https://en.wikipedia.org/wiki/Damien_Hirst Erişim Tarihi: 23.04.2024

<https://fundaciotapies.org/en/short-biography/> Erişim Tarihi: 26.04.2024

https://en.wikipedia.org/wiki/Doris_Salcedo Erişim Tarihi: 23.04.2024

[Lets eat outside today! | Fine Art Blog \(wordpress.com\)](https://www.wordpress.com) Erişim Tarihi:

[Creating a buzz: The Damien Hirst exhibit where thousands of maggots mature into flies... and then feast on abandoned barbecue - deDETHROTTLED](https://www.deDETHROTTLED.com) Erişim Tarihi:

<https://www.artfulliving.com.tr/gundem/arterde-sarkis-sergisi-sonsuz-i-27689?ysclid=lp1c9ix0ds404069818> Erişim Tarihi: 22.05.2024

<https://www.arter.org.tr/koleksiyon/yapitlar/907> Erişim Tarihi:

<https://www.tadashikawamata.com/index.html> Erişim Tarihi: 26.04.2024

https://en.wikipedia.org/wiki/Tadashi_Kawamata Erişim Tarihi: 26.04.2024

https://en.wikipedia.org/wiki/Michelangelo_Pistoletto Erişim Tarihi: 25.04.2024

https://en.wikipedia.org/wiki/Wendell_Castle Erişim Tarihi: 25.04.2024

[Arter'de Sarkis Sergisi: "SONSUZ" | Artful Living](#) Erişim Tarihi: 04.05.2024

https://en.wikipedia.org/wiki/Daniel_Spoerri Erişim Tarihi: 25.04.2024

<https://www.evofisdunyasi.com/blog/icerik/plastik-sandalyenin-dogusu> Erişim Tarihi: 27.04.2024

[Kendi Gölgesinde \(arter.org.tr\)](#) Erişim Tarihi: 10.05.2024

[Varoluş Hali \(İskemle\) | Arter](#) Erişim Tarihi: 10.05.2024

<https://www.gagallery.com/artists/hera-buyuktasciyan> Erişim Tarihi: 03.05.2024

https://tr.wikipedia.org/wiki/Sarkis_Zabunyan Erişim Tarihi: 30.04.2024

[Stefan Wewerka - Vikipedi \(wikipedia.org\)](#) Erişim Tarihi: 30.04.2024

[Hafiza ve Sanat-libre.pdf \(d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net\)](#) Erişim Tarihi: 06.05.2024

<https://14b.iksv.org/participants.asp?id=31> Erişim Tarihi: 03.05.2024

[Sandalye Olayları | Arter](#) Erişim Tarihi: 16.03.2023

https://en.wikipedia.org/wiki/George_Brecht Erişim Tarihi: 06.05.2024

[\(İsimsiz | Arter\)](#) Erişim Tarihi: 16.10.2023

<https://www.arttv.com.tr/yazi/agah-ugur-koleksiyonu-seckisi-bedenin-mucadele-alanndr> Erişim Tarihi: 22.05.2024

<https://walkerart.org/visit/what-is-contemporary-art/> Erişim Tarihi: 10.05.2024

https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%87a%C4%9Fda%C5%9F_sanat Erişim Tarihi: 23.05.2024

https://www.museumludwig.de/fileadmin/content/00_Ausstellungen/_Medien/2023/Fuesun_Onur/FO_Begleitheft_T_lay_30_08_2023.pdf Erişim Tarihi: 22.05.2024

<https://en.wikipedia.org/wiki/Chair> Erişim Tarihi: 16.10.2023

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Sandalye> Erişim Tarihi: 16.10.2023

TDK, <https://sozluk.gov.tr/> Erişim Tarihi: 16.10.2023

<https://tr.tax-definition.org/18227-chair> Erişim Tarihi: 22.05.2024

"Sandalye". Dictionary.com. Erişim Tarihi: 22.05.2024

https://tr.wikipedia.org/wiki/Nadide_Akdeniz Erişim Tarihi: 01.10.2024

<https://www.unlimitedrag.com/post/mamut-2021-icin-notlar> Erişim Tarihi: 01.10.2024

<https://bilsart.com/sergiler/damla-sari/> Erişim Tarihi: 01.10.2024

<https://www.kolekta.com.tr/sanaticilar/damla-sari/> Erişim Tarihi: 01.10.2024

<https://www.unlimitedrag.com/post/genc-sanaticilar-dosyasi-damla-sari> Erişim Tarihi: 01.10.2024

https://www.mimarizm.com/haberler/soylesi/mamut-art-project-sanaticilarindan-damla-sari-den-gelsin-yuzune-de-soylerim_133010 Erişim Tarihi: 01.10.2024

<https://www.saatchiart.com/en-tr/ismet.dogan> Erişim Tarihi: 01.10.2024

<https://cargocollective.com/ismetdogan/LACK> Erişim Tarihi: 01.10.2024

<https://cargocollective.com/ismetdogan/ARTIST-S-STATEMENT> Erişim Tarihi: 01.10.2024

<https://designtheses.wordpress.com/2022/06/08/sakir-gokcebag/> Erişim Tarihi: 01.10.2024

https://www.mimarizm.com/etkinlikler/sergiler/sakir-gokcebag-asina_130397 Erişim Tarihi: 01.10.2024

<https://www.arter.org.tr/sergi/sakir-gokcebag-gorundugu-gibi/4350> Erişim Tarihi: 01.10.2024

<https://www.magnet.istanbul/sakir-gokcebag> Erişim Tarihi: 01.10.2024

<https://artsandculture.google.com/asset/spaghetti-chair-serkan-%C3%96zkaya/lGzvWfPgZVMzA> Erişim Tarihi: 01.10.2024

<https://www.kolekta.com.tr/sanaticilar/serkan-ozkaya-2/> Erişim Tarihi: 01.10.2024

<https://moca.ca/exhibitions/serkan-ozkaya-2023/> Erişim Tarihi: 01.10.2024

<https://libcom.org/library/k%C3%BCba-kutlug-ataman-waygood-gallery-newcastle-july-august-2006-art-review> Erişim Tarihi: 01.10.2024

https://tr.wikipedia.org/wiki/Kutlu%C4%9F_Ataman Erişim Tarihi: 01.10.2024

<https://www.frieze.com/article/kutlug-ataman> Erişim Tarihi: 01.10.2024

<https://extracitykunsthal.be/en/exhibitions/kutlug-ataman-kuba-2> Erişim Tarihi: 01.10.2024

<https://kutlugataman.com/artist/kuba> Erişim Tarihi: 01.10.2024

<https://www.unlimitedrag.com/post/eksiklik-kendi-%C3%B6z%C3%BCnde> Erişim Tarihi: 02.10.2024

<https://www.labirentsanat.com/ismet-dogan-hicbir-yerdeyiz> Erişim Tarihi: 02.10.2024

GÖRSEL KAYNAKÇA

Görsel 1. 9cbeabdf8e0b56ebfeb453731c04d662.jpg (1500×929) (pinimg.com) Erişim Tarihi: 06.06.2023

9cbeabdf8e0b56ebfeb453731c04d662.jpg (1500×929) (pinimg.com) Erişim Tarihi: 06.06.2023

Görsel

3. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/77/Vincent_van_Gogh_-_Van_Gogh%27s_Bedroom_in_Arles_-_Google_Art_Project.jpg

Erişim Tarihi: 06.06.2023.

Görsel 4. Pablo-Picasso-Still-life-with-chair-caning-19121.jpg (1200×800) (d16kd6gzalkogb.cloudfront.net) Erişim Tarihi: 14.06.2023.

Görsel 5. press-preview-at-the-barbican-art-gallery-their-new-exhibition-the-bride-and-the-bachelors-161617233-5b63680ec9e77c00257819bb.jpg (3000×2000) (thoughtco.com) Erişim Tarihi: 14.06.2023.

Görsel 6. 198796_a01_ps_20171221_resized.jpg (1000×700)
(cincinnatiartmuseum.org) Erişim Tarihi: 14.06.2023.

Görsel 7. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/265133> Erişim Tarihi: 02.05.2024

Görsel 8. <https://www.youtube.com/watch?v=eG8ixJiO7fs> Erişim Tarihi: 14.06.2023.

Görsel 9. <https://www.wikiart.org/en/giorgio-de-chirico/furniture-in-the-valley>
Erişim Tarihi: 14.06.2023.

Görsel 10. <https://fondazionedechirico.org/collezione/?lang=it/> Erişim Tarihi: 14.06.2023.

Görsel 11. 2ad4675c533397e3b0e3f99dd1e05889.jpg (690×558) (pinimg.com)
Erişim Tarihi: 25.06.2023.

Görsel 12. 99e34aa6fa4ada91b475292d8492d99d.jpg (735×904) (pinimg.com)
Erişim Tarihi: 22.06.2023.

Görsel 13. <https://www.yandex.com.tr/video/preview/13010298486387122128>
Erişim Tarihi: 22.06.2023.

Görsel 14. warhol_big_electric.jpg (1445×1080) (thebroad.org) Erişim Tarihi: 14.06.2023.

Görsel 15. <https://www.wikiart.org/en/robert-rauschenberg/pilgrim-1960> Erişim Tarihi: 24.06.2023.

Görsel 16. c38165129872748a96229e8b69b783c2--collage-art-collage-ideas.jpg (533×1024) (pinimg.com) Erişim Tarihi: 24.06.2023.

Görsel 17. Robert Rauschenberg | Soundings (1968) | Artsy Erişim Tarihi: 24.06.2023.

Görsel 18. 101151.jpeg (800×1200) (arter.org.tr) Erişim Tarihi: 16.10.2023

Görsel 19. Xji6zHOAixM.jpg (807×572) (userapi.com) Erişim Tarihi: 14.06.2023.

Görsel 20. Ảnh của họa sĩ Việt Nam (wordpress.com) Erişim Tarihi: 14.06.2023

Görsel 21.
https://www.creativeboom.com/upload/articles/a2/a20781f47cf4e689b4e1e3303204a564cf92f78b_1100.jpg Erişim Tarihi: 31.05.2024

- Görsel 22.** <https://www.moma.org/collection/works/81430> Erişim Tarihi: 14.06.2023.
- Görsel 23.** web-4-2.jpeg (900×1088) (frieze.com) Erişim Tarihi: 14.06.2023.
- Görsel 24.** 93007.jpeg (1200×793) (arter.org.tr) 16.10.2023
- Görsel 25.** castle-chair-with-sport-coat.jpg (241×320) (wordpress.com) Erişim Tarihi: 14.06.2023.
- Görsel 26.** Damien Hirst Essay - 441 Words | AntiEssays Erişim Tarihi:
- Görsel 27.** Damien Hirst Essay - 441 Words | AntiEssays Erişim Tarihi:
- Görsel 28.** 1141007 (dergipark.org.tr) Erişim Tarihi: 14.06.2023.
- Görsel 29.** f897ab263e3c30fae7a401a538bb5841.jpg (1024×688) (pinimg.com) Erişim Tarihi: 14.06.2023.
- Görsel 30.** <https://www.yellowtrace.com.au/chair-installations/> . Erişim Tarihi: 29.05.2023.
- Görsel 31.** <https://www.yellowtrace.com.au/chair-installations/> . Erişim Tarihi: 29.05.2023.
- Görsel 32.** <https://www.yellowtrace.com.au/chair-installations/> Erişim Tarihi: 29.05.2023.
- Görsel 33.** <https://www.yellowtrace.com.au/chair-installations/> Erişim Tarihi: 29.05.2023.
- Görsel 34.** 6d8619b06ebddb27e51b702029b47bea.jpg (900×784) (pinimg.com) Erişim Tarihi: 14.06.2023.
- Görsel 35.** <https://ropac.net/artists/51-anselm-kiefer/works/11571/> Erişim Tarihi: 08.01.2022.
- Görsel 36.** A4720-10-Artworks-by-Ai-Weiwei-Image-2.jpg (1293×900) (re-thinkingthefuture.com) Erişim Tarihi: 14.06.2023.
- Görsel 37.** 117331-864392-1287x836.jpg (1254×836) (lrt.lt) Erişim Tarihi: 14.06.2023.
- Görsel 38.** <https://www.yellowtrace.com.au/chair-installations/> Erişim Tarihi: 29.05.2023.
- Görsel 39.** 77970.jpeg (1001×1200) (arter.org.tr) Erişim Tarihi: 31.05.2024

Görsel 40. <https://www.artter.org.tr/sergi/kendi-golgesinde/1287#gallery-9> Erişim Tarihi: 10.05.2024

Görsel 41. <https://www.artter.org.tr/sergi/kendi-golgesinde/1287#gallery-9> Erişim Tarihi: 10.05.2024

Görsel 42. <https://www.chiharu-shiota.com/counting-memories> Erişim Tarihi: 02.06.2023.

Görsel 43. <https://www.chiharu-shiota.com/installationperformance-2023> Erişim Tarihi: 13.06.2023.

Görsel 44. Füsun Onur: Hayatı, Eserleri ve Bilinmeyenleri - OGGUSTO Erişim Tarihi: 14.06.2023.

Görsel 45. <https://www.instagram.com/p/CFWzZCrg276/> Erişim Tarihi: 14.06.2023.

Görsel 46. Füsun Onur, İsimsiz, 2023. Pera Müzesi.

Görsel 47. <https://www.kolekta.com.tr/yapit/isimsiz-kopya-3/> Erişim Tarihi: 01.10.2024.

Görsel 48. [Kutlug-Ataman,-Küba-©-Bram-Goots.jpg \(2198×1461\)](https://www.kutlug-ataman.com/kuba-c-bram-goots.jpg) <http://extracitykunsthal.be> Erişim Tarihi: 01.10.2024.

Görsel 49. <https://devabilkara.com/portfolio/4-katman/> Erişim Tarihi: 29.05.2023.

Görsel 50. Engin Gerçek, 2018, Erişim Tarihi: 29.05.2023.

Görsel 51.

<https://serkanozkaya.com/images/moreworks/2008SPAGHETTICHAIR.JPG> Erişim Tarihi: 01.10.2024.

Görsel52.

<https://www.akbanksanat.com/content/ImageGallery/s%CC%A7akirgo%CC%88kc%CC%A7ebag%CC%86,%E2%80%9Cuntitled%E2%80%9D.jpg> Erişim Tarihi: 01.10.2024.

Görsel 53. <https://www.saatchiart.com/en-tr/art/Photography-Broken-Chair-Limited-edition-of-5-1/415338/7113451/view> Erişim Tarihi: 01.10.2024.

Görsel 54. <https://www.artar.org.tr/sergi/haset-husumet-rezalet/112> Erişim Tarihi: 31.05.2024

Görsel 55. https://www.mimarizm.com/themes/uploads/images/DSC_9436-Edit.jpg
Erişim Tarihi: 01.10.2024.

Görsel 56. <https://www.artar.org.tr/EN/exhibitions/sarkis-endless/1233#gallery-9>
Erişim Tarihi: 04.05.2024.

Görsel 57. <https://www.artar.org.tr/EN/exhibitions/sarkis-endless/1233#gallery-9>
Erişim Tarihi: 04.05.2024.

