

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

ÇOĞALTILMIŞ ELEMANLARLA ENSTALASYON

Hazırlayan:

Vesile ÖZSU

Danışman:

Yrd. Doç. Gökçen ERGÜR

İZMİR-2016

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “*Çoğaltılmış Elemanlarla Enstalasyon*” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

....../....../.....

Adı SOYADI

İmza

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün/...../..... tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin Maddesine göre Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı yüksek lisans öğrencisi Vesile Özsu'nun **‘‘Çoğaltılmış Elemanlarla Enstalasyon’’** konulu tezi incelenmiş ve aday/...../..... Tarihinde, saat’da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

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

BAŞKAN**ÜYE****ÜYE**

**YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DÖKÜMANTASYON MERKEZİ
TEZ VERİ FORMU**

Tez No:

Konu Kodu:

Üniv. Kodu:

Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez Yazarının

Soyadı:

Adı:

Tezin Türkçe Adı :

Tezin Yabancı
Dildeki Adı :**Tezin Yapıldığı:**

Üniversite:

Enstitü:

Yıl:

Diğer Kuruluşlar:

Tezin Türü:

Yüksek Lisans

Dili :

Doktora

Sayfa Sayısı :

Sanatta Yeterlik

Referans Sayısı :

Tıpta Uzmanlık

Tez Danışmanı / Danışmanlarının:

Ünvanı:

Adı:

Soyadı:

Türkçe Anahtar Kelimeler:**İngilizce Anahtar Kelimeler:**

1-

1-

2-

2-

3-

3-

4-

4-

5-

5-

Tarih:

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayımlanmasını İstiyorum: Evet

Hayır

ÖZET

“Çoğaltılmış Elemanlarla Enstalasyon” adlı bu çalışmada, sanat alanında, enstalasyonun (yerleştirme) plastik sanatlara nasıl dahil olduğu tarihsel süreç içerisinde nasıl oluştuğu, geliştiği örnekler ile birlikte araştırılmış ve sunulmuştur.

Bu konu ‘enstalasyon’ başlığı altında 1960’lardan günümüze kadar ki süreci kapsamaktadır. Geleneksel resim ve heykelin dışında enstalasyon yeni bir sanat formu olarak karşımıza çıkmaktadır. Konuya referans verecek şekilde toplumsal olaylar ve süreçler göz önüne alınarak Fordizm, Bauhaus, seri üretim gibi kavramlar ayrıca fotoğrafın, çoğaltma kavramına getirdiği yeni tanımlar incelenmiştir. Tezde, bu süreç ana hatlarıyla ele alınmıştır.

Çoğaltma(lar)dan, sınırsız sayıda üretilebilecek orijinal sanat eserleri anlaşılabilir. Örneğin Piero Manzoni’nin “Sanatçı Dışkısı” adlı işi gibi. Çoğaltılan sanat eseri, sanat eserinin biricikliğini tahrip ederek onu yeni bir iletişim nesnesine dönüştürmektedir.

Enstalasyon başlığı altında plastik sanatlarda çoğaltma durumu teknik ve sanatsal bir kategori olarak yarattığı durum ve anlamlarla konunun dahilinde açıklanmıştır.

Enstalasyon kavramı çoğaltılmış elemanlar ile sınırlı tutulmuştur. Bu alanda örnek gösterilebilecek ve konuya açıklık getirmekte yardımcı olacak belli başlı sanatçılar ve işlerine yer verilmiştir.

ABSTRACT

In this study entitled “Installation with Multiple Elements”, inclusion of installation in plastic arts, its formation and development in the historical process have been researched and presented with examples.

This topic covers the period from the 1960s until today, under the title of “installation”. Installation has become a new form of art, separate from traditional painting and sculpture. Concepts such as Fordism, Bauhaus and serial production, together with the new definitions brought to the concept of multiple by photography have been examined, taking into consideration social events and processes, in reference to the topic. The outlines of this process have been taken into consideration in the thesis.

Original works of art that may be multiple by an unlimited number may be understood from duplicate(s). An example of this is the “Artist’s Shit” by Piero Manzoni. The multiple work of art disrupts the uniqueness of the work of art and transforms it into a new object of communication.

Under the topic of installation, multiple in plastic arts has been explained with the situations and meanings it creates as a technical and artistic category.

The concept of installation has been limited to duplicated elements. Major artists and their works have been provided as examples in order to clarify the topic.

ÖNSÖZ

Bu tez konusu seçerken çoğaltılmış elemanlarla enstalasyon kavramı ile işlerim arasında bir bağ kurabileceğim düşüncesi, hareket noktalarımı gözden geçirmeme konumunu ve sanatsal bağlamda kendimi geliştirmeme katkı sağlamıştır.

Araştırmalarım sırasında yaygın kitaplar ve Türkçe kaynakların kısıtlı sayıda olması nedeniyle, yabancı kaynaklara da başvurmakla birlikte üniversite kütüphanelerinde yer alan kitap ve tezlerden de faydalandım.

Tezin oluşum sürecinde beni yönlendiren, yorumlarıyla bana yön veren değerli hocam ve danışmanım Sayın Yrd. Doç. Gökçen Ergür'e,

Maddi ve manevi desteğini esirgemeyen aileme,

Sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Vesile ÖZSU

İZMİR-2016

İÇİNDEKİLER

ÇOĞALTILMIŞ ELEMANLARLA ENSTALASYON

YEMİN METNİ.....	ii
TUTANAK.....	iii
YÖK DÖKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU.....	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vi
ÖNSÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER.....	viii
RESİM LİSTESİ.....	x
KISALTMALAR.....	xii
GİRİŞ.....	xiii

1.BÖLÜM

ÇOĞALTMA KAVRAMI VE SANATTAKİ KULLANIMI

1.1.Seri Üretim.....	1
1.1.1.Çoğaltma ve Değer.....	4
1.1.2.Edisyon.....	15
1.2.Fotoğrafın Keşfi.....	17

2.BÖLÜM

ENSTALASYON

2.1. Enstalasyonun Geçmişi.....	19
2.1.1.Yerleşik Seyir-Estetik Değerlendirmesi Üzerine Kurulu Enstalasyonlar	22

2.1.2.İzleyici-İş İlişkisi İletişim Sürecine Dayanan Enstalasyonlar.....	25
2.1.3.Doğrudan Zaman Mekân Algısı Üzerine Kurulu Enstalasyonlar.....	27
2.2.Çoğaltılmış Elemanlarla Enstalasyon ve Örnek Sanatçıları.....	29
2.2.1.Joseph Beuys.....	30
2.2.2.Ai Weiwei.....	32
2.2.3.Antony Gormley.....	36
2.2.4.Cengiz Çekil.....	38
SONUÇ.....	42
KAYNAKÇA.....	45
ÖZGEÇMİŞ	

RESİM LİSTESİ

Resim 1: Alberti'nin Kopyalama Methodu.....	s.5
Resim 2: Auguste Rodin, Cehennem Kapısı.....	s.6
Resim 3: Cehennem Kapısı (Detay) (Three Shadows).....	s.7
Resim 4: Andy Warhol, Marilyn Monroe	s.13
Resim 5: Andy Warhol, Brillo Kutuları	s.14
Resim 6: Andy Warhol, Brillo Kutuları (Detay).....	s.14
Resim 7: Piero Manzoni, Sanatçı Dışkısı	s.16
Resim 8: Edward Kienholz, The Beanery (Önemsiz).....	s.23
Resim 9: Dan Flavin, Adsız	s.24
Resim 10: Carl Andre, Equivalent VIII.....	s.24
Resim 11: Walter de Maria, New York Earth Room (New York' un Toprak Odası)....	s.26
Resim 12: Eva Hesse, Rope Piece (İp Parçası).....	s.26
Resim 13: Christo (Javacheff), Sarılıp Sarmalanmış Kıyı	s.28
Resim 14: Per Kristian Nygård, Not Red But Green.....	s.28
Resim 15: Cengiz Çekil, 10 sanatçı 10 iş A Sergisi.....	s.29
Resim 16: Joseph Beuys, Sürü	s.31
Resim 17: Ai Weiwei, Bubbles-Kabarcıklar	s.33
Resim 18: Ai Weiwei, Kabarcıklar (Detay).....	s.33

Resim 19: Ai Weiwei, Ayçiçeği Çekirdekleri (Sunflower Seeds).....	s.34
Resim 20: Ai Weiwei Ayçiçeği Çekirdekleri (Sunflower Seeds)(Detay).....	s.35
Resim 21: Ai Weiwei Ayçiçeği Çekirdekleri (Sunflower Seeds) (Detay).....	s.35
Resim 22: Antony Gormley, Field (Tarla).....	s.37
Resim 23: Antony Gormley, Field (Tarla)(Detay).....	s.37
Resim 24: Cengiz Çekil, Temizlik Beziyle.....	s.39
Resim 25: Cengiz Çekil, Temizlik Beziyle (Detay).....	s.40
Resim 26: Cengiz Çekil, Şeyler.....	s.41

KISALTMALAR

s. Sayfa

D.E.Ü. G.S.E. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Yay. Yayınları

Çev. Çeviren

vs. ve saire

GİRİŞ

Lisans dönemimin sonlarına doğru çalışmalarında aynı elemanın çoğaltılmasıyla yapılmış enstalasyonlar üzerine yoğunlaştım ve ilgim giderek arttı. Bu sebeple konunun kavramlarını, ortaya çıkış ve uygulanma şekillerini daha fazla araştırıp paylaşabilmek için “Çoğaltılmış Elemanlarla Enstalasyon” adlı konuyu seçtim.

Bu başlık altında incelenebilecek kavramlar, çoğaltma, sanat nesnesi, sanatın mekânı ve zamanı gibi kavramların süreç içindeki değişimi ve gelişimi, görme ve algılama biçimleri, bunlara göre özne(izleyen) ve sanat nesnesinin konumları (Enstalasyonun yeni bir sanat formu önermesi ile birlikte özne ve nesnenin bu konumunda, izleyen ile sanat nesnesi karşı karşıyadır bir diğer kelimeyle çatışma halindedir. İzleyeninin onun içinde ve ya dışında olma durumu, kavrama şekli konuma işaret eder.); bu kavramların hangi sosyal ve politik evrelerden geçtiği, bu evrelerin coğrafi ve kültürel mekânlardaki çeşitliliği, insan psikolojisinin etkisi; sanat olgusu, sanatçı ve işi/üretimi; bu işi/üretimi yapılma ve gösterilme süreçleri, bu süreçlere öznenin(izleyen)katkısı ve ilişkisi sayılabilir.

Enstalasyon kavramı bir 1960’lı yıllar ve sonrası eğilimi olmakla birlikte sınıflandırmasında, kimi durumda farklı gruplara özgü olduğu söylenen özelliklerin tek işte bir arada görülebileceği gibi çok ince çizgiler bulunmakla birlikte belli özellikleri içeren genellemelerle, bu karmaşık durumda somut bir izleme alanı sunduğu için Zekiye Sarıkartal’ın “Çağdaş Bir Anlatım Biçimi Olarak Enstalasyon (Yerleştirme) ve Bir Sergi” adlı yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezinde yaptığı üçlü gruplamadan hareket ettim.

“Multiple”, Türkçe’de “çoklu-çoğaltma” olarak açıklanabilir ve Türk Dil Kurumu’nun Türkçe Sözlüğünde iki sözcük ile açıklanmaktadır. İlki birden fazla unsurdan oluşan, birçok kısımlar gösteren, ikincisi, birden fazla organı etkileyen, değişik organlarda aynı anda oluşan anlamlarına gelmektedir.

Metni destekleyecek görseller, resim listesinde belirtilip ayrı bir bölüm oluşturulmadan metnin içinde yerleştirilmiştir.

Bu tezde ‘multiple’ terimi yerine ‘çoğaltma’ terimi kullanılmıştır.

Teknik ve sanatsal bağlamda çoğaltma ve enstalasyon kavramları örneklerle birlikte bağlantı kurularak açıklanması hedeflenmiştir.



1.BÖLÜM

ÇOĞALTILMIŞ KAVRAMI VE SANATTAKİ KULLANIMI

1.1.Seri Üretim

Seri üretim, bir fabrika veya atölyenin uzun bir süre aynı iş üzerinde çalıştığı üretim tipi, seri imalatı, makine üretimi ya da el emeği olarak son ürüne ulaşmak için her basamakta yapılması gereken, tekrar eden işlemlerin, belli bir kalitede üretim grupları halinde organize edilmesidir. Bu üretim, sanat alanında uzun süredir bilinmektedir. Eski Mısır'ın ve Antik Yunan'ın heykeltıraşları böyle çalışmışlardır. Rönesans sanatçıları da atölyelerinde benzer iş paylaşımları yapmışlardır. *“Rubens” in Antwerp’deki* stüdyosu da kelimenin tam anlamıyla bir fabrikaydı. Bazıları kendi başlarına, kendi dallarında tanınmış asistanları, resim yapmanın belirli kısım ve türleri konusunda uzmanlaşmışlardı. Rubens bu tekniği öylesine iyi organize etmişti ki yokluğunda yapılan resimleri kendisi yapmış gibi olurdu. Müşterileri onun dokunmadığını bildiği resimleri alırlar ve memnun kalırlardı.”* (Myers, 1971, s. 153-158)

Çağdaş yaşam sürecinde sanat yeni bir yer edinmektedir. Pek çok şeyin endüstriyel olarak üretildiği bir çağda, sanatla fabrikasyon üretimler arasında bir çelişki doğmaktadır. Bu çelişki sanat eserinin de endüstriyel olarak üretilebileceğine yönelik tartışmalardır. Endüstriyel bir üründen marjinal kârı elde edebilmek için binlerce adet üretilmesi gerekmektedir. Bu hem sanayinin işlerliği için, hem de harcanan minimum enerjiden maksimum fayda sağlamak için gerekmektedir. Oysa bir sanat eserinin bilinen anlamda fabrikasyon üretimi için, gerekli olan sayıda üretimi pek mümkün görülmemektedir. (Biçer, 2003, s. 27)

* Belçika’da bir şehir.

Bunların yanında ‘‘Çoğaltma’’ kavramını daha iyi tanımlayabilmek için seri üretim ile birlikte bir üretim biçimi olarak Fordizm’i de incelemekte fayda vardır.

Fordizm’in geniş açılı tanımı Gramsci** tarafından şöyle yapılmıştır: *‘‘Kapitalist medeniyette yeni bir dönemi başlatan, plânlı ekonomiye geçişe damgasını vuran, yalnızca üretimi değil bireyi de plânlayan, yeni bir işçi (ve insan) tipi yaratmak için hayatının en mahrem alanlarını işgal eden ve bir montaj hattı ile sınırlı kalmayan yaklaşımdır’’* (Kumar, 1995, s. 68).***†

II. Dünya Savaşı tüm dünyayı etkilemiş ve sonrasında birçok sorunun krize dönüştüğü yıllar süregelmiştir. Domuzlar Körfezi, Vietnam Savaşı, Çekoslovakya’nın işgali, Kennedy ve Martin Luther King suikastleri, 1968 öğrenci olayları gibi kaba hatlarıyla çizebileceğimiz politik olaylar birbiri ardına gelmektedir (Biçer, 2003, s.15). II. Dünya Savaşı’ndan 1970’lere kadar süren –tipik özelliklerini 1950’lerin sonu ve 1960’ların başında göstermiştir- dönem, kitle üretimi, kitle tüketimi ve ürünün standartlaşması üzerine temellenen bu olgu, yepyeni bir estetik ve kültür anlayışını da beraberinde getirmiştir (Harvey, 1991). İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde, Fordizme özgü "yoğun" birikim rejimi ve "tekelci" düzenleme tarzının birleşmesi,

**Antonio Gramsci (1891- 1937), İtalyan düşünür, siyasetçi ve sosyalist kuramcı.

***Fordizmle birlikte ek olarak Taylorizme de kısaca değinecek olursak Henry Ford’un geniş çapta yararlandığı bir başka isim F.W. Taylor’dur. Taylor’un ‘‘bilimsel yönetim’’ yaklaşımına göre; işçilerin yaptıkları işin parçalara ayrılarak ayrıntılı olarak incelenmesi, kaydedilmesi ve bu işin yapılması için en basit ve uygun yolun bulunmasıyla çok büyük verimlilik artışları sağlanacaktır. Ford, Taylor’un hareket ve zaman etütleri içeren bilimsel yönetim yaklaşımını uygulamaya koymuştur (Saklı, 2013, s.110). Taylorizm emek ile birlikte makineli sistemin fabrika sistemi içinde yeniden düzenlenmesini(örgütlenmesini) ifade etmektedir. İş yerindeki verimliliği arttırıcı etkisinden çok, emeğin mevcut/egemen sisteme en iyi şekilde eklemlenme yollarını araştıran ideolojidir. Dolayısıyla Taylorizm, ekonomik alanın, Fordizmin, zeminini oluşturur. Emek araçlarının geliştirilmesi ya da teknoloji ile değil emeğin örgütlenme biçimleri ile ilgili olan bu yönetim modeli, ‘‘emek gücünü kontrol etmenin bir yolu olarak’’ kullanılmıştır (Gökgöz, 2007, s.21-22).

kapitalizme evrensel bir boyut kazandırmış ve Fordizmi tümüyle bütünleşmiş bir sistem yapmıştır (Elam, 1997, s. 63).

Hareketli montaj hattı ile seri üretim yapmakla birlikte, seri üretimi ilk kullanan kişi Ford değildir. Bu yöntem ilk olarak 1798’de, ABD ordusundan 10.000 adet acil tüfek üretim talebi ile karşılaşan, ateşli silah üreticisi Eli Whitney (1765-1825), tarafından gerçekleştirilmiştir. Tüfeğin her bir parçası için ayrı bir makinede kalıp tasarlayan Whitney, ürettiği parçaları birleştirerek silahı oluşturmayı başarmıştır. Ford seri üretim yöntemini sadece otomobil sanayisine uygulamakla kalmamış kavramın sınırlarını geliştirmiştir (Pollard, 1996, s. 30).

Fordizm sadece kitlesel bir üretim tarzı olarak değil, yaşamın tümüne yayılan topyekûn bir sistem olarak değerlendirilmelidir. Çünkü ekonomik bir dönüşüm ve kapitalizme özgü üretim tarzı olsa da Fordizm, kültürel durum ve kentleşmenin inşası için temel bir faktör olmuştur. İşgücü üretimi, kontrol ve yönetiminde yeni bir sistem, yeni bir politika, yeni bir estetik ve psikoloji, bir çeşit “rasyonel” leşmiş, çoğunluk üzerinden işleyen toplum yaratmanın zeminini oluşturur (Gökgöz, 2007, s.10). Üretim, aile içi ya da zanaat tipi örgütlenmenin dışına çıkarak, montaj hattı felsefesine oturtulmuş ve dev fabrikalarda gerçekleştirilmektedir. Dolayısıyla işgücünün tamamını içine alan bu standart nitelik, çalışanların üretim sürecindeki inisiyatiflerini de göz ardı etmekte (Hall & Jacques, 1995, s.47) ve emeğin özgünlüğünü ortadan kaldırarak ikame edilebilir bir duruma indirgemektedir (Özkalp, 1997, s. 421). Üretim sürecinin işçinin niteliklerine bağlı olmayan, tekniğin mantığına göre düzenlenen bu örgütlenme modeli, işçiyi, bilgi ve becerisini gereksiz hale getirerek özel/tek amaçlı makinelerin pasif bir uzantısı haline getirmekte, mesleki deneyimi önemsizleştirmektedir.

Fordizm’de amaç, üretim maliyetlerini düşürmek, aynı maldan çok sayıda ve ucuza üretmek üzerine kurulmuş ve bu yolla kitlesel bir pazar oluşturmaktır. Bunların sonucundan çoğaltılabilirlik, biriciklik, özgünlük gibi kavramlar ortadan kalkmıştır. Üretilen nesne ulaşılabilir, standart bir hale gelmiştir. Üretim örgütlenmesi de bu doğrultuda iş bölümüne ve standart bir niteliğe dayanmaktadır.

1.1.1.Çoğaltma ve Değer

Çoğaltma kavramının anlamı “Multiple”, Türkçe-İngilizce, İngilizce-Türkçe sözlük taramaları sonucunda ortak noktada, fazlalaştırma, birden fazla unsurdan oluşan, birçok kısımlar gösteren, birden fazla organı etkileyen, değişik organlarda aynı anda oluşan, bir şeyin çok duruma getirilmesi, teksir, kopyasının yapılması, nicelik olarak birbirine benzer şeylerin sayısının artması olarak tanımlanmaktadır.

Çoğaltma kavramının sanat alanındaki tanımı, “Çoğaltma hem sanat yapma olarak kullanılan bir tekniktir, hem de bütün sanat dallarıyla bağlantılı olarak teorik bir duruş noktasının somutlaştırılmasıdır.” (Buchholz & Maggani, 1993, s.2). Potansiyel olarak “sınırsız sayıda üretilecek olan orijinal sanat eserleri” (Lane, 1994, s. 11) anlaşılmaktadır.

Eski dönemlere dönecek olursak, terracotta (pişmiş toprak), bronz döküm, sikke üretimi Antik Yunanlılar tarafından bilinen ve kitlesel üretimi gerçekleştiren tekniklerdir. Roma dönemi sanatında, Antik Dönem heykellerinin yeniden üretimi, bir teknikten çok kültürel bir aktarımdır. Roma kültür ve sanatı çoğaltmalar aracıyla ile Antik Yunan’a bağlanmaktadır. Üç boyutlu nesneleri çoğaltmada, Leon Battista Alberti (1404-1472), heykeltıraşlar için bir yöntem geliştirmiştir. Alberti, bugün bilinen mezopuana**** benzer bir araçla bir heykelin (modelin) referans noktalarını final malzeme üzerine naklederek, o heykelin kopyasının yapılabileceğini söyler. (Biçer, 2003)

**** Mevcut olan modelden(heykelden), yardımcı iğneleri ile seçilen noktaları sabitleyerek, modeli istenen malzeme üzerine işaretleme yapılarak kopyalama yapmaya yarayan alet.



Resim 1: Alberti'nin Kopyalama Metodu

(Kaynak: Sipahioğlu-Genç, 1990; s.46)

Gutenberg, 1445'lerde matbaayı icat edene kadar Japonya'da ve Çin'de iki boyutlu nesnelerin çoğaltılmasında ipek baskı yöntemi, 1400'lerde Avrupa'da ise ağaç baskı teknikleri kullanılmaktadır. *“Bildiğimiz en eski tahta oyma 1423 tarihini taşımaktadır; kısa süre sonra baskıyla çoğaltılmış iskambil kâğıtları görülmüştür. Avrupa'da baskıyla 1440 dolaylarında geçilmiştir. Bu yöntem dört yüzyıl önce Asya'da kullanılıyordu.”* (Sante, 2000, s. 49) 1798'de litografinin (taşbaskı) icadı ile yeniden üretim teknikleri farklı bir aşamaya gelmiştir. Litografi, iki boyutlu sanat eserinin her baskıda yeniden biçimlendirilme olanaklarını da sağlıyordu. (Biçer, 2003, s.4)

“...yıllar geçtikçe, litografi orta sınıfın evlerine resim girmesini sağlamıştır. Duvar kağıtları, resimli takvimlerle, (...), at yarışı baskılarıyla, boğa güreşi afişleriyle litografi tüccarların kendi reklamlarını yapmalarına olanak verdi; bastırılan kartların bir yanında adlar ve adresler, öteki yanında ise ya resimli fıkralar ya da özdeyişler yer

alıyordu.” (Sante, 2000, s. 49). Litografi tekniği ile kopyalama, matbaanın gördüğü işleri yerine getirmektedir. Metnin, reklâmın, kutsal kitabın ya da resmin çoğaltılarak birçok kişiye ulaşması sağlanıyordu.

Çoğaltmayı, heykelde kullanarak çalışan ilk isimlerden biri Auguste Rodin(1840-1917)’dir. Rodin’in 1880-1917 yılları arasında üzerinde çalıştığı ‘‘Cehennem Kapısı’’ adlı işin merkezî figürü olan ‘‘Düşünen Adam’’ın üstünde, kapının taç kısmında yer alan, üçlü kompozisyon çoğaltılmış figürlerden meydana gelmektedir. Bu kompozisyon ‘‘Michelangelesque Adam’’ adını verdiği bir figürün tekrarından oluşmaktadır. Sonradan Rodin bu üçlü figüre ‘‘The Three Shades’’***** (Üç Gölge) adını vermiştir. (Biçer, 2003, s.4)



Resim 2: Auguste Rodin, Cehennem Kapısı

(Kaynak: Yazarın arşivinden, Ocak- 2015)

***** Bazı kaynaklarda ‘‘The Tree Shadows’’ olarak kullanılmaktadır.



Resim 3: Cehennem Kapısı (Detay) (Three Shadows)

(Kaynak: http://www.richardnathanson.co.uk/rodin__hanako.htm, 05.03.2016)

1960’larda çoğaltma kavramının içeriği, buna başvuran sanatçıların tercihleri, dünya görüşü ve yaşam felsefesiyle birlikte belirlenmektedir. Bir teknik olarak düşünceyi ya da imgeyi görsel yolla aktarmada etkiyi güçlendiren bir öge olarak kullanılabilir. Ayrıca çoğaltılarak üretilmiş sanat objeleri birer ayna-imge olarak toplumsal sistemin eleştirisini de üstlenebilir. Yine; bir iletişim nesnesi olarak çoğaltılmış nesnenin, izleyici tarafından edinilmesi konusunda sağladığı kolaylık orijinal nesneye ulaşması bakımından daha kolaydır (Kitap, kaset, CD vs. gibi). (Biçer, 2003)

Walter Benjamin (1892-1940), “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı” adlı makalesinde, sanat yapıtının yeniden üretimi üzerinde durmuştur. Benjamin, başından beri sanat yapıtının yeniden-üretilbilir karakteri taşıdığını, bu sayede yapılmış bir yapıtın başkalarınca da yapılabilirdiğini belirtiyor: Öğrenciler sanat alanında alıştırma yapmak amacıyla, ustalar yapıtlarının yaygınlaşmasını sağlamak için ve üçüncü kişiler de kazanç uğruna bu türden tekrar

üretimleri gerçekleştirmişlerdir. Buna karşılık sanat yapıtının teknik aracılığıyla yeniden-üretilmesi değişik zamanlarda değişik şekillerde çok defa karşımıza çıkan bir olgudur; bu olgu süreç içerisinde zaman zaman kesintiye uğrayan, atılımları uzun aralıklarla gerçekleşen, ama gittikçe yoğunlaşan bir gelişme sergiler. (Benjamin, 1993, s. 52). Bütün bu gelişmeler ve yeni atılımlar, sanatın gelişimine ve sanatın algılanmasına katkı sağlamış, *“yüzyılımızın başında teknik yoldan yeniden-üretim, geçmişin bütün sanat yapıtlarını kapsamına aldıktan sonra bu yapıtların etkilerini en köklü değişimlere uğratmaya başlamaktan başka, kendine sanat yöntemleri arasında bağımsız bir yer sağlayabilecek düzeye de ulaşmıştır”* (Benjamin, 1993, s. 52). Benjamin’e göre, auranın varlığıyla tanımlanan biriciklik ve sahicilik gibi kategoriler, (sinema gibi) röprodüksiyon üzerine kurulu bir sanatta anlamını yitirir. Benjamin’in en belirleyici düşüncesi, röprodüksiyon tekniklerinin değişimiyle birlikte algılama formlarının da değiştiği, bunun da *“bir bütün olarak sanatın doğasında bir değişime yol açacağı yolundadır”* (Bürger, 2003, s. 72). Bu durum hem sanat eserinin biricikliğine işaret etmekte hem de sanat eserinin herkesin sahip olabileceği şekilde çoğaltılarak değerinin bölünmesine işaret etmektedir. Sanat eserinin, yaratıldığı andan itibaren kazandığı anlam ve tarihsel süreç içerisinde biricik olduğu olgusu Benjamin tarafından şöyle dile getirilmiştir: *“En etkin düzeydeki yeniden-üretimde bile eksik olan bir yan vardır: Sanat yapıtının şimdi ve burada’lığı-başka değişle, bulunduğu yerde biriciklik niteliğini taşıyan varlığı, sanat yapıtının yaratıldığı andan başlayarak egemenliği altına girdiği tarihi yönlendiren öge, biriciklik niteliğini taşıyan bu varlıktan başka bir şey değildir”* (Benjamin, 1993, s. 53). Benjamin özgün yapıtın hakikiliği kavramını onun şimdi ve buradalığıyla ilişkilendirir ve ona göre hakikilik, teknik yolla doğal olarak aynı zamanda başka yollarla da gerçekleştirilen yeniden üretimin dışında kalır. Öte yandan Benjamin’e göre sanat yapıtının geleneksel bağlamda en eski yerleşme yeri kült ortamıdır. *“Buna göre sanat yapıtının özel bir atmosferi (aura’sı) vardır ve törensel işlevi ön plandadır. Oysaki sanat yapıtının teknik yolla yeniden-üretilebilirliği, dünya tarihinde ilk yapıtı kutsal törenlerin asalağı olmaktan özgür kılmaktadır”* (Benjamin 1993, s. 58). Mekanik çoğaltılabilirlik dönemi, sanatın geleneksel durumunu değiştirmiştir. *“Böylelikle de onun görünüşteki özerkliğini bir daha geri gelmemek üzere ortadan kaldırıyordu. Bu arada bunun sonucu olarak sanatın işlevlerinin*

değişmesi, yüzyılın perspektiflerinin sınırını aşıyordu.” (Lenoir, 2003, s. 108). Benjamin’e göre, sanat yapıtının teknik yoldan yeniden-üretilebildiği çağda gücünü yitiren, yapıtın özel atmosferi olmaktadır. Sözü edilen bu durum, yeniden üretileni geleneğin alanından koparıp almıştır. *“Bu yeniden üretilmiş çöğaltarak, onun bir defaya özgü varlığının yerine, yine onun bu kez kitlesel varlığını ele geçirmektedir. Ve yeniden üretilmiş olanın, alımlayıcıya (izleyiciye) bulunduğu konumda seslenmesine izin vermektedir”* (Benjamin, 1993, s. 55). Modern dünyada sanatçı, izleyici karşısında sanat eserinin etkisini arttırabilmek için her türlü beklentinin ötesinde bir şok etkisi yaratabilecek teknik ve malzemeyi kullanabilir.

Çöğaltma tekniği ve çağdaş gerçeklik anlayışı arasında benzerlikler bulunmaktadır. Çöğaltma tekniği, çağdaş gerçekliğin çelişkilerini anlamamızda ve anlamlandırmamızda yol gösterici olabilir. Çöğaltmalar, tekil anlayışın estetik karşılıkları gibi durmaktadır. Çünkü tekrar gibi gözüken her şeyde farkı bulmak mümkündür. Bütün çöğaltmalarda ve kopyalarda, ilk çıkış noktasıyla son kopya arasında aslında önemli değişiklikler gözlenebilir. İlk kopya istenen özelliklere sahipken, son kopyalara doğru, teknik sebeplerden dolayı çeşitli bozulmalar olabilir. (Biçer, 2010).

Çöğaltma kavramını netleştirebilmek için sanat ve endüstriyel üretimin en çok kesiştiği nokta Bauhaus’da görülebilir. Bauhaus, 1919-1933 yılları arasında kısa süre de olsa sanat tarihinde önemli bir yere sahiptir. Bauhaus zanaat ve sanat arasındaki ayrımı önemsiz görmektedir.

20. yüzyılın başlarında giderek artan tüketim ihtiyacı başlıca sebeplerden biri olmak üzere, seri imalat yapan fabrikalar pazar paylarını oldukça yükseltmişlerdir. Bauhaus bu fabrikalardan siparişler almakta ve atölyelerde seri ürünlere biçimler vererek onlara sanatsal nitelikler kazandırmaya çalışmaktadır. Böylece Bauhaus, kitleler arasında yaygınlık kazanırken endüstri ve sanat arasında bir bağ kurar.

Bauhaus; sanatçısını teknikle beraberdir ilişkisiyle yetiştirmiş, sanat-zanaat karşıtlığını birbirine yaklaştırmayı hedeflemiştir.

“Bauhaus ucuz taklitler, kötü işçilik ve el sanatlarının yüzeyselliğine karşı yeni bir nitelikli ürün standardı için savaşılmaktadır.” (Gropius, 2002, s. 29). Walter Gropius, orijinal ile kopyaları arasındaki nitelik farkını azaltarak, sanat eserinin, kitlelere düşük fiyata satılmasını istemektedir.

Çoğaltma kavramının karşılığı teknik anlamda şu anlamlara gelmektedir ilki; bir nesnenin üretilmesi veya bir amaca ulaşması için gerekli olan ilkelerin bilgisi, ikincisi karşılığı ise bu bilgiler ışığında üretilecek nesne veya ulaşılabilecek amaç için başvurulacak yöntem, beceri ve el yatkınlıklarının tümü anlamına gelmektedir. Her iki anlam birleştirildiğinde ise teknik; doğada var olan nesneleri toplumsal yaşamda kullanım değeri olan amaç ve gereklere dönüştürme faaliyeti ve bu faaliyetler sırasında belirli bir plana göre yönlendirilmiş beceriler ve başvuru yöntemleri topluluğu olarak da tanımlanabilir. (Doğan , 2002 s. 51-58). Bu anlamda doğada kendiliğinden var olan nesnelerle teknik yoluyla üretilen nesneler birbirinden ayrılmaktadır. Teknik nesneler insanlar tarafından üretilen nesnelerdir.

Grekler hem insan hem doğa tarafından nesneler meydana getirmeye ‘poesis’ (yaratma) demektedirler. Çoğaltma, bir teknik olarak, hem yaratma durumunun (poesis’in) bir parçasıdır hem de tekniğin günümüzdeki durumuyla ilişkili bir eleştiri olanağının oluşturulmasıdır. (Biçer, 2003)

“Techne sözcüğüne ilişkin olarak dikkat edilmesi gereken diğer unsur daha da önemlidir. Techne sözcüğünün pek erken zamanlarda Platon’un zamanına kadar, episteme sözcüğü ile bağı vardır. Her iki sözcük de en geniş anlamda bilmenin adlarıdır. Onlar bir şeye bütünüyle yurdunda olmak, bir şeyi anlamak ve bir şeyde yeterli olmak anlamına gelirler. Böyle bir bilme, açılma sağlar. Açılma olarak bilme gizini açmaktadır. (...) Techne, imal etme olarak değil, gizini açma olarak bir öne çıkmaktadır.” (Heiddeger, 1888, s. 35)

Bu anlamda çoğaltma bir teknik olarak, günümüz toplumsal ve ekonomik yapısının durumunu açmaktadır. Modern teknikte nesne, karşı duran olmaktan çıkmış, nesne olma karakterini yitirmiştir. Nesne, işletebilen, ikame edebilen bir şey halinde, stoklanabilir olmuştur.

Umberto Eco, çoğaltmayla ilgili şöyle demiştir ‘‘Aslına bakarsanız özgün yapıta duyulan fetişist arzu bir kez aşıldığında bu kopyalar mükemmeldir. Bu noktada sanatın hakkını çiğneyenin kim olduğunu sormak gerekir. Daha çok yaptığı örnekler sınırlı kalsın diye kalıbını kırıp yok eden hakkak değil mi?’’ (Eco, 1991, s. 78)

Çoğaltmalar, tekil anlayışın karşılıkları gibi durmaktadır. Çünkü tekrar gibi gözüken her şey de farkı bulmak mümkündür. Bu bakışla, tekil düşüncenin son dönem Fransız düşünürlerinden Jean Baudrillard’ın Simülasyon kuramı ile çoğaltmalar arasında ortak bir nokta bulunur. Bu nokta; tekrarlar arasında kaybolmuş orijinalin (modelin) ironik bir şekilde simularkını yerine getirmesidir. (Biçer, 2003, s. 35) Jean Baudrillard; ‘‘*Bir köken yada bir gerçeklikten yoksun gerçeğin modeller aracılığıyla türetilmesine hipergerçek yani simülasyon* ‘’ demektir (Baudrillard, 1998, s. 11). Baudrillard; günümüzde simülarkların gerçeğin yerine geçtiğini, her bir yanı orijinal olmayan kopyaların kapladığı, doğruların imajlara dönüştüğü sonucuna varmaktadır.

Çoğaltmalar ve simülasyon kuramı arasındaki karşılıklı ilişki ikisinde de orijinalin kayboluşudur. Bu durumda çoğaltmalar sanat ve gerçekliğin algılanışı için yeni fikirlerin ortaya çıkmasını kışkırtabilir. Ancak bu paralellik, var olan ideolojiler ve ekonomik sistemleri onaylamak ya da eleştirmek olarak da gösterilebilir. (Biçer, 2003, s. 36)

Örneğin, Amerika’da pop sanatı dahilinde, popüler idollerin fotoğrafları, röprodüksiyonları ve ticari malları yorumlayarak çoğaltan Andy Warhol (1928-1987) gündemdedir. Warhol, tüketim kültürünün sıradan ve yoz gerçekliğini konu almıştır. Tüketim nesnelerinin ve popüler kültürün içi boş idollerini, derinliği olmayan ticari metalarla aynı düzleme yerleştirmiştir. Warhol’un Marilyn Monroe, Campell’s Çorbaları, Brillo Kutuları gibi işleri, popüler kültür ve endüstriyel üretimin birbirine yaklaştığı soğuk ve tarafsız biçimlerdir. Bu anlamda Warhol’un işleri çağdaş tüketim toplumunun kendine yabancılaşmasını anlatmaktadır (Biçer, 2003, s. 19). Burada çoğaltma anlamsızlaştırma, çoğaltarak değersizleştirme, anlam üretme, metin kurma ve kavram üretme nosyonu yüklemek gibi, teknikten öte sanatsal anlamda anlatım misyonunu oluşturmaktadır.

Walter Benjamin'in vurguladığı gibi ‘*Yeniden üretilen sanat yapıtı gittikçe artan ölçüde yeniden üretilebilirlik için tasarlanmış sanat eseri haline geliyor*’ (Benjamin,1992, s.52). Çoğaltmalar, imgeyi tanıdık ve aşına olduğumuz sıradanlığından kurtararak onları sıra dışı, tanıdık olmayan bir anlama sürüklemektir.

‘‘Warhol belli bir konuda tek bir biçimi tual üzerine birçok kez yineleyerek fotoğrafa özgü imgeleri de kaynaklarına katmıştır. Seçtiği temalar arasında, film yıldızları (Marilyn Monroe, Elvis Presley, Elizabeth Taylor) gibi ünlüler; popüler suçlular, ayrıca elektrikli sandalye infazları, otomobil kazaları gibi ürpertici konularla inekler ve çiçekler gibi zararsız konular sıralanabilir. Kitle kültürünün ürettiği bu tür imgelerin tual üzerinde tekrar tekrar yinelenmesi ve çoğu durumda az çok keyfi bir renk tabakasının da eklenmesiyle, ilgi çekici ölçüde muğlak sonuçlar elde ediliyordu. Duruma göre bu imgeler olduklarından daha bayağı, daha çekici ya da daha korkunç nitelikler kazanmışlardır. Böylece bir yandan bu resimlerin monoton ve sıkıcı özelliğini sevmeyen, öte yandan insanların her gün gözlerimizin önünde katledilmesini ya da tanınmış kişilerin, birtakım çıkarlar uğruna sömürülmelerini ne kadar kolaylıkla kabulleniverdiğimizi fark ederiz. Nitekim Marilyn Monroe’ nun 1962’de intihar etmesi, kitle iletişim araçlarında dövünme kampanyalarına neden olmuştu; Başkan Kennedy’nin 1963’de suikaste uğramasından sonra, Jackie Kennedy’nin bir dizi resmi basılmış, siyahlar içindeki fotoğrafı pek çok kez tekrar tekrar yayınlanmıştı. Warhol, yapıtlarının bir anlam taşıdıkları savını hiç kabul etmez ve 1968’de yayınlanan bir demecinde şöyle der: ‘‘Bir makine olmayı istediğim için bu şekilde resim yapıyorum. Her şeyi bir makine gibi yapmamın nedeni, tüm yapmak istediğimin bundan ibaret olmasındandır. Herkes birbirinin benzeri olduğu zaman korkunç bir sonuç çıkıyor ortaya. Warhol, dostlarından oluşan ve Fabrika diye bilinen bir ekip kurdu. Onlarla birlikte resimler yapıp, romanlar, çeşitli kitaplar yazdı ve arkadaşlarını oynatarak dünyaca bilinen filmler yaptı’’ (Lynton, 1982, s.294).



Resim 4: Andy Warhol, Marilyn Monroe

(Kaynak:Norbert Lynton, Modern Sanatın Öyküsü 1982, s.295)

Andy Warhol'un bir diğer işi 1964 Nisan'ında Stable Gallery'deki sergisinde yer alan kontrplaktan yapılmış 'Brillo Kutuları'dır. Bu kutular süpermarketlerde bulunan Brillo paketleri ile aynı görünüme sahiptirler ve insanın artık sanat ile gerçeklik arasındaki farkı salt görsel bağlamlarda kavrayamayacağını göstermektedir.



Resim 5: Andy Warhol, Brillo Kutuları

(Kaynak: <http://www.moderndesigninterior.com/2014/09/andy-warhols-pop-art-brillo-box-will.html>, 10.04.2016)



Resim 6: Andy Warhol, Brillo Kutuları (Detay)

(Kaynak: <http://www.moderndesigninterior.com/2014/09/andy-warhols-pop-art-brillo-box-will.html>, 10.04.2016)

1.1.2.Edisyon

Edisyon, yapılmış standart bir üretimin özel bir versiyonudur.

İki çeşit edisyon vardır; "Limitli" ve "Açık" edisyon, bunlar;

Limitli edisyon: Belirli bir sınırdan üretilir. Sanatçının edisyonu onayladığına dair ıslak imzası bulunur. Sanatçı eserinden kaç adet baskı yapacağını belirler ve baskılar o adetle sınırlanır.

Açık edisyon: Üretim sayısında belirli bir sınır yoktur. Sanatçının ıslak imzasının yer almadığı sunumlardır.

Piero Manzoni(1933-1963) ‘‘Sanatçı Dışkısı’’ isimli edisyonunu, kavramsalci bir eğilim içinde ele alınması bir gereken yapıttır. Sanat yapıtının üslubu, değeri ve aurası yerle bir edilmiş; sanatçının tepkisel tavrı, yapıtın içeriği haline gelmeye başlamıştır. (Antmen, 2010, s.195)

Manzoni, Mayıs 1961’de Milano’da yaşarken, 90 adet sanatçı Dışkısı konserve imal etmiştir. Her bir kutu, 001’den 090’a kadar numaralanmış ve kutuların etiketlerine, İtalyanca, İngilizce, Fransızca ve Almanca olarak ‘‘İçindekiler: ‘‘Sanatçı Dışkısı, 30 gr. Net Mayıs 1961 de konserve edilmiştir’’ yazılmıştır (http://www.dilekkutzli.com/ArtePovera_t.html, 02.05.2016).

Kuspit sanatın sonu kitabında bu işle ilgili şöyle bahsetmiştir ‘‘...açıkça görüldüğü gibi, postsanat dünyasında her şey pazarlanabilir; kendi dışkısını içerdığı varsayılan teneke kutuların üzerine imzasını atan Piero Manzoni bu pazarlanabilirliği ve postsanat dünyasında dışkı ile sanatın karizmatik birlikteliğini uzun zaman önce fark etmişti. Bu ikisinin sinerjik ilişkisi deneyim pazarlanmasının müthiş bir örneğidir. Dışkı ve sanatın zaten belirli bir karizmatik çekiciliği vardır- dışkının karizması olumsuz, sanatinkiyse olumludur. Bunların her birine bir diğerinin statüsü verildiğinde, yani bulunmuş dışkı, hazır-nesne sanatı olduğunda – standart Duchampvari edim- her

ikisinin karizması da hızla artar. Deyim yerindeyse ikisinin de iğrenç kokusu her yanı sarar, yani karizmaları kozmikleşir: İlişkileri ikisinin de kurtuluşudur. Elbette ki kötüleşen karizma aynı zamanda çarpıtılan karizmadır. Dali, ‘İkinci Dünya Savaşı sırasında, ‘Duchamp’’ın dışkıyla ilgilenmeye başladığını, göbekten çıkan pisliklerin de dışkının ‘lüks’ biçimini oluşturduğunu,’ söylediğini ifade etmişti. Her şey ama her şey-dışkıya ya da çöpe ne kadar yakınsa o kadar iyidir—doğru post sanatçı tarafından imzalandığı sürece bir post sanat eseri olarak satılabilir. Bütün bu iş ismin yarattığı gizemde, ya da o ismin pazarlanmasının yarattığı gizemde yatar.” (Kuspit, 2006, s. 98)

Manzoni, bu Neo-dada esprisiyle büyük savaş sonrasındaki güçlü ekonomisiyle zenginleşerek giderek bir tüketim toplumuna dönüşen İtalya’nın kapitalistleşen algı dünyasına saldırılmaktadır. Bu noktada çoğaltmak teknik olarak değil anlam üreten bir malzeme olarak karşımıza çıkar.



Resim 7 : Piero Manzoni, Sanatçı Dışkısı

(Kaynak: <http://www.dilekkutzli.com/ArtePovera.html> (01.05.2016))

1.2.Fotoğrafın Keşfi

Niephore Niepce (1765-1833) 1827’de ilk fotografik görüntüyü elde etmiştir. 1839’dan itibaren Louis- Jacques- Mande Daguerre fotoğrafı bir ticari meta haline getirmiştir. Böylece yeniden üretim teknikleri, litografiye ayak uydurmaya çalışırken, fotoğrafa da eşlik etmek zorunda kalmıştır.

Fotoğrafın icadı sanatın gelişmesinde önemli bir dönüm noktasıdır. Fotoğraf ile birlikte yorumsuz ve gözün algıladığı gerçekliğe dayanan bir görüntü elde edilmektedir. Fotoğraf bir olay veya nesnenin algılanışında değişiklik yaratmıştır. Nesnel bilgiye ulaşmada önemli bir araç haline gelmiştir. Teknik anlamda ise fotoğraf ile litografiye ve diğer baskı tekniklerine el ile üretilmiş olana oranla çok daha hızlı ve tekrar tekrar görüntünün üretilmesini sağlamıştır. Daha sonraları fotoğrafa, belirli bir sanatçı objektifi ile yorum, seçilmiş kadraj, bakış açısı gibi durumlar eklenerek daha kişisel görüntüler elde edilmek istenmiştir.

Fotoğraf, sanat eserinin orijinal varlığı (unique) konusunda, bir fotografik ürün her baskıda izleyiciye orijinalini mi sunar ya da bir fotografik ürünün orijinali, onun negatif filmi mi olmaktadır gibi yeni sorular yaratmıştır. Walter Benjamin’in denemesi ‘‘Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Eseri’’nde, fotoğrafın, sanatı gelenek alanından kopartarak otoritesini (gerçeği, görüntüyü ifade etme) sarsmış olduğuna dikkat çeker ve fotoğrafla birlikte sanatta biricikliğin oluşturduğu ‘‘aurayı’’ sorgular.

Fotoğrafın gündelik yaşamda yaygınlık kazanması ile birlikte plastik sanatlar alanı içine dahil olması başta resim heykel gibi sanat dallarında önemli değişimlere sebep olmuştur. Fotoğrafın bulunmasına kadar, görsel sanatlarda öne çıkan el hüneri ile gerçekleştirilmiş görüntünün konumunu bakan gözün (fotoğrafın) gelmesi ile sarsılmış bunun yanında emek, yorum, müdahale gibi unsurların fotoğraftaki durumu tartışmalı kalmıştır.

Sanat akımları içinde fotoğrafı kullanmak, reddetmek ve bazıları tekrardan ele almak düzleminde (örneğin empresyonizm, kadrajdan, resme bakışı tekrar tanımlamaktadır) tutum almışlardır buna karşın soyut sanatta fotografik görüntü reddedilmiştir.

Her sanat biçiminin geçmişinde bunalımlı dönemler olmuştur. *“Bu dönem söz konusu biçim, zorlamasız olarak ancak değişik bir teknik konumunda, başka bir değişle yeni bir sanat biçimi olarak ortaya çıkabilecek etkilerin gerçekleşmesi için zorlamada bulunur”* (Artan, 2007, s. 88). Dolayısıyla, teknik, yeniden- üretimde (yeni bir sanat biçimi) toplumsal olgunun bir parçasıdır denilebilir. *“Aslına bakılırsa hiçbir teknolojik buluş toplumlardan ayrı düşünülemez. Toplumun içinde bulunduğu duruma göre, ihtiyaçlarına göre ve sahip olduğu üretim maddelerine göre şekillenir”* (Artan, 2007, s. 89). Bu durum daha çok sanatsal ürünlerde ve çeşitli bilimsel gelişmelerde kendini gösterir. Walter Benjamin’e göre, sanat eserinde yeni tekniklerin kullanılmasıyla oluşan yeniden üretim, sanatla izleyici arasındaki ilişkileri artık değiştirmiştir. Sanat izleyicisinin o tarihe kadar doğrudan sanat eserine ulaşma olanağı sınırlıydı. Sanat eserlerinin çoğaltılmasıyla birlikte (röprodüksiyon), bu eserlerin daha geniş kitlelere ulaşma şansını arttırmıştır.

2. BÖLÜM

ENSTALASYON

2.1.Enstalasyonun Geçmişi

Günümüzde plastik sanatlarda artık kanıksanmış bir sanat formu olarak enstalasyonun tanımı *The Dictionary of Art*'ta (1996) şöyle açıklanmıştır:

Belli bir iç mekân için, genellikle, geçici bir süre boyunca gerçekleştirilen bir kontrüksiyon ya da bir asamblajı tanımlamakta kullanılan, 1960'larda geçerlilik kazanan terim, alışlagelmiş heykelden tüm mekânı fiziksel olarak egemenliği altına alan farklı nesne olarak ayırt edilir. İzleyiciyi tam anlamıyla işin içine girmeye davet ederek ve sadece görüş alanı içindeki görme duyusuna değil, duruma göre bazen duyma ve koklama gibi duyulara da hitap ederek, izleyicinin aktif katılımını gerektiren türden işlerdir. Bir sanat formu olarak enstalasyonlar 1960 ve 70'lerdeki Pop Art, Art Nouveau Realizm, Minimalizm, kavram sanatı (concept art) ve süreç sanatı (process art) gibi akımlarla bağdaştırılabilir ama teorik olarak, gerçekte her hangi bir tarz içinde tanımlanabilirler (Sarıkartal, 2000, s. 1).

Enstalasyon, plastik sanatlar formunu yeni baştan çizen ve başka disiplinleri de etkileyerek, sınır tanımayan bir ifade aracı olarak gelenekselleşmiş, imgelem ve anlatı oluşturma modellerine karşı yeni bir sanat formu geliştirmiştir.

Bu boyutuyla, sanat içinde, mekânsal arayışlar, geleneksel resim ve heykelden farklı, insanın algısal deneyimini ve bu yolla ortaya konan kavramsal iletileri esas alan “deneyimlenen sanat” çalışmalarına uzanmıştır (Süzen, s.148).

Enstalasyon sabit sınırları, geleneksel sanat normlarını doğrudan kabullenmemesiyle tanımlanan bir sanat olmuştur. Enstalasyonun deneySELLİĞE açık yanı, sanatçıları başka disiplinlerin sınırlarını irdelemeye yöneltmiştir. Dolayısıyla enstalasyon, tek bir mekânın fiziksel sınırlarının ötesine geçen bir alan olarak

görülmektedir. Enstalasyon, nesnelerin bir araya getirilmesinden ziyade, sanat eserinin kendisine dönüşür.

Enstalasyonun ilk modern öncüleri 1930'larda; Londra'da (1936) ve Paris'te Güzel Sanatlar Galerisi'nde (Galerie Beaux-Arts,1938) düzenlenen uluslararası Sürrealist sergilerde görülebilir. Paris'teki sergide, etrafa yayılan koku ve müzik, tavanda asılı duran kömür torbaları, asamblajlar, bitkiler ve resimlerin durduğu kapalı bir mekânı tümüyle kaplamaktadır.

En erken enstalasyon örneklerinden biri, Yves Klein'ın *The Void (Boşluk)* (Paris, Gal.Iris Clert, 1958) adlı işiydi. Ticari bir galerinin boş beyaz mekânının sunuluşundan ibaretti. Bir yıl sonra, Nouveau Realizm'le (Yeni Gerçekçilik) ilişkilendirilen genç bir heykeltıraş, Arman, Fullness (*Doluluk*) adı altında aynı galerinin iç mekânını, ancak dışarı bakan camlardan izlenebilecek şekilde çöple doldurdu. Amerika'da ise, Claes Oldenburg'un *The Street (Cadde)* ve Jim Dine'in *The House (Ev)* – (Her ikisi de New York, Judson'da 1960'da sergilendi)-adlı işleri sayılabilir, her birinin kent sokaklarından topladıkları parçaları bir araya getirdiği bu enstalasyonlardan bazıları, Happening diye bilinen performans etkinlikleriyle de yakından ilişkilendirilebilecek şekilde, izleyiciyi fiziksel ortamın bütünlüğüne sokmak amacındaydı. Enstalasyon ile uğraşan en etkili sanatçılardan biri Allan Kaprow(1927-2006)'dur; "Words" (*Kelimeler*) enstalasyonunda (New York, Smolin Gal., 1961) gelişigüzel düzenlenmiş kelimelerin yer aldığı çok sayıda sayfa ve rulo kağıdı yine çok sayıda kasetçalardan yayınlanan müzikle birleştirilerek, izleyiciyi bu kaotik yığın arasında dolaştırıyordu. Joseph Beuys' un da *Room Sculpture (Oda Heykeli)* gibi erken dönem işlerini *Documenta IV*'de (Kassel 1968) özel bir galeri mekânı için bir araya getirdiği gizemli enstalasyonları, benzer bir aksiyonlar ve Happening'ler zemininden çıkmıştır (Sarıkartal, 2000, s. 2).

Bu geçici/kalıcı olmayan ya da değişken/değişebilir sergilemelere karşın, daha forma bağlı enstalasyonlar da 1960'ların başlarında başka sanatçılar tarafından yapılmıştır. Bu konudaki örnekler "2.1.1.Yerleşik Seyir-Estetik Değerlendirmeye Dayanan Tür" bölümünde bahsedilmiştir.

Sanatın bu yeni durumu ‘mekânsallaşma’ nın bir yönüdür. Galeri artık alışlagelen sanat nesnelerini gösterme aktivitesini azaltmış ve ‘yaşantının deneyimi’ için bir yer olmuştur. Sanat formlarındaki normların belirsizleşmesi, bir enstalasyonda anlam tartışması yapabilmek için zorunludur:

Enstalasyonun gelişimine heykel alanından yapılan katkılar daha kapsamlıdır. Kendi yapısı gereği heykel disiplini, modernizmin gelişimi içinde en köklü değişikliklere uğramış ve kendi tanımını bile yeniden gözden geçirmeyi gerektirecek denli dönüşmüş olan bir sanat dalıdır. Bu gelişmeler içinde en önemlilerinden biri, resimdekine benzer bir biçimde, heykelde de belirli bir figürü ya da nesneyi temsil etmek yerine, bunun şekil verilmiş ya da yontulmuş bir form olduğunu gösterecek soyutlamalara ağırlık veren eğilimdir. Ancak bu eğilimin enstalasyonun gelişimine doğrudan bir katkısı olduğunu söylemek zordur. Çünkü soyut heykel, genel olarak konulduğu yerdeki dış çevre ve mimari ile olan ilişkisini ve buna bağlı olarak da izleyiciyle olan ilişkisini geleneksel anlamda sürdürmektedir. Bu nedenle bundan daha önemli olan bir gelişme, heykel sanatına hazır nesnelerin ya da bulunmuş nesne veya nesne parçalarının, daha önceden üretilmiş olan sanayi nesnelerinin, ve günlük kullanım eşyalarının girmesidir. Bu yontan ya da biçim veren heykeltıraşın konumunu sorgulayan çok önemli bir gelişmedir. Marcel Duchamp’ın hazır nesneleri ‘sanat eseri’ olarak galeriye getirmesi, sanat dünyasıyla/sanatın özel mekânıyla onun dışında kalan sosyal dünyanın ayırt edildiği noktayı belirsizleştiren bir eylemdi(Sarıkartal, 2000, s.60).

Kaide, geleneksel heykel sanatında taşıyıcı konumuyla önemli bir yere sahiptir. Mekânla iş arasında dolaylı bir durum yaratmakta, sergilenen alan içinde, sanat eserini ölçekten kurtarmakta ve soyutlamaktadır. Ancak yeni bir söylem olarak heykelin kaideden inerek, doğrudan bir galeride ya da açık havada zemine yerleştirilmesi ve burada kaideye ihtiyaç duymaması önemli bir buluştur. Bu doğrultudaki dikkate değer ilk arayışların Constantin Brancusi(1876-1957) tarafından yapılmıştır. Brancusi, kaideyi biçimlendirmiş, işi doğrudan zemine bağlayıp kaide üzerindeki pasif bir durumu aradan çıkartarak onu dinamik, işe katılan bir hale dönüştürmüştür. Daha sonra birçok heykeltıraşın onu izleyen çalışmalar yaptığı bilinmektedir. Bu çalışmalar, aynı zamanda

geleneksel heykel sanatının mimariye olan bağımlılığından kurtulması yönünde bir göstergedir.

Enstalasyon başlığı altında toplanabilecek çalışmalar, 80’li ve 90’lı yıllarda ve sanat nesnesine, mekân-zaman algısına yönelik yeni bir yaklaşım getirmiş ve ayrı bir sanat formu olarak giderek yaygınlaşmaya başlamıştır. Bu genel enstalasyon başlığı altında toplanan işlerin amaçları açısından bazı ayırım noktaları da bulunmaktadır. Bu noktalar arasında birbirleri arasında çok ince sınırlar, hatta bazen iki bölüme de uygun olan işlerle bulunabilmesinin yanında genel hatlarıyla üç ana eğilimden bahsedilebilir.

2.1.1.Yerleşik Seyir-Estetik Değerlendirmesi Üzerine Kurulu

Enstalasyonlar

Bu eğilimlerden ilki, daha çok geleneksel disiplinlerin, özellikle de heykelin bir tür devamı niteliğindedir. Bu gruptaki işler mekânın içine yayılan, onu pasif olarak kullanan bunun dışında bir beklentisi olmayan işlerdir. Kaide gibi ikinci bir unsura gerek duyulmaz. Kalıcı, kendi içinde tamamlanmış yapılar olarak bu enstalasyonlar doğrudan bulundukları galeri mekânına bağlı değildirler. İş farklı bir mekânda yine aynı biçimde kurgulanabilir.

Kullanılan malzemeler, üretim teknikleri ve sergilendikleri mekâna yerleştirilmeleri açısından klasik heykel geleneğinden köklü bir biçimde ayrılmakla birlikte, izleyiciyle kurdukları ilişki açısından yerleşik seyir-estetik değerlendirme geleneğini sürdürürler. Başka bir ifadeyle, yeni teknikler ve malzemelerle üretilen sanat nesneleri, kendi yapıtlarına daha uygun olan bir sergileme biçimi bulmuş olurlar. Bu işler, yerleştikleri mekânı hala ‘nötr’ bir mekân olarak değerlendirirler ve seyredilme zamanına özel bir anlam yüklemeyiz. Yine bu grupta değerlendirilebilecek bir bölüm yapıt ise malzemenin kendi mekânıyla bütünleştirilmesi yoluyla sanat nesnesi niteliği kazanırlar. Yani yerleştikleri mekân da toplam seyir alanına dahil edilir ya da zaten iş için özel bir mekân inşa edilmiştir. Bu iki tür çalışmanın aynı grupta

değerlendirilebilmesini sağlayan özellik, her ikisinin de alışlagelmiş seyreden özne-seyreden nesne (ya da mekânıyla birlikte seyredilen nesne) ilişkisini sürdürmeleridir. Bu nedenle, bu grup işleri herhangi başka bir ‘nötr’ mekâna taşımak ya da işin parçası olan mekânı başka bir yerde yeniden kurmak olanaklıdır (Sarıkartal, 2000, s.65).

Edward Kienholz(1927-1994), *The Beanery (Önemsiz)* (1965; Amsterdam, Stedel.) gibi işinde, izleyicinin içinde gezinebileceği gerçek yerlerin detaylı kopyalarını yapmıştır. Dan Flavin, izleyicinin iç mekândaki algısını değişik renklerdeki florasın ışığının dikkatli ve hassas yerleştirilişiyle değiştirmiş ya da Carl Andre gibi, zemin heykelleri yapan sanatçılar bu grupta örnek gösterilebilir.



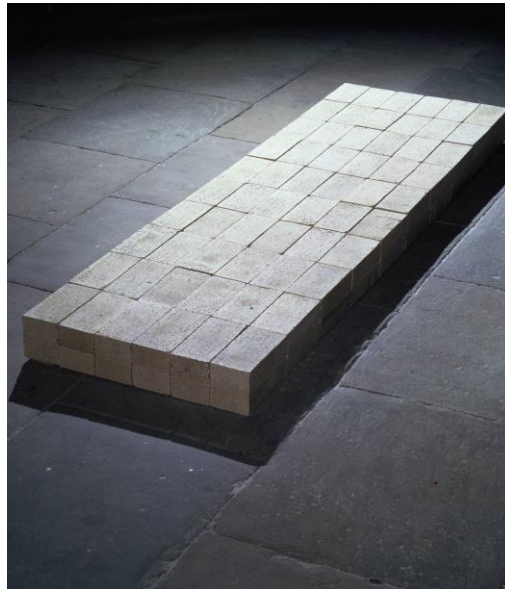
Resim 8: Edward Kienholz, *The Beanery (Önemsiz)*

(Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/516788125968889537/>, 11.10.2016)



Resim 9: Dan Flavin, Adsız

(Kaynak: <https://worleygig.com/2016/08/22/modern-art-monday-dan-flavin-untitled-to-the-innovator-of-wheeling-peachblow/>, 11.10.2016)



Resim 10: Carl Andre, Equivalent VIII

(Kaynak: <http://minimalissimo.com/equivalent-viii/>, 11.10.2016)

2.1.2. İzleyici-İş İlişkisi İletişim Sürecine Dayanan Enstalasyonlar

İkinci grupta yer alan işler, genel olarak iletişim kavramı temel alınarak anlaşılabilir ve birinci ve üçüncü gruba göre ara bir durumdadır. Anlam kaygısı önde, temayı vurgulayan ve bunun için de mekân dahil olmak üzere her türlü malzemeyi maximum ölçüde değerlendirmek isteyen işlerdir.

Bu tür işlerin genel tavrı; izleyiciyle iş arasındaki ilişkiye kültürel bir iletişim süreci olarak yaklaşmalarıdır. Ağırlıklı olarak 60'lı yılların Kavramsal sanatından gelişen bu yaklaşıma dayanan enstalasyonlar, çoğu kez iletilmesi arzulanan kavramı bir mekânsallık içinde sunan görsel önermeler ya da böylesi bir kavramı örnekleyen bir olay ya da sürecin belgelenmesi niteliğini taşırlar. Mekânın ya da sergileme şeklinin önemi, kültürün üretildiği maddi ortamın sanat üretimi üzerindeki belirleyiciliğini vurgulamasından kaynaklanır. Bu tür çalışmalar, izleyen kişiye sunulan nesneler olmaktan çok aynı kültür ortamında yaşayan iki özne olarak sanatçı ve izleyen arasında iletişimi sağlayan araçlar olarak anlaşılabilir. Bu gruptaki çalışmalar açısından mekânın ve zamanın önemi, söz konusu iletişim aracının izleyicinin karşısına uygun yer ve zamanda çıkmasında yatar. Bu nedenle, bu grupta yer alan çalışmalar, öne sürülecek önermeye ya da belgelenecek olan sürece uygun olan başka zaman ve yerlerde yeniden sergilenebilir (Sarıkartal, 2000, s.65).

Walter de Maria'nın New York Earth Room (New York' un Toprak Odası) (1977; New York, Dia A. Found) adlı çalışmasında, kalın bir toz tabakasıyla doldurulmuş tertemiz beyaz bir galeri mekânını sergilemesi, Eva Hesse'in *Rope Piece (İp Parçası)* (1970; New York, Whitney) işleri gibi geçici ya da değişebilir bir yapıda olan enstalasyonlar örnek olarak verilebilir.



Resim 11: Walter de Maria, New York Earth Room (New York'un Toprak Odası)

(Kaynak: <https://varaart.wordpress.com/2013/08/12/walter-de-maria-1935-2013/>, 15.10.2016)



Resim 12: Eva Hesse, Rope Piece (İp Parçası)

(Kaynak: <https://www.tumblr.com/search/Eva%20Hesse>, 15.10.2016)

2.1.3.Doğrudan Zaman Mekân Algısı Üzerine Kurulu Enstalasyonlar

Bu tür çalışmaların sergileme süresi sınırlıdır. İzleyici kendisini içine alan bir süreci yaşar. Bu tür çalışmaların bir başka yere taşınması bazen mümkün olmakla birlikte çoğu zaman yeni kurgunun başka bir anlam oluşturduğu görülür.

Bu grupta verilebilecek örnekler; Christo (Javacheff) tarafından, ‘‘Sarılıp Sarmalanmış Kıyı’’, ‘‘Little Bay’’ (93.000m²), isimli çalışmada Avustralya’da uzun bir kıyı örtülmüştür, Per Kristian Nygård’ın ‘‘Not Red But Green’’ adlı işi için galeriyi yüksek çimli alanlarla doldurmuştur. 10 sanatçı 10 iş A Sergisi Cengiz Çekil AKM Sergi Salonu İstanbul 15 Haziran- 8 Temmuz 1989 düzenleme (arrangement) karışık malzeme ve teknik, örnek olarak verilebilir.

Asıl dikkate alınması gereken, bu işlerin doğrudan o mekân ve zaman algısına dayanmalarıdır. Bu çalışmalar için de iletişimin ya da içinde bulunulan kültür ortamının önemi büyüktür. Ancak işler birer önerme ya da belgeleme niteliği taşımazlar. Daha ziyade, izleyici tarafından bir sürecin yaşanmasına olanak sağlayan birer mekân-zaman kurguları olarak işlev görürler. Mekân-zaman toplumsal ve sanatsal kurama mecazi olarak değil, tarihsel ve coğrafi somut nitelikler olarak girmesidir. Dokunsal-duyusal özelliklerin ve bunlarla birlikte devreye girmesi olası olan alışkanlıkların, görsel-düşünsel algı üzerinde belirleyici bir rol oynadığı söylenebilir. Bu açıdan bakıldığında, bu son grupta yer alan işlerin enstalasyonun ayrı bir sanat üretme tarzı olarak sahip olduğu nitelikleri en gelişmiş bir biçimde taşıdıkları gözlemlenir(Sarıkartal, 2000, s.66).



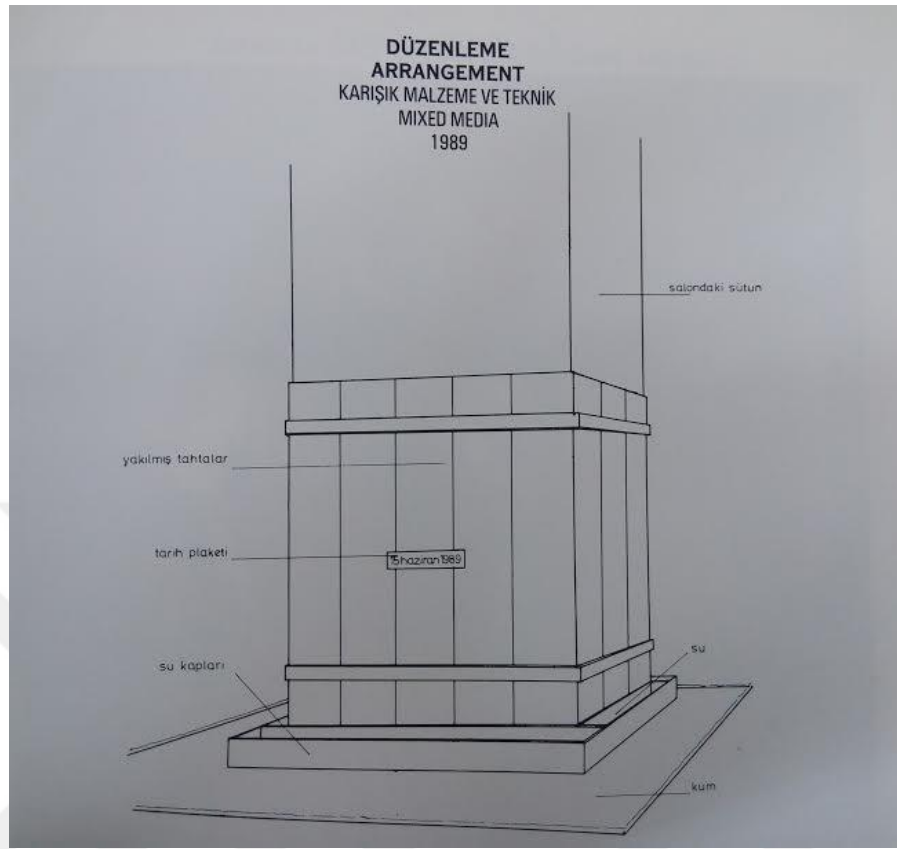
Resim 13: Christo (Javacheff), Sarılıp Sarmalanmış Kıyı

(Kaynak: http://www.nyc.gov/html/thegates/html/photos_others.html, 15.10.2016)



Resim 14: Per Kristian Nygård, Not Red But Green

(Kaynak: <https://www.dezeen.com/2014/11/28/not-red-but-green-per-kristian-nygard-grass-installation-oslo/>, 11.10.2016)



Resim 15: Cengiz Çekil, 10 sanatçı 10 iş A Sergisi

(Kaynak: Sergi kataloğu)

2.2.Çoğaltılmış Elemanlarla Enstalasyon ve Örnek Sanatçıları

Yukarıda anlatılan yaklaşımların birinin ya da bir kaçının görüldüğü enstalasyonlar, çoğaltılmış elemanlarla seri üretim, baskı teknikleri, sınırlı edisyon, kopyalama yöntemleri vs. gibi şekillerde, yeniden çoğaltılmış elemanlarla yapılmaktadır. Çoğaltılacak enstalasyon için her bir parça, organize durum içinde, makine üretimi ya da el emeği olarak belli bir süre aynı iş üzerinde çalışılarak, basamak basamak tekrar eden işlemler sonucunda üretilebilir. Ayrıca çoğaltmalar, anlamsızlaştırmak, değersizleştirmek, biriciklik, ilk kopya ile son kopya arasındaki fark

gibi kavram ve durumlarla birlikte oluşturulabilir. Bu bölümde örnek gösterilebilecek bazı sanatçı ve işlerine aşağıda yer verilmiştir.

2.2.1. Joseph Beuys

Joseph Beuys (1921-1986) “Sürü” adlı enstalasyonunu (yerleştirme) 1969 yılında yapmıştır. Sanatçı, çalışmalarında II. Dünya savaşı sırasında geçirmiş olduğu bir kazada onu hayatta tutan; yaşam, sıcaklık, güven ve doğallık gibi kavramlarla özdeşleştirdiği keçeyi sıkça kullanmıştır. “Yaşamım sanatımdır” diyen Beuys, bu yerleştirmesinde Volkswagen minibüs ve her biri iç yağı, keçe ve fener taşıyan 24 adet kızak kullanmıştır. “Sürü”, bir Volkswagen minibüsten çıkan kızaklardan oluşmaktadır. Sanatçı teknolojinin bir yere kadar kullanılabilir olduğunu, zor dağ koşullarında onu hayatta tutan şeyin ise daha ilkel cankurtaran teçhizatları olduğunu göstermiştir. Beuys bu işine dair;

“(…) Aslında bu nüsha, VW. Minibüsle yapılmış olandan daha büyük bir küme ile yapılmıştır. Fakat neden bu küme ebediyen bir arada kalsın ki? Dağılabilir de. Böylece dağılır. Bence bu türlü de bir arada durdukları zamanki kadar iyi. Büyük bir ortamda bu küme minibüse aittir ve onunla birlikte kalmalıdır. Halbuki nüshadaki kızakların minibüsü-ki bu onların bir arada bulunmalarını gerektiren bir öğedir-hiçbir zaman yoktu. Kızaklarla birlikte olan minibüs vasıtasıyla bu kümenin yaşadığı manzara ve bölge hayal edilebilir. Değer taraftan, bu nüsha ile espasa referans veremezsiniz. Kızaklar bundan bağımsız olarak yer alır, fakat, tabi ki aynı zamanda bir küme halinde yer almaktadır” (Biçer, 2003, s. 24) demektedir.



Resim 16: Joseph Beuys, Sürü

(Kaynak:Art, Das Kunstmagazin mit Wolkenkratzer Art Journal, Special Documenta 11, 2002, s.13)

Beuys'un Kızak ve Sürü'den hareketle, onun çoğaltmalarının taşıdığı güçlü etkinin nedeni; her çoğaltma, çoğaltılan şeyin tekrardan yayılma olasılıklarını güçlendiren bir ağ gibi olmasındandır. Her uzantının bir kökten doğup gelişip, kendini de kök yaparak yaygınlaşması gibidir. Böylece yatayına gelişen bir dizge oluşmaktadır. Bu nedenle her nesne –çoğaltılmış her nesne- Beuys'un sanatının genel karakteri içinde anlaşılmaktadır (Biçer, 2003, s. 25).

2.2.2.Ai Weiwei

Çinli çağdaş sanatçı Ai Weiwei (1957), ‘‘Kabarcıklar’’ adlı işini Watson Adası üzerinde, yaklaşık 185 m² lik bir alana diyagonal şekilde yaklaşık 3 m aralıklarla yerleştirilmiştir. Her biri 48 cm yüksekliğinde mavi renkte porselen baloncuklar 100 adet üretilmiştir. Sanatçı, üretimini yaklaşık iki senede tamamlamıştır. Ai Weiwei, işi hakkında şunları belirtmektedir:

‘‘Eski zamanlarda Çin imparatorları için yapılan yüksek kalite porselenleri düşünüyordum. Boyutları küçüktü –bardak, kase, çanak gibi- ve zanaatçılık mükemmeldi. Çinlilerin evlerindeki kullanış şekline hayrandım, porselenin aldığı şekli, ustalığı, geleneği çağdaş pratiğe nasıl taşıyabileceğimi düşündüm. Bu da bayağı zorlu bir süreç, çünkü teknik olanaklar ancak belli şeylerin yapılmasına izin veriyor. Kendi fırınım var ve 20’den fazla kişi sürekli orada çalışıyor, hem denemeler yapılıyor, hem de uygulamalar. Sonra ortaya bir ürün çıkıyor. Boyutların her yere konulabilecek mobilya ölçülerinde olmasını istedim. Pek tanımlanamaz bir şey; göz aşinalığınızın olmadığı. Yabancı bir obje gibi, çünkü nerede kullanılacağını bilmiyorsunuz, ama çok yüksek kalitede üretilmiş olduğu için önemsemeden de geçemiyorsunuz. Önemi ne onu da anlayamıyorsunuz. Çok ilginç olduğunu hissediyorum, kullanışsız, hatta isimsiz bir şey için sanata zanaata inanılmaz bir güç sarf etmek. Tanımlandıramayacağın, hiç kullanılmamış, gelecekte de kullanılmayacak. Bir anlamda olmayan bir şey. Fiziksel bir varlıksa da, aslında yok. Dış mekânda çalışmaktan çok keyif alıyorum. Normalde sanat fuarları galeriler ve koleksiyonerler içindir. Ama bu parçalar sanatla alakalı olmayan birçok aile ve çocukla da buluşma fırsatı buldu. Görünüş tabii ki yanılsatıcı ya da sahte olabilir. Ama işler göz alıcı ve doğal olmalıdır, insanlar doğal etkiyi hissetmelidir. Bu işimde parçalar şehri, karşı tarafında bulunan suyu ve gökyüzünü yansıtıyor. Hayatın kendisi gibi sürekli rengi değişiyor. Bu günün toplumunda ve Çin’de neler olduğu hakkında ‘‘Baloncuklar’’ zenginlik-varlık ve cazibe-çekicilik gibi kavramlarla ilişki kurabilir. Umarım insanlar etkilenir ve doğayla bağlantılı bir şeyler hisseder.’’ (Özbilge, Ai Weiwei Speaks with Hans Ulrich Obrist, <http://siirozbilge.blogspot.com.tr/>, Erişim:28.04.2016).



Resim 17 : Ai Weiwei, Kabarcıklar (Bubbles)

(Kaynak: <http://artforum.com/words/id=21558>, 20.04.2016)



Resim 18: Ai Weiwei, Kabarcıklar (Detay)

(Kaynak: <http://www.designboom.com/art/ai-weiweiourmovementsexhibitionatphillips-de-pury-company-london/>, 20.04.2016)

Ai Weiwei'in bir başka işi, 2010'da Tate Modern'nin büyük holünde gerçekleştirdiği "Sunflower Seeds/Ayçiçeği Tohumları" enstalasyonunda, zeminini 100

milyon adet(150 ton) el yapımı porselen ay çekirdeği ile kaplamıştır. Tate Modern'in görkemli-büyük hölü, bu enstalasyon ile birlikte endüstriyel bir alandan çağdaş sanat alanına dönüşmüştür. 1600 den fazla Çinli zanaatkârın çalıştığı her bir ay çekirdeği tanesi özenli bir şekilde ayrı ayrı, porselenin başkenti olarak bilinen Çin'de yer alan Jingdzhen şehrinde üretilmiştir ve hepsi dikdörtgen bir alan oluşturacak şekilde sergilendiği mekâna yerleştirilmiştir. Ayçiçeği tohumları (çekirdekleri), Çin'de insanların atıştırdığı bir çerez olmanın dışında politik bir anlama da sahiptir. Kültürel Devrim sırasında propaganda resimlerinde, Çin Halk Cumhuriyeti'nin önderlerinden Mao Zedung(1893-1976), aydınlık bir gelecek bekleyen propaganda posterlerinde güneş olarak gösterilirken, halk ise yüzünü Mao'ya dönmüş ay çiçekleri olarak çiziliyordu ve ay çekirdeği umudun simgesi olarak kullanılıyordu ayrıca bu dönemde yaşanan kıtlıkta halkın başlıca besin kaynaklarından biri ay çiçeği çekirdeğiydi. Giderek artan tüketim toplumu, sanayi ve kitle üretiminde, globalleşen dünyada hızlı ve ucuz üretim merkezi sayılan Çin'de emek sömürüsü gibi sorunlar da işin alt metninde bulunmaktadır (<http://smarthistory.org/ai-weiwei-kui-hua-zi-sunflower-seeds/>, 05.06.2016).



Resim 19: Ai Weiwei, Ayçiçeği Tohumları (Sunflower Seeds)

(Kaynak:<http://www.tate.org.uk/whatson/tatemodern/exhibition/unileverseriesaiweiwei-sunflower-seeds>,05.06.2016)



Resim 20: Ai Weiwei, Ayçiçeği Tohumları (Sunflower Seeds) (Detay)

(Kaynak:<http://www.tate.org.uk/whats-on/tatmodern/exhibition/unileverseriesaweiwei-sunflower-seeds>, 05.06.2016)



Resim 21: Ai Weiwei, Ayçiçeği Tohumları (Sunflower Seeds) (Detay)

(Kaynak:<http://www.tate.org.uk/whats-on/tatmodern/exhibition/unileverseriesaweiwei-sunflower-seeds>, 05.06.2016)

2.2.3. Antony Gormley

Ai Weiwei'in "Ayçiçeği Tohumları" işine referans olabilecek bir başka benzerlik kurulabilecek Antony Gormley(1950)'nin "Tarla" isimli çalışma serisi, her biri 8-26 cm, 210.000 terracotta heykelcikten (figür) oluşan işidir. Her bir figür, sanatçının yönlendirmesi doğrultusunda zanaatkârlara yaptırılmıştır. Elde şekillendirildiği için her birinin ölçüsü doğal olarak birbirinden farklıdır ve buna rağmen her birinde yoğun ifade bulunmaktadır. Bu seride mekânsal düzenlemelerde, geniş çaplı kurguların uygulamasında başvuru alan alışlageldik sergileme tutumunun dışına çıkmıştır. Mekân, çalışmanın sergilendiği bir yer olmaktan çok çalışmanın kendisini imleyen en önemli unsurdur. Mexico'daki bir tuğla fabrikasında pişirilen terracotta heykelcikler sergilenirken, seyirciye hiç yer bırakılmadan yerleştirilmiştir. Bu terracotta heykelcikler plajdaki çakıl taşları gibi dağınık bir şekilde yerleştirilmiş, gözleri seyirciye doğru bakarken sanki bir duyuru ya da çağrıyı bekler gibidir. Gözleri oyulmuş deliklerdir, net bir şekilde yaşıyor gibi yukarı bakarlar. Yüzeyleri hangi heykelciğin fırında ne kadar kaldığına bağlı olarak değişir; sonuç ise kimliklerinin bir parçasıdır. Altta bir ışık parlıyormuş gibi olmasına rağmen yüzeyleri sanki güneşin önünden geçerken onun ısı ve alevinden yanmış gibidir. Çalışmada figürlerin durumuna bağlı gelişen mekânsallık olgusu ön plana çıkarılmıştır. "Tarla" çalışmaları, değişik ülkelerde ardı ardına, figür sayılarındaki ve mekân düzenlemelerindeki farklılıklarla kendilerine yer edinmiştir. 1991'de "Meksika Tarlası", Cholula'daki San Matias'ta yaşayan tuğla yapıcısı olan Tekca ailesiyle ortaklaşa olarak 25 ton bölgesel kilden 35000 figürden oluşur. Bu işi 1991'de "Amazon Tarlası", 1993'de "İngiliz Adaları İçin Bir Tarla" ve 1993'de "Avrupa Tarlası" ile izler. "Avrupa Tarlası"nın oluşumunda St. Helens'den 100 kişi 25 ton bölgesel kilden 40.000 figür yapmıştır. Yapılmış en büyük tarla 2003'de Guanzhou'daki Hudao bölgesindeki 300 kişinin yaptığı 190.000 figürden oluşan "Çin Tarlası"dır(Collins,2007).([http://www.tepebasi.beltr/pismis/pt4/bildiri/BILDIRI%202010\(581-735\).pdf](http://www.tepebasi.beltr/pismis/pt4/bildiri/BILDIRI%202010(581-735).pdf))

Ayrıca Gormley'nin işi ile benzerlik kuarabilecek 1974'de Çin'de Xian çevresinde bulunan, M.Ö. 210 dolaylarına ait İmparator Kin Çe Huangdi'nin mezarı, atları, silahları ve üniformaları ile 7000 kişilik bir terrakotta ordusu çoğaltmanın iyi örneklerinden biridir.



Resim 22: Antony Gormley, Field (Tarla)

(Kaynak:<http://www.antonygormley.com/projects/item-view/id/245#p9>, 10.04.1016)



Resim 23: Antony Gormley, Field (Tarla), (Detay)

(Kaynak:<http://www.antonygormley.com/projects/item-view/id/245#p22>, 10.04.1016)

2.2.4.Cengiz Çekil

Güncel olarak verilmiş örnek sanatçılara ek olarak Cengiz Çekil işleriyle birlikte ek olarak gösterilebilir.

Cengiz Çekil'in ‘‘Temizlik Beziyle’’ adlı işi sarı temizlik bezi, tuval, sicim, kanca kullanarak 144 parçadan oluşturulmuştur. Formun arka planındaki dantel ve boya Çekil'in baştan kurguladığı renk ve şekilsel sistemleri içinde değişkenlik göstermektedir. Sanatçının işlerindeki önemli motiflerden biri olan tekrar, bu seride de bulunmaktadır.

Rampa İstanbul'un Cengiz Çekil Sanatçı Konuşmaları adlı röportajında Çekil şöyle bahsetmiştir: ‘‘Kadına şiddet meselesi yaygın meselelerimizden biridir. Sarı bez bir temizlik aracı olması nedeni ile aynı zamanda cinsiyeti kaynaklı kadının başına gelen olaylarla da ilişkilidir. Özellikle Türkiye’de iffet kavramı kadının başını derde soktuğu için temizlik bezi ve iffet örtüşen iki kavramdır’’. Çekil, öncelikle bu motifi tuvalin arkasından ortasına doğru germiştir. Burada tuval hem taşıyıcı hem koruyucu konumundadır. Tuvalin arkasına geçmek bir nevi mahremiyetine girmek gibidir. Çerçeve ile birlikte aynı zamanda pencere motifi vardır ve tüm bu motifler kadına uygulanan şiddetin nasıl anlatılır sorusunun bir cevabı niteliğindedir. Her bir parçada kullanılan renklerdeki işlev, mor ve yeşilin tonları, tene uygulanan şiddet sonucu oluşabilecek renklerdir. Diğer kullanılmış pembe, siyah, kahverengi, şiddet uygulanmadan önceki renk tonlarıdır. Germe durumu, ayrıca Çekil'in diğer işlerinde de görebileceğimiz bir durumdur. Bir kadının evini ve kendisini süslediği gibi tuval dekore edilmiştir. Burada bezin yarattığı gerginlikle altındaki tesirin yarattığı çatışma söz konusudur. Çekil, işlerinde sıklıkla 12 ve katını kullanmaktadır. 12 sayısı, 12 ay, bir düzine, 12 saat gibi donanımlı bir sayıdır. ‘‘Böyle bir iş yaptığınız zaman bir sayıda durmanız gerekir. Bu sayının da göndermeleri olsun istedim buradan da anlattığım hikâyeyle ilgili yararlanabiliyorsunuz. 12, kendisi ikonografik değeri olmakla birlikte

finans sistemlerinde ekonomide değeri vardır. Ayrıca kendi sanatçı ikonografimin, bir motifi olarak kullanmak istedim. Güncel sanat, fazlaca bireyselleştiği için artık eski sanatsal motifler yok. Her sanatçının kendi motifleri oluşuyor. Bir işte sayıyı çoğalttıkça değersizleştiriyorsun. Mona Lisa örneğin bir tanedir. Sanat eserlerinin en önemi özelliği biricik olması. Bu işler biricik değil. Eğer biricik olsalardı ortaya koyduğum şiddeti kutsayacaktım, değerli hale getirecektim benim derdim değersiz hale getirmek ve bu kadar çok olması durumunda da akılda kalıcılığı ve anıtsal etkisinin oluşmasını istememdir.” demiştir.



Resim 24: Cengiz Çekil, Temizlik Beziyle

(Kaynak:<http://istanbulgallerymap.com/tr/archive/exhibition/temizlikbeziyle>,10.04.201)



Resim 25: Cengiz Çekil, Temizlik Beziyle (Detay)

(Kaynak:<http://www.istanbul.net.tr/Etkinlik/sergi/cengizcekiltemizlikbeziylewithacleani> ng-cloth/45953/15, 10.04.1016)

Ayrıca sanatçının 1998 yılına ait “Şeyler” isimli yerleştirmesi, sanatçının kullandığı malzemenin niteliği açısından bir hayli ilginçtir. Sanatçı kola kutularının üzerinde deformasyona gitmiştir. Kutular sanki bir yangının ortasında kalmış gibi kömür rengine dönmüştür. Her bir kola kutusu demir çubuklardan oluşan kaideleri vasıtasıyla heykel formları oluşturmaktadır. Sanatçı bu formları çoğaltarak bir düzenleme oluşturmuştur. Burada işlevini yitirmiş, tüketim imgesi olan kola kutuları, sanatçı tarafından müdahale edilerek sanat nesnesi haline dönüştürülmüştür. Bu yeniden-üretim sürecinde sanatçı, kola kutusu imgesi üzerinden tüketim toplumunun gidişatı hakkında zihinlerde çağrışımlara neden olur.

(<http://ozgenyildirim.blogspot.com.tr/2010/08/cengiz-cekil-sergisi-uzerine.html>).



Resim 26: Cengiz Çekil, Şeyler

(Kaynak:<http://www.ekavart.tv/Yazi/frieze-masters-da-gorsel-solen>, 10.04.1016)

SONUÇ

Eski Yunan'da, Roma'da belirli bir işi kopyalamak, çoğaltmak, çeşitlerini yapmak gibi teknik bir sorunun üzerine giderken 1960 ve sonrasında itibaren yeni bir ifade biçimi olarak enstalasyonla birlikte sanata dair sorulan sorular cevabını seri olarak üretilmiş sanat eserinde buldu.

Bu alanda karşımıza çıkan sanatçılarda çoğaltma sadece bir teknik olarak değil anlam üreten bir farklı bir sanat formu olarak karşımıza gelir ve bu anlamsızlaştırma, çoğaltarak değersizleştirme gibi kavramlarla anlam üretme nosyonu yüklemesi demektir.

Çoğaltma kavramına akımlar dahilinde değil daha genel bakmak gerekmedir. Aksi halde gittikçe muğlak bir kavram haline gelmektedir.

Enstalasyon, genel tanımının altında üç ana eğilimde incelenebilir. Birincisi, daha çok geleneksel disiplinlerin özellikle de heykelin bir tür devamı niteliğindedir. Kullanılan malzemeler, üretim teknikleri ve sergilendikleri mekâna yerleştirilmeleri açısından klasik heykel geleneğinden ayrılmakta, izleyen ile kurdukları ilişki açısından yerleşik seyir-estetik değerlendirme geleneğini sürdürürler. İkincisi, genel olarak iletişim kavramı eksen alınarak olanlar olarak anlaşılabilir. Temel özellikleri, izleyiciyle iş arasındaki ilişkiye kültürel bir iletişim süreci olarak yaklaşmalarıdır. Üçüncü gruptaki çalışmaların özelliği, işlerin doğrudan mekân ve zaman algısına dayanmalarıdır. Bu çalışmalar için de iletişimin ya da içinde bulunulan kültür ortamının önemi büyüktür.

Bazı noktalarda yeterli kaynak bulamamak, konunun düşündüğümde geniş olduğunu farkına varmamda, örnekleri seçmede ve sınıflandırmamda bazı zorluklar yaşadığımı okuyucu fark edecektir. Artık ülkemizde de sanat literatürüne girecek düzeyde ortaya çıkan işler üretilmektedir. Bunlara örnek olarak Cengiz Çekil, Ayşe Erkmen, Esra Ersen gibi sanatçılar verilebilir.

Bütün bu bilgilerin ışığında benzer bir mantıkta ürettiğim kendi işlerime baktığımda “fordizm”, eski geleneksel “çoğaltma teknikleri” gibi kavramlardan hareketlerle çoğaltma kavramı hakkında, enstalasyon formuyla birleştiğinde ne gibi imkanlar açacağına dair fikirlerimin netleşmesine sebep oldu. Çoğaltmanın enstalasyonla birlikte, teknik ve sanat arasındaki anlamları konusunda farkındalıklarımın artmasını sağlamış oldum.

Çoğaltılmış sanat nesnesinin sayısının estetik kaygıyla içgüdüsel olarak belirlerken, işi tanımlamakta bir kod ve sanatçı ikonografisinin bir motifi olabileceği fark ettim. Sergi mekânı içinde tüm alanı dolduracak düzenleme ile mekânın çalışmanın kendisini hayal etmekte bir unsur olabileceğini ve sayının arttıkça vurgunun artması, mekâna yayılması gibi durumlarla ilgili etkisini anlamış oldum.

Çalışmalarım geleneksel heykel mantığından çok çoğaltılmış elemanlarla enstalasyon yönünde ilerlediğinden kaide durumu tekrar gözden geçirdim. Heykel sanatında taşıyıcı konumu ve mekâna açılma bakımından önemli bir yere sahip olan kaidenin ve geleneksel sergileme şekillerinin fonksiyonlarını işlerimin bütününden çıkarmamda yardımcı oldu. Sanat nesnesinde, genel göz seviyesinin altında veya üstünde boyutun etkisi ve izleyen ile sanat nesnesinin konumu; onun içinde ya da dışında olma durumunu tekrar göz önüne alarak işlerimde bunu kullandım.

Kendi üretme yöntemlerimin, standarda ulaşma konusunda daha katı biçimlenmiş olan fordist üretim tarzına (sanayi göre standartlık düşüncesi) kendi işlerimde tam da bu noktada standarttan kaçma eğilimleri taşıdığını kavramış oldum. Aynı yöntemde üretilen enstalasyonu oluşturan her bir parça için kendine özgü biçimi kazanmasına izin verecek şekilde çoğaltmaya çalıştım. Bunlar, her biri kendi içinde biçimsel olarak benzeşen ama küçük farklılıklar olan kendine özgü üretimlerdir. Teknik olarak, parçaların çoğaltılması esnasında rastlantısallık durumunu işe bir unsur olarak işe katılabileceğini gördüm.

Tüm bu sonuçlara bağlı olarak tezin yazım ve hazırlanma süreci işlerimi gözden geçirmek açısından mesleki birikimime faydalı oldu.

KAYNAKÇA

Kitaplar

ANTMEN, Ahu. (2010). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yay.

BAUDRİLLARD, Jean. (1998). *Simulaklar ve Simülasyon*. (Oğuz Adanır, Çev.) İzmir: Dokuz Eylül Yay.

BENJAMİN, Walter. (1992). *Pasajlar*. (Ahmet Cemal, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yay.

BUCHHOLZ, Daniel & MAGGANİ, Gregorio (1993). *International Index of Multiples from Duchamp to the Present*. Tokyo: Spiral/Wacoal Art Centre.

BÜRGER, Peter (2003). *Avangard Kuramı*. (Erol Özbek, Çev.) İstanbul: İletişim Yay.

DOĞAN, Özlem (2002). *Kavramlar ve Tarihleri 1*. İstanbul: İnkılap Yay.

ECO, Umberto. (1991). *Günlük Yaşamdan Sanata*. (Kemal Atakay, Çev.) İstanbul: Adam Yay.

ELAM, Mark (1997). *"Puzzling Out The Post-Fordist Debate", Post-Fordism A Reader*. Cambridge:Blackwell: Ash Amin (Ed).

GROPIUS, Walter (2002). *Walter Gropius ve Bauhaus, Modern Mimarlığın Öncüleri Kitap Dizisi: 3*. İstanbul: Boyut Yay.

HALL, Stuart., & JACQUES, Martin. (1995). *Yeni Zamanlar*. (Abdullah Yılmaz ,Çev.)

İstanbul: Ayrıntı Yay.

HARVEY, David. (1991). "*Esneklik Tehdit mi? Yoksa Fırsat mı?*". (Ayça Kurdoğlu, Çev.) Socialist Review, XXI, 1.

KIRIM, Arman (1999). *Yeni Dünyada Strateji ve Yönetim*. İstanbul: Sistem Yay

HEİDDEGER, Martin. (1998). *Tekniğe İlişkin Soruşturma*. (Özlem Doğan Çev.) İstanbul: Paradigma Yay.

KUMAR, Krishan (1995). *Sanayi Sonrası Toplumundan Post-Modern Topluma Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramları*. (Mehmet Küçük, Çev.) Ankara: Dost Yayınevi.

KUSPİT, Donald (2006). *Sanatın Sonu*. (Yasemin Tezgiden, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

LANE, Hilary (1994). *Art Unlimited Multiples of the 1960s and 1990s From the Art Concil Collection*. London: The South Bank Centre

LENOİR, Beatrice (2003). *Sanat Yapıtı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (Aykut Derman, Çev)

LYNTON, Norbert (1982). *Modern Sanatın Öyküsü*. (Cevat Çapan, & Sadi Öziş, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.

MYERS, Bernard (1971). "*How to Look at Art*", *A Pictorial Encyclopedia of Painting, Drawing and Sculpture, Volum 10*. London: Grolier Inc.

POLLARD, Michael (1996). *Henry Ford ve Ford*. (Ayşe Aydoğan, Çev.) Ankara: Dlk Kaynak Yay.

Makale ve Dergiler

- ARTAN, E. Çiğdem. (2007). "Fotoğrafın Sanatsal Değerinin Ötesinde Kullanılan Alanları Üzerine Bir Tartışma:Bilgi mi, Propaganda mı?". *Walter Benjamin Özel Sayısı Cogito*, 88-100.
- ÇEKİL, Cengiz, 10 sanatçı 10 iş A Sergisi Görsel (Kaynak: Sergi kataloğu)
- KİRAZ, Serhat (2000). "XX. Yüzyılın Başından XXI.Yüzyılın Başına Marcel Duchamp'tan İlginize". *Sanat Dünyamız*(Sayı:75), 3 Aylık Kültür ve Sanat Dergisi.
- ÖZKALP, Enver & SUNGUR, Zerrin (1997). "*Esnek Üretim Sistemleri ve Post-Fordist Yaklaşımlar*". Anadolu Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Yay.
- PAZ, O. (2000). "Marcel Duchamp yada Yalınlığın Şatosu". (Cem İleri, Çev) *Sanat Dünyamız*(Sayı:75), 3 Aylık Kültür ve Sanat Dergisi.
- SAKLI, A. Rıza (2013, vol:12). Fordizm'den Esnek Üretim Rejimine Dönüşümün Kamu Yönetimi Üzerindeki Etkileri. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 12(44)
- SANTE, Luc (2000). "İmgenin Zaferi" Sanat Dünyamız. (Kemal Atakay, Çev.) *3 Aylık Kültür ve Sanat Dergisi*, Sayı:75.
- SÜZEN, H. Nilüfer . "*Sanatta Disiplin Arası BirYaklaşım:Enstalasyon Sanatı ve Genco Gülen Örnekleme*". Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi:

http://www.sanatvetasarim.gazi.edu.tr/web/makaleler/6_hatice.pdf.

Tez

BİÇER, H.Yarkın (2003). *"Plastik Bir Olgu Olarak Çoğaltma ve Bir Sergi*.

Yayınlanmamış Doktora Tezi.İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

GÖKGÖZ, Gökhan (2007). *"Post-Fordist Üretim Yapılanmasının*

İşçiler/Çalışanlar/Emek Üzerindeki Sosyo-Kültürel Yansımaları. Yayınlanmamış

Yüksek Lisans Tezi.Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

SARIKARTAL, Zekiye (2000). *Çağdaş Bir Anlatım Biçimi Olarak Enstalasyon*

(Yerleştirme) ve Bir Sergi

Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi.İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Heykel Ana Sanat Dalı

YENMİŞ, Ediz (2015). *BİR Üretim Olarak Heykel ve Diğer Üretim Biçimleriyle*

Etkileşimleri.

Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.Hatay: Mustafa Kemal Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

İnternet Kaynakları

Ai Wei Wei, Kabarcıklar, <http://www.designboom.com/art/ai-weiwei-four-movements-exhibition-at-phillips-de-pury-company-london/>, (20 Mayıs 2016)

Andy Warhol's Pop Art BRILLO BOX will Shine Aluminum Fast

<http://www.moderndesigninterior.com/2014/09/andy-warhols-pop-artbrillo-box-will.html>, (10 Mayıs 2016)

Art Forum,(2008)<http://artforum.com/words/id=21558>, Ney York, (20Mayıs2016)

Carl Andre, Equivalent VIII, <http://minimalissimo.com/equivalent-viii/>, (11 Ekim 2016)

Çekil, Cengiz (2013). *Cengiz Çekil Sanatçı Konuşması (Video)*

<https://vimeo.com/78944733> (08 Haziran 2016)

Dan Flavin, Adsız, <https://worleygig.com/2016/08/22/modern-art-monday-dan-flavin-untitled-to-the-innovator-of-wheeling-peachblow/>, (11 Ekim 2016)

Edward Kienholz, The Beanery, Pinterest

<https://tr.pinterest.com/pin/516788125968889537/>, (11 Ekim 2016)

Ekav Art Tv,(2002) <http://www.ekavart.tv/Yazi/frieze-masters-da-gorsel-solen>, (10 Mayıs 2016)

Eva Hesse, Rope Piece (İp Parçası), <https://www.tumblr.com/search/Eva%20Hesse>, (15 Ekim 2016)

Gormley, Antony, <http://www.antonygormley.com/projects/item-view/id/245#p9>, (10 Mayıs 2016)

İstanbul Gallery Map, Sergiler, Cengiz Çekil Temizlik Beziyle, <http://istanbulgallerymap.com/tr/archive/exhibition/temizlik-beziyle>, (10 Mayıs 2016)

İstanbulnet. Tr, <http://www.istanbul.net.tr/Etkinlik/sergi/cengiz-cekil-temizlik-beziyle-with-a-cleaning-cloth/45953/15> , (10 Mayıs 2016)

Kutzli, Dilek. Birdinç. (2012). (<http://www.dilekkutzli.com/ArtePovera.html> (01 Mayıs 2016)

Online Art Galeri(2014)Www.esedition.com, <http://www.esedition.com/teknik-bilgiler/edisyon-nedir.html>, (10 Mayıs 2016)

Özbilge, Şiir (2012), <http://siirozbilge.blogspot.com.tr/> (28 Mayıs 2016)

Per Kristian Nygård, Not Red But Green, <https://www.dezeen.com/2014/11/28/not-red-but-green-per-kristian-nygard-grass-installation-oslo/>, (15 Ekim 2016)

Sarılp Sarmalanmış Kıyı Christo(Javacheff), http://www.nyc.gov/html/thegates/html/photos_others.html, , (15 Ekim 2016)

Tate, Exhibitions, <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series-ai-weiwei-sunflower-seeds>, (05 Haziran 2016)

Walter de Maria, New York Earth Room (New York' un Toprak Odası,

<https://varaart.wordpress.com/2013/08/12/walter-de-maria-1935-2013/>, (15 Ekim 2016)

Wikipedia, Pointing Machine, https://en.wikipedia.org/wiki/Pointing_machine, (2016),
(02 Nisan 2016)



ÖZGEÇMİŞ

Vesile ÖZSU

İZMİR (10-10-1990)

2004-2007 Suphi Koyuncuoğlu Lisesi

2009-2013 Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Ana Sanat Dalı

2013- Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı

KİŞİSEL SERGİLER

2013 “Şeyler”, İzmir Kültür Sanat ve Eğitim Vakfı, İzmir

KARMA SERGİLER

2012 EÇEV 11. Heykel Yarışması, Mansiyon Ödülü, D.E.U G.S.F Galerisi, İzmir

2012 Borusan Atık Metal Heykel Yarışması, M.S.G.S.Ü Tophane-i Amire K.S.M, İstanbul

2013 EÇEV 12. Heykel Yarışması, D.E.U G.S.F Galerisi, İzmir

2013 Dokuz Eylül Üniversitesi G.S.F Sınırları Aşmak, İş Bank Sanat Galerisi, İzmir

2013 Dokuz Eylül Üniversitesi G.S.F Z Raporu Sergisi, D.E.U G.S.F, İzmir

2014 “Balans” D.E.U G.S.F Heykel Bölümü Lisans- Yüksek Lisans Karma Öğrenci Sergisi, Ahmet Piriştina Kent Arşivi ve Müzesi, İzmir

ETKİNLİKLER

2012 – Özgörkey Otomotiv, Atık Araba Parçaları ile Workshop, İzmir

2012 – Uluslararası İzmir Ahşap Heykel Çalıştayı, Gönüllü Asistan, İzmir

2013 – Uluslararası İzmir Mermer Heykel Çalıştayı, Gönüllü Asistan, İzmir