

TC
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANASANAT DALI

Yüksek Lisans Tezi

**ÇAĞDAŞ HEYKELDE SOYUTLAMA KAVRAMI KAPSAMINDA
FORM TEKRARI**

Hazırlayan

Ecem İLERİ

Danışman

Dr. Öğr. Üyesi Gökçen ERGÜR

İzmir/2021

YEMİN METNİ

“Yüksek Lisans Tezi” olarak sunduğum “Çağdaş Heykelde Soyutlama Kavramı Kapsamında Form Tekrarı” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

..... / /

Ecem İLERİ

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün / / tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretimin Yönetmeliği'nin maddesine göre Heykel Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Ecem İleri'nin "Çağdaş Heykelde Soyutlama Kavramı Kapsamında Form Tekrarı" konulu tezi incelenmiş ve aday / / tarihinde, saat : 'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

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

BAŞKAN**ÜYE****ÜYE**

ÖZET

1960 sonrası sanatta yeni bir dönüşüm gerçekleşmiş, sanatçının uyguladığı teknikler yeniden sorgulanmış ve fikrin sanat yapısındaki etkisi tartışılır olmuştur. Sanatın çağdaş oluşumlarla birlikte disiplinler arası etkileşiminin arttığı izlenmiştir. Endüstriyel üretimin sanat alanındaki etkisiyle yeni malzeme kıstasları oluşmuş ve toplum üzerinde yaygınlaşmış tanıma sahip kullanım nesnelerinin yeniden üretimiyle de sanat nesnesi olarak yerini almıştır. Bunların getirdiği ‘yineleme’ süreç içerisinde aynının tekrarı olarak bir yansıma meydana getirmiştir. Bu süreç ile birlikte sanatçılarda biçim dili öznel bir ifadeye kavuşmuş ve yeniden üretim unsurunun dışında form tekrarını kullanarak, tekrarın dönüşümü meydana gelmiştir. Tekrar, bir olgu olarak felsefi açıklamalarla bir dayanağa yerleştirilebiliyor iken, çağdaş sanat örnekleriyle de form üzerinde kavramsal bir etkinin ifadesi durumunda sunulmaktadır.

Kavramın bir teknik olarak ifadesi, tekrarın bağdaştığı diğer terimlerin sanatta uygulanmasıyla iki farklı oluşum göstermiştir. Deleuze’ün ifadesiyle, bir tekrar formu yalnızca simetrik ve yorumlanamaz olanı verirken diğer bir tekrar formu asimetrik ya da farkı barındıran, yorumlanabilir ölçütle öznel anlamını sunmuştur.

Bu çalışmanın amacı; tekrar kavramını, malzeme ve yöntem olarak sınırları geniş bir kapsama sahip çağdaş heykel örnekleriyle birlikte, aynı tekniğin farklı oluşumlarla sanatçı ve çalışma özelinde incelenmesiyle gerçekleştirilmesidir.

Anahtar kelimeler: Çağdaş Sanat, Form Tekrarı, Heykel, Tekrar

ABSTRACT

After 1960, a new transformation took place in art, the techniques applied by the artist were questioned again, and the effect of the idea on the artwork became debatable. It has been observed that the interdisciplinary interaction of art with contemporary formations has increased. With the influence of industrial production in the field of art, new material criteria have been formed and it has taken its place as an art object with the reproduction of usage objects that have a widespread definition on society. The 'iteration' brought by these has created a reflection as the repetition of the same in the process. With this process, the language of form in artists has gained a subjective expression and the transformation of repetition has occurred by using form repetition apart from the element of reproduction. While it can be placed on a basis with philosophical explanations as a phenomenon, it is presented as an expression of a conceptual effect on the form with contemporary art examples.

The expression of the concept as a technique has shown two different formations with the application of other terms associated with repetition in art. In Deleuze's words, one repetition form gave only the symmetric and uninterpretable one, while another repetition form presented its subjective meaning with an asymmetric or different, interpretable criterion.

The aim of this study; It is the realization of the concept of repetition by examining the same technique with different formations in terms of the artist and the work, together with the examples of contemporary sculptures with a wide scope in terms of materials and methods.

Key words: Contemporary Art, Form Repetition, Statue, Repetition

ÖNSÖZ

Yüksek lisans eğitimim süresince bilgi ve tecrübesiyle yönlendirici olan, tez yazım sürecimde de desteğini esirgemeyen değerli danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Gökçen Ergür'e ve eğitimim süresince ilgi ve destekleriyle emeklerinden dolayı Heykel Anasanat Dalı hocalarıma teşekkür ederim. Aynı zamanda her daim varlığıyla akademik süreçte ve özel yaşamımda desteğini esirgemeyen aileme en içten şekilde teşekkür ederim.



İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
ÖNSÖZ	vi
İÇİNDEKİLER	vii
GÖRSEL LİSTESİ	ix
GİRİŞ	1

1. BÖLÜM

ÇAĞDAŞ SANAT ÖNCESİ HEYKELDE TEKRAR VE SOYUTLAMA

1.1. Tekrar	4
1.1.1. Tarihsel Süreç İçerisinde Sanatta Tekrar Olgusu	8
1.2. Soyutlama	15
1.2.1. Heykelde Soyutlama	17
1.3. Modernizm ile Birlikte Gelişen Heykelde Tekrar	21

2. BÖLÜM

ÇAĞDAŞ HEYKELDE FORM TEKRARI

2.1. Çağdaş Heykel Sanatı ve Soyutlama	35
2.2. 1960 Sonrası Gelişen Sanat Anlayışlarıyla Heykelde Tekrar Uygulamaları	38
SONUÇ	91
KAYNAKÇA	94
ÖZGEÇMİŞ	

GÖRSEL LİSTESİ

Sayı	Sayfa No
Görsel 1 Moai Heykelleri, Şili Rapa Nui Paskalya Adası M.S. 1250-1500	10
Görsel 2 Manuel Gasser, Rembrandt, Otoportre Çalışmaları, 1628-1669	12
Görsel 3 Manuel Gasser, Rembrandt, Otoportre Çalışmaları, 1628-1669	13
Görsel 4 Paul Cezanne, ‘Montagne Sainte Victorie’ Çalışmaları, 1882-1906	14
Görsel 5 Paul Cezanne, ‘Montagne Sainte Victorie’ Çalışmaları, 1882-1906	15
Görsel 6 Henri Matisse, ‘Sirt’, 1908-1931	26
Görsel 7 Lucio Fontana, “Natura” (Doğa), 1959-1960	38
Görsel 8 Roman Opalka, “Octogone” (Sekizgen), 2015	40
Görsel 9 Roman Opalka, “Opalka 1965/1-∞”, Sol alt : “Detail”, Sağ alt: “Detail”	42
Görsel 10 Roman Opalka, “Opalka 1965/1-∞”	43
Görsel 11 Christian Boltanski, “İsimsiz”, 1986	44
Görsel 12 Christian Boltanski, “Ölü İsviçre Rezervi”, 1991	46
Görsel 13 Christian Boltanski, “Ölü İsviçre Rezervi”, 1991, Detay	47
Görsel 14 Christian Boltanski, ‘Les Archives du Coeur’ (Kalp Arşivleri), Dinleme Odası, 2010	48
Resim 15 Christian Boltanski, ‘Les Archives du Coeur’ (Kalp Arşivleri), Enstalasyon Odası, 2010	49
Görsel 16 Christian Boltanski, ‘Personnes’ (İnsanlar), 2010,	51
Görsel 17 Eva Hesse, “Repetition Nineteen III”, 1968	53
Görsel 18 Eva Hesse, “Accretion”, 1968	55
Görsel 19 Eva Hesse, “Contingent” (Birlik), 1969	56

Görsel 20 Christian Boltanski, “Animitas”, 2014	57
Görsel 21 Antony Gormley, “Another Place” (Başka Bir Yer), 1997	59
Görsel 22 Antony Gormley, “Another Place” (Başka Bir Yer), 2005	60
Görsel 23 Antony Gormley, “Another Place” (Başka Bir Yer), 2005	61
Görsel 24 Antony Gormley, “Time Horizon”, 2006	62
Görsel 25 Antony Gormley, “Time Horizon”, 2006	63
Görsel 26 Magdalena Abakanowicz, “Tłumu” (Kalabalık), 1993-1994	64
Görsel 27 Magdalena Abakanowicz, “Agora”, 2005-2006	66
Görsel 28 Magdalena Abakanowicz, “Agora”, 2005-2006.....	67
Görsel 29 Magdalena Abakanowicz, “Agora”, 2005-2006	67
Görsel 30 Do Ho Suh, “Zemin”, 1997-2000	68
Görsel 31 Do Ho Suh, “Zemin” detay, 1997-2000	69
Görsel 32 Do Ho Suh, “Zemin” detay, 1997-2000	71
Görsel 33 Do Ho Suh, “Halk Figürleri”, 2001	72
Görsel 34 Do Ho Suh, “Who Am We” (Biz Kimiz), 2000	73
Görsel 35 Do Ho Suh, “Who Am We” (Biz Kimiz), 1996	74
Görsel 36 Do Ho Suh, “Who Am We” (Biz Kimiz), 1996	74
Görsel 37 Motoi Yamamoto, “Düşen Kiraz Yaprakları”, 2009	76
Görsel 38 (Sol) Motoi Yamamoto, “Sakura - Düşen Kiraz Yaprakları”, 2009	76
Görsel 39 (Sağ) Motoi Yamamoto, “Sakura - Düşen Kiraz Yaprakları” Detay, 2009 ...	76
Görsel 40 Chung Hyun, “Ayakta Kalanlar”, 2019	78
Görsel 41 Chung Hyun, “Ayakta Kalanlar”, 2019	79

Görsel 42 Bae Hyung Kyung, “Karma”, 2009	81
Görsel 43 Bae Hyung Kyung, “5 Figür”, 2012	83
Görsel 44 Bae Hyung Kyung, “Thinking” (Düşünüş), 2009	84
Görsel 45 Bae Hyung Kyung, “Thinking” (Düşünüş), 2009, Detay	85
Görsel 46 Yue Minjun, “Contemporary Terracotta Warriors” (Çağdaş Terracotta Savaşçıları), 2005	86
Görsel 47 Yue Minjun, “Contemporary Terracotta Warriors” (Çağdaş Terracotta Savaşçıları), 2005	88
Görsel 48 Yue Minjun, “Contemporary Terracotta Warriors” (Çağdaş Terracotta Savaşçıları), 2005	88
Görsel 49 Yue Minjun, “The Tao of Laughter” 2012	89

GİRİŞ

‘Tekrar’ herhangi bir kategorileştirmeye gerek kalmadan pek çok disiplin içerisinde varlığını göstermiş bir olgudur. Günlük hayatımızda da kendine alan oluşturan tekrarlarımız çoğu kez bizim farkında olmadığımız rutinlerimizle bizi kapsamına dâhil eder.

Tekrar, plastik sanatlar da dâhil olmakla birlikte, birçok sanat alanında karşılaşılan bir kavramdır fakat, kavramın tanımlanması yönünde detaylı bir açıklamaya sahip olmadığı görülmüştür. Tekrar konusu araştırıldığında literatürde bununla ilgili fazla yazılı metne erişilemediğinden konuyla ilgili eksiklikler görülmüş ve çalışmanın gerekliliği bu anlamda sorgulanır olmuştur. ‘Çağdaş Heykelde Soyutlama Kavramı Kapsamında Form Tekrarı’ başlığında, tekrar kavramı, form tekrarı karşılığında çağdaş heykelde incelenmiştir. Form tekrarı sanatta birçok alanda farklı anlatımlarla ifade bulmuştur. ‘Tarihsel süreç içerisinde sanatta tekrar olgusu’ başlığı altında resim ve mimari gibi alanlarda tekrarın uygulandığı örneklerle yer verilmiştir. Burada önemli olan durum; ‘tekrar’ı, içerdiği birden fazla anlamdan nasıl ayrıldığı ve nasıl kendine ait öznel bir ifadeyi barındıran ‘tekrar’ın ele alındığıdır. Tekrarın; Deleuze’ün ifadeleri doğrultusunda net bir tanıma aitliği işaret edilmiş ve Deleuze ile birlikte tekrarı biricik ve tekil kılan anlam üzerinde yoğunlaşarak çağdaş heykel örnekleriyle bağdaştırılmıştır. Sanatçıların biçimi sunmasıyla oluşan öznel tekrarlar, her sanatçıyı bir diğerinden veyahut aynı sanatçının bir çalışmasını diğerinden ayıran bütünde ya da ayrıntıda farkı içeren form tekrarları incelenmiştir. Bazı sanatçıların birden fazla çalışmasına yer verilmiştir. Bu sanatçılar biçimsel tavırlarını süreklilikle devam ettirmekle birlikte tekrarı uygulama konusunda birden çok yöntem kullanmışlardır. Çağdaş örnekler içerisinde genel olarak sanatçılar belirli, tek bir sanat anlayışı hâkimiyetinde hareket etmediklerinden dolayı, akım dâhilinde değil, sanatçı tavrıyla birlikte gerçekleşen biçimsellikte, çalışma özelinde değerlendirmeye ve çözümlemeye gidilmiştir. Çözümlemeler; post minimalist, kavramsal, enstelasyon, uzamsallık ve cynical realizm gibi çalışmalar içerisinde ele alınan anlayışların dönemselliği göze alınarak bir kronoloji oluşturulmuş ve aynı anlayışa dâhil çalışmalar art arda sıralanmıştır.

Bireysellik ve öznellik kavramları; 20. yüzyılda makineleşme ve endüstri çağıyla insanlar üzerinde gelişen yabancılaşma durumunun ardından tekrar sorgulanır hale gelmiştir. Bu öznelliğin ifadesi tekrarı çalışmaları içerisinde kullanan sanatçılarda ele alındığında, soyutlama kavramından yararlanılmıştır. Çağdaş sanatta soyutlama, Eleanor Heartney'in de görüşüyle; anlatımı sunmada, öznel ifade yöntemlerinden biri olmuştur. Kendi bağlamıyla birlikte, cisimleştirme durumunun ötesinde yalnızca 'tekrar'ın uygulandığı teknik bağlamında sanatçıların ele aldıkları temayla oluşturulan öznel ifade biçimleri söz konusudur. Bunlar, sanatçıların ifadelerini aktarmasında ilişkisel bir bağlam üzerinde olup, biriciklik algısını bu noktada biçimselliğin temayla örtüştüğü, ifadeyi güçlendirici bir teknik olarak, 'tekrar' karşımıza çıkar. Burada ele alınan tekrar uygulamaları; eleştirinin üretim nesneleri ve endüstriyel malzemeler bağlamında uygulanan tekrarın tekrarı yansıtması değil, yalnızca ifadesel bir yaklaşımla sorgulayıcı bir anlatım oluşturarak çok katmanlı bir okuma sağlayan tekrar formudur. Diğer bir deyişle Deleuze'un tekrar tanımlamalarındaki iki tekrar anlatımından yararlanılmaktadır; "biri eşitliğe, eş ölçekliliğe, simetriye, diğeri eşitsizliğe, kıyaslanamazlığa veya asimetriye dâhildir. Doğada ve toprakta dahi, biri maddi diğeri manevidir" (Deleuze G. , 2017, s. 48). Tekrar kavramını, felsefî tanımlamalar doğrultusunda kaynak oluşturacak şekilde ele alıp heykel sanatındaki kullanımlarını Deleuze'un tekrarı, bu asimetrik ya da kıyaslanamaz ve biricik, tekil olan, farkı barındıran tekrar diye tanımlaması ışığında inceleyip, unice bir tekrarın bir sanat üretiminde var olma konusu ve her bir sanatçının kendi öznel tekrarının, hali hazırda bir biriciklik özelliği taşıması kapsamında bir bağlam kurulmuştur. Bu bağlam çağdaş heykel örnekleri içinde seçici bir olgu olmuştur.

Tekrarı tanımlama hususunda gerek genel tanımlamalar gerekse sanat içerisinde uygulamalarına değinirken, keskin ve sınırlayıcı kısa tanım ifadelerine yer vermek yerine, daha kapsamlı, yorumlanabilir bir ölçütle ele alınabilir ifadelerle yer verip, bunları Deleuze'un de belirttiği gibi tekrarın birinci ve ikinci form olarak anlamını açtığı kullanımları bağlamında odak oluşturulmuştur.

1. BÖLÜM

ÇAĞDAŞ SANAT ÖNCESİ HEYKELDE TEKRAR

1. ÇAĞDAŞ SANAT ÖNCESİ HEYKELDE TEKRAR

1.1.Tekrar

‘Tekrar’ kelimesi “Arapçada ‘aynı’ anlamına gelen ‘karr’ sözcüğü ile eş kökenlidir. Geri gelme, yinleme sözcüğünden alıntıdır” (Etimoloji Sözlüğü, 2020). “Aynı olayın, işin, hareketin yeniden ortaya çıkışı” olarak da tanımlanmaktadır (Türk Dil Kurumu Sözlükleri, 2019).

Tekrar durumu, genel anlamıyla bakıldığında odak noktamız heykelde tekrarın kullanımı, sanatta tekrar ve toplumda yani yaşamın içinde var olan tekrarı iki eğilim altında değerlendirebiliriz; biri maruz kaldığımız, istem dışı tekrar yani seçimlerimizin dışında bir tekrar, diğeri ise bilinçli bir tercih olarak seçimini yaptığımız tekrardır. Uygarlık tarihinden itibaren günümüze değin insanların sürekli olarak bir şeyler üzerinde ya da dâhilinde tekrar ettiğini, tekrarı uyguladığını görürüz. Antik çağda doğanın taklidi olarak başlayan tekrar durumu, daha sonraki dönemlerde toplulukların dini inanç sistemleriyle birlikte ritüeller olarak karşımıza çıkmaktadır. Tekrarın tercih edilme durumu olarak baktığımız bu seçim konusu, maruz kalma durumunda savaşlar, salgınlar gibi tarihte var olan bir tekrardan bahsedilebilirken bilinçli bir tercih olması konusunda özellikle eğitimde bu tekrarın varlığını görürüz, burada tekrar, bilginin kalıcılığı ve sürekliliği adına uygulanan bir tekrardır. Sanatta uygulanan tekrara baktığımızda, sanat yapının tarihsel süreçte çeşitli inanışlarla varlığını desteklediği görülmektedir ve bunun üzerine inanışlar ve ritüellerle uygulanan tekrarın varlığıyla günümüze yaklaştıkça bu uygulamalar sanat eserindeki, ifadenin yeni bir biçimsel okuma durumu oluşturması ve anlatım dilinin teknik bir uygulamaya dönüşmesiyle kendini göstermektedir.

Bir durumun gelenekselleşmesi ve seremoniye dönüşmesi de bizi tekrara götüren etmenlerdendir. Bunlar törenler, yıldönümleri gibi süreklilik arz eden bir döngü içinde ritüelleşerek karşımıza çıkmaktadır. Tekrarın, psikolojide de karşılığının görüldüğü algısal döngü; bilişsel algı ile ilişkili ve dikkati yönlendirici eylemler karşısında sürekliliğin bir süre sonra, yaşanan duyuşal deneyim ile birlikte sıradanlaşması ve

dolayısıyla görünürlüğünü yitirmesi durumu olarak değerlendirilebilir. Bu algısal döngü içerisinde zamanın etkisi büyüktür (bir şeyin döngüye dönüşmesi durumunun zamansal bir yinelemeyle meydana gelmesi), zamana atfedilen olgular kapsamında tekrar kavramı da yerini alır. Daimi bir yenilenme durumunun, gündeğümü ve gün batımıyla, yaşam ve ölümle, süreçlerin tekrar ettiğı ve bunun bir döngü içerisinde, zamanda varlık gösterdiği ifade edilebilir.

Alışkanlıkların, alışkanlık durumunda edinilen rutinlerin döngüsellığı içerisinde, farkındalığın bir uyarıcıya ihtiyaç duyarak yeniden canlanması sağlanabilir oluyor ancak. Yani bu farkındalığın uyarılması durumu; hayatın içerisine nüfuz etmiş rutinlerin veyahut tekrarların bakış açısını değıştirmek, dikkati manipüle edecek bir uyarıcıyla tekrarı sorgulanabilir hale getirmiş oluyoruz. Tekrarın sürekli uygulanımında karşılaşılan devitalize edilme¹ durumu bu süreci niteler bir terim konumundadır. Sanattaki tekrarın uygulanmasında, bu terimler yeniden sorgulanır biçimsellikteki süreçle beraber karşımıza çıkan durumlardır. Algısal döngünün bir psikoloji sözlüğündeki anlamı ise; “bilişin algısal keşfi etkilediğı, ancak karşılığında gerçek dünya deneyimi tarafından değıştirildiğı, bir biliş, dikkat, algılama döngüsü ve her birinin diğerlerini etkilediğı gerçek dünya yarattığı teorisi” dir (APA Dictionary of Psychology, 2020).

Felsefede, Gilles Deleuze’ün tekrarı tanımlamada bahsettiğı ve iki form olarak nitelendirdiğı açıklamalar üzerinden bu metinde tekrarın sanat eserleri bağlamında ilişkisi kurulmuştur. Deleuze’ün, farkı içeren tekrar diye söz ettiğı tekrarın ikinci formudur (Bkz. S. 7). Deleuze’ün açıklamaları doğrultusunda felsefede tekrarı ele almış diğer düşünürlerin de söylemlerine değinerek tekrarın kavramsal olarak önceki anlatımlarına da yer vermek gerekmektedir.

Felsefede, öncelikle Platon ve Aristoteles olmak üzere tekrar ile ilgili araştırmalarda bulunmuş veya çalışmaları içerisinde tekrar kavramına yer vermiş birçok düşünür bulunmaktadır. Platon’un idealar dünyasını tanımladığı öğretilerde tekrarı içeren taklit-yansıma gibi kavramların sunulduğu, gerçeklik ve duyularımızla algıladığımız gerçekliğı kullanmasıyla Dünyadaki her şeyin ideaların taklidi olduğunu ifade eder.

¹ Cansızlaştırma

Platon idealar dünyası öğretisini, mağara alegorisiyle açıklar; kalıcı olarak karanlık bir mağaraya hapsedilen insanların, bir süre sonra kendi gerçeklikleri; o mağara içerisinde, algılarının onları yönlendirerek betimlediği dünyadan ibaret olduğu düşüncesiyle kendini gösterir, kendi duyumsanabilir gerçekliklerini görünür kılar. İdealar dünyasının bu anlamda akıl ve gerçeklik sınırlarını sorgulamasıyla ifade ettiği kullanım, tekrarı aklın duyumsanabilir gerçekliğiyle ele aldığı, idea ve gerçeklikle, yansıma durumunun ortaya çıkmasında görülmektedir. İdeaların bir özü temsil etmesiyle onların yansımalarının görüldüğü bu dünyadaki gerçeklik. Platon; “sanatçı, idealar dünyasında bulunan değişmez ve ebedi güzelliği taklit ederek sanat eserini meydana getirir. Aslında bu, sanat yansımasıdır. Yani sanatçı, idealar âleminin yansıması olan görünüşler âlemindeki varlıkları taklit etmekle yansımanın yansımısını sağlamış olmaktadır” (Bolay, 2005, s. 144) der. Tekrar, kelime kökeni olarak birden fazla anlam ile ilişkilendirilir. Temsil, taklit, benzer, özdeş ve simülakr bunlara örnek gösterilebilir. Anlamlar bütününe bakıldığında her birinin kendi içerisinde farklı unsurları barındırmasının yanında hepsi bir tekrarı içerir. Aristoteles’in ise ‘mimesis’ kavramını tanımlamasından söz edilebilir. Sözlük anlamı olarak; benzetme, benzerini yapma, tasvir olarak da geçen taklit, Aristoteles’in sanat üzerine ele aldığı ‘Poetika’ yapıtında, insanın doğasında var olduğunu belirterek sanat ile ilişkilendirmesini kurduğu ‘mimesis’ tir. Mimesis, Yunancada taklit anlamına gelen, Aristoteles ve Platon’un taklide dayalı temsil anlayışının, sanatın ve sanatçının, doğanın taklidini, gerçeğin yansımısını oluşturduğu düşüncesiyle karşımıza çıkar. Aristoteles taklit ile ilgili; sanat üreticisinin de taklit eden biri olduğunu ve bunun üzerine; ressam ya da imge yapıcısı gibi taklit eden biri için “şu üç durumdan birini taklit etmek zorundadır her zaman; ya var olmuş ya da şimdi var olan şeyleri ya var oldukları söylenen ya da var gibi görünen şeyleri ya da olması gereken şeyleri” diye söz eder (Aristoteles, 2017, s. 77). Varoluşçu düşünür Nietzsche’nin ise tekrar ile ilgili ‘Bengi Dönüş’ öğretisi vardır ve sürekli bir tekrarın olduğu her şeyin sonsuza kadar sınırsızca yok olup yeniden doğduğunu ifade eden bir öğretiler. Yani durmaksızın devam eden bir tekrarın varlığına değinir. Tekrar olgusunu ele alan bir diğer filozof ve teolog olan Søren Kierkegaard’dır. Kierkegaard’ın özellikle ‘Johannes Climacus’ eserinde ele alarak bahsettiği tekrar, diğer yapıtlarında da yer verdiği bir olgu olmuştur. Kierkegaard tekrarı; ideallik ve gerçeklik üzerinden değerlendirmiştir. Kierkegaard, dünyevi şeylerin –

dünyada var olan hiçbir şeyin başka bir şeyle aynı olmadığını ifade eder ve tekrarlanan bir şeyin daha önceden var olduğu anlamına geldiğini söyler. İdeallite ve gerçeklik birbirine temas ettiğinde Kierkegaard'ın teknik anlamda mümkündür dediği tekrar ortaya çıkar (Kierkegaard, 1958, s. 84,85). Burada ideallik ve gerçeklik kavramlarına girildiğinde soyutlamadan ve tekrardan da bahsedilebilir. İdeallik durumu bir zihinsel süreç süzgecinden geçerek oluşturulan kavram ve gerçeği ele aldığımızda, soyutlamanın gerçeği kullanarak elde ettiği oluşum, tekrarın da gerçeğin betimlenmesiyle oluşum gösterip kendini yinelenmesi durumuyla bağdaşmaktadır. Kierkegaard'ın içerisinde tekerrürü ve tekerrürün diyalektiği olarak nitelendirdiği hatırlamadan bahsettiği metinleri de bulunmaktadır. Bu kavramlarla ilgili; “Tekerrür ve hatırlama aynı hareketlerdir, ancak aradaki fark zıt yönde olmalarıdır, çünkü hatırlanan, geriye doğru tekrar edilen, ediliyor olandır; hâlbuki gerçek tekerrür ileriye doğru hatırlanandır” der (Kierkegaard, 2018, s. 13,14). “Tekerrürün diyalektiği kolaydır, çünkü tekrar edilen var olur ama varolması tekerrürü yeni bir şeye dönüştürür” (Kierkegaard, 2018, s. 34).

Tekrarı kapsamlı bir şekilde ele alan ve bunun üzerine detaylı bir değerlendirmede bulunan Gilles Deleuze, tekrarın iki formundan bahseder;

“birinci tekrar, kavramın veya temsilin özdeşliğiyle açıklanan, Aynı'nın tekrarı; ikincisi ise, farkı içeren ve kendini de İdea'nın başkalığında, bir 'yan sunum'un heterojenliğinde içeren tekrardır. Biri, kavramın eksikliğinden doğması itibarıyla, olumsuz; diğeri İdea'nın fazlalılığından doğması itibarıyla olumludur. Biri hipotetik, diğeri kategoriktir. Biri durağan, diğeri dinamiktir. Biri sonuçtaki tekrar, diğeri istisnai ve tekildir. Biri eşitliliğe, eş ölçekliliğe, simetriye, diğeri eşitsizliğe, kıyaslanamazlığa veya asimetsiye dahildir. Doğada ve toprakta dahi, biri maddi, diğeri manevidir. Biri kesinliğe dairdir, diğeri kriteri hakikiliktir. Asimetrisinin tekrarı simetrik bütünlerde ve etkilerde; istisnai noktaların tekrarı sıradan noktaların tekrarında ve Başka da her yerde Aynı'nın tekrarında saklıdır. Bu, gizli, en derin tekrardır: tek başına başkanın nedenini, kavramların tıkanıklığının nedenini verir” (Deleuze G. , 2017, s. 48).

Günümüz, çağdaş sanat eserlerinin birçoğunu belirli bir bağlama oturtmak da bu tanımla mümkün kılınabiliyor. Kavram tam olarak bu noktada, bu iki tanımın birbirinden ayrılmadığı fakat farkla beraber değerlendirildiği durumda ortaya çıkıyor. Tekrarı fark ile ele aldığımızda kavramın aslında tek bir düzlemde değerlendirilmiş simgesel ifadesini değil, derin bir anlatım ve kapsamlı okumalarının da ifadesine ulaşıyor oluyoruz.

“Her türlü fiziksel ve psişik tekrarı birbirine karıştırmakla ve hatta psişik alanda sembolik ve örtük tekrarları stereotipik çıplak tekrarlarla karıştırmakla suçlanabiliriz. Halbuki amacımız, her tekrarlamalı yapıda bu örneklerin birlikte var olduğunu ve özdeş unsurların açık tekrarının nasıl zorunlu olarak kendini bütün unsurları boyunca tekrarlayarak, birincinin kalbinde bir ‘başka’ tekrar oluşturan örtük bir özneye gönderdiğini göstermekti” (Deleuze G. , 2017, s. 49).

Genellik ve tekrarın birbirinden ayrıldığını ifade eden Deleuze, farkı; “kavram farkı olarak fark ilkesi benzerliklerin kavranışına karşıt olmayıp, bilakis ona olanaklı en büyük oyun alanını tanır” der (Deleuze G. , 2017, s. 33). Her tekrarın içerisinde farkın var olduğunu belirten Deleuze, bu iki terimi birbiri ile ilişkilendirmiştir. Aynı zamanda “tekrar etmek, belli bir davranış sergilemektir fakat bunu biricik veya tekil olan, dengi veya benzeri olmayan bir şeye ilişkin olarak yapmaktır” demektedir (Deleuze G. , 2017, s. 19).

Tekrarı değerlendirme ölçütünde Deleuze’ün aynı zamanda tekrarın benzer, özdeş ve simulakra gibi terimlerle aynı olma durumunu da farklı bakış açılarıyla ele aldığı görülmektedir. “Tekrar kusursuz bir benzerlik veya uç noktada bir eşitlik olarak temsil edilir” (Deleuze G. , 2017, s. 352). Bir başka ifadesinde ise; “tekrar özünde semboliktir; semboller ve simulakra bizzat tekrarın alfabesidir” diyerek tekrar ile ilişkilendirilen simulakraya değinmiştir (Deleuze G. , 2017, s. 40). Simulakr; “Bir gerçeklik olarak algılanmak isteyen görünüm” (Baudrillard, 2011, s. 7). Birbirini tekrar eden ama bütünde farklı bir biçimi betimleyen tekrar anlatımı ya da her birinin ayrı bir ifadeye sahip olduğu bütünde ‘aynı’ yı ortaya koyan/ tek bir ifadeyi savunan parçalardan oluşan anlatım dilinin tekrarı ile simulakranın yansıtma durumunu kullanarak Baudrillard’ın ‘Simülakrlar ve Simülasyon’ kitabında dediği gibi ‘yapay ve düşsel olana benzetme’ olarak ortaya çıkan anlam birbirinden farklı ifadeleri sunmaktadır. Tekrarı burada içerdiği ya da bağdaştığı anlamlar ile bir bütün olarak ele almak, değerlendirmek adına benzerlikler ve nitelenen terimlere yer verilmiştir.

1.1.1. Tarihsel Süreç İçerisinde Sanatta Tekrar Olgusu

Sanatta, tekrarın kullanımı bir biçimi, ögeyi ya da durumu çalışma içerisinde tekrarlamak, uygulamayı tekrarlamak ve çalışmanın bir unsuru haline dönüşmesiyle birlikte tekrarın ifadesi söz konusu olmuştur. Tekrar, heykelde ritim duygusunu

güçlendirerek tasarımın kendisini bütünde ya da tek bir ögesinde veyahut ayrıntıda ön plana çıkaracak bir teknik olarak kullanılmıştır.

Antik çağda insanlar yalnızca ihtiyaçları doğrultusunda hareket eden bir yaşam biçimine sahip olduklarından bu kapsamda her toplumun kendine özgü oluşturduğu biçimleri vardır ve o toplumu bize ifade eder. Antik çağ ve sonrasındaki dönemlerde sanat tarihi içerisinde ele alındığında toplumların biçimsel ifadeleri onlar hakkında önemli bir bilgi kaynağıdır. “İnsandaki yaratıcılık içgüdüğü onu çevresinde gördüğü şeylerin benzerlerini yapmaya doğru itmiş; öte yandan, insan psikolojisi üzerinde çok güçlü bir etkisi olan din, sanat eserlerine hemen damgasını vurmuştur” (Dünya Tarihi Ansiklopedisi, 1991, s. 5).

Heykel sanatı, primitif halklarda; öznel bir ifadenin, bir hareketin olmadığı özellikle yüz ifadeleri ve vücut duruşlarındaki biçimlendirme bir temsil niteliğinde olup, yaptıkları heykellerde genel bir anlatım olarak tekrarlanmıştır. Ardından arkaik heykelde ise büstlerde; saç ve sakallarındaki form benzerliği benimsenmiş bir biçimin tekrarını sunar. Tekrar, tarih öncesi dönemden günümüze dek sanatın birçok alanında olduğu gibi heykelde de kullanımını sürdürmüştür. Bu süreç içerisinde farklı dönüşümlere uğrayarak ve birden fazla terim ile kesişim göstererek varlığını devam ettirmiştir. Arkaik dönemden sonra Klasik üsluplu heykelde tekrarın varlığı ise, beden ve büstlerde ideal biçimin kullanılmasıyla görülmektedir. Genel olarak kişisel form arayışının dışında ortak ideal formların uygulandığı söylenebilir.



Görsel 1 Moai Heykelleri, Şili Rapa Nui Paskalya Adası M.S. 1400-1600
(Kaynak:<https://c.stocksy.com/a/Lr8000/z9/34059.jpg> Erişim: 15.05.2021)

Moai sayıları: Paskalya Adası’nda: 887, Niai Ahu konumunda: 288, Rano Raraku Ocağında: 397, Rano Raraku Ocağının dışında: 92 adet bulunmaktadır. En büyük Moai yüksekliği yaklaşık 21 metre ve ağırlığı ise 14 tona yakındır (Paskalya Adası Sırları Taş Devler, 2000).

Paskalya Adası’nda bulunan Moai Heykelleri, M.S. 1400-1600 yılları arasında yapıldığı tespit edilen bazalt kayaların kullanıldığı ata figürleridir. Sırtları denize dönük pozisyonda olan heykellerin arkalarında oyma şekiller yer almaktadır. Arkeologlar tarafından atalarının ruhlarını temsil ettiği ve Moailer’in kendi aralarında belirli toplumsal statüleri ifade ettikleri görülmüştür. Bu statüler Moai’nin temsil ettiği soy ile ilgili olarak boyutlarındaki değişimle kendini gösterir. Daha büyük olanlar diğerlerine göre yüksek mevkiinin göstergesidir. Arkeolog Jo Anne Van Tilburg Moailer üzerine uzun süre çalışmış ve bu temsil şekilleriyle ilgili bir kanıya varmıştır. Güçlü kimliklerin herhangi bir kişileştirme olmadan stilize edilmiş portrenin Moailer’deki tekrarı, belirli aynılaştırılmış bir biçim dilinin ifadesidir. Moailer’in tanrılarla ilgili iletişimi sağladığı ve “yeryüzü ve gökyüzü arasındaki fiziksel konumları onları hem dünyevi hem de kutsal zemine oturtuyor; statüsü yüksek kişiyi temsillerinde ve gökyüzünü fiziksel olarak

destekleme yeteneklerinde seküler ve gök tanrılara yakınlıklarında kutsaldır. Van Tilburg, Moai böylelikle gökyüzü ile yeryüzü, insanlar ve önemli rütbedeki kişiler ile tanrılar arasında aracılık eder” (Paskalya Adası Sırları Taş Devler, 2000).

Sanatta tekrar uygulamalarını gördüğümüz bir diğer alan ise mimaridir. Japonya’da bazı tapınakların belirlenen süre aralıklarında yıkılıp yeniden yapıldığı görülmektedir. Japonların milli dini olarak bilinen Şintoizm, animistik bir inanç şeklidir ve çok tanrılıdır. 7. yüzyıldan bu yana bu Şinto Tapınakları belirlenen aralıklarla Shikinen seng sai geleneğine göre orijinal yapıya sadık kalarak yıkılıp yeniden inşa edilmektedir. Şinto Tapınaklarından Ise Grand Shrine Tapınağı’nda bu ritüel her yirmi yılda bir binanın yıkılıp yeniden inşasıyla ve törenle gerçekleştirilirken diğer bir Şinto Tapınağı olan Izuma Taisha Tapınağı’nda bu gelenek 1609’dan sonra her altmış yılda bir gerçekleştirilmiştir. Bu tekrar inşa etme, yeniden yapılandırma ritüeli, söz konusu tapınağın tanrısı için güç ve canlılığın yenilenmesini sembolize eder. Yapının orijinalliğini koruyacağına ve ayrıca tıpkı doğanın sürekli kendini yenilemesi gibi nitelendirilerek binalarda kamilerin (tanrılar veya ruhlar) ve doğadaki birçok şeyin ruhunun var olduğuna inanılır. Böylece binalar sonsuza kadar yeni, sonsuza kadar orijinal kalacaktır.

Tekrarın resimdeki örneklerine bakıldığında aynı biçimselliğin farklı zaman dilimlerinde ifadesinin yer aldığı eserler görülmektedir. Rembrandt’ın otoportresini tekrar tekrar yapmış olduğu çalışmaları bulunmaktadır. 1628’den 1669’a kadar geçen süre içerisinde, birçok çalışmasının yanı sıra devamlı olarak kendi portresini yapmıştır. Bu kırk bir yıllık zaman içerisinde portrelerinde kendi değişimi de gözlemlenerek bir süreç aktarımı da hissedilmektedir. Resim, gravür ve çizimleriyle birlikte yaklaşık olarak yetmiş-seksen portre çalışması bulunmaktadır. Sanat tarihçisi Manuel Gasser, Rembrandt’ın portrelerinin, kendini tanımanın ve kendiyle diyalog kurmanın bir yolu olduğunu söylemiştir.



Görsel 2 Rembrandt, Otoportre Çalışmaları, 1628-1669

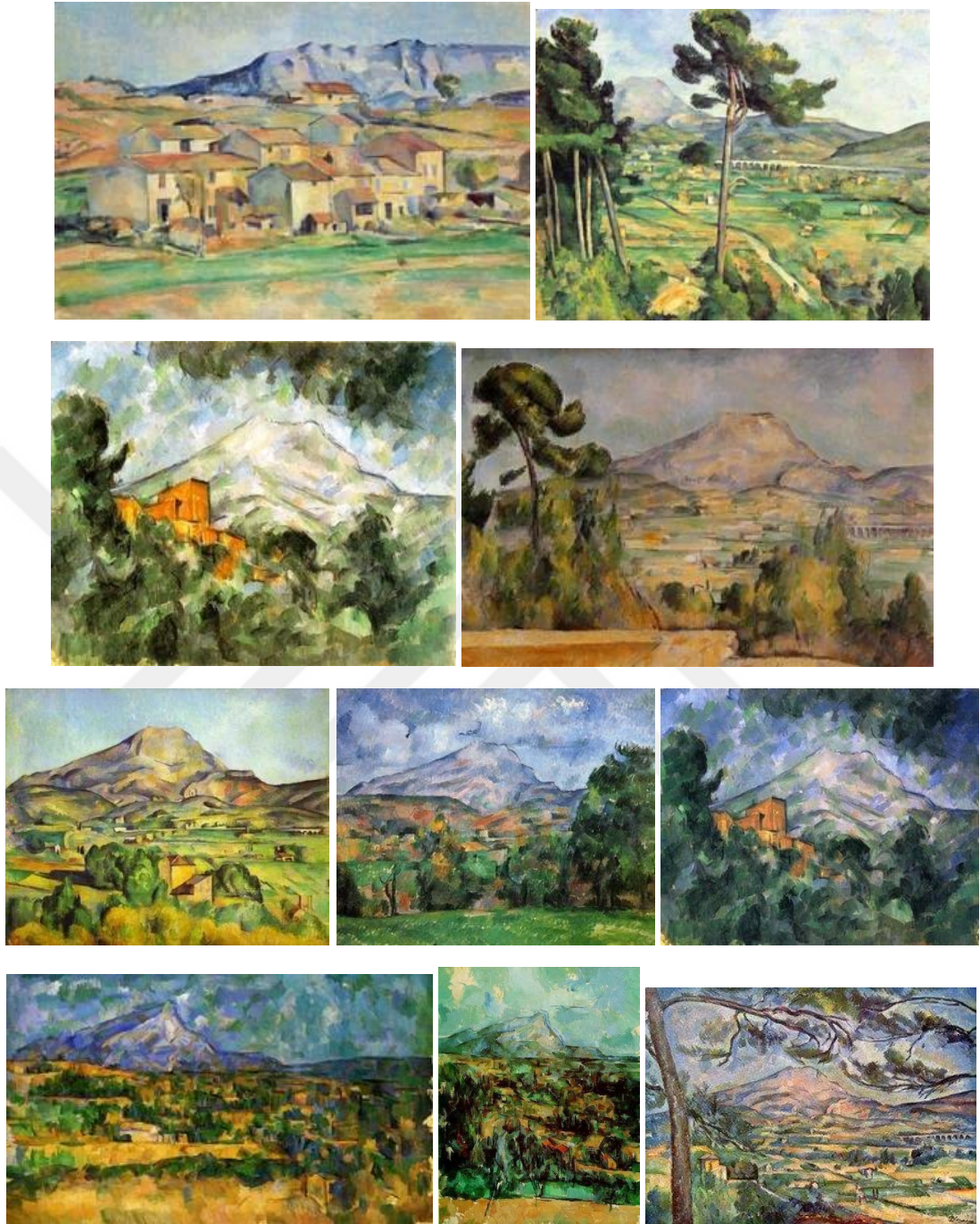
(Kaynak:<https://kunstvensters.com/2019/02/11/waarom-schilderde-rembrandt-zoveel-zelfportretten/>
Erişim: 27.02.2021)



Görsel 3 Rembrandt, Otoportre Çalışmaları, 1628-1669

(Kaynak:<https://kunstvensters.com/2019/02/11/waarom-schilderde-rembrandt-zoveel-zelfportretten/>
Erişim: 27.02.2021)

Rembrandt'ın bu kendini inceleme durumu görsel bir günlük olarak yorumlanmıştır. Paul Cezanne ise; yaşamının büyük bir bölümünü Fransa'da bir şehir olan Aix'te geçirmiştir. Aix'te yer alan Sainte Victorie Dağı'nın konu olduğu otuza yakın resim yapmıştır. Bu resimlerinde, yansıtmak istediği kompozisyonu, doğru ışık açısını ve ulaşmak istediği etkiyi yakalayana kadar, tekrar tekrar aynı manzarayı farklı saatler ve farklı mevsimlerde resmetmiştir. Manzara resmine yaklaşımıyla farklı bir anlatım sunan, bakış açısını değiştiren Cezanne'ın Sainte Victoria Dağı resimleri gittikçe soyutlaşmıştır. Cezanne, resmin açık yapıda olması durumunu, izleyicinin zihninde yapılanmasını sağlayarak, izleyiciyi daha fazla dahil etmiştir. Doğayı geleneksel bir bakış açısıyla tasvir etmek yerine, kendine de özgür bir izlenim alanıyla, doğadaki dengenin, farklılıkların oluşturduğu zeminle birlikte meydana geldiğini renkleri kullanarak, fırça darbeleriyle ifade etmiş ve bu manzaranın resimlerinde soyutlamaya varmıştır.



Görsel 4 Paul Cezanne, 'Montagne Sainte Victorie' Çalışmaları, 1882-1906

(Kaynak:<https://www.paul-cezanne.org/the-complete-works.html?sort=a&ps=96&pageno=4>

Erişim: 25.12.2020)



Görsel 5 Paul Cezanne, ‘Montagne Sainte Victorie’ Çalışmaları, 1882-1906

(Kaynak: <https://www.paul-cezanne.org/the-complete-works.html?sort=a&ps=96&pageno=4>)

Erişim: 25.12.2020)

Sanatta tekrar, teknik bir kullanım olarak yirminci yüzyıl modernizmi ile birlikte çağdaş sanatta da farklı oluşumlar göstermiştir. Göstergesel bir anlatım dili ile ifadesinin söz konusu olduğu modernizm örnekleri ile heykel sanatında anlatım dilinde bir olgu haline dönüşmüştür.

1.2. Soyutlama

Kelime kökeni olarak soyutlama; Latince “abstrahere, bir bütünden çekip ayırmak, özünü almak” anlamına gelmektedir (Etimoloji Türkçe, 2020).

Toplumbilim terimleri sözlüğünde soyutlama; “bir bütünün niteliği, bir ilişkisi üzerinde özellikle durup, öbür öğelerini göz önünde bulundurmama” diye açıklanmaktadır (Ozankaya, 1975, s. 87).

Sanat kuramcısı Rudolf Arnheim soyutlamanın ‘uzaklaştırma’ya işaret ettiğini ifade ederek açıklamalarda bulunmuştur. “Abstrahare fiili, bir şeyi bir yerden etkin bir biçimde çekip çıkarmak ve edilgin olarak bir şeyden çekip çıkarılmak” olarak geldiği anlamlara değinmiştir (Arnheim, 2007, s. 176).

Soyutlama bir öze indirgeme olarak değerlendirilebileceği gibi bir şeyin var olan gerçekliğinin dışında onu tüm nesnelliğinden uzaklaştırarak zihinde tanımlama süreci olarak düşünülebilir. Antik felsefede Platon’un bu öze indirgeme durumunun, salt gerçeklikle ifadesi, idealar kuramında; duyularımızla kavradığımız Dünya’nın aslında bir gölge olduğunu, varlıkların ve nesnelerin geçici ve değişken olduğunu söyler. Bunların aslı ve özünün, gerçek varlığın yalnızca zihnimizde kavrayabileceğimiz idealar dünyasında olduğunu söyler. Sanatta soyutlamada, ilk çağ ile birlikte nesnel gerçekliğin dışında, doğadaki varlıkların salt ifadesel bir anlatımı söz konusudur. Irwin Edman bununla ilgili: “Sanatın gayesi, nesneleri açıklamak veya nesnelerin bazı yönlerini ele almak değildir; nesneyi, yani doğrudan doğruya özü teşhir etmektir” (Edman, 1991, s. 142) der. Burada anlatmak istediği nesne, sanatçının zihinsel sürecindeki tecrübelerden edindiği izlenim ile düşünsel aşamada oluşturduğu ‘şey’ dir.

Primitif Dönem heykelde, tek tip ifade, arkaik ifadenin kullanımı devam etmiştir. Figürlerde kullanılan bu ifade, bir tekrar unsuru oluşturmuştur. İfadenin tekrarı, teknik yetkinliklerin kısıtlılığı ile birlikte biçim anlayışlarını yalın bir anlatımla figürün öz ifadesini yorumlama gücüne sahiptir.

“Ortaçağ sanatçısı doğadaki varlıkları tek tek ele alıp bütünden, yani doğadan soyutlar, bu nesneleri doğal nesneler olarak değil belli düşüncelerin aktarılmasında kullanılacak simgeler olarak görür” (Akyürek, 1994, s. 80). Ortaçağda, aklın duyumsanabilir her şeyin sistemli bir bütün olarak işlenmesi yönündeki kavrayıcılığı oluşturma eğilimi söz konusudur. “Salt akla dayanan ve bilgilerimizin tüm edinim biçiminin akıl olduğunu öne süren, doğaya ve deneye bu konuda herhangi bir rol

yüklemeyen skolastik, bu özelliklerinden ötürü de soyut bir düşüncedir” (Akyürek, 1994, s. 38). Ortaçağ felsefesinin önemli filozoflarından olan Thomas Aquinas ‘etkin akıl’ ve ‘edilgin akıl’ üzerinde durmaktadır. Aquinas skolastik felsefenin soyut anlayışı içinde madde ile ilgili; maddenin dışarıda kalarak zihinsel kavrayışın önde olduğu bir durumu vurgulamaktadır. Aquinas; “En önemli bilim maddeden en çok ayrılan bilimdir: bu bilimin konusu ilk düşünüldür: bu duyulur varlığı aşmaktadır” (Çotuksöken & Babür, 1993, s. 266) der. Deleuze, Marcel Proust’un yorumlamasından ‘öz’ ün sanat eserinde; gösterge ile anlamın birliğidir, cisimsiz bir gösterge ile tamamen manevi bir anlamın birliği olduğu şeklinde bahseder. Ardından Deleuze; “Hayatta karşılaştığımız bütün göstergeler hala maddi göstergelerdir ve bunların anlamları da her zaman başka bir şeyde olduğu için bütün olarak manevi değildirler” (Deleuze G. , 2004, s. 48-49) diye eklemektedir. Ortaçağ’da Aquinas’ın ‘madde’ yi yorumlaması, aklın duyumsanabilir özelliklerini de kavranabilir olarak sorgulaması ve 19, 20. yüzyıl yazarlarından Marcel Proust’un maddeyi farklı bir açıdan ele almasıyla Gilles Deleuze’un Proust’un düşünceleri üzerinden çıkarımları toplamda aynı düşüncenin farklı dönemler içerisinde yorumlanmasıdır. Maddenin soyut düşünce doğrultusunda anlamı değişkenlik gösterebildiği gibi sanatta ‘soyutlama’ olarak nitelendirdiğimiz kavram oluşumu da Primitif Sanattan günümüze kadar çeşitli oluşumlar göstermiştir.

1.2.1. Heykelde Soyutlama

Soyutlama kavramı, ilkel topluluklara kadar uzanan bir süreci kapsamaktadır. “Primitif halkların sanatı, insanların toprağa yerleşmeleriyle şehirleşme arasındaki devrenin özelliklerini koruyor” (Turani, 2014, s. 38). İlkel toplumlarda kabilelerin yaygın olduğu kolektif bilinçle üretilen değerler, inançlar doğrultusunda hareket eden topluluklar görülmektedir. Bu yaşam biçimleri estetik görüşlerini yönlendirerek ürettikleri eserlerde de etkili olmaktadır. İlkel toplumlarda; primitif sanatın bu inançlar yöneliminde, din ve büyü kavramının etkisiyle üretilmiş “katı formlu ve basit temel renkler” in uygulandığı sembolik bir anlatım diline sahiptir (Turani, 2014, s. 39). Yalnızca silüetle ifade edilmiş figürlerin kullanıldığı duvar resimleri ve masklar yer almaktadır. Özellikle Afrika Kıtası’nda görülen bu ifade şekli, primitiflerde yaşam koşullarının sınırlılığı ve bunun

inançları doğrultusunda estetik görüleri üzerinde etkili olması özellikle masklar üzerinde kendini göstermiştir. “Primitiflerdeki ölü atalara olan bu bağlılık fikri, zamanla büyük bir saygı görmüş ve bundan da heykel yapma isteği doğmuştur” (Turani, 2014, s. 39).

Alman sanat tarihçisi olan Wilhelm Worringer’e göre “soyutlama içtepisi, her sanatın başında gelir ve yüksek kültür basamaklarında bulunan belli budunlarda egemen kalır” (Worringer, 2017, s. 25). Worringer’e göre dış dünyanın karmaşıklığından huzursuzluk duyan ilkel toplumlar bu korkuyu ve endişeyi yenmek adına soyuta yönelmişlerdir.

Rudolf Arnheim, soyutlamanın ‘genellik’le ters düştüğünden bahseder. Genellemenin soyutlama içerisinde var olduğunu fakat genelleştirmeye dayalı olmadığını ifade eder. “Genelleme soyutlamayı gerektirir” der (Arnheim, 2007, s. 185). Genellik ve soyutlamanın bağdaşımı ve ayrıştığı noktaları inceleyen Arnheim örneklemelerinin ardından “...tümevarım soyutlamayı gerektirir. Genelleme genelliği gerektirir” demiştir (Arnheim, 2007, s. 187).

“Resimde ya da heykelde, sanatçı çoğu kez bir hareketi ya da eylemi zamansız bir imge olarak soyutlamaya girişir. Bu tür statik bir imge, aslında daha karmaşık nitelikteki bir olayın doğasını, yakalanıp durdurulmuş bir örüntü halinde kristalleştirir; ne var ki bu durum eylemi de bastırır; evrelerin ve görünümünün çeşitliliğini, tümünün tek bir temsilcisine indirger” (Arnheim, 2007, s. 207).

Arnheim soyutlamaya dair görüşlerini soyutlama nedir ve ne değildir üzerinden incelemeler oluşturarak kurmuştur ve yukarıda da kavram olarak açıklamalarda bulunduğu statik bir kavramın da niteliğine değindiği, kendi farklılıklarıyla ayrımlar oluşturan kavramların ortak noktalarını temsil eden bir ‘statik olarak belirlenmiş bir kavram’ görüşüne değinmiştir.

20. yüzyıla yaklaştıkça toplumların kültürel değişimlerinin yanı sıra sanat ortamında da değişimler meydana gelmektedir. Toplumsal ve siyasal yapıyı, ülkelerin politikasını büyük ölçüde etkileyen endüstri faktörü sanat ortamını da etkilemiştir. 19. yüzyılda sanatçıların akademik sanat anlayışından ayrılımları ile birlikte salon sergilerine alternatif sergi arayışları ve belli başlı mitoloji konularının ele alındığı anıtsal anlayışların geride bırakılmasıyla bu değişim sonuçlanmıştır. Akademik ifadenin getirdiği sınırlardan

dışarı çıkan sanat ortamı birbirini geliştiren birçok sanat anlayışını beraberinde getirmiştir.

Resimde çoklu bakış açılarını aynı yüzey üzerinde vermeye yönelik ifadeye başvuran Kübizm akımı plastik sanatlarda figürü ya da objeyi parçalama/bölme eğilimi olarak kendini göstermiştir. Bu endüstri çağının içinde ilk tepkiyi kübist sanatçılar bu yönelimlerle göstermişlerdir. Kübizm ile birlikte endüstrinin getirdiği materyalist anlayışa farklı oluşumlarla tepkisini ortaya koyan birçok soyut anlayış oluşum göstermiştir.

“Plastik sanatlarda heykel alanında Rodin’le figür parçalanmış, Millol’de yeniden formun figür çevresinde toplanmasına gidilmişti. Moore ise, formu soyut değerlerine ulaştırmış ve insan fantezisinin figür dışında anıtsal biçimlere gidilebileceğini göstermişti. Böylece XX. yüzyıl, formun soyut değerleri üzerinde kişisel araştırmalara yöneldi. Alexander Archipenko (1887-1964) kübizmden hareket ederek soyut biçimler buldu. Aynı şekilde Hans Arp (1887-1966) da silüetten hareket ederek, toplu kitlelere vardı. O heykel kitlesinde hatların oynadığı rolü anladı. 1872 doğumlu Constantin Brancusi ise Sümer, Hitit geleneğine bağlandı ve yüzeyler üzerine çizdiği çizgilerle, kitleyi parçalamadan figüre gitti ve sonunda tamamen soyuta vardı... Heykel doğanın tasvirinden kurtulunca, önce form denemelerine, sonra da resimde olduğu materyalin bünyesine, yani onun strüktürel etkilerine yöneldi” (Turani, 2014, s. 544).

“Endüstri, kentleri kendi gereksinmelerine göre biçimlendirmiş, insanı ise otomat olarak kabullenmiştir” (Turani, 2014, s. 556). Üretim sürecinin halkı bu kadar etkilemesinin yanında sanatçı açısından bakıldığında sanat tarihçisi Adnan Turani’nin; “endüstri eşyası ne kadar parlak, düzgün, kaygan ise, sanatçının eseri de o oranda ilkel, kaba ve insan elinin izlerine sahiptir. Bu karşıtlık sanatçının makine imalatına ilk tepkisidir” sözleriyle bağlantı kurulabilmektedir. (Turani, 2014, s. 556).

Kübizmden bu yana plastik sanatlarda geleneksel malzeme yerine alternatif malzeme devreye girmiştir. Özellikle de 20. yüzyılla birlikte, sanat tarihinde yüzyıllardır varlığını sürdüren natüralist ifadeden ayrılma ve yeni bir biçimsel ifade dili arayışının söz konusu olduğu soyut sanatta kübizm ve fütürizmle birlikte konstrüktivizm kendini göstermiştir. Konstrüktivizm heykelde geometrinin kullanımıyla; hacim ve kütlenin getirdiği plastik anlayıştan farklı olarak, mekânsal etkiyle statik dengeyi ön planda tutmaktadır. Heykelde soyutlamayı; dış etmenlerden yola çıkılarak, bu etmenlerin formlar

üzerindeki etkisinin söz konusu olduğu figür kullanımının da devam ettiği plastik ifade ve dış etmenlerden tamamıyla farklı bir biçimsel anlatımın olduğu ve geometrinin ön planda olduğu soyutlama olarak ikiye ayırabiliriz. Konstrüktivizm bu sırada heykelde geometrik soyutlamanın kullanıldığı yeni bir ifadenin başlangıcını oluşturmuştur.

Alfred H. Barr'ın bakış açısıyla, “Kübizm ve Soyut Sanat” kitabında ‘soyut sanatın iki ana geleneği’ olarak nitelendirerek her ikisinin de empresyonizmden çıktığını söylediği geometrik ve geometrik olmayan iki yaklaşım ele alınabilir. Bunlar; Cezanne ve Seurat’ın sanat teorilerinden hareketle kübizmle devam eden geniş bir kapsama sahip olup konstrüktivizm ile birlikte savaş sonrasında tüm dünyaya yayılmıştır. Barr bu yaklaşımlardan birinin; Cezanne, Malevich, Mondrian ile birlikte kübizm, süprematizm, konstrüktivizm ile; yapısal, mimari, geometrik olarak tanımlanabilir olduğunu, sadeliği mantık ve hesaplama bağlılığı açısından doğrusal ve klasik olduğunu dile getirir. Diğer bir eğilimin ise bunun aksine klasik olmaktan çok romantik bir yaklaşıma sahip olduğu, irrasyonel olup geometrinin dışında biyomorfik formların hâkim olduğu, yapısal yerine sezgisel ve duygusal bir eğilim olduğunu ve Matisse ile fovizmden, Gauguin, Gabo, Miro, Hans Arp ile ve soyut dışavurumculukla birlikte geometrik olmayan eğilim olduğunu ifade eder (Barr, 2016).

Soyutlama kavramı, kapsayıcılığı açısından geniş bir ifadeye sahip olmakla birlikte günümüze değin heykel disiplini ve sanatın pek çok alanında varlığını göstermiş ve göstermeye devam etmektedir. Soyut sanat, empresyonizmle birlikte oluşum göstererek ardından gelen 20. yüzyıl sanat anlayışları içerisindeki değişimlerle varlığını geliştirerek devam etmiştir. Soyutlama, çağdaş sanatla birlikte yeni bir bakış açısıyla dönüşüme uğrayarak özgünlük, bireysellik temalarının sanatta tartışılmaya devam ettiği ve sorgulandığı bu dönem içerisinde yeniden, geniş bir kapsamda ele alınacak bir uygulama yöntemi ve alternatif sergileme yöntemleri ile oluşum gösterecektir. Heykelin bağlamından uzaklaştırılmasıyla biçimin dışında klasik tema ve sergileme yöntemlerine zıt bir anlayışla ifadenin sunulduğu çağdaş heykel uygulamaları görülecektir.

1.3. Modernizm ile Birlikte Gelişen Heykelde Tekrar

Modernizm, bir sistem içerisinde toplumsal değerlerin gelenekçi anlayışla birlikte geride bırakıldığı hem sosyolojik hem de politik alanda bir değişim ve dönüşümün başladığı Avrupa’da 17. yüzyılda ortaya çıkmıştır. Modernizmin sanatta ifadesi ise, 19. yüzyıl ikinci yarısından başlayarak 20. yüzyıl başlarında da devam etmiştir. 18. yüzyılda Fransız Devriminin ardından Avrupa’da sanayileşme süreci başlamıştır. İngiltere’de 18. yüzyılda sanayi devriminin başlamasıyla Avrupa’da ve tüm dünyada zamanla etkisi görülmüş, toplumsal değişim ile birlikte sanat alanında da gelişmeler başlamış ve 19. yüzyıl ile birlikte Avrupa’nın sanayi alanındaki egemenliği azalmış ABD’nin ise artmıştır. Sanayi devriminin getirdiği makineleşme süreciyle zanaatın geride bırakıldığı, bireysel üretimin yerine gelen fabrika sistemi ile birlikte yeni bir döneme girilmiştir. Üretim koşullarını belirleyen çalışma şekli ve endüstrinin üretime etkisi 20. yüzyılda modern çağa sistematik bir geçişle birlikte daha fazla izlenmektedir. Zanaatkârların işçi sınıfına geçmesi, mekanik üretim ve bunun çalışma sistemiyle kendini göstermesi durumu, işçi ve onun etkinlik alanının sınırlı kapsama sahip olmasıyla sonuçlanmıştır. Ulaşım ve iletişim araçlarının da faaliyet göstermesi ve makineleşmeyle gelişen süreç, sürekli bir tekrarın varlığını görünür kılmıştır.

“Sanayileşmiş toplum yalnız toplumsal ilişkilerin bu nesnelleşmesiyle değil, aynı zamanda iş bölümünün ve uzmanlaşmanın artmasıyla da kendini belirler. Çalıştıkça parçalanır insan. Bütünle olan bağı kopar, bir araç, büyük bir makinenin küçük bir parçası olur. Bu iş bölümü insanın önemini azaltırken, görüş açısını da daraltır; çalışma süreci ne kadar iyi düzenlenirse bireyin yaptığı işten o kadar az ustalık beklenir ve kendisinin bütüne yabancılaşması o ölçüde olur. Terentius’un ‘nihil humanum mihi alienum est’ (insanla ilgili hiçbir şey bana yabancı değildir) sözü tersine döner ve üretimdeki aşırı büyüme kişiliğin sınırlanmasıyla sonuçlanır” (Fischer, 2016, s. 103).

Bunun yanında aynı zamanda “Sanayileşen ve tecimselleşen bu kapitalist dünya somut ilişkilerin kolayca anlaşılmadığı bir dış dünya haline geldi. Bu dünyanın içinde yaşayan insan hem bu dünyaya hem de kendisine yabancılaştı... Artık nesneler insanları, araçlar amaçları ürünler üreticileri aşıyor” diye ekler (Fischer, 2016, s. 229).

Ernst Fischer bu sözleri ile modern çağda ve sonrasında da devam edecek bir söylem olan ‘yabancılaşma’ kavramını vurgulamıştır.

“Yabancılaşma hem soyut dışavurumcu sanatın hem de The Vital Center’ın ideolojisinin içinde yer alıyordu. Schlesinger, özgürlüğün yabancılaşma ve kaygı olmaksızın mümkün olmadığını ileri sürüyordu: bu özgürlük beraberinde tatminden ziyade düş kırıklığı, bütünleşmeden ziyade yalıtılma getirdi” (Guilbaut, 2016, s. 280).

“Makine gücünün büyük ölçüde arttığı bir çağda sanatın en önemli görevlerinden biri de, insanın özgürce karar verebileceğini, istediği ve gereksindiği durumları yaratabileceğini göstermektir” (Tunalı, 2003, s. 118).

İnsanın çevresine ve kendine yabancılaşması durumu bireysellik ve özgünlük kavramlarını da sorgulanır hale getirir.

“Bir estetik obje, bir sanat yapıtı, bireysel bir varlıktır, ‘burada ve şimdi’ olan bir varlıktır... Bir mermer heykel, onu oluşturan bir mermer kütlesi ile örtüşmez, onunla aynı şey değildir. Bir müzik parçası, onu oluşturan seslerin fiziksel varlığı ile hiçbir zaman örtüşmez. Nedir aralarındaki bu ayrılık? Bu ayrılık sanat yapıtında öyle bir derinliğe dayanır ki, bu niteliğinden ötürü sanat yapıtı doğadaki herhangi bir varlık olmaktan çıkarak bir sanat yapıtı olur, kendine özgü bir varlık olur... Bu durumu Lukacs’a göre, ‘bireylilik, kendine özgünlük içinde içerilir. Bu o şekilde olur ki, estetik özgünlük her şeyi temellendiren bir töz olur ve bu özgünlük içinde içerilen bireylikler de bu töze ait olurlar” (Tunalı, 2003, s. 145,146).

19. yüzyılın ikinci yarısı ile birlikte sanatta geleneksel yaklaşımları, akademizmi reddeden sanatçıların artmasıyla beraber duygusallığın geri planda bırakıldığı modernizm, sanatçının öznel ifadesinin güçlenmesinin adımları ve arayışları da denilebilecek bir sorgulama dönemi içerisinde; kimi yönelimlerde modernliğin tersine ilkel bir yaklaşımın izlenmesi kimi yönelimlerin ise modernleşme içerisindeki endüstrinin üstünlüğünün yüceltilerek sanat üretimleri içerisinde ele alınması, duygularla değil toplumsal gerçeklerle ilgilenilmesi, sanatta işlevselliğin yansıtılması gibi birbirinden farklı ama birbiri ile ilişkisellik kurarak ilerleyen birçok sanat anlayışının gelişmesiyle devam eden bir süreç olmuştur.

Empresyonizm ile sanatta modernizmin başladığı “yeni buluşlar, izlenimci felsefenin ve duyu estetiğinin aşırı öznelci yanı” olması ile birlikte kabul edilmektedir

(Huntürk, 2016, s. 179). Realizm 1830'larda "ilk olarak Turner, Constable ve Ön Rafaelocular gibi İngiliz sanatçıların çalışmalarında ortaya çıkmaya başladı. Doğayı nesnel bir şekilde ve doğrudan, olduğu gibi resmetmeye gösterdikleri bağlılık Barbizon okulu olarak bilinen ressam grubundan başlayarak birçok Fransız sanatçıya ilham verdi" (Hodge, 2015, s. 72,73).

Resim için tartışmalara yol açan bir dönem olan fotoğrafın icadıyla birlikte,

"çoğu kişinin iddiası teknolojinin resmi işlevsiz kılacağı yönündeyken aslında bu gelişme birçok sanatçı için yeni fikirlerin doğmasına yol açtı. Realizm, sanatçıların sıradan konuların kendine has çekiciliğinin ve maksadının farkına varmasıyla ortaya çıkan tarzlardan biriydi. Fotoğraf da çalışmalarında kullanacakları ek bir malzeme olacaktı. Duyguları katmadan, gördüklerini doğrudan resmederek, akademik kurallara ve yapmacılığa karşı bir duruş sergileyen Realistler, aynı zamanda sanata, elit bir azınlıktan çok toplumsal çoğunluğun sesini yansıtan modern bir yaklaşım getiriyordu" (Hodge, 2015, s. 73,74).

Sanatta fikir ve tavır olarak realizmle kendini gösteren modernizm adımları empresyonizmle devam etmiştir.

"Tam anlamı ile modern anlayışa geçiş 1905'te başlar. Ancak bu dönemi hazırlayan önemli dört anlayış ve bu anlayışların temsilcileri olan dört büyük sanatçının gittiği yolu anlatmak gereklidir. Bu dört sanatçı şunlardır: 1- Seurat (1859-1891) 2- P. Gauguin (1848-1903) 3- Cezanne (1839-1906) 4- Vang Gogh (1853-1890)" (Demirkol, 2008, s. 21).

"Habermas'ın, estetik moderniteye ilişkin değerlendirmesi, modernitenin dört boyutunu öne çıkarır: Simmel'in, gerek modernite kuramı gerekse de moderniteyle olan ilişkisi açısından anlamlı olan boyutlardır bunlar. Habermas modern, dönemin tininin, kendini yenileyen, kendiliğinden Aktualitat'ının (güncellik, edimsellik) nesnel ifadesine katkıda bulunan unsur olarak tanımlar... İkinci olarak, modernite, zaman bilincinde bir dönüşüme işaret eder bunun en bariz biçimde görüldüğü yer, bir avangart eserdir: ani, sarsıcı karşılaşmalar tehlikesini beraberinde taşıyan, bilinmeyen bir dünyada keşfe çıkmaya benzer avangart eser. Başka bir deyişle modernite, henüz gerçekleşmemiş bir geleceğe yönelmiştir. Üçüncü olarak, Habermas geleceğe doğru bu yönelimde önemli bir diyalektiğe dikkat çeker. Ona göre geleceğe doğru yönelim... yenilik kültü, aslında her zaman yeni, özne olarak belirlenmiş geçmişlerden doğan bir güncelliğin yüceltilmesini gösterir... Son olarak, ahenkli bir 'şimdi' ye duyulan bu gizli arzu, tarih karşısındaki soyut muhalefeti de açıklar: bu muhalefetten ötürüdür ki tarih, belli bir istikamet izleyerek sürekliliği güvence altına alan gelenek yapısını yitirir... şimdi, geçmişe bağlı olmaktan çıkar" (Simmel, 2006, s. 14,15,16).

Fransa’da 1860-1900 yılları arasında oluşum gösteren empresyonizm, Avrupa’yı ve ardından tüm dünyayı etkileyen bir sanat akımı olmuştur. Akım Claude Monet ve bir grup sanatçıyla birlikte açtığı resim sergisiyle ismini almıştır ve sanatçıların o dönem içerisinde alışılmışın dışında bir yaklaşım göstererek yapmış oldukları çalışmalar birçok olumsuz eleştiriye maruz kalmıştır. Resimde ve heykelde de ayrıdan uzak, klasik anlayışın dışında bütüne odaklanan ve görünenin sanatçı üzerinde oluşturduğu etki ile izlenimini aktardığı bir anlayış olup, çizginin ve çizgisel perspektifin geride bırakıldığı, ışık ve gölgenin ön planda olduğu biçimsel ve izleyiciyle de bir tamamlanmışlığa ulaşılacağı öngörülen çalışmalar üretilmiştir.

Heykelde modern yaklaşımın önemli bir ismi olan Fransız heykeltıraş Auguste Rodin, çalışmalarında klasik ölçüleri uygulamış ama akademizmden uzak bir biçimsellikle kusursuz ve ideal betimlemenin aksine heykelde tamamlanmışlık izlenimini gelenekselin dışında ifadesel bir yaklaşımla vermektedir. Heykelde geleneksel anlayıştan modern yaklaşıma geçişi gösteren Rodin’in izlenimci çalışmaları, biçimin, heykelin tümünde etki sağlayacak bir niteliğini yansıtmıştır. Heykelde yalnızca bütünün değil parçanın da önemini göstermiş ve heykeldeki tamamlanmışlık izlenimini de yorumlanabilir bırakmıştır.

“Rodin, aynen Empresyonistler gibi bir yapıtın ‘bitmiş’ görünmesinden hoşlanmıyordu. Onlar gibi, bazı şeyleri seyircinin hayal gücüne bırakmayı tercih ediyordu... O zamanın seyircisi için, sanatsal mükemmellik, hala, düzenli ve pürüzsüz olmak demektir... Rodin, Rembrandt’ın ressamın hakkı olduğunu savunduğu şeyi ortaya koymuştur: Sanatçı, sanatsal amacına ulaştığını hissettiği an, yapıtının tamamlanmış ve bitmiş olduğunu açıklamakta özgürdür” (Gombrich, 2015, s. 528,530).

“İstenirse Rodin’in eserlerinin çoğu düşüncelerle anlatılabilir, açıklanabilir ve kuşatılabilir” (Rilke, 1968, s. 55).

“İşte Rodin’in sanatındaki şekiller böyledir: saf ve dokunulmamış. Elini çektiği zaman hiç el sürülmemiş gibi görünen objelerine, bu özellikleri fazlasıyla vermiştir... Burada hareketten de söz etmek zorundayız... Heykel sanatında dikkat çekmiş olan jestlerin hareketliliği, bir kan dolaşımı gibi objenin iç tarafında kendini gösterir... Yeni olan, hareketin çeşididir. Bu yüzeylerin kendine özgü yapısından dolayı, ışık bu harekete katılmaya zorlanmıştır... Bu objelerden birine dokunan ışık artık herhangi bir ışık değildir; artık gelişi güzel değişiklikleri yoktur. Obje ona sahip olmuş ve onu kendisininmiş gibi kullanır.

Açıkça belirgin bir yüzeyin ürünü olarak, ışığın bu ele geçiriliş ve benimsenişini Rodin plastik objenin ana özelliği olarak kabul etti” (Rilke, 1968, s. 101,102).

“Empresyonistler, nesnelerin formundan uzaklaşmışlar ve nesnenin çevresindeki atmosfer oyunlarına yönelmişlerdi. Rodin de, heykelde ayrıntıya inmiş ve heykel bütününe parçalamıştı” (Turani, 2014, s. 542).

“İzlenimcilerin sanat yaklaşımları, Herakleitos’un öne sürdüğü gibi değişim üzerinedir. Geçip gitmeyi, kalıcı olanı aramak yerine Herakleitos’un ‘her şey akıp gider’ dediği evreni yansıtırlar” (Huntürk, 2016, s. 195).

“Empresyonistlerin ilk ortaklaşa açtıkları sergi, 1874’de gerçekleşmiş olmakla birlikte, empresyonizmin tarihi yirmi yıl öncesine dayanır ve 1886’daki sekizinci grup sergisi ile son bulur. Bu tarihlere kadar ‘uniform’ bir grup hareketi olan empresyonizm, Cezanne’nin ölüm tarihi 1906’ya dek sürecek geç empresyonist döneme bağlanacaktır... Empresyonizm, yalnız tüm sanatlara egemen durumuyla, belirli bir dönem sanatı değil, aynı zamanda evrensel geçerliğe sahip son ‘Avrupa üslubu’ nun genel beğeni kavramı üzerinde temellendirilmiş eğilimdir” (Hauser, 2006, s. 335,336).

“İzlenimciliğin estetik felsefesi, sanatta tam anlamıyla çoğalma sürecinin başlamış olduğunu gösterir. Sanatçılar yapıtlarını yine sanatçılar için yapmışlar ve ‘sub specie artis’ dünyasının biçim deneyimi, sanatın asıl konusu olmuştur. Kültür eli değmemiş, ham ve biçimsellikten yoksun doğa, estetik yönden çekici olmaktan çıkmış ve ‘doğal olma’ ideali, yerini yapay olma idealine bırakmıştır... Sade ve açık seçik, içgüdüsel ve an olan her şey değerini yitirmiştir; artık bilinçlilik, entelektüellik ve ‘doğal olmayan kültür’ aranmaktadır” (Hauser, 2006, s. 342).

“Empresyonist düşünce en saf ifadesini Bergson’un felsefesinde ve hepsinden güzel olarak da, onun empresyonizm için yaşamsal değer taşıyan ortam olan zaman’ı yorumlamasında bulmaktadır... Zaman kavramımızdaki ve dolayısıyla da gerçeğe ilgili deneyimlerimizdeki değişiklik basamak basamak oluşmakta; önce empresyonist resimde, sonra Bergson’un felsefesinde ve son olarak da hepsinden daha anlamlı ve açık bir şekilde Proust’un çalışmalarında karşımıza çıkmaktadır. Zaman artık çözülme ve yıkım ilkesi değildir; düşünce ve ideallerin değerlerini, yaşamla aklın özlerini yitirdikleri bir öge olmaktan çıkmıştır. Zaman artık bizlerin kendi manevi yaşantımız, yaşayan doğamız hakkında bilgiler edinmemize yardım eden, ölü madde ve katı mekanik’e ters düşen bir tezdır... Yeni zaman kavramı çağın estetizmini değiştirmez, ona yalnızca daha yatıştırıcı bir görünüm verir” (Hauser, 2006, s. 378).

20. yüzyıl sanat ortamının gelişiminde büyük etki sağlayan empresyonizm ardından; 20. yüzyıla geçiş modernleşmeyle birlikte endüstri devrimine ve kentleşmeye karşı tepkisel bir yaklaşımla sanatın, el işçiliği-zanaat ile arasındaki ayrımın kaldırılması

amacı, gündelik nesnelerin de sanatta kullanımıyla dekoratif yaklaşımın ön planda olduğu bir görüş sunan Art Nouveau hareketinin oluşumuyla ve aynı dönemde yalın ifadeci ve ilkel bir yaklaşımın izlendiği Primitivizm ve bu dönem içerisinde farklı bir anlatım sunarak 20 yüzyıl’da ilk kez sanatta avangart bir yaklaşımla fovizm kendini göstermiştir. Resimde rengin bir temsiliyet dışında bağımsız uygulanımıyla kendini gösteren fovizm, sanatsal özgürlük düşüncesi ile ifadenin bireyselliği üzerinde durmuştur. Henri Matisse’in öncülük ettiği akım, heykel alanında da Matisse’in “biçimleri vurgulayan ve parçaları ayrı ayrı işleyen bir yöntem kullanır... Hem klasik hem primitif kaynakları kullanarak biçimleri, boşluktaki çizgiler halinde ele alır ve malzemenin boşlukla ilişki kurduğu, soyut bir ifadeye doğru gider” (Huntürk, 2016, s. 212).



Görsel 6 Henri Matisse, ‘Sirt’, 1908-1931

(Kaynak: <https://www.moma.org/artists/3832?=&page=9&direction=fwd> Erişim: 27.03.2021)

Matisse’in farklı zamanlarda yapmış olduğu kadın figürünün arkadan görünümünü yansıtan betimlemeleri, resimde olduğu gibi rölyeflerinde de konu edinilmiştir ve bir seri haline gelmiş olan ‘Sirt’ çalışmaları 1908 yılı itibariyle ‘Sirt I’ çalışmasıyla başlamış ve her biri ayrı aşamalarda dört çalışmayla tamamlanmıştır. Aynı zaman dilimlerinde aynı betimlemenin yapılmasıyla tekrarlanan form çalışmalarının tümüne bakıldığında soyutlamaya bir geçişin olduğu görülmektedir, özellikle üçüncü ve dördüncü çalışmalarında katı formların ağırlık kazandığı geometrinin kullanımıyla daha yalın bir ifadeye yönelimin olduğu aktarım süreci gerçekleşmiştir.

Sanatta modern yaklaşımlarının ifadesinin net bir şekilde görüldüğü 20. yüzyılda, fovizm ve ardından kübizm, ekspresyonizm, fütürizm, konstrüktivizm ve dada sanatsal hareketlerinin hakim olduğu düşünce yapısıyla sanatın niteliğinin, bir zorunluluk olarak gerçeği yansıtmak olmadığının ifadesel yaklaşımı görülmektedir.

Braque ve Picasso'nun yaptığı çalışmalarla temellendirilen kübizm 1908'den itibaren resimde boyut algısının değişimi-dönüşümü ve çoklu bakış açılarının sunulmasıyla heykelde de geometrinin biçim üzerindeki etkinliğinin artmasıyla oluşum gösteren ve soyutlamanın adımlarının gözlemlendiği bir akımdır.

“Dönemin sanatı Erken Kübizm (1908-1909), Analitik Kübizm (1909-1912), Sentetik Kübizm (1912-1919) olarak irdelenir. Analitik Kübizm döneminde, heykelde doğa model olarak alınır ve parçalanarak yeniden kurulur. Sentetik Kübizm Döneminde, doğayı model almayan biçimler bir araya getirilir” (Huntürk, 2016, s. 223,224).

Alfred H. Barr'ın da ifade ettiği gibi ilk kübist heykel Cezanne'nin 1909'da yapmış olduğu 'Head of Woman' çalışmasıdır. Farklı bakış açılarıyla hareket izlenimini yansıtan bir büst olmuştur. Barr, Derain'in figür kompozisyonu ve 1908'de Brancusi'nin 'Kiss' çalışmasındaki kütle halindeki dikdörtgenlerin ilkel temel özelliklerine sahip olduklarını söyler. Her iki çalışmanın da Picasso'nun 'Head of Woman' çalışmasından daha soyut olduğunu ve kübizmle doğrudan ilişkili olduğunu ifade eder (Barr, 2016, s. 103,104).

Modern heykelin önemli eserlerini oluşturan Constantin Brancusi'nin yaptığı çalışmalarda soyutlama aşamalı olarak bir geçiş niteliği taşımaktadır.

“Ahşap, taş, bronz, paslanmaz çelik gibi malzemeleri bazen en ham haliyle tüm doğallığında, bazen had safhada cilalı yüzeylerin işlenmişliğinde adeta 'dile getiren' Brancusi, etrafındaki nesnelerin özünü yakalamaya yönelerek saf bir biçimsel ifade yakalamaya çalışmıştır... Brancusi, başlar, kuşlar, çiftler gibi belli başlı tematik başlıklar altında gerçekte malzemenin sanatsal dönüşümünü ve saf biçim algısını sergilemiştir... Brancusi, doğumu ve yaratıcılığı simgeleyen yumurtamsı biçimleri başta olmak üzere soyutlamacı ifade biçimiyle kendinden sonra gelen birçok heykeltıraşın üslubunu belirlemesinde çok önemli bir esin kaynağı olmuştur” (Antmen, 2013, s. 84).

“1914'te neredeyse her şey, 'modernizmin geniş ve oldukça' belirsiz gölgesi altında kendine bir yer bulabiliyordu: Kübizm, dışavurumculuk, fütürizm; resimde saf soyutlama; işlevcilik ve mimaride süslemecilikten kaçış; müzikte tonalitenin terk edilmesi; edebiyatta gelenekten kopuş... Aslında, 'yerleşik' avangart dünyasında 1914'ten sonra sadece iki yeni biçimsel yenilik görülür:

Avrupa'nın batı yarısında gerçeküstücülük ile karışan ya da onu önceleyen Dadaizm ve Doğu'da, Sovyetler Birliği'nde doğan yapımcılık (constructivism)... yapımcılık genellikle Bauhaus'la birlikte kısa süre içinde mimari ve endüstriyel tasarımın ana akımı içinde özümlendi" (Hobsbawm, 2006, s. 239,240).

Tasarımın, mimarinin, konstrüksiyonun ön planda tutulduğu ve geometrinin aktif bir biçimde bu yapılar içerisinde kullanıldığı bir anlayış geliştiren konstrüktivizm, Birinci Dünya Savaşı'nın ardından oluşum göstererek, Vladimir Tatlin'le başlayarak El Lissitzky ve Alexander Rodvhenko ile birlikte şekillenmiştir. Mekân, işlevsellik, hacim, boşluk gibi kavramların tartışıldığı uygulamalar yapılmıştır.

"Sanatı modernleşme sürecinin endüstrileşme, bilimsel ve teknolojik gelişim gibi daha geniş bir zeminin parçası olarak gören sanatçılar için alışlagelmiş malzeme ve yöntemlerle gerçekleştirilen resim ya da heykel, 'eski düzen'in geçkin bir ifadesi gibi algılanmış; anlamını yitirmeye başlamıştır. Buna karşılık modernizm sürecinin düzen ve denetim, disiplin ve sistem, seri ve standart gerektiren özelliklerinin sanatsal yansımaları aranmış ve 'konstrüksiyon', 'modern'in ideal biçimi olarak görülmüştür" (Antmen, 2013, s. 104).

Aynı dönemde kendini gösteren bir diğer oluşum ise Dadadır. "Dada sözcüğü ortamın gerçekliğiyle olan en ilkel ilişkiyi simgeliyor" (Harrison & Wood, 2011, s. 289). Bağımsızlık düşüncesiyle hareket eden Dada, o zamana dek sanatta kabul edilmiş olan tüm estetik değerlere ve sanat eserinin niteliğinin değerlendirilmesi durumuna karşıt bir görüşle yeni bir ifade sunar. Richard Mutt takma ismiyle, imzalı bir pisuarı heykel sergisine gönderen ve ret alan Marcel Duchamp, hazır bir nesneyi kullanarak sanatta estetik değerlendirmeye olan bakış açısını değiştirecek ve dönüştürecek bir eylem gerçekleştirmiştir. Hazır nesnenin kullanımı durumu, sanatta biçimselliğin ötesindeki zihinsel sürecin de öneminin görülür olması ve değer yargılarının değişmesi yönündeydi. "Duchamp, sanatçının yaratıcı edim sırasında ilkel duygularını malzemesine transfer ettiğini söyler; böylece malzeme, bu duyguların izleyiciye aktarılmasını sağlayan bir aracıya dönüşür" (Kuspit, 2014, s. 31). Duchamp: "Bugünkü anlamda sanatçı olmayı reddediyorum; sanatçıya yönelik tutumları tamamen değiştirmek istedim; son yüzyıl zarfında sanatçının dönüştüğü küçük tanrıyı öldürmek için çok çabaladım" der (Lazzarato, 2017, s. 23).

"Sanatçı damgasını reddetmesine rağmen Duchamp sanatsal pratikleri, protokolleri ve işleyişleri hiçbir zaman terk etmedi... Böylesi hassas bir mevki, sanat işinin reddini sanat kurumunun içine ya da dışına değil sanatın sınırlarına

yerleştirir; bu sınırlardan hareketle ret, sanat ve anti-sanat arasındaki diyalektik karşıtlığı ortadan kaldırmaya yarar” (Lazzarato, 2017, s. 25).

“Duchamp’ın teknikleri ‘bütün değerlerin yeniden değerlendirilmesine’ (Nietzsche) erişmek amacıyla yerleşik değerleri, bilhassa estetik değerleri alaşağı edebilmesini sağlayan yöntemler tesis eder” (Lazzarato, 2017, s. 39). Dada, herhangi bir alanla sınırlı olmayan yeni ifade biçimlerini sunan bir harekettir.

“Politik tavrı, sanat karşıtı eğilimi ve dolayısıyla sanatta ‘avangard’ın tanımına yönelik dönüştürücü gücüyle 20. yüzyılın en etkili akımlarından biri olan Dada, özellikle 1960’lardan sonra gelişen birçok kavramsal eğilimin öncülü olarak nitelendirilebilir” (Antmen, 2013, s. 126).

II. Dünya Savaşı’yla birlikte Amerika’nın sanat alanındaki hâkimiyeti, öncülüğü oluşmaya başlamış ve soyut dışavurumculuk ile pop art kendini göstermiştir. Savaşın küresel anlamdaki olumsuz etkileriyle birlikte “1940’ta Avrupa’da siyasal ve kültürel bunalım patlak verince Avrupa’nın geleneksel rolünün Birleşik Devletler’e geçeceği açıkça görüldü” (Guilbaut, 2016, s. 77). Amerika’nın tutumu, hem toplumsal, hem siyasi ve ekonomik hem de sanat alanında yön belirleyici bir etken olmuştur. Sanat alanında yaşanan en önemli değişim, tüm sanatsal faaliyetlerin yoğun bir şekilde yaşanarak birçok sanat anlayışının görüldüğü etkin rolde olan Avrupa’dan Amerika’ya doğru yönelim göstermesi olmuştur.

Amerika’da modernist bir sanat anlayışının gelişimi için öncesinde WPA bünyesinde sanatçılara sağlanan ekonomik destek ve ‘Buy American Art Week’ (Amerikan Sanatı Satın Alın Haftası) düzenlenmiş ve bunun her yıl uygulanması ön görülmüştür. Sanatın demokratikleşmesi adına yapılan bu programın; Amerikan sanatçılarının yapıtları için bir ortam hazırlaması, kitlese anlamda sanat piyasasının oluşumu ve yeniden düzenlenmesi ve Avrupa’dan gelen göçmenlerin görüşlerinde de etkili olması amacıyla, programın kültürel ihtiyaçları karşılamasının yanında siyasal anlamda da önemli bir etkinliği olmuştur. 1940 25 Kasım – 1 Aralık haftasında programın hedefleri o sırada yayınlanan bir broşürde yer almıştır. Amerika’nın kültürel bir kimliğe olan ihtiyacını karşılaması; sanatın demokratikleşmesi adına orijinal eserlerin satılması

için hükümetin düzenlediği çeşitli sergiler ile amaç yeni bir izleyici kitle tarafından sanat yapıtlarının satışını arttırmak, teşvik etmek olmuştur (Guilbaut, 2016, s. 78,79).

1950’ler ile birlikte önce İngiltere’de ardından Amerika’da kendini gösteren Pop Art ile, tüketim durumundan yola çıkarak toplumsal yaklaşımın getirdiği kalıplaşmış yönelim ve ifadelerle, bu tüketimin oluşturduğu kitle içerisindeki ortak kullanım nesnelerinin simgeleştirilerek, taklidin bir tekrar unsuru olarak ele alınıp tekrarın tekrarı durumunun sunulmasıyla üç boyutlu postmodern yaklaşımların, sanat içerisinde değerlendirilen bir oluşumu gözlemlenmektedir. Reklamlar, ticarileşmiş markalar, seri üretim nesneleri ile hareket eden kitle kültürünün ön planda olduğu, sürekliliğinin olmadığı bir anlayış sunan ve tüketim ile birlikte var olan popüler kültür terimi; dönemin oldukça yankı uyandıran ve sanat alanında da gerek resimsel uygulamalar gerekse çeşitli malzemelerin kullanımı ve birleşimiyle kolaj uygulamaları ve üç boyutlu uygulamalarının da görüldüğü ve hazır nesnenin, endüstriyel üretim nesnelerinin sanat ortamı içerisinde kullanımı ve sergilenmesiyle devreye giren Pop Artı geliştiren, bir kavram olmuştur. Pop Art’ı sanatın sonu olarak nitelendiren Amerikalı sanat eleştirmeni Arthur C. Danto, sanat ile gerçeklik arasındaki ayrımın kapanmaya başladığını ifade ederek Pop Art’la “anlatısal olarak yapılandırılmış sanat tarihinin sona erdiği” ve “sanatın felsefi kimlik arayışının tarihi son bulmuştu” açıklamalarına yer vermiştir (Danto, 2014, s. 159).

Pop Art’la birlikte, 20. yüzyılda gelişen diğer sanat akımlarından farklı olarak üretim-tüketim durumu ve kitlenin direkt olarak medyayla ilişki kurularak sanata dâhil edilmesiyle oluşan bir ‘tekrar’ formu ile karşılaşmıştır. Buradaki tekrar bir taklit unsuru olarak oluşum göstermiş ve çoğaltma tekniği de uygulanarak bir temsil etme/ temsiliyet sorunu olmuştur. “Pop Sanat’ın başlıca sanatçılarından Andy Warhol’un fotografik imgeyi olduğu gibi tuvale aktardıktan sonra müdahalelerde bulunması ve serigrafik tekniğine başvurması ve mekanik çoğaltım yöntemlerine duyduğu ilgi sanatının içeriğini ve felsefesini belirleyen bir anlama sahiptir” (Antmen, 2013, s. 162). Andy Warhol, tekrarı fotoğraf, film, baskı ve hazır nesne tasvirleri ile yaptığı birçok çalışmada uygulamıştır. “Warhol belli bir konuda tek bir biçimi tual üzerinde birçok kez yineleyerek, fotoğrafa özgü imgeleri de kaynaklarına katmıştır” (Lynton, 2015, s. 294).

Warhol “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” (Lynton, 2015, s. 294). Andy Warhol’un ‘Marilyn Monroe’ çalışmaları, tual üzerine yaptığı baskılardan oluşan Monroe’nun aynı duruştaki birden fazla portresinin birleşiminden oluşmaktadır. Diğer çalışmaları arasında ise yine tekrar formunu kullandığı “Brillo Kutuları” ve “Campbell Çorba Konserveleri” çalışmalarıdır. Burada o dönem içerisinde oldukça fazla rastlanılan ve popüler bir tüketim nesnesi konumunda olan ürünlerin Warhol tarafından ‘fabrika’ olarak nitelendirdiği ekibiyle birlikte üretimini yaptıkları ve bittiğinde orijinali ile bire bir benzerlik gösteren bir görünüme sahip olmasıyla seri üretim mantığı Warhol’un elde etmek istediği bir etkiydi. Tekrar içerisinde farkındalık oluşturabilmek için bir uyarıcıya ihtiyaç duyulur, bu uyarıcıyla dikkat yönlendirilmiş olur. Burada uyarıcı sanat nesnesinin rolüdür. Özellikle pop artla birlikte fordist üretim şekline, seri üretim mantığına tepkisel uyarıcı etkin kılınır. Seri üretim durumunun görsel tekrarıyla, bir eleştiri getirmiş ve sorgulama ortaya konmuş olur.

Walter Benjamin’in sanat yapıtını yeniden üretilebilirlik bağlamında ele aldığı metninde sanat eserinin orijinalliğini sahiçilik kavramıyla ilişkilendirerek sorgulama yapmıştır.

“Bir sanat yapıtı, ilkesel olarak, daima yeniden-üretilebilir olmuştur. İnsanlar tarafından yapılan nesneler her zaman insanlar tarafından kopyalanabilmiştir. Çıraklar zanaatlarını pratiğe dökmek, ustalar kendi yapıtlarını yaymak ve son olarak, üçüncü şahıslar kazanç elde etmek amacıyla kopyalar yapmıştır. Gelgelelim, bir sanat yapıtının teknik olarak yeniden-üretimi yepyeni birşeydir. Tarihsel olarak, yeniden-üretilebilirlik kesintili biçimde ve uzun fasıllı sıçramalar halinde fakat artan bir yoğunlukla ilerlemiştir” (Benjamin, 2015, s. 11).

1900’lerde yeniden üretimin, sanat yapıtları üzerinde, etkisini değiştiren bir faktör olduğunu belirten Benjamin bununla birlikte sanat yapıtının çoğaltılmasının mümkün kılındığı ve standardize edildiğini ifade eder.

“En kusursuz yeniden-üretimde dahi eksik bir şey vardır: sanat yapıtının şimdiliği-belirli bir mekândaki özgün mevcudiyeti. Yapıtın nesnesi olduğu tarihçenin izini taşıyan şey, işte, bu özgün mevcudiyetidir- ve yalnızca budur” (Benjamin, 2015, s. 13).

“Orijinalin şimdi ve burada oluşu, sahicilik kavramının temelinde yatar; sahicilik kavramı üzerinden, nesnenin bugüne, aynı ve özdeş şey olarak geçmesine ilişkin bir gelenek fikri doğmuştur. Sahicilik katmanının tümü, teknik yeniden-üretimden sakınır” (Benjamin, 2015, s. 13,14).

“Bu değişen durumlar sanat yapıtının öbür niteliklerini olduğu gibi bıraksalar da, sanat yapıtının şimdi ve burada oluşunun değerini kesinlikle düşürür... Yeniden-üretim teknolojisinin çoğaltılan nesneyi gelenek katmanından ayırmasını genel bir formül olarak sunabiliriz. Yapıtın birden çok çoğaltılmasıyla, onun biricik varlığının yerine kitlesel bir varlık konulur” (Benjamin, 2015, s. 15,16).

“Yeniden üretilen yapıt, gün geçtikçe artan miktarda, yeniden üretim için tasarlanan bir yapıtın çoğaltılmışı haline gelmektedir. Örneğin, fotoğraf plakaları sayesinde istediğimiz sayıda baskı çıkartabiliriz; ‘sahici’ baskı hangisi diye sormanın bir anlamı yoktur. Fakat sanatsal üretimde sahicilik kıstası aramayı bıraktığımız an, sanatın toplumsal işlevi tümünden değişecektir. Ritüel üzerine kurulmak yerine, bambaşka bir uygulama alanını esas alacaktır: siyaset” (Benjamin, 2015, s. 21).

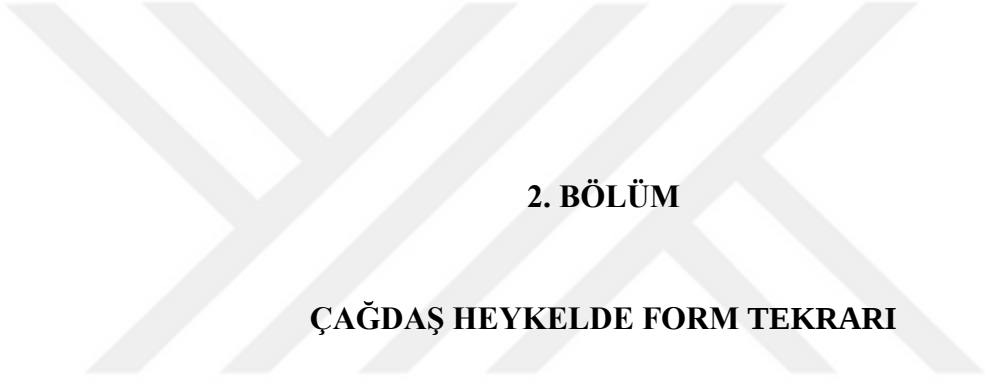
Pop Art’tan sonra Yeni Gerçekçiliğin ardından, 1960’lar ile birlikte oluşum gösteren Minimalizm, sanatta ifadesini resim ve heykel kategorilerinin dışında sunan ve geometrik formlarla uygulamalarında dizin, tekrar ve simetrik düzeni uygulayan ve Amerika’da yaygınlaşmış olan bir akımdır. Genellikle sanatçılar tarafından endüstriyel malzemenin sanata dâhil edildiği, uygulandığı görülmekle birlikte hazır nesne kullanımı da yaygındır. Geleneksel uygulamaların dışında ifade sunmalarının yanında, endüstriyel malzemeyi kullanmalarıyla da, geleneksel malzeme anlayışının dışına çıkmışlardır. Rastlantısal oluşumlara izin vermeden sanatçıların kendi istedikleri etkiyi oluşturabilecek ve değişimi bu anlamda minimuma indirgeyecek rijit malzeme kullanımına gitmişlerdir. Üç boyutlu nesnelerinin heykel sanatında malzemeye birlikte yeni bir dönüşüm olduğu söylenebilmekle beraber minimalist sanatçılar eserlerini genel bir ifadeyle kategorileştirmek yerine bunların dışında tuttuklarını ifade etmişlerdir. Akımın önemli sanatçıları arasında; Carl Andre, Donald Judd, Sol Lewitt ve Dan Flavin yer almaktadır. “Üç boyutlu sanat nesnesi olarak geleneksel ya da modernist heykele alışık olan izleyicinin beklentilerini yerle bir eden ‘Eşdeğer’, özerkliğinden çok bağlamsallığı nedeniyle modernizmden kopuşu simgeleyen önemli yapıtlar arasındadır” (Antmen, 2013, s. 180). Carl Andre’nin ‘Eşdeğer’ isimli tuğlaların dizilimiyle iki sıra üst üste yerleşimini yaptığı ve zeminde sergilediği çalışması, 1966 yılında yapılmış ve sonrasında

Tate Modern’de sergilenmiştir. “Minimalizm tanımı, güncel endüstriyel malzeme/yöntem kullanımının yanı sıra ilişkisel olmayan bir kompozisyon anlayışını, tüm fazlalıklardan ‘arındırılmış’ bir biçimsel sadeliği ve birimsel öğelerin tekrarını içerir” (Antmen, 2013, s. 183).

“Minimalizmin ‘spesifik nesne’si, ne resim ne de heykel olarak yeni bir sanatsal kategori önerisi getirirken, tarihsel süreçte öncesiz değildir; sanatçıları da bunun farkındadır. Sanat nesnesinin salt kendiliği içinde algılanmasına yönelik tavrıyla Maleviç’e göndermede bulunurken, endüstriyel malzemeyi ham haliyle kullanmak ve göstermek, malzemeyi kendinden başka bir şeymiş gibi sunmaktan kaçınmak ve ‘biçimi belirleyen işlevdir’ söylemini, ‘beğenilerimizi şekillendiren gereksinimlerimizdir’ gibi bir söyleme dönüştürmekle Minimalistler, Rus Konstrüktivistlerinin yolundan ilerlediklerini ortaya koymuşlardır” (Antmen, 2013, s. 183,184).

Pop Art ve Minimalizm, modernizmle birlikte gelişim gösteren ve ardından devam eden sanat akımları olmakla beraber, tekrar formunun plastik sanatlar içerisinde uygulanımına dair oldukça fazla örnekler vermiştir. Pop Art’ta kitle kültürü tarafından benimsenmiş tüketim nesnelerinin kullanımıyla bir yeniden üretimin/ tekrarın tekrarının uygulanması ve minimalizmle birlikte; endüstriyel nesnenin yalın bir anlatımla eserin ifade ettiği anlatımın dışına çıkmayan çalışmaların, dizinsel ya da birim tekrarıyla sunulduğu bir tekrar üretim formu görülmektedir. Tekrar formu plastik sanatlarda, bir teknik olarak çoğaltma ya da sanatçıların kendilerini geliştirmek – uzmanlaştırmak adına uyguladıkları bir yöntem olmakla birlikte 20. yüzyılla beraber tekrar formu çağdaş heykel örneklerinde dönüşüme uğrayarak çoğaltma unsuru olmanın dışında bir anlatıma sahip olmuştur. Tekrarı niteleyen, tekrar ve varyasyonun oluşumuyla kendini gösteren ‘multiple’ terimi 1959’da sanatta kullanılır bir kavram olmuştur.

“Romanya doğumlu İsviçreli sanatçı Daniel Spoerri, 1959’da Edition MAT (Multiplication d’Art Transformable) adlı bir yayıncılık girişimine başladığında bu terimi sanat dünyasına tanıtmakla tanınır. Bu girişimin amacı, baskılarda küçük, üç boyutlu sanat eserleri üretmek ve bunları benzersiz işlerden daha düşük fiyatlara satmaktır. Bu şekilde sanat daha geniş bir izleyici kitlesine sunulacak ve böylece daha erişilebilir hale getirilecektir. Baskılar, kitaplar ve heykeller yüzyıllar boyunca çoğaltılırken, Spoerri, bulunan veya ‘hazır’ nesnelerin kullanıldığı heykeller ve Edition MAT’ın uzmanlaştığı kinetik sanat gibi modern sanat formlarını kapsayacak şekilde baskı sanatının ufku genişletmeye yardımcı oldu” (Smythe, 2014).



2. BÖLÜM

ÇAĞDAŞ HEYKELDE FORM TEKRARI

2. ÇAĞDAŞ HEYKELDE FORM TEKRARI

2.1. Çağdaş Heykel Sanatı ve Soyutlama

1940 ve 1950’ler ile birlikte gelişen postmodern kavramı belirli bir dönemi ifade eder. Postmodernizm sanatta artık modernizmin sona erdiği bir dönem ve soyut dışavurumculuk, pop sanat, kavramsal sanat, yeni gerçekçilik gibi birden çok sanat anlayışını kapsayan bir kavram haline gelmiştir. Herhangi bir tanımla net olarak sınırlanamayacak bir dönemi kapsamaktadır. Çağdaş sanat anlayışlarını tanımlamada bir geçişi de ifade etmektedir. Heykelin posmodern süreçteki yeri, özellikle minimalizm ve kavramsal sanatla birlikte bir dönüşüme uğramıştır. Tanımlama durumunda geniş bir kapsam oluşturan heykelin, malzeme ve üretim yöntemleri olarak çeşitlilik göstermesiyle birlikte sınırlarının dahiliyeti değişmiştir.

Postmodern süreçte aslında çağdaş sanatı özgürleştirme adımları da denilebilecek oluşumlar gözlemlenmektedir, bunlara öncelikle Duchamp’ın estetiğe bakış açısına değinerek başlanabilir. Duchamp ile birlikte sanat ve estetik ayrımı bir kırılmaya sebep olur ve Dada ile birlikte bu estetik algı tekrar sorgulanarak Duchamp’ın ready-made kavramı gelişir. Ready-made ile birlikte sanatçı; endüstriyel üretimin meydana getirdiği nesnelerin sanatçı tarafından bir malzeme olarak kullanıldığı ve bu nesneyle üretimin bir aşamasına dâhil olduğu ifade edilebilir. “Duchamp’ın özgünlüğü, bir işlevi açıkça ortaya koyar... Mariee mise a nu, bu kendi başına iyi bir sanat eseridir; estetik, yaldızlı işlemlerden kurtulmuştur. Grand Verre’de görülen soğuk ve ezici mekanizmaları, burada gölge olarak beliren çağdaş sanatın yeni sistemi ve onun kusursuz mantığıdır” (Cauquelin, 2016, s. 82). Duchamp’ın hareket ettiği bu mantık daha sonra pop sanat ve kavramsal sanatta da etkili olmuştur.

Felsefeci Anne Cauquelin, iletişim toplumuyla birlikte çağdaş sanatı ele alır. Warhol’un, Amerika’nın zafer yılları olan altmışlara ve modern sanata ait olduğunu dile getirir. Warhol, çağdaş sanatın bir bölümünün ortaya çıkmasında iletişim toplumunun kırılcısı olarak düşünülür. İletişim ağının kullandığı, geleneksel estetiğin özgünlüğünden,

biricikliğinden yoksun olarak sunulan totoloji terimi, pop sanatta yaygın olarak görülmüştür. Aynı iletinin hızlı ve olabildiğince çok kez yinelenmesiyle çoğaltılması durumudur (Cauquelin, 2016, s. 89-92).

Cauquelin Warhol tarafından sanat nesnesinin ticari olarak yansıtılmasıyla gelişen dönüştürücü etkiyi: “Görünürlüğün oluşumun ya da aydınlanmanın gelişimi olarak doğanın gelişimini ya da doğanın nesnelerini taklit etmek, dışarıdan dayatılan bir kadere cevap verecek durumda sanatçıyı ortaya çıkarır. Şu anda söz konusu olan yanıltıcı girişimcinin kendi kendini yöneterek ve zorunlu kılarak bu kadere oluşturmaktır” sözleriyle açıklamaktadır (Cauquelin, 2016, s. 99). Yansıtma durumu burada gerçeğin tekrarının bir simülasyon ortamının görülmesiyle birlikte yanılsamayı sunar. “... Çağdaş olarak adlandırdığımız sanatın ve modern sanatın değerleri, açıkça bir çatışma olmaksızın, birbirlerine yaklaşmaktadır” (Cauquelin, 2016, s. 105). Çağdaş sanatta en önemli gelişme, farklı disiplinlerin (resim, heykel, mimari, tasarım...) bir ayrım ya da aralarında keskin bir çizgi olmaksızın birbirlerinin alanlarını kullanabilmesiyle meydana gelen kapsam tarifiedir.

Ernst Fischer, ‘yarından sonraki günün düşü’ başlığı altında; “resim ve heykelin görevi artık müzeleri doldurmak olmayacaktır... Plastik sanatlar, daha önceki sınıf ve sömürü düzenlerinde olduğu gibi, tek bir üsluba uymayacak, tek üslup düşüncesi belli bir kültürün ayırıcı özelliği olduğu için belki de tarihe karışacaktır” sözlerine yer vermiştir (Fischer, 2016, s. 258). Çağdaş kültürde toplumsal değerlerden uzaklaşarak bireylerin kendi iç dünyasına yönelimiyle yabancılaşma kavramı kendini göstermiştir. “Giderek bu felsefi kavram, sanat ile de ilgi içine konur ve sonunda çağdaş insanı ve çağdaş sanatı açıklamada dayanılan bir temel kategori olarak kavranır” (Tunalı, 2003, s. 107).

“Halkın beğenisinin yetkinleşmesi ve sanatçının toplumsal sorumluluğunun artmasıyla birlikte, burjuva toplumlarında görülen beğeni ikilemi giderek ortadan kalkar ve toplumun sahip olduğu ortak-beğeni’de, aynı zamanda sanatçının özgürlüğü ile toplumun istekleri tam bir bireşime, bir uyuma ulaşmış olur” (Tunalı, 2003, s. 176).

Soyutlama çağdaş sanat içerisinde ele alındığında ise sanat eleştirmeni Eleanor Heartney’in söylemlerine yer verilebilir:

“Bugün sanatta başka üsluplardan daha fazla, çağdaş soyutlama ancak kendi tarihine referansla anlaşılabilir durumdadır... Soyutlamanın tarihi işte bu noktada, 1960’larda, ilginç bir kavşağa gelmiştir. Her zaman radikal, devrimci ve avangard görülmüş olan formalist soyutlama, genç sanatçılarca uzlaşımci, tutucu bir sanat yaklaşımı olarak görülmeye başlandı. Bu ters tepkinin en kalıcı tezahürlerinden birisi, temsili imgeleri bir öç havasıyla geri getiren pop sanatı ile uygulayıcılarının saf sanat denen akımın gayri-safliğini gören ve formalizmin indirgeyici etkisini en aşırı mantıksal sonuçlarına vardırarak minimalizmdi” (Heartney, 2008, s. 66,67).

Eleanor Heartney, organik ve geometrik soyutlamayı; soyutlamayla türetilmiş geometrik indirgeme ve dizisellik ilkelerinin bir temsili barındıran çalışmalara da uygulandığını ifade ederek temsili açıklamıştır. İnsan duygularının ötesinde makine estetiğinin benimsenmesiyle temsilin ortaya çıkışı, ardından sanatçının temsilden uzaklaşması ve yeniden soyutlamaya yönelmesiyle sonuçlanmıştır. “‘soyutlama’ teriminin devreye sokulduğundan önceki bir adlandırmayla ‘nesnel-olmayan’ sanatın ortaya çıkışı, hem doğanın hem de insan bilincinin temelini oluşturan değişmez ve ebedi formlar arayışıdır, sanayileşmenin getirdiği materyalist felsefelerin reddedilişidir ve evrensel uyumlara karşı dengeleyici bir ifade şeklidir” (Heartney, 2008, s. 66).

Çağdaş sanat, birçok akımın ve farklı oluşumların gelişimiyle devam eden ve sanatçıların birden çok sanat anlayışına özgü çalışmalarını, kendilerini akım çerçevesinde sınırlamadan, bireysel ifadelerinin ön planda olduğu biçimde üretimlerini gerçekleştirmişlerdir.

2.2. 1960 Sonrası Gelişen Sanat Anlayışları İçerisinde Heykelde Tekrar Uygulamaları



Görsel 7 Lucio Fontana, “Natura” (Doğa), 90 cm x 1143 cm x 900 cm, 1959-1960, Bronz

(Kaynak:https://krollermuller.nl/media/cache/collection_item_detail_large/media/collectionitempage/tmslimage/concetto-spaziale-natura-lucio-fontana-44012-copyright-kroller-muller-museum.jpg)

Erişim: 24.01.2021)

“Arjantin’de doğan Lucio Fontana, İtalya’da, klasik-akademik gelenekle eğitim almıştı... Çalışma fikirleri, savaş öncesindeki ilerici hareketlerle daha sonraki, 1950 ve 1960’ların Avrupa avangardcılığı arasındaki önemli bir geçişi sağlar... sanat yapmakla ilgili daha önceki geleneksel ayrımların senteziyle ilgili bağımsız fikirler geliştirdi. Bu sentezin oluşumunda özellikle önemli olan bir şey Bataille’in ‘Informe’ ya da ‘temel maddecilik’ kavramıydı” (Harrison & Wood, 2011, s. 693).

Fransız yazar George Bataille'ın Informe kavramı; “ilk kez 1929’da sürrealist dergi 1929-30’da ‘Informe’ hakkında yazdığı zaman ortaya atılan bir kavramdı... sanatın yüksek statüsünün temel materyalizmine ‘dünyada’ indirilmesi gerektiğini ve bu indirgenmiş durumun bir yaratıcılık aracı olarak bilinmesi gerektiğini savunur” (Formlessness,).

Lucio Fontana, 1946 yılında Manifesto Blanco’yu yayınlamıştır ve sonrasında “Spazialismo (Uzamsallık) kavramının ve ‘sanat fikrimizin müdahale edemeyeceği bir sanat’ fikrine dayanan çalışmalarının temelini oluşturdu” (Harrison & Wood, 2011, s. 693). Fontana manifestoda; “sanat tanıdık biçimlerin idealist bir şekilde canlı gibi görünen imgeler aracılığıyla yapılmış ideal portrelerinden oluşuyordu... Bugün deneyimden elde edilen bilginin yerini yaratıcı, imgesel bilgi aldı” (Harrison & Wood, 2011, s. 694). Sanatın kendi geçerliğinin olduğu, fikirlerimizin dışında olan bir sanata ihtiyaç duyulduğu fikriyle devam eder. “Yeni sanat, öğelerini doğadan alır. Varoluş, doğa ve madde kusursuz bir birlik içinde bir araya gelir. Zaman ve uzamda gelişirler... Sanat tarihinde doğaya her zamankinden daha çok yaklaşacağız... Uzam ögesi renk; zaman ve hareket ögesi olan, zaman ve uzamda gelişen ses. Bunlar varoluşun dört boyutunu kucaklayan yeni sanat için temel şeylerdir. Zaman ve uzam” (Harrison & Wood, 2011, s. 696-697). Manifestoda uzamsallığın tanımını bu şekilde ifade ederek çalışmalarında da yansıtan Lucio Fontana ‘Natura’ ismini verdiği heykellerini yapmıştır. Aynı zamanda tuval çalışmaları da bulunan Fontana bunları da uzamsal kavram üzerinde durarak oluşturmuş, iki boyutlu yüzeyden daha derin bir bağlama ulaşmak, yeni bir uzam oluşturmak için tuval üzerinde kesikler oluşturarak tuvalin arkasına yerleştirdiği siyah gazlı bezlerle üçüncü bir boyut izlenimi vermiştir. Bu eylemini uzun süre devam ettiren sanatçı ‘Natura’ heykellerinde; kilden yapılmış beş adet küre biçiminde, üzerinde kesiklerle formunu oluşturmuş ve bronz dökümlerini gerçekleştirmiştir. Boyut algısını birçok kez tuvaler üzerinde yaptığı çalışmalarla gösteren sanatçı bu kez heykelleriyle göstermiş, heykeller üzerinde oluşturduğu kesikler ve bu kesiklerin heykellerin her birinin dokusuyla birlikte ışığı tutuşu, gölgenin kesik içerisinde yoğunlaşması çalışma içerisinde detayda ve bütünde gizem ve merak izlenimi oluşturarak Fontana’nın istediği uzamsal etkiyi hissettirmektedir. Çalışmanın sergilendiği alan da ismiyle ilişki kurulabilecek bütünlük bir algı yaratmaktadır. Her bir formun el izi izlenimi ve

şekillendirilmesinin doğal bir form olduğu algısı vermesi de sergi alanı ve ismiyle etkileşimi güçlendirerek çalışmanın aidiyetini arttırmaktadır. Fontana, “kesiğin ‘hayati bir işaret’ olduğuna ve ‘hareketsiz malzemeyi yaşama arzusuna’ işaret ettiğine inanıyordu... maddenin dönüşümü ve değişen, ancak yok edilemez yoğunluğu ile ilgileniyordu” (Lucio Fontana, 2005).



Görsel 8 Roman Opalka, “Octogone” (Sekizgen), 2015

(Kaynak:https://starakfoundation.org/mm/1461745540/939a241croman_opalka_spectra_art_space_masters_2.jpg Erişim: 03.01.2021)

Polonyalı sanatçı Roman Opalka’nın kavramsal sanat içerisinde birçok çalışması olmuştur. İçeriği ve düşünceyi ön planda tutan, sanat disiplinlerinin ortak bir ifade dilinde bulunduğu kavramsal sanat üretimleri, tekrar olgusu kapsamında ele alındığında Opalka’nın çalışmaları ile yorumlanabilir ortak bir alan ifade etmiş olur.

Kavramsal sanat, uluslararası avangart bir hareket olarak 1960’lı yıllarla birlikte fikirsel anlatının önemsendiği bir tutumla kendini göstermiştir. Joseph Kosuth “...

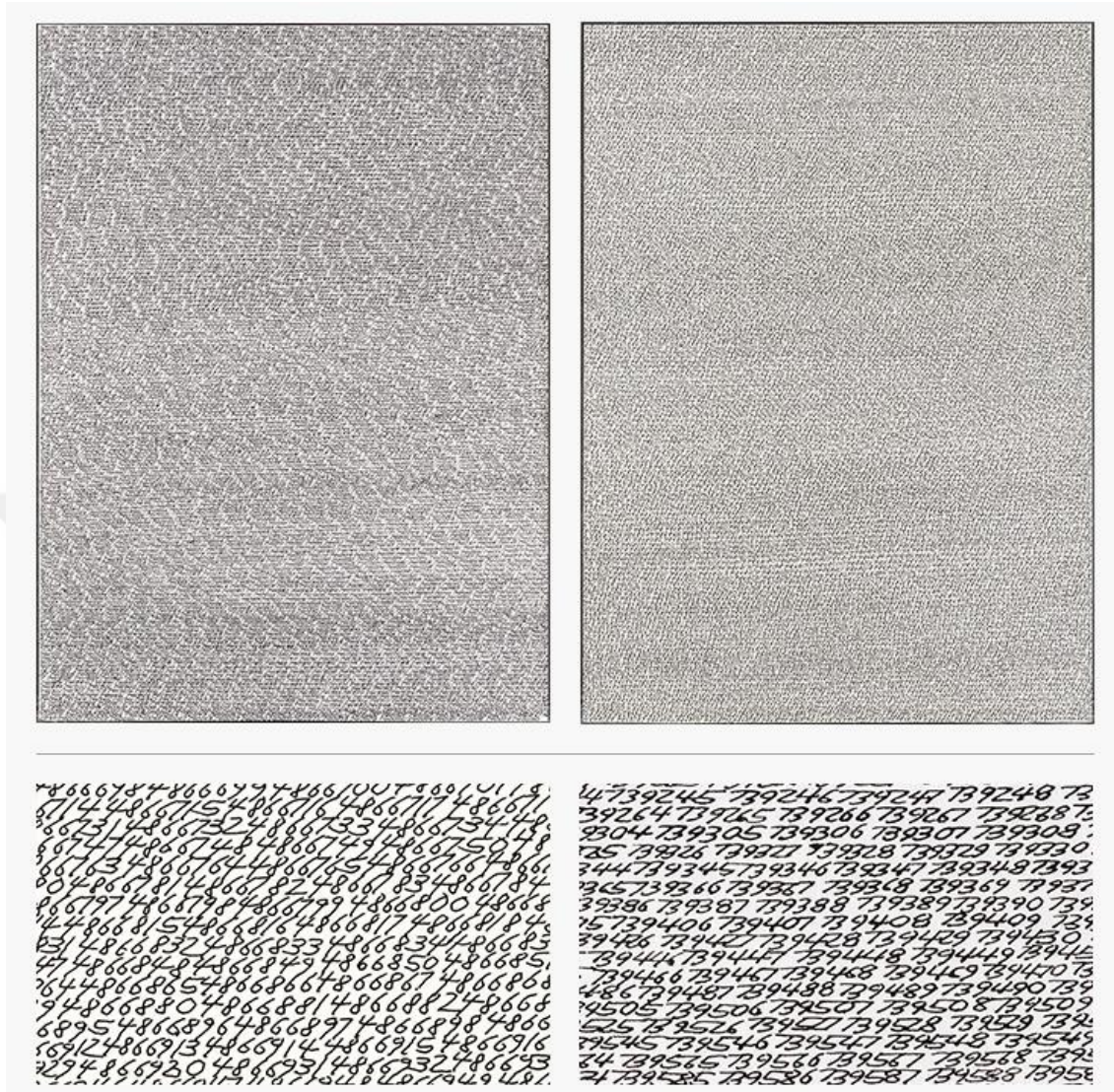
avangart ‘fikir olarak sanat’ fikrinin sözcüsü konumunu üstlendi. Modernist özerkliğin aşırı biçimine yönelik tezi sanat tarihinin yeniden değerlendirilmesine ve gözden geçirilmesine yol açtı ve bu da modernin önemli başlangıç noktasının -Manet’nin, Cezanne’ın eserleri ya da Kübizm momentı değil- Duchamp’ın hazır yapımları olmasını sağladı” (Harrison & Wood, 2011, s. 898).

Kavramsal sanat, yeniden üretilebilir objeyi ve onun sahip olunabilir, sergilenebilir olmasına karşı çıkarak, sanatçı tarafından kullanılan her tür aracın bize fikir sunması gerekliliğini savunur (Harrison & Wood, 2011, s. 329).

“Kavramsal Sanat, geniş anlamdaki sanat fikrine, sanatın özel bir tür obje (resim, heykel ve her ne ise) ve özel bir yerle (galeri, müze) sınırlanamayacağı fikrini getirir... Kavramsal Sanat, alışık olduğumuz toplumsal çevrenin koşullandırmalarından arınmış olarak, az ya da çok belirgin bir biçimde idrak edilir... En etkili Kavramsal Sanat eserleri, her gün rastlanan şeylerle onlara en uygun gelen düşünceleri bir araya getirerek, gerçeğin derinliğini görmemizi sağlarlar” (Lynton, 2015, s. 329,330).

Sonuç olarak Kavramsal Sanat, biçimin ya da objenin fikri iletme konusunda aracı rolünü üstlendiği ve dolayısıyla biçimden ziyade fikrin öne çıktığı bir sanat görüşünü desteklemektedir.

“Octogone” çalışmasında; Opalka’nın “Opalka 1965/1-∞” “Detay” isimli çalışmalarının başlangıcında ilk yaptığı siyah üzerine beyaz ve son çalışmalarını yaptığı beyaz üzerine beyaz renk ile yazdığı rakamları içeren yedi adet tuvali yer almaktadır. Sergi, alana yerleştirilen ve bir duvarı giriş kısmı olarak açık olan sekizgen biçimli yapı, onun içerisinde yer alan tuvaler ile sanatçının sesinden oluşan kayıt ve bu yapının dışında sergi alanında bir duvarda yer alan Opalka’nın portre fotoğraflarından oluşmaktadır. Sergi alanı içerisine sekizgen yapı yerleştirilerek mekân içerisinde mekân oluşturulmuş olup, hem görsel hem de işitsel olarak çalışmaların sürecine izleyici dâhil edilmiştir. “Octogone”, Opalka’nın ölümünden sonra açılan ilk sergidir. Opalka 1965’te “Detail” ismini verdiği projesine/ çalışmalarına başlamıştır.



Görsel 9 Roman Opalka, “Opalka 1965/1-∞”, Sol alt : “Detail” (Detay) 4,866,285 - 4,868,805

Sağ alt: “Detail” (Detay) 738.592 - 742.080 (Kaynak: <https://www.christies.com/features/Opalka-5583-1.aspx> Erişim: 03.01.2021)

Opalka ilk Detay çalışmasına siyah bir tuvalin üzerine sol üst tarafından 1 ile başlayarak rakamlar yazmaya başlar, yazarak saymaya, süreci yazmaya başlar. Bu çalışmalar sanatçının ölümüne dek sürmüştür ve hepsi “Opalka 1965/1-∞” ismini alarak bir süreci tekrar etmiştir. Opalka, bunu projeye dönüştürmüştür. Dolayısıyla Detay çalışmaları tek bir zamana ait olmayıp yaşamı boyunca devam eden süreçle birlikte

varlığını göstermiş ve yıllar geçtikçe bu çalışmalarında değişiklikler olmuştur. İlk çalışmalarında siyah bir arka planın üzerine beyaz renkle sayıları yazan/ boyayan Opalka, 1968’de sembolik ya da duygusal olmadığını düşündüğü bir renk olan, daha nötr bir renk olan gri zemini kullanmaya başlamıştır. 1972 yılında ise her bir ‘Detay’ çalışmasındaki arka plan rengine %1 oranında beyaz renk ekleyerek, gri tonlamasını kademeli olarak beyaza yaklaştırmıştır. Opalka ‘amacım beyaz üzerine beyaza çıkıp hala hayatta kalmak’ demiştir. 1968’de bir ses kayıt cihazıyla birlikte her bir rakamı boyarken onları sesli olarak söylemiş ve her gün ayrıca tuvalin önünde durarak kendi portre fotoğraflarını çekmiştir. Her tuval için bir fotoğraf çekmiştir. “Sırayla yan yana konan bu otoportreler, sanatçının yaşlanan yüzüne yansıyan şekliyle zamanın geçişinin başka bir kaydını oluştururlar” (Heartney, 2008, s. 145).



Görsel 10 Roman Opalka, “Opalka 1965/1-∞”

(Kaynak:https://starakfoundation.org/mm/1461745540/view_93aa9505roman_opalka_spectra_art_space_masters_3.jpg Erişim: 03.01.2021)

Opalka, 2008’de beş milyonuncu sayıyı geçtiğinde beyaz üzerine beyaz hedefine ulaşmıştı. Burada eylemin tekrarı, zamanın ve sayıların döngüsellığı içerisine eylemi sığdırma durumu izlenmektedir.



Görsel 11 Christian Boltanski, “İsimsiz”, 1986

(Kaynak:<https://www.lempertz.com/en/catalogues/lot/1052-1/528-christian-boltanski.html>)

Erişim: 26.12.2020)

Fransız sanatçı Boltanski; genellikle kavramsal çalışmalar yapmıştır, çalışmalarında birçok farklı tekniği uygulamış ve yerleştirmelerinin yanı sıra film çalışmaları da olmuştur. Sanatçı çalışmalarında zamanı, bireysel algıda ilişkilendirme yaparak kullanmıştır. Zaman, bellek, ölüm gibi temalar üzerine çalışmalarını şekillendiren Boltanski bu bağlamda tekrar kavramını sıklıkla uygulamıştır.

Boltanski gölgelere bağlı olduğunu ve gölgelerin geçiciliğini sevdiğini dile getirmiştir. Bu çalışmasında alüminyum köşebentlerden yapılan duvar desteklerinin üzerine oksitlenmiş bakır levhadan yaptığı heykel figürlerini konumlandırılmış ve her bir figürün karşısına mum yerleştirmiştir. Gölgelerin ışıkla kurduğu bağlantı sonucunda etkisi ortaya çıkan çalışmanın bu bağlamı ele alışında gölgeyle ışığın bütünlüğü söz konusudur. Çalışmada mumun kullanılması da gölgelere bir var olma süresi sunmuştur. Mumlar tamamıyla eridiğinde gölgeler de varlığını sonlandırarak, birlikte başlangıç ve sonu temsil edeceklerdir. Figürlerdeki hareketin dinamiği ile mumların sabit ama zamansal anlamdaki kısıtlı süreyi temsilen oluşturduğu değişim (erime) ve dönüşümü (yok olmama), zamanın belirli bir dilimi içerisinde tamamlayıcı öğeler olarak birleşmiştir. Platon Devlet eserinde yer verdiği mağara alegorisinde; gölgelerin idealar ile ilişkisini ele alır. “Varlıklar üstü dünya ile, idealar ile dünyada onların gölgeleri olan nesneler” üzerine bir bağlantıdır (Platon, 2005, s. 19). Platon Dünyadaki her nesnenin kendi ideasının bir yansıması olduğunu belirtir. Boltanski bu çalışmasında gölgelerle ilgili; “gölge kırılımandır, elle tutulur değildir” sözlerine yer vermiştir (Lembertz, 2015). Gölgelerin, aslını/ özünü aldığı nesneyle ilişkisini çalışmasında yansıtmıştır. Boltanski çalışmalarıyla izleyiciye çok katmanlı bir okuma sunmaktadır. Perspektifini geniş tutan ve izleyiciyle bir bütün oluşturacak olan çalışmalar üzerine yoğunlaşmıştır.



Görsel 12 Christian Boltanski, “Ölü İsviçre Rezervi”, 288 x 469 x 238 cm, 1991

(Kaynak:<https://www.macba.cat/en/art-artists/artists/boltanski-christian/reserve-suisse-morts>

Erişim: 26.12.2020)

Boltanski, ifadesini ölüm teması üzerinden devam ettirdiği bu çalışmasında bellek üzerinde durmuştur. Kişide bireysel olarak var olan bilgilerin hafızada oluşturduğu kapsamın, aslında bir diğer kişiden ayrıldığı durum olduğu ve kişiyi oluşturan unsur olduğunu ifade etmektedir. Çalışmada, İsviçre gazetelerindeki ölüm ilanlarından yaklaşık üç bin fotoğraflanmış yüzü seçmiştir. Seçtiği bu fotoğrafları siyah beyaz olarak oksitlenmiş bisküvi kutularının yüzeyine yerleştirmiştir. Burada kullandığı bisküvi kutuları birçok kişinin kullandığı, içerisine kişisel eşyalarını koyduğu kutulardır, aynı zamanda göç eden insanların da kişisel eşyalarını koyduğu kutulardır. Sanatçı özellikle ortak bir bilinç durumunun oluşmasını sağlamıştır bu kutuları kullanarak. Yerleştirme olarak, bir duvar oluşumu sağlanması anıtsallık izlenimi de oluşturmaktadır. Çalışma farklı sergi mekânlarında çeşitli biçimlerde yerleştirilmiştir. Buradaki yerleştirmede bisküvi kutularıyla oluşturulan mekân içerisinde mekân durumu söz konusudur. Dar bir geçit oluşturulan bu alan içerisinde koridorlar oluşturulmuş ve kutuların dışarıdan görülen

yüzeyleri boş bırakılırken iç kısmında tüm kutularda yüzler yer almaktadır. Dışarıdan, soğuk bir yapı izlenimi verilerek iç kısmında yukarıdan yerleştirilen spot ışıklar ve yüzlerin her birinin izleyicinin görüş alanındaki tüm yüzeylere yerleştirilmiş olması, bu kişilerinin her birinin farklı bir kişi, farklı bir hayat olmasının yanında ölüm ile ilgili gerginlik ve huzursuzluk duyguları hâkimiyet kurmaktadır. Sanatçı bir röportajında; “herkes aynı görünürken, herkes benzersizdir” demiştir ve “sanırım sanatımın keşiften çok tanıma ile ilgili olmasını istiyorum” demiştir (Folio, 2017). Nesnelerin bilgi kültürleri olduğunu söyleyen Boltanski, zamanı aracı olarak kullandığı öğelere öznellik vererek, hikâyelerini aktarmalarını sağlar.



Görsel 13 Christian Boltanski, “Ölü İsviçre Rezervi”, 288 cm x 469 cm x 238 cm, 1991, Detay
 (Kaynak: https://www.artspace.com/magazine/art_101/book_report/christian-boltanski-phaidon-54886
 Erişim: 26.12.2020)



Görsel 14 Christian Boltanski, 'Les Archives du Coeur' (Kalp Arşivleri), Dinleme Odası, 2010

(Kaynak: [https://benesse-](https://benesse-artsite.jp/en/art/boltanski.html#:~:text=%22Les%20Archives%20du%20C%C5%93ur%22%2C,be%20listened%20to%20by%20visitors.)

[artsite.jp/en/art/boltanski.html#:~:text=%22Les%20Archives%20du%20C%C5%93ur%22%2C,be%20listened%20to%20by%20visitors.](https://benesse-artsite.jp/en/art/boltanski.html#:~:text=%22Les%20Archives%20du%20C%C5%93ur%22%2C,be%20listened%20to%20by%20visitors.) Erişim: 28.12.2020)

Boltanski, Kalp Arşivleri çalışması için Dünyanın farklı yerlerine gerekli kurulumları yaparak insanların kalp atışlarını kaydetmiştir. Dünya çapında birçok yerden yetmiş beş bin kalp atışının sesini kaydettiği bu çalışmasını 2008'den beri kalıcı olarak arşivleyerek Japonya'nın az nüfuslu bir adası olan Teshima'da sergilemiştir. Sergi üç bölüm olmak üzere farklı odalarda yer almaktadır; kayıt odası, dinleme odası ve enstalasyon odası. Kayıt odasında, ziyarete gelenler arşiv için kendi kalp atışlarını kaydedebilir ve çalışmaya dahil olabilirler. Dinleme odasında ise ziyaretçiler, arka planda denizi gören bir pencerenin olduğu bilgisayarın veri tabanını kullanarak numaralandırılmış kayıtlardan istedikleri kaydı aratabilir ve dinleyebilirler. Sanatçının dinleme yeri olarak manzarayı gösteren pencerenin olduğu kısmı tercih etmesi, gelen

ziyaretçilerin buradaki ufuk düzlemiyle ilişkili olarak kalp atışlarını belirli bir ritimde tutmalarını ve dinginleşerek dinledikleri ritme kulak vermelerini yönlendirmiş olabilir.



Resim 15 Christian Boltanski, ‘Les Archives du Coeur’ (Kalp Arşivleri), Enstalasyon Odası, 2010

(Kaynak: <https://benesse-artsite.jp/en/art/boltanski.html#:~:text=%22Les%20Archives%20du%20C%C5%93ur%22%2C,be%20listened%20to%20by%20visitors>. Erişim: 28.12.2020)

Enstalasyon odası; duvarlarına çeşitli boyutlarda aynaların asılı olduğu karanlık, yalnızca tek bir sarkıtma ışığın bulunduğu ve aynı zamanda yüksek bir frekansta kalp atışı seslerinin verildiği enstalasyonu barındıran oda. Enstalasyon odasında, ziyaretçiler kendi kaydettikleri kalp atışlarını da dinleyebiliyor ve odadayken o yüksek ritim sesi kişi üzerinde etkileyici bir himaye oluşturuyor. Sanatçı, kalp atışının ritimsel tekrarını kullanıyor ve bunlardan arşiv oluşturup kalıcılaştırarak, tekrar tekrar dinlenilebilir hale getirmiş oluyor. Boltanski, hayatımızda yeni fikirlerin nadir olduğunu ve bunları devam eden süreçte çeşitli şekillerde tekrar ettiğimizi söyler. Kendi ölümünden sonra da

alışmalarının varlığını sürdürmesi, başka kişilerde yaşaması, tekrar yorumlanması düşüncesi ve aynı zamanda ‘Kalp Arşivleri’ nde kendi kalp atışlarının da bulunmasıyla tekrar dinlenilebilir olarak varlığını sürdürmesi Boltanski’nin tercih ettiğı bir durumdur.

Çalışmada aynanın kullanımı, birçok çağrışımı beraberinde getirir. Var olanı direkt olarak yansıtma ve yansıtılanı yorumsuz olarak geri sunmasıyla bilinen bir objedir. Buradaki kullanımında, hem bir; kişinin kendiyle baş başa kalma durumu doğrultusunda içsel bir süreci ele almak, odağı kendine yöneltmek ve hissettiklerini bu doğrultuda yorumlamak hem de sembolik olarak aynanın kullanımı söz konusu olabilir. Bu sembolik anlamlarda aynanın farklı toplumlarda birçok anlamı ifade etmesinin yanı sıra ayna bir paradoks içerir. Görüntü karşısında, sağ, sol, yukarı, aşağı gibi yön gösterimlerinde aynı yönü gösterirken aynaya yöneldiğinizde, yani aynaya baktığınızda o tam aksini gösterir, yani sizi. Yansıtma durumunda bu yönelimler de değişebilir. Örneğin sağ-sol duruşa bağlı olarak aksi yönleri gösterebilir. Fakat sanatçı her iki duvara da aynalar yerleştirerek bu değişimi minimuma indirmiş yani yansımasının yansıması ifadesinin oluşmasıyla görüntünün aslına ulaşması sağlanmış ve yalnızca koridor içinde yürüyen kişiyi hedef almıştır. Tüm yönelimler ‘ben’ i göstermektedir.



Görsel 16 Christian Boltanski, ‘Personnes’ (İnsanlar), 2010, Grand Palais (Kaynak: <http://evalbarran.com/production/personnes-christian-boltanski-monumenta-grand-palais/> Erişim: 28.12.2020)

Boltanski “Personnes” çalışmasını; Şubat ayında Paris’te Grand Palais’in cam kubbeli binasında sergilemiştir. Sergi sırasında mekândaki tüm ısıtmaların kapatılmasını istemiştir. Salondaki herkes üzerlerindeki montlarla üşümüş bir halde, yerde belirli bir düzen içerisinde konumlandırılmış olan; kullanılmış, eski ve üzerine sinmiş kokularıyla varlığını sürdüren kıyafetlere bakışlarını yöneltmişlerdir. Kıyafetlerin yeniden kullanımı, dönüşümü ve tekrarı bize sunar. Serginin ismi Fransızca; ‘personnes’ insanlar anlamına gelmekle beraber personne kimse anlamına gelmektedir. Daha öncesinde birilerine ait ve sahipleri şimdi burada değil, aslında kimse yok fakat birçok kişi var, onları temsil eden bu giysiler ile varlar. Giysiler temsil ettikleri kimliklerle buradalar. Genellikle kullanılmış, üzerinde anısı olan ya da ortak bir belleğe sahip materyaller ile çalışan Boltanski çalışmalarında ölüm temasını sıklıkla kullanmıştır. Kıyafetlerin önceden birilerine ait olması, bunları birilerinin beğenerek, seçerek almış olması Boltanski için önemlidir. Onları sergilemenin onlara yeniden hayat vermek gibi olduğunu söylemiştir.

Çalışmaları Holokost ile de ilişkilendirilir. Ölüm temasını yalnızca Holokost ile değil (Bosna, Ruanda, atom bombası, kirlilik vs.de dile getirmiştir) genel bir yaklaşım olarak çalışmalarında yer vermiştir. Sanatçı ölüm temasıyla ilişkilendirdiği bu çalışmasını da, çeşitli öğelerle kompozisyon kurarak sergilemiştir. Sergi salonuna gelen ziyaretçilerin, çalışmaya dahil olmalarını sağlıyor Boltanski. Mekanın sıcaklığı, ses ve yürüme alanlarının tasarımıyla ve sergilenen giysilerle bu dâhil olma durumunu gerçekleştirmiş oluyor. Boltanski sergi alanında yüksek bir sesle kalp atış ritmini de çalışmanın farklı alanlarında yer alan hoparlörlerle duyurmaktadır. Kalp ritim seslerine ek olarak bir de çalışmada yer alan vinç operatörünün mekanik kolunun sesi eşlik etmektedir. Bir yığın şeklinde yerleştirilen giysilerin hemen üzerinde yer alan bu mekanik kol sanatçı tarafından ona tanımlanan hareketler doğrultusunda giysilerden bir kısmını alıp tekrar bırakarak yönlendiriliyor. İnsanların geçiş alanlarını belirleyen dikdörtgenlerin dört köşesine yerleştirilmiş ince sütunlarla birlikte oluşturulan dar geçitler, serginin genel aurasını destekler biçimde o gerginlik hissini aktarmaktadır. Kitleyle iletişim kurma konusunda ve bu iletişimi sorgu ve empati noktasında ele alan ve bunu genel anlamda tüm çalışmalarında hissettiren/ uygulayan bir sanatçıdır Boltanski. Tekrarı; tekrarlarla hatırlatmak ve belleğin zihindeki kalıcı-geçici olma durumunu kullanarak ele almıştır.



Görsel 17 Eva Hesse, “Repetition Nineteen III”, Her biri 48-51 cm x 27,8-32,2 cm, 1968, cam elyaf-polyester

(Kaynak:https://www.moma.org/learn/moma_learning/_assets/www.moma.org/wp/moma_learning/wp-content/uploads/2012/07/Eva-Hesse.-Repetition-Nineteen-III-469x373.jpg Erişim: 20.01.2021)

Eva Hesse Post Minimalist sürece dair çalışmalar yapan bir sanatçıdır. Post Minimalizm; 1960’larda Minimalizmin ardından gelişen ve kavramsal bağlamlar, süreç sanatı ile de geniş bir kapsamı beraberinde getiren bir zaman dilimini ifade etmektedir. Minimalist estetiğin sert biçimciliğinin, rijit formlarının tekrar sorgulandığı ve formların, kullanılan malzemelerle birlikte yapıt üzerinde sürecin gözlemlendiği etkiler de Post Minimalist eğilimi tanımlayabilmektedir. Doğal formlar ya da süreçle bir aktarımın da izlendiği, doku ve malzemenin çeşitliliğiyle yapısının sergilenebildiği bir hareketi ifade eden sanatsal eğilimdir.

Eva Hesse Almanya doğumlu, Amerika’da yaşamını sürdürmüş olan bir sanatçıdır. Sanatçı, resim eğitimi almış ve karışık teknikler uyguladığı resim çalışmaları,

farklı materyaller kullandığı rölyefler ve heykeller yapmıştır. Eva Hesse; plastik, lateks ve fiberglas gibi endüstriyel malzemeleri görmeye alışkın olduğumuzun dışında, bir süreci aktarmadaki deneysel kullanımlarını uygulamıştır. Bu malzemelerin; hazır nesneler olarak bize ulaştığı işlenmiş, dönüştürülmüş ya da kısıtlanarak hapsolmuş formlarını değil, malzemenin serbest ifadesini sunabildiği ve izleyicinin de buna dâhil olarak bir sürecin içerisine katıldığı deneysel ama bilinçli tercihlerle birlikte belirlenmiş, sınırlar kapsamında ait olduğu alana yerleştirilmiş, sanatçı müdahalesiyle malzemenin müdahalesinin mümkün olduğu deneysel bir izlenimi söz konusudur.

Eva Hesse'in bu çalışması; cam elyaf, polyester malzemelerden oluşan ve yarı saydam yapıda on dokuz adet birbirinden farklılıkları olan aynı şekil betimlemesine sahip formdan oluşmaktadır. Formlar belirlenmiş temel bir görünüm doğrultusunda ele alınmış fakat birbirinden ayrılacak el yapımından kaynaklı küçük farklara sahiptir. Bu aynı temel form dâhilinde oluşturulan tümel etki, malzemenin ve kendi içlerindeki farklılıkların da getirdiği öznel ifadeyle sunulmuştur. Malzeme, gerek yapım aşamasında; her bir formun zemine temas ettiği bölgeler ve üste doğru form içinde malzemenin de yoğunluğunun azalmasıyla birlikte saydamlığın artması ve biçimlendirmede formlarda oluşan kırılmaların getirdiği yeni akslar ve bunlarla oluşan ışık gölge hareketleri, gerekse yapım aşamasının ardından geçen süre ile malzemeyle birlikte formlar üzerinde gerçekleşen değişimler gözlemlenmektedir. Sergileme düzeni ile de belirli bir ritmi tercih etmeyip, formların hali hazırda oluşturdukları ritim ile hareket eden Hesse düzeni, ritimi ve tekrarı, yaptığı formlarda malzeme ile tamamıyla zıt ve rijit bir yapıda olması isteğiyle değil, malzemenin de dilinin oluştuğunu ifade eden bir anlatımı tercih etmiştir.



Görsel 18 Eva Hesse, “Accretion”, 147,5 cm x yakl. 1200 cm, 1968, cam elyaf-polyester
 (Kaynak:https://krollermuller.nl/media/cache/collection_item_detail_small/media/collectionitempage/tmsImage/accretion-eva-hesse-45382-copyright-kroller-muller-museum.jpg Erişim: 20.01.2021)

Eva Hesse’in bu çalışması; cam elyaf ve polyester malzemelerinin birleşiminden oluşan elli adet çubuk biçimli formun bir kısmının duvara dayanmasıyla dikey konumlandırılarak ufak hareket değişimleriyle yerleştirilmelerinden oluşmaktadır. Çalışma içerisindeki formların aritmetik bir şekilde yerle temas eden kısımlarının duvara olan uzaklıkları farklılık göstermektedir. Çalışmanın geneline bakıldığında bu aritmetik düzen bir hareket oluşturmuştur. Geometrik bir biçimsel ifadeyle durağan yapıdan oluşan formlarını, Repetition Nineteen III çalışmasında olduğu gibi kullandığı malzemenin yoğunluk derecesinin farklılıkları ve duvara olan mesafelerinin değişimiyle birlikte tekrarı hareket dâhilinde ele almıştır.



Görsel 19 Eva Hesse, “Contingent” (Birlik), 350.0 h x 630.0 w x 109.0 d cm, 1969, Tülbent, lateks, cam elyaf (Kaynak: <https://nga.gov.au/international/catalogue/images/lrg/49353.jpg> Erişim: 20.01.2021)

Eva Hesse buradaki çalışmasında sekiz adet farklı malzemeyle sertlik, kırılganlık oluşumuyla birlikte kumaş olması dolayısıyla daha şekil alabilir bir yapıdaki tülbenti tercih etmiştir. Eva Hesse izleyicinin de dâhil olduğu bir gözlem de gerçekleştirmiştir. Hesse’in birçok çalışmasında olduğu gibi malzeme seçimi, bunu uygulama şekli, biçimlendirme süreci ve tüm bunların ardından artık gerçekleşmiş olan formlarının kendi süreçlerine devam etmesiyle gözlem durumu söz konusudur. Hesse burada kullandığı malzemeyle, daha önceki çalışmalarında da kullandığı cam elyaf, polyester malzemenin renk kaybı, yapı bozumu, kırılganlığı gibi özelliklerini tercih etmiş ve buna ek olarak lateks malzeme de kullanarak bunların nitelik kayıplarıyla birlikte geçici ve kalıcı etkilerinin gözlemlenmesini sağlamıştır. Sonuç olarak, aynı malzeme ve yaklaşık

boyutlara sahip olan her birinin ayrı mukavemet süresiyle ve kendi deformasyon süreci ile ortaya çıkan tavana asılı bir şekilde sergilenen sekiz farklı çalışmanın meydana getirdiği dinamizm, bu formların birbiri ile olan kuvvet çatışmasının Lucina Ward'ın da ifadesiyle örtük bir mukavemetini yansıtmaktadır (Eva Hesse, 2018).



Görsel 20 Christian Boltanski, “Animitas”, 2014 (Kaynak: https://www.sculpturenature.com/wp-content/uploads/2016/02/2015-12-13_animitas-alma_chile-paris_christian-boltanski.png)

Erişim: 03.01.2021)

Christian Boltanski'nin yaptığı “Animitas” bir enstalasyon çalışmasıdır. Yerleştirme anlamında da kullanılan enstalasyon sanatı; bulunduğu çevreden bağımsız olarak değil aksine mekanla bağ kurularak ilişkiselliği sağlanan, geleneksel anlayıştan da bu bağlamda ayrılan bir sanat anlayışıdır. Çalışmalar, yerleştirildiği ortamın özelliklerini de kullanarak tamamlanmaktadır. Bu anlamda mekan ile bütüncül bir kapsama sahiptir. Kavramsal sanat ile entalasyon sanatının başlangıcının gerçekleştiği söylenebilir. İzleyicilerin de genellikle aktif katılımcı rolünde olduğu enstalasyon çalışmaları, açık veya kapalı ortamlarda çeşitli sergilemelerle görülmektedir. Duchamp'ın 1942'de New

York'ta gerçekleşen 'First Papers' sürrealist sergide yer alan Labirenti, avangart bir yaklaşım olarak enstalasyona örnek oluşturan adımlardandır. Duchamp'ın Labirenti, sergi mekânını ve orada yer alan çalışmaları kaplayan, duvarlara ve tabloların asılı olduğu panellere dek rastlantısal bir şekilde sarılmış iplerden oluşan yerleştirmesidir. Yves Klein'in 1958'de "Boşluk" ismiyle boş bir galeriyi sergilediği ve ardından Arman'ın 1961 yılında "Dolu" ismiyle galeri mekânını buluntu nesnelerle tamamiyle doldurduğu çalışmalar da enstalasyonun farklı örneklerindendir. Başlangıçta yalnızca eserlerin sergileme biçimini ifade eden Enstalasyon kavramı, zamanla yerleştirme şekli ile mekânın ilişkiselliğinin bir arada olduğu fikirle yola çıkan çalışmalarla kendini göstermiştir. Sergi ortamıyla çalışmaların bütünleştiği ve izleyicinin de katıldığı Happening çalışmaları ile, yenilikçi ve farklı sergi ortamlarının arayışıyla enstalasyon çalışmaları; başlangıçta ABD ve Avrupa'da etkinliği görülürken sergi mekanlarının da bu yeni alternatif mekan kullanımlarını destekleyen tutumuyla, birçok farklı ülkede çeşitli sanatçıların dahil olduğu 1970-1980'ler ve sonrasında performans, video, ses ve internet gibi alanların da çalışmaların içeriğine katılmasıyla kapsayıcılığı genişleyen bir sanat anlayışı olmuştur.

Christian Boltanski'nin, 2014 yılında Şili'nin Atacama Çölü'nde yaklaşık sekiz yüz Japon çanı, dikdörtgen biçimli şeffaf plastikler ve yere dikilmiş çubuklardan oluşan enstalasyon çalışması, aynı yıl içerisinde Paris ile başlayarak birçok farklı şehirde de yerleştirmeleri yapılarak devam etmiştir. 2014'ten sonraki yıllarda video kaydı oluşturulan eserin bu kayıt ve zeminde yer alan kuru otlarla birlikte oluşan yerleştirmeleri sergilenmiştir. Animitas ismi Kızılderililerin ölülerini onurlandırmak için bıraktıkları sunaklardan gelmektedir. Yere dikilmiş çubuklara yerleştirilmiş olan ve Boltanski için 'etrafımızdaki ruhları' temsil eden çanlardan oluşmaktadır. Rüzgarla birlikte çanların sesleri de yükselmektedir. Bu çanlar Japonya'da dilekler için kullanılmaktadır. Çalışmada bulunan şeffaf plastiklerin her biri dilekleri temsil eder. Boltanski, rüzgarın her estiğinde çanların bu dilekleri tekrarladığını söyler. Çalışma Boltanski için aynı zamanda astrolojik bir anlam da taşımaktadır. Enstalasyonun sergilendiği yerde gökyüzü oldukça nettir ve yıldızlar gözlemlenebilmektedir. Çanlar Boltanski'nin 6 Eylül 1944 doğum tarihli gözkyüzü haritasını da çizmektedir.

Boltanski'nin çalışmalarında nesnelerin kişiler üzerinde oluşturduğu aidiyet ve temsil durumuyla oluşan manevi değer onun hikâyesini meydana getirmektedir. Japon çanlarının dilekler için kullanılan bir aracı olması gibi. Nesneler üzerindeki bu aidiyet ve temsil duygusunu ele alıp kitlesel bir algı oluşturan Boltanski, bir yandan bu nesnelerin bellekteki hatıraları ön plana çıkararak geçmişe gitmesiyle diğer yandan algıyı; titreşim, ses ve hareket gibi duyumsanabilir birçok unsurla birlikte o 'an' a taşımaktadır. Geçmiş ve şimdi/ an ile kurulan bağ gibi.



Görsel 21 Antony Gormley, “Another Place” (Başka Bir Yer), 1997, Almanya Cuxhaven Wattenmeer
(Kaynak:https://www.antonygormley.com/uploads/images/de_cuxhaven_anotherplace_1997_003_cmyk.jpg
Erişim: 09.01.2021)

İngiliz sanatçı Antony Gormley, su yüksekliği ile birlikte akıntıların oluşturduğu gelgitlerin değişimini de çalışmasına dahil ederek yüz figürden oluşan bu yerleştirmesini ilk olarak Almanya'daki Cuxhaven Wattenmeer'de sergilemiştir. Döküm demirden

yapılmış olan heykellerin her biri yaklaşık altı yüz kg ağırlığındadır. Cuxhaven Wattenmeer için tasarlanan çalışması, buradan sonra Norveç Stavenger ve Belçika Pame Plajı'nda da sergilenmiştir. Ardından 2005'te ise kalıcı olarak İngiltere'nin Crosby Plajı'na yerleştirilmiştir. Bakışları ufka doğru yöneltilen figürlerin gelgite bağlı olarak görünür kısımları değişim göstermektedir. Heykellerin aralarındaki mesafe yaklaşık yüz elli ile iki yüz elli adım arasında değişmektedir. Buradaki yüz figür için on yedi farklı kalıp kullanılmıştır. Gormley heykellerini sergilerken, bedeninin alan içerisinde bir boşluk tanımlaması oluşturmasıyla da ilgilenmiştir. Heykellerin dışında negatif bir alan tarifinin oluşmasıyla birlikte, bir eserin etrafındaki boşluğu betimleme isteğiyle, sürekli olarak kendi bedenine dönüyor. Tekrar tekrar kendi bedeniyle bu sorgulamaya giren Gormley, gerek enstalasyonunu yaptığı alanlar gerekse bu çalışmalarını belirli bir ölçek tarif edecek şekilde, yükseltideki değişikliği çalışmaya dâhil ederek sergilemesiyle insan bedeninin içsel varlığıyla sanat eserinin çevresinde oluşturduğu varlık üzerine bir bağlam oluşturmaktadır.



Görsel 22 Antony Gormley, “Another Place” (Başka Bir Yer), 2005, İngiltere Crosby Plajı
(Kaynak: <https://tammytourguide.files.wordpress.com/2014/10/p9270005.jpg?w=1024&h=682>)

Erişim: 09.01.2021)



Görsel 23 Antony Gormley, “Another Place” (Başka Bir Yer), 2005, İngiltere Crosby Plajı, Detay
(Kaynak: <https://tammytourguide.files.wordpress.com/2014/10/p10609003.jpg?w=1024&h=683>)

Erişim: 09.01.2021)

Sanatın herkese ait olmasının mümkün olup olmadığını görmek istediğini söyleyen Antony Gormley, sessiz bir ifadeye sahip olan bu heykellerini halka açık alanlarda sergileyip İngiltere’de kalıcı olarak yerleştirmesini yapmış ve heykellerin süreç ve insanlarla birlikte dahil olduğu değişimleri izleme imkanı sunmuştur. Bu süreç, figürlerin yerleştirildikleri yer ve suya temaslarıyla birlikte heykellerin değişimleri farklılık göstermektedir. Suyla temas halinde olan ve gelgitte birlikte suya tamamen gömülen heykellerin yüzeylerinde yosunlaşma gibi formu örten yeni form oluşumları kendini gösterirken, kıyıya yakın kısımda bulunan heykeller güneş ile temasıyla birlikte diğerlerine oranla daha az görünür bir değişime uğramıştır. Heykeller oldukça fazla sayıdadır fakat her biri aslında yalnızdır, Gormley halka açık alan içerisinde insanlarla temas kurarak bu insanın içselleştiği, yalnızlaştığı durumu da bir paylaşım olarak sunmuş oluyor.



Görsel 24 Antony Gormley, “Time Horizon”, 2006

(Kaynak:https://www.antonygormley.com/uploads/images/it_cantanzaro_2006_002.jpg)

Erişim: 09.01.2021)

Antony Gormley’in bu çalışması, “Başka Bir Yer” çalışmasının yeni bir öneriyle sunulmasıyla oluşmuştur. Çalışma içerisindeki heykellerin her biri birbirlerine yönelim göstermeden farklı açılara bakacak şekilde yerleştirilmiştir. Enstalasyonun aynı zamanda izleyici için de tasnif ettiği bir alan bulunmaktadır. Bu alan izleyici için de bir tanım oluşturmaktadır. Heykellerin farklı boyutlarda kaidelerinin oluşu ve zemine belirli bir seviyeye kadar gömülmüş olan heykeller “geçmişin fiziksel haritasına göre hesaplanan, dünya yüzeyinin günümüzün ortalama seviyesini” ifade etmektedir (Antony Gormley,). Gormley’in heykelleri, çevresiyle ve kendiyile olan iletişim şekli ile birey olmanın, sakin bir ifade şekliyle izlenim alanı oluşturduğu yansımaları gibidir. “Another Place” te olduğu gibi harekete karşı bir durağanlık ya da “Time Horizon” da olduğu gibi zamana karşı bir durağanlık ifadesi oluşmaktadır. Sessizce bir sorgulama ve kendine ait bir alan tarif etme ölçütünde heykellerin temsil ettiği bireyin ve dolayısıyla biçimselleşmiş şekliyle buradaki

heykellerin, kendini tekrar etmesi, sürecin ve döngünün tekrarıyla dâhil oldukları bu dinamizmin içerisinde var oluyorlar. Aynı zamanda; heykelin kaidesinin zamanı işaret etme durumu söz konusudur. Figürlerin her birinin özgün olmasıyla birlikte kendi zaman dilimlerini de ifade ederler. Heykeller hem kendi alanını hem de kendi zamanını tarif etmiş bulunuyorlar.



Görsel 25 Antony Gormley, "Time Horizon", 2006

(Kaynak:https://www.antonygormley.com/uploads/images/it_cantanzaro_2006_002.jpg

Erişim: 09.01.2021)



Görsel 26 Magdalena Abakanowicz, “Tłumu” (Kalabalık), yaklaşık 165cm x 63 cm x 33 cm, 1993-1994, Jüt kumaş, reçine (Kaynak: <http://www.abakanowicz.art.pl/crowds/img/Backward-Standing.jpg>

Erişim: 24.02.2021)

Magdalena Abakanowicz, Polonyalı bir ressam ve heykeltıraştır. Çalışmalarında; jüt kumaş, reçine, huş ağacı dalları gibi malzemeleri kullanarak doku üzerine yoğunlaşan sanatçı, malzemenin form alabilir durumuyla birlikte hareket ederek ona yakınlığını ve temasını doku üzerindeki etkileriyle ifade etmektedir. Yaptığı çalışmalarda dokumayı sanatsal bir ifade biçimi olarak kullanmaya başlayan Abakanowicz, dokumayı bir heykel malzemesine dönüştürerek her elde ettiği biçimde ifadesini kişiselleştirmiştir. Yaptığı her figür bir diğerinden farklı dokuya sahiptir.

Bir süre sonra materyalinin doku oluşturabileceği malzemeler olduğunu dile getiren Abakanowicz, dokunarak hissettiği ve derinleştiği bu sayede de çalışmalarıyla doğrudan aktarım gerçekleştirdiği bir bağdan söz etmektedir (Fundacja Rodziny

Staraków, 2020, s. 6). İkinci Dünya Savaşı zamanında yaşamış olan Abakanowicz, çocukluğunda ve gençliğinde yaşadığı deneyimleri bir şekilde yapıtlarıyla dile getirerek, çalışmaları hakkında; “insanlık durumu hakkında evrensel bir hikâye... Sürekli aynı eski tarih üzerinde çalışıyorum, varoluşun kendisi kadar eski, bunun getirdiği korkuları, hayal kırıklıkları ve özlemleri anlatıyorum” yorumlarında bulunmuştur (Kitowska-Łysiak, 2004). Abakanowicz, yaptığı eserlerde malzemeyle arasında herhangi bir araç olmadığını, elleriyle şekillendirerek kendi enerjisini de heykele aktardığını dile getirmektedir (Kitowska-Łysiak, 2004).

Sanatçı, dokumayı farklı bir şekilde ele alıp, ilişkisellik kurarak kendi bakış açısını sunmuştur. Sanatın kişisel duygularla farklılık oluşturduğu, tıpkı yüzlerimizin her birinin farklı olması gibi amaçlarımızın da farklı olduğunu dile getirir ve dokumanın anlamını, ipliğin işleyen ele göre farklı bir anlam ifade ettiğiyle açıklar. Ardından farklılıkların bizi birleştiren benzerliklerden ayrıldığı nokta olduğunu söyler. Sanatçı, organik dünyanın temel yapı elemanı olarak lifi ele alır ve tüm canlı organizmaların, bitkilerin, bizim dokularımızın, kaslarımızın liften oluştuğunu tüm bunların lifli yapılara sahip olduğunu ifade eder. Abakanowicz: sanatçının eliyle ve sezgi gücüyle yönlendirilen lifi nasıl ele alıyoruz, nasıl biçimlendiriyoruz? Vücudumuzda herhangi bir yerimiz zarar gördüğünde o yerin açılıp sonra kumaş gibi dikilmesi gerekiyor. Kumaş bizim kaplamamız ve kıyafetimizdir. (Fundacja Rodziny Staraków, 2020, s. 8).

Magdalena Abakanowicz, kalabalığı ve kalabalığın içindeki bireyi kum tanelerine benzetmiştir. Çalışmalarının metaforik dili, hala sofistike uygarlık için, insanlık için tartışma oluşturacak, sorgulama oluşturarak bir kimlik sorma durumuyla bağlantılıdır. Organik olanın organik olmayanla buluştuğu, hala canlı olanın zaten ölü olanla buluştuğu, eziyetle, zulümle, baskıyla var olan her şeyin bu kelimenin her anlamında kurtuluş için çabalayanlarla buluştuğu noktadır (Starewicz, tarih yok).

‘Tłumu’ çalışması Abakanowicz’in Tłumy (Kalabalıklar) isimli seri haline getirdiği çalışmalarından biridir. Sanatçının yaptığı tüm çalışmalar binin üzerinde olmasına karşın bir arada sergilemesi yapılmamıştır. Bu çalışmasında; kişileri fiziksel olarak birbirinden ayırt etmemizde büyük ölçüde etkisi olan figürlerde yüzlerin olmaması, ismiyle de ilişki kurulabilecek kalabalık, kalabalık olma durumunun üzerinde

yoğunlaşılmasını destekleyen bir ifade biçimi olmakla birlikte buradaki öznelliği heykellerin dokuları üzerinde oluşturmuştur.

“Abakanowicz’in çalışmaları, özellikle ‘Tümü’, klasik güzellik kanonlarından farklıdır. Mariusz Hermansdorfer şöyle demiştir; Abakanowicz güzel, dekoratif, giydiği ve kamufle eden her şeyi reddeder. Bir insandan deriyi çekiyormuş gibi katman katman çıkarıp atıyor. Geriye yalnızca gerekli olan kalır, ki bu –belki- yalnızca gerçek” (Kitowska-Łysiak, 2004).



Görsel 27 Magdalena Abakanowicz, “Agora”, 112 Adet Figür, 285-295 cm x 95-100 cm x 135-145 cm, 2005-2006, Döküm Demir, Grand Park Chicago (Kaynak: <https://culture.pl/pl/tworca/magdalena-abakanowicz> Erişim: 15.02.2021)



Görsel 28 Magdalena Abakanowicz, “Agora”, 112 Adet Figür, 285cm x cm, 2005-2006, Döküm Demir, Poznan Cytadela Parkı Polonya (Kaynak: <https://culture.pl/en/article/magdalena-abakanowiczs-most-famous-sculptures> Erişim: 23.02.2021)



Görsel 29 Magdalena Abakanowicz, “Agora”, 285cm x cm, 2005-2006, Döküm Demir (Kaynak: <https://bi.im-g.pl/im/ee/23/18/z25311982V.jpg> Erişim: 15.02.2021)

Abakanowicz'in Agora isimli çalışması yüz on iki demir döküm figüratif heykelden oluşmaktadır. Figürlerin her biri dokularıyla farklılık göstermekle birlikte baş kısımları olmadan tasvir edilmeleriyle de dikkat çekmektedir. Polonya ve Chicago'da halka açık alanlarda sergilemesi yapıp izleyici ile temas halinde olması sağlanmıştır. Yürür pozisyonda tasvir edilen figürler, aralarında bulunduğu kalabalık ile birlikte gündelik yaşama dâhil olurken aynı zamanda; boyutları, başsız olmaları, dokuları gibi etmenlerle bu sıradanlık içerisindeki sorgulamalarını gerçekleştirmiş oluyorlar.



Görsel 30 Do Ho Suh, “Zemin”, 40 parça cam zemin ve her biri 100 cm x 100 cm x 8 cm, 1997-2000, Poliüretan reçine, cam

(Kaynak:http://fairviewartroom.weebly.com/uploads/1/6/4/7/16472026/5692112_orig.jpg)

Erişim: 05.04.2021)

Koreli bir sanatçı olan Do Ho Suh enstalasyon çalışmalarıyla bilinmektedir. Mekan ve ev kavramları üzerine çalışmalar yaparken aynı zamanda, tekrar olgusunu

alışmalarında kullandığı figürler yaparak uyguladığı yerleştirmeleriyle; anıtsallık, bireysellik, kolektif güç ile kimlik temasını konu edinmiştir.

Her bir figürün ellerini yukarıya uzatarak desteklediğı cam zemin üzerinde insanların hareketinin teşvik edilmesi sağlanmıştır. Toplum içerisindeki bireyin bu çalışmada da olduğı gibi uzaktan bakıldığında bireyselliğinin hissedilmediğı ve kalabalıklar içerisinde kişinin kaybolduğı bir durum aktarımı söz konusudur. Her bir bireyin kendini temsil etmesinin dışında kolektif bir bilinçle hareket edildiğinde bireyselliğın güçlendiğinin ifadesi yansıtılmıştır. İki bin adet figürün bulunduğı alışma Do Ho Suh'un genel olarak çalışmalarında uyguladığı standart ölçek dışı uygulama burada da görölmektedir. Öleğın normale göre çok daha küçük boyutunda ifadesinin aktarımı, kitle algısının bireylerin birleşimiyle görünürlüğünün sağlanması daha anlaşılır kılınmıştır.



Görsel 31 Do Ho Suh, “Zemin” detay, 40 parça cam zemin ve her biri 100 cm x 100 cm x 8 cm, 1997-2000, Poliüretan reçine, cam

(Kaynak:http://fairviewartroom.weebly.com/uploads/1/6/4/7/16472026/853417_orig.jpg)

Erişim: 05.04.2021)

Her bireyin farklı duruşlar ve renklerle kendi kişiselliğinin de ifadesi sunulmuştur. Farklılıkların birleşimiyle güç olgusunun, hem kişisel kimlik hem de kolektif bilincin bir arada olmasıyla kuvvetlendiği görülür. Zeminin şeffaf cam olmasıyla ve dört bir yanının açık bir şekilde sunulması, kalabalığın ifadesini güçlendirmiştir.





Görsel 32 Do Ho Suh, “Zemin” detay, 40 parça cam zemin ve her biri 100 cm x 100 cm x 8 cm, 1997-2000, Poliüretan reçine, cam (Kaynak: https://collabcubed.files.wordpress.com/2012/02/do-ho-suh_floor_collabcubed1.jpg?w=700 Erişim: 05.04.2021)



Görsel 33 Do Ho Suh, “Halk Figürleri”, 284 cm x 209.4 cm x 275 cm, 2001, Taş, bronz

(Kaynak:<https://external->

[preview.redd.it/6DVFvO6zITGFgfPBzOU4BMLGiTsiIw6fKlwdG3oGRqU.jpg?width=640&crop=smart&auto=webp&s=177f6d394922a579188b7da0de1c88b9c76efb39](https://external-preview.redd.it/6DVFvO6zITGFgfPBzOU4BMLGiTsiIw6fKlwdG3oGRqU.jpg?width=640&crop=smart&auto=webp&s=177f6d394922a579188b7da0de1c88b9c76efb39) Erişim: 05.04.2021)

Do Ho Suh'un bir diğerk figürlü çalışması ise 2001 yılında yapmış olduğı “Halk Figürleri”dir. Figürlerin betimlemeleri “Zemin” çalışmasıyla benzerlik göstermektedir. Suh, heykel çalışmalarında tekrar kavramını oldukça sık kullanmıştır. Her figürün bir diğerk farklı ifadeyle aktarımı, kalabalığı ve kolektifliği yansıtmak amacıyla tekrarı uygulaması, anlatmak istediğı ifadenin etkinliğini arttırmıştır. Burada ölçek kullanımının dışında ona ek olarak bir de kamusal alan ve anıtsallık olgularına değinilmektedir. Heykelin kamusal alanda sergilenmesinin ifadesinin değışime ve dönüşüme uğradığı 20. yüzyılda Rodin’le birlikte anıtsallık ve kaide konuları tartışılmaya başlanmıştır. Rodin anıtsal heykeli ‘Balzac’ ile anıt kavramı değışmiş ve yine Rodin’in ‘Calais Burjuvaları’ heykeli ile kaidenin heykeli bağlamından uzaklaştırma ya da yükseklik algısının heykelle ilişkisi sorgulanır olmuştur. Kamusal alan heykellerinin kaide ile birlikte yüceltilmesi durumunun, kamusal heykellerde kahraman ya da toplumca tanınmış kişilerin sergileniyor olması durumunu halkın kaideyi taşıyor olması ile özdeşleştirmiş ve üzeri boş kaide ile alışlagelmiş bakış açısını farklı bir yerden bakarak algıyı ters yönlendirmiştir.



Görsel 34 Do Ho Suh, “Who Am We” (Biz Kimiz), 2000, Dijital Medya-Video, 218.000 Portre, Hyundai Motor Group İnsan Kaynakları Gelişim Merkezi Seul Güney Kore (Etkileşimli Medya Duvarı)
(Kaynak:https://imagebakery.tv/img/work_dhs_waws1_1.jpg Erişim: 05.04.2021)

Do Ho Suh'un enstalasyon çalışmalarının yanı sıra dijital medya – video ve baskı çalışmaları da bulunmaktadır. Suh'un 1996 yılında ilk kez baskı ile başladığı 'Who Am We' çalışmasını 2000 yılında daha kapsamlı bir şekilde ele alarak yürüttüğü portre görsellerinin hareketli sunumuyla geniş bir ekranda sergilediği ve yine aynı ismi alan 'Who Am We' ile devam ettirmiştir.



Görsel 35 Do Ho Suh, "Who Am We" (Biz Kimiz), 61 cm x 91,4 cm, 1996, Baskı
(Kaynak:http://fairviewartroom.weebly.com/uploads/1/6/4/7/16472026/4852828_orig.jpg)

Erişim: 05.04.2021)



Görsel 36 Do Ho Suh, "Who Am We" (Biz Kimiz), 61 cm x 91,4 cm, 1996, Baskı
(Kaynak:http://fairviewartroom.weebly.com/uploads/1/6/4/7/16472026/4852828_orig.jpg)

Erişim: 05.04.2021)

Suh'un ilk “Biz Kimiz” çalışması 1996'daki baskı, Kore'deki bir lise yıllığından öğrencilerin fotoğraflarını içeriyor ve bu görselleri küçük boyutlu baskılar şeklinde alarak bitişik ve aynı boyutta portrelerin tekrarlarından bir çalışma gerçekleştiriyor.

Suh'un bir diğer “Who Am We” çalışması olan 2000 yılında Güney Kore'de Hundai Motor Group çalışanlarıyla yapmış olduğu ve çalışanların bu projenin aktif katılımcı kitlesini oluşturduğu dijital medya çalışmasıdır. Çalışanların akıllı telefon uygulamasıyla fotoğraflarını çekerek ve kendileri hakkında kısa bir açıklama ekleyerek katıldıkları proje 218.000 HMG çalışanının katılımıyla gerçekleşmiştir. Daha sonra kendilerini bu ekranda bularak binlerce kişi içerisinde kendi yüzlerinin öne çıktığı bir hareketli sunuma dahil edilmişlerdir. Suh, kimlik olgusunun yine çalışmasının merkezinde olduğu “Who Am We” projesinde, birey ve kolektif kimliğin karmaşık ilişkisini sorgular. Projenin dijital etkileşimli bir ortamda sergilenmesi, çalışanlar için yeni bir diyalog alanı da açıyor ve çalışanlar doğal olarak kimliklerini ve topluluklarına ait olma duygusunu keşfetmeye yöneliyorlar (Who Am We, 2021).

Kimliklerinin, hem topluluk içerisindeki varlığının burada kalabalıkla birlikte yansıtılan durumunda ayırt edilemezliği, hem de kendi kimliğini 218.000 kişi içerisinde bulabilmesi, çalışmanın bu projeye katılan kişiye genel bir bakış açısıyla bakabilmesini de sağladığı bir yön sunmaktadır. Objektifliği verirken çift bakış açısı sağlayıp kendini bir izleyici ve kitle içindeki rolü bağlamında değerlendirebildiği bir ölçekle ve etkileşimli bir görselle ortaya koymaktadır. Suh, projesiyle geniş bir kitleye ulaşarak çalışmasını ele almış ama onların her birini bireysel olarak da kimlik duygusunu hissettirdiği ve kaybetmediği bir olguyu ifade ettiği ortam sunmuştur.



Görsel 37 Motoi Yamamoto, “Düşen Kiraz Yaprakları”, 2009, Tuz, Mikiko Sato Galerisi, Hamburg (Kaynak: <https://www.mikikosatogallery.com/en/artists/motoi-yamamoto#gallery-22> Erişim: 15.04.2021)



Görsel 38 (Sol) Motoi Yamamoto, “Sakura - Düşen Kiraz Yaprakları”, 2009, Tuz, Mikiko Sato Galerisi, Hamburg (Kaynak: <https://www.mikikosatogallery.com/en/artists/motoi-yamamoto#gallery-24>

Erişim: 15.04.2021)

Görsel 39 (Sağ) Motoi Yamamoto, “Sakura - Düşen Kiraz Yaprakları” Detay, 2009, Tuz, Mikiko Sato Galerisi, Hamburg (Kaynak: <https://www.mikikosatogallery.com/en/artists/motoi-yamamoto#gallery-21>

Erişim: 15.04.2021)

Japon sanatçı Motoi Yamamoto, malzeme olarak diğer sanatçılardan oldukça farklı bir seçim yaparak tuz ile çalışmayı tercih etmiş ve tuzla çeşitli enstalasyonlar gerçekleştirmiştir. Kurgusal alanlar, labirentler gibi çalışmalar yapmış ve projelendirdiği ‘Denize Dönüş’ çalışmasıyla da bunları bir döngüye tabi tutarak malzemeyi (tuzu) tekrar geldiği yere uğurlamıştır. Çalışmalarında hassas bir yaklaşım tutumu olan Yamamoto, gerek kullandığı malzemeyle gerekse malzemeyle kurduğu bağ dolayısıyla bu hassasiyeti izleyiciye de aktarmaktadır.

“Sakura - Düşen Kiraz Yaprakları” çalışmasındaki Sakura; meyve vermeyen bir kiraz çiçeği ağacıdır ve uzak doğu özellikle de Japonya’da kültürel bir simgeye sahiptir, baharın gelişyle yaşamın başlangıcını simgeler. Japonya’da Mart-Nisan aylarında çiçek açan sakura ağaçları bu dönemde kutsal sayılır ve yapraklarının döküldüğü dönemde de hayatın sona erdiğini ifade etmekle birlikte, yaşam ve ölümle ilişkisel bir bağ kurulur. Sakura, yapraklarını solmadan döken bir ağaçtır. Hayatla bağlantısı kurulan kiraz ağaçları özellikle de yoshino çeşidi birçok Japon için özel bir anlam taşır. Hayatın kısalığından zevk alıyor gibi görünen bu çiçek; mezuniyet, yol ayrılıkları ve yeni buluşmaların mevsimi ilkbaharda çiçek açar. Herkes tarafından sevilir ve Japonya’da ilkbaharla derinden ilişkilendirilmiştir. Çalışmada üst üste gelen binlerce yaprağın tuz ile ifadesi, hem güzelliği hem de geçiciliği yaymaktadır (Installation Cherry Blossoms, 2021).

Japon kültüründe sakuranın olduğu gibi tuzun da ifadesel bir anlamı vardır. Tuz ölümle bağdaştırılarak yas tutmayı ve arınmayı sembolize eder. Daha öncesinde farklı malzemeleri denediğini söyleyen Yamamoto kız kardeşinin ölümüyle birlikte ölümle ve cenazeyle ilişkilendirdiği tuzla çalışmaya başlıyor. Unutma ve unutulma durumuna karşı olarak, yaptığı çalışmalarla bunu dile getirdiğini ifade eden sanatçı kayıplarını (kardeşini ve sonrasında eşini) kabullenebilmek için böyle bir mekanizma geliştirdiğini ve biçim arayışını böyle bir yöntemle sorgulamasının onda ikna edici olduğunu söyler. Biçimsel açıdan sanatçının tuzla tek tek şekillendirdiği sakura yaprakları birbiriyle temas eden ve etmeyen, detayda kurgusu rastlantısal bir yaprak dökümünü andıran, bütüne bakıldığında ise bir mekânın zemininin büyük bir kısmını kaplayan ve binlercesinin bu mekân içerisindeki sakura yaprak dökümünü ifade ettiği bir son buluş gibidir. Sanatçı tuzun

beyaz olmasının siyah zeminle kurduğu tezatlığı her bir yaprağı şekillendirirken bazı yerlerde uyguladığı şeffaflıkla dengeleyerek ışık-gölge gibi form içerisinde derinliği kazandıracak değerlere yer vermiştir. Bu sayede görülen geçiş, çalışmanın bütünde ve detayda güçlü bir ifade aktarımını yansıtarak sanatçının malzemeye hâkimiyetini de göstermiştir. Yamamoto bu çalışmasını 2021’de tekrar gerçekleştirmiş ve 100.000 adet sakura yaprağını kırmızı bir zemin üzerinde şekillendirerek sergilemiştir.

Yamamoto, tuzun bir yaşam hatırası içerdiğini hissetmeye başladığını söyleyerek, tuzu kullanmaya başladığından bu yana çeyrek asır geçtiğini ve hala ona özel hissettirdiğini ifade eder (About, 2021).



Görsel 40 Chung Hyun, “Ayakta Kalanlar”, Yaklaşık Ölçüler: 250-340 cm x 75 cm x 25 cm, 2019, Ahşap, 44 adet, Seosomun Seong Bölgesel Tarih Müzesi Sky Plaza (Kaynak: https://mblogthumb-phinf.pstatic.net/MjAxOTA3MTBfMjU0MDAxNTYyNzE2NzU3MjQ3.0a015jx6z5ZKFKXZCWPMQeGloN2DL0zXuOusCV8RWAq.KP_VvkBt8xnVZ1gTC013M_JWJUdIwD51O9ZTNUjqYQsg.JPEG.ohseongae/20190710_083433.jpg?type=w800 Erişim: 08.04.2021)

Chung Hyun Koreli bir sanatçı olup Kore ve Fransa’da aldığı eğitimlerle sanat yaşamını yönlendirmiş ve heykel üzerine gösterdiği eğilimi geliştirmiştir ve Seul’de

Hongik Üniversitesi'nde profesörlük yapmaktadır. Sanatçı genel olarak figüratif çalışmalara yönelmiş ve soyutlamayı da çalışmalarında bir ifade biçimi olarak kullanmıştır. “Seçtiğim materyallerin kendi başlarına konuşmasına izin verdikçe, soyutlamaya yaklaştım” demektedir (Goodman, 2020).



Görsel 41 Chung Hyun, “Ayakta Kalanlar”, Yaklaşık Ölçüler: 250-340 cm x 75 cm x 25 cm, 2019, Ahşap, 44 adet, Seosomun Seong Bölgesel Tarih Müzesi
(Kaynak:http://love.seoul.go.kr/Pds/Board/seoul_news_write/Editor/article_201907_13_09.jpg

Erişim: 08.04.2021)

Chung Hyun buradaki çalışmasında; kullanılmış ahşap parçaların yeniden biçimlendirilerek 44 adet, ayakta duran insan figürünü betimleyen heykellerden oluşan bir yerleştirme yapmıştır. Hyun verdiği bir röportajda stüdyosunun bulunduğu köyün yapılaşmadan dolayı başka bir yere taşınmasıyla oradaki binaların (yüz yıldan eski binalar da dahil) yıkımına şahit olduğunu ve buradaki yapılardan elde ettiği kırık ahşap parçalarını alıp bunlardan işler yaptığını söyler. Bu parçaların orada yaşayanların izlerini taşıdığını ve onların acılarını da yansıttığını düşündüğünü açıklar (Goodman, 2020).

“Ayakta Kalanlar” çalışmasında sanatçı demiryolundaki ahşap geçitleri kullanmıştır. Bu geçitlerin başlı başına birer sanat eseri olduğunu ifade eden Hyun, bunlar aracılığıyla insanlığın çektiği çileden bahsetmek istemiş ve bu da 1950’de Kuzey Kore’de birliklerine gerçekleşen saldırıda tanklar ve zırhlı araçları taşıyan trenleri, demiryolu geçitlerinin yüzeylerinin nasıl bir ağırlığa maruz kaldığını ve yıprandığını görmüş ve şahit olduğu bu izlenimi bu şekilde ele alarak aktarmaya çalışmıştır (Goodman, 2020).

İşlevini yitirmiş ya da yitirmek üzere olan ahşapları tekrar dönüştürerek malzemenin kimliğiyle birlikte hareket eden bir anlatım sağlayan sanatçı, malzemede müdahalesini kısıtlı tutup kendi dokusunu tamamıyla kaybetmesine izin vermeyen bir yaklaşım sergilemiştir. Figürlerin her biri; iki parçanın zemine oturacak parçalara sabitlenerek bir parçanın da ikisinin arasında gövdeyi temsilen yerleştirilmesiyle toplamda üç adet ahşap parçanın birleşiminden oluşmaktadır. Bazı figürlerde omuzdaki sert görünümü elde etmek adına iki parça daha kullanarak omuz üst kısımlarına ekleme yapabilmektedir. Boyut olarak figürler farklılık göstermektedir. Daha öncesinde kullanılmış olan, yaşanmış bir zamanı taşıyan ve bu yönüyle de sıcak bir malzeme olan ahşabı, sanatçı hareketsiz bir duruş betimlemesiyle soğuk bir ifadeye yaklaştırmış ve boyutlarının normal bir insan boyunu aşmasıyla da bu ifadeyi güçlendirmiştir.



Görsel 42 Bae Hyung Kyung, “Karma”, 2009, 200 cm x 90 cm x 90 cm, Bronz-Metal
 (Kaynak:<https://artsandculture.google.com/asset/karma-bae-hyung-kyung/5gF23gFunvC6wg>
 Erişim: 08.04.2021)

Bae Hyung Kyung Koreli bir heykeltıraştır ve çoğunlukla enstalasyon çalışmaları ile bilinmektedir. Heykellerinde, genel bir anlatım olarak kitleyi temsil eden ifade söz konusudur fakat anlatımlarında tanımsız ifadeleriyle anonimliği de görülmektedir.

Bir heykel çok sayıda yaşam izi ve düşünce yığını temsil etmeli diyen sanatçı heykellerini estetize edilmiş standart güzellik algısını destekleyen vücut betimlemelerinin görüldüğü biçimsellik dışında, yaşamı boyunca edindiği tecrübelerle özellikle de olumsuz yönde insan üzerinde etkilerinin varlığının hissedildiği bir bedeni ve tüm

yaşanmışlıklarıyla ve bunun ağırlığıyla her şeye rağmen ayakta durmayı başaran bir insan ve kitleyi temsil etmektedir (Karma, tarih yok).

“Bae, dünyanın her şeyiyle ilişkilerini somutlaştıran insan vücudu aracılığıyla insanın varoluşsal akıl yürütmesiyle ilgilenir... Sürekli nesnelerin özünü arıyor; bu haliyle, eserleri sadece biçimlendirici heykeller değil, insanoğlunun varlığına ilişkin devam eden tefekkür ve akıl yürütmesinin tezahürleridir. Özellikle son on iki yıldaki çalışmaları, biçimlendirici faktörler aracılığıyla insanlarla ilgili muhakemesine odaklanmıştır” (Eun-jeong, 2014).

Formların biçimlendirilmesinin daha çok el izi taşıyor olması estetiğini bu yönde sunmasıyla tamamlanmamışlık izlenimini de yansıtmaktadır. “Formlar bağlamında dışavurumcu heykelin yanındaki figür görüntüleri ilkel enerji ve zihinsel aurayla doludur” (Eun-jeong, 2014). Bae Hyung Kyung’un figürleri herhangi bir cinsel kimlik taşımamaktadır sadece beden, anonim bedenler olarak var olurlar. “Karma” çalışmasında sanatçı biçimlendirmeyi bir akış halini yansıtacak görünümde el izleriyle ifade etmiştir. “Böyle bir akışkanlık, zamanın akışını ve değişkenliğini ifade eder. Tüm bu yetersiz tanım, sanatçının baktığı şimdiki zamandır. İnsan vücuduna uzun ve kalın bir demir plaka sabitlenmiştir. İnsan vücudu, gölgesi gibi onu ömür boyu tutar. Ağırlığını hissetmez ama formu bir yerde tutulmuş kalmalıdır. Mekanizma ‘Karma’yı sembolize ediyor” (Eun-jeong, 2014). Dört figürün sırtlarında zeminden devam eden metal levhaların bulunması; figürlerde biçimlendirmeden ve duruştan kaynaklanan ağırlığa ek olarak bir ağırlığın daha ilave edilmesiyle, zemine sabitlenmiş olan figürleri bir de duvara sabitlemiştir. Kendi duvarlarının ya da belki de düşüncelerinin veyahut çevrenin getirdiği sorumluluklar ve etkilerin bedenlerde bıraktığı ağırlıkla yükü artmış ve buna karşın diğer iki yandaki figürle ayakta durmaya çalışan bir insan betimlenmiştir.



Görsel 43 Bae Hyung Kyung, “5 Figür”, 2012, 190 cm x 65 cm x 45 cm, Bronz

(Kaynak:<https://www.artsy.net/artwork/bae-hyung-kyung-figure-5> Erişim: 01.05.2021)

Bae Hyung Kyung’un öznel ifadeleriyle bedenlerinin olduğu bir diğer yerleştirmesi “5 Figür” dür. Figürlerin hepsinin başlarının öne eğilmiş biçimde ve aynı duruşta sunulmasının yanında, aralarındaki farklılığı zeminle ilişkileri ortaya koymaktadır. Figürlerin bir mekândaki küçük ve dar bir alana yerleştirilmesi beden tasvirleriyle bağdaşan bir kurgusalılık içerisindedir. Burada alanın küçüklüğü bedenlerdeki; birlikte ama yalnız, aynı ama farklı görünümü pekiştirir nitelikte, kalabalıktaki yalnızlık ve düşüncelerin bedendeki ağırlığının ifadesiyle birleşmiş, yeni bir alanı tarif etmiştir. Heykellerin kendi alanını tarif etmesiyle, kendi içlerinde de figürlerin yöneliminin farklı açılarda yerleştirilmesi bireysel alan tarifini de göstermektedir. Her biri bir başka yöne bakan anonim bedenler, içlerinden üç figürün zeminle bağlantısının diğer ikisine göre farklı ve ek bir yükseklikle beden dışında; zeminle arasında onu zeminden ayıran biçimsellikte bir form ile sunulmuştur. Figürlerin zeminle bağlantısının bu formlar aracılığı ile sağlanması, onları bir meditasyon süreci bağlamında zeminle olan bağın yükünün azalmasıyla yükselmesi, ama bir yandan da kendi kökleri gibi bir temsile

benzetilebilen formlarla yükselişi söz konusudur. Tamamıyla bir bağ olduğu söylenemezken, diğer iki figürün direkt olarak zemine temasıyla, bu bağın olmadığı da söylenememektedir. Biçimsellikteki ve bedenlere kadın erkek ayrımının verilmemesiyle tanımsız ifadelerin sunulması, sanatçının genel bir yaklaşımı haline gelmiş ve birçok eserinde bu yaklaşım görülmeye devam etmiştir.



Görsel 44 Bae Hyung Kyung, “Thinking” (Düşünüş), 2009, 280 cm x 40 cm x 40 cm, Ahşap-Alçı
 (Kaynak:http://www.koreanartistproject.com/eng_artist.art?method=artistView&auth_reg_no=58&flag=artist Erişim: 08.04.2021)

Bae Hyung Kyung’un “Thinking” çalışması diğer figürlerinden farklı olarak daha küçük ölçekte ve kendi küçük alanları içerisinde tasvir edilen figürlerden oluşmaktadır. Çalışma, “Budist perspektiften hayat üzerine bir meditasyona işaret ediyor” (Eun-jeong, 2014).

Sanatçı, “insan hayatına ve zihniyetine uzaktan bakar. Budistik perspektiften varlığa dair son derece kendini yansıtan arabuluculuğu ifade ediyor. Geleneğe saygı duyar, natüralizm biçimlendirici bir gramer izler ve insan yaşamına dair kendini yansıtan bir görüş sürdürür. Kendisine yönelttiği soruya cevap bulmak için sürekli olarak tek bir temada ısrar eden ender bir sanatçıdır” (Eun-jeong, 2014).

Çalışmada, figürlerin bacaklarını dizden bükmüş ve ellerini de dizlerinin üzerine ya da yanına alarak vücutlarını hazırlamaları derin bir meditasyona geçişi sembolize etmektedir. Alan tariflerinin bireysel ifadesi, Bae Hyung Kyung’un diğer heykellerinde olduğu gibi burada da kişinin kendi iç dünyasındaki düşüncelerine odaklanışını yansıtmaktadır. Gündelik yaşamdaki, insanların kalabalık içinde düşüncelerinin bireyselle dönmesiyle kendisinin farkına varma durumu, burada çalışmayla bağlantı noktası kurmaktadır.



Görsel 45 Bae Hyung Kyung, “Thinking” (Düşünüş), 2009, 280 cm x 40 cm x 40 cm, Ahşap-Alçı, Detay
(Kaynak:http://www.koreanartistproject.com/eng_artist.art?method=artistView&auth_reg_no=58&flag=artist Erişim: 08.04.2021)



Görsel 46 Yue Minjun, “Contemporary Terracotta Warriors” (Çağdaş Terracotta Savaşçıları), 181 cm x 52 cm x 44 cm, 2005 (Kaynak: <https://publicdelivery.b-cdn.net/wp-content/uploads/2017/01/Yue-Minjun-Contemporary-Terracotta-Warriors-2005-installation-view-Pete-and-Repeat-2009-at-Zabludowicz-Collection-London.-Photo-Thierry-Bal.jpg> Erişim: 16.01.2021)

Çağdaş bir Çinli sanatçı olan Yue Minjun, ürettiği her eserinde, aynı yüz ifadesini kullanarak histerik bir kahkahada sabitlenmiş diyebileceğimiz farklı bir anlatım biçimi oluşturmuştur. Sanatçının tanımlamalarından da yola çıkarak sert bir sosyal ve politik eleştiri biçimi kullandığı söylenilebilir. Yue Minjun; Çin modern sanat devrimiyle yeni fikirlerin ortaya atıldığı dönemden etkilenerek sonrasında güncel Çin sanat ortamında oluşan Eleştirel Gerçekçilik (Cynical Realizm) akımı ile birlikte anılmıştır. Çin’de sanat ortamında da etkili olan bu modern çağın kültür devrimi oluşturması Minjun’un kahkahalarının, bu olayların ardından hızla gelişen refah ortamına da ironik bir göndermede bulunabileceği düşüncesini akla getiriyor. Bu gelişim Minjun gibi sanatçıları da hızla etkisi altına alarak sonrasında 1990’ların başında cynical realizm akımıyla da yeni bir sürece dâhil etmiştir. Sosyal ve politik sorunlarla birlikte oluşan tarihi olaylar ve

Çin'deki diğer siyasi meselelerle birlikte gelişen toplumsal değişiklikler, sanatta cynical realizm ile birlikte sosyopolitik bir eleştiri bağlamında kendini gösterme imkânı bulmuştur. Cynical realizm, “bugünün sanayileşme ve modernleşme çağına, Çin'in sosyolojik yanına, esprili ve post-ironik, realist bir perspektiften bakmayı hedef almıştır” (Kısaogulları Cançat, 2016).

1989'da Çin'in Tiananmen Meydanı Olayları sanatçının çalışmalarında da bir etki oluşturmuştur. Heykellerinde, bedenlere göre daha büyük bir oranda yapılmış olan yüzler dikkat çekmektedir. Bu büyük yüzlerde tasvir edilen abartılı kahkaha da normalin üzerinde fazlaca dişlerin olduğu yine büyük bir ağız ile betimlenmiştir ve gözler kapalı olarak yansıtılmış ifade, kahkahaya yönlendirilerek odağı bu bir süre sonra izleyicide gerginliğe sebep oluşturan kahkahada sabitlemiştir. Sanatçı, mizahı bir anlatım aracı olarak seçmiş ve çalışmalarında biçimsellik ve kahkahanın tekrarıyla oluşturduğu ifadeyi izleyiciye sunmuştur. Sanatçı kendi görsellerinin tasvirleriyle oluşturduğu bu çalışmalarını, çalışmaları ve kendiyle yani bu kahkaha ve kahkahanın anlatmak istediği ifadeyle ironik bir ilişki içerisinde sorgulamayı gerçekleştiriyor. Minjun çoğu zaman çalışmalarının yanında verdiği pozlarda gülümsemesiyle olduğu gibi, durgun ve yalın ifadesiyle de bu tezatlığı desteklemektedir. Bu kronik halde sabitlenmiş histerik ve abartılı kahkahayla maskelenmiş, acı ve baskıyı protesto ediyor. Bazen bizi mutlu etmeyen durumlarla karşılaştığımızda da buna gülerek tepki verebiliyoruz. Gülmek mutlak mutluluk anlamına gelmediği gibi gerginlik anında da verilebilecek bir tepkisel eylemdir. Gerçekte hissedilen duyguların gülme eylemiyle maskelenmesi durumu söz konusudur.



Görsel 47 Yue Minjun, “Contemporary Terracotta Warriors” (Çağdaş Terracotta Savaşçıları), 2005, Chatsworth – İngiltere (Kaynak:<https://avax.news/pictures/737> Erişim: 17.01.2021)



Görsel 48 Yue Minjun, “Contemporary Terracotta Warriors” (Çağdaş Terracotta Savaşçıları), 2005, Chatsworth – İngiltere (Kaynak: <https://publicdelivery.b-cdn.net/wp-content/uploads/2017/01/Yue-Minjun-Contemporary-Terracotta-Warriors-Chatsworth-House-2.jpg> Erişim: 17.01.2021)

Yue Minjun Çağdaş Terracotta Savaşçıları heykellerini birçok farklı duruşla birlikte farklı mekânlarda da sergilemelerini, yerleştirmelerini gerçekleştirmiştir.

Minjun'un bu çalışması İngiltere'de Chatsworth House'da düzenlenen heykel sergisinde, devamlı bir akış halindeki suyun olduğu basamaklara yerleştirilmiştir. Sanatçı burada yer alan heykellerinin başka bir alanda da enstalasyon kurulumunu yapmış olmakla birlikte, burada sürekli hareket halinde olan suyla, heykellerin kulaklarını kapatma durumları sesle kurulmuş olan bir bağlantıyı da beraberinde getirmektedir. Suyla birlikte var olan ses, kulaklarını tıkayarak kendi kahkahasıyla o sesi bastırma ve aslında aynı zamanda kendi iç sesini de bastırma durumuyla oluşan dış etkilerden soyutlanmış ve eleştirel bir protesto niteliğinde kahkaha eylemini sürdürmektedirler.

Henri Bergson'un 'Gülme' eserinde sorgulamalarla birlikte yer verdiği; "güldürü yaratımının, en uç tuhaflıklarında bile kendine has bir mantığı vardır. Çılgınlığı içinde bile bir yöneme uyan ve itiraf edelim hayallere kapılan ama kapıldığı hayallerde bile toplumun tamamının hemen kavrayıp benimsediği imgeleri canlandıran bu yaratımın, hayalgücünün işleyiş biçimleri hakkında, hele hele toplumsal, kolektif ve popüler hayalgücü hakkında bilgi vermemesi mümkün müdür? Kaynağını gerçek hayatta bulan ve sanatla akraba olan bu yaratımın, bize hayat ve sanat hakkında söyleyecek bir şeyi nasıl olmayabilir?" (Bergson, 2014, s. 3,4).



Görsel 49 Yue Minjun, "The Tao of Laughter", 2012, Hong Kong (Kaynak:

<https://media.gettyimages.com/photos/artist-yue-minjuns-sculptures-for-the-tao-of-laughter-is-seen-in-picture-id1125405699?s=2048x2048> Erişim: 16.01.2021)

Yue Minjun'un ilk halka açık sanat sergisi olan The Tao of Laughter, sanatçının beş çalışmasının yerleşiminden oluşmaktadır. Hong Kong'ta bir alışveriş merkezinin önüne yerleştirilmiştir. Eserin ismi, Tao düşüncesinin kurucusu kabul edilen Çin düşünür Lao Zi'nin (M.Ö. 600) yazdığı Taoizm'in temel eseri olan Tao Te Ching'e bir göndermedir. Kahkahalarla; doğanın düzeni içerisinde müdahaleden kaçınarak uyum içinde bir yaşamı savunan Taoizm'de sonsuz mutluluğun ancak başkalarının da mutlu olduğunda gerçekleşeceği ve benlikten sıyrılarak bunun mümkün olabileceği anlayışının olduğu noktada, toplumsal sorunlar ve beraberinde duyarsızlığa gidiş ile birlikte gelişen durumları sorgular niteliktedir.

Minjun yaptığı eserlerde kahkahanın, toplumun bize empoze ettiği çaresizlik, baskı ve güçsüzlüğü temsil ettiğini söylemektedir. Minjun portrelerde kullandığı kronikleşmiş ifadeyle birlikte figürleri tekrarlaması bir süre sonra izleyiciyi bu ifadedeki mübalağanın anlamını düşünmeye itecek bir güç oluşturur. Burada figürlerin kahkaha eylemleriyle birlikte gösterdikleri vücut pozisyonları, zaman olarak gerçekte yalnızca kısa bir süre belki bir 'an' olarak var olmuş ya da olacak olan aşırılığı uzun bir zaman dilimine hapsedmiş olur. Bununla birlikte oluşan ironiyi kavramımızı sağlar. Kullandığı ifadeyi birçok farklı durum, mekan ve olayla birleştirebilen Minjun heykellere ilk bakıldığında izleyicide bir gülümsemeye sebep olsa da kısa bir süre sonra o düşündürücü etkisiyle himaye kurarak, izleyiciyle bağ kurduğu simgeleşmiş bir ifade gerçekleşmiş olur.

SONUÇ

Bu çalışmada form tekrarının çağdaş heykel örneklerinden hareketle incelemesi yapılmış ve öncelikle tekrar olgusu, başta Deleuze'ün tanımlamaları ve 'tekrar'ı konumlandırmasından yola çıkılarak, tanımın öncesi araştırılmış ve felsefî açıklamalar ışığında 'tekrar'ın ayrıldığı ve bağdaştığı terimlerle ilişkilendirilerek forma dönüşümü, sanattaki uygulamalarıyla incelenmiştir. Form tekrarının heykelde bir teknik veyahut tekniğin de ötesinde, bir malzeme olarak kullanımına dikkat çekilmiştir. Belirli bir sanat anlayışı içerisinde değerlendirilmiş, kategorileştirilmiş birbirinden farklı biçim diline sahip çalışmaları 'tekrar' kavramı altında ele alarak ortak bir anlatım oluşturduklarını ve tekrarın çağdaş heykeldeki uygulama tekniklerinden biri olarak karşımıza çıktığı ifade edilmiştir. Formu tekrar etme durumunun sanatçı özelinde ele alınıp, bir tekniğe dönüştürülme sürecinde felsefî tanım dayanaklarıyla birlikte çağdaş heykelde incelemesi yapılmıştır.

Bir sanatçı neden tekrar kavramını kullanmayı tercih eder? Diye bir soruyla araştırma açıldığında yine yanıtı da başka sorularla karşılık bulabilir; gerçekliği sorgulatar bir tavırla seri olma, hız, zaman gibi kavramlar içerisinde duraklama oluşturduğu izlenimi vermek için olabilir mi? Ya da hem bunu hem de Platon'un idealar dünyasındaki nesnelerin bu dünyadaki yansımaları olduğu düşüncesiyle yola çıkılırsa, sorgulamayı hem kendine hem de izleyiciye yapmış olmaz mı? Devam eden bir sorgulamayla döngünün tekrarlar ifadesi söz konusudur. Çalışmalarda, iş tamamlandıktan ve sergilenmesinden sonra da devam eden bir sorgulamadır. Tekrar üzerine bu sürekli sorgulama durumu içinde oluşu sanatçıya yalnızca uyguladığı çalışmayla yansıttığı dinamizm değil aynı zamanda kendisini de daima canlı tuttuğu bir ortam sağlamaktadır. Bu durum, sanatçıların tekrar kavramını, uygulama ve eylem olarak da kullandıkları bir tekniği yansıtabilir. Örneğin sanatçı Motoi Yamamoto'nun çalışmalarında tuzu kullanarak malzemeyi dönüştürmesi ve kendi bağlamına tekrar göndermesi gibi (Bkz. S. 76,77).

Tekrar kavramı çağdaş heykel örneklerinde, ifadeyi ve anlamı destekleyici ve 'tekrar'ı heykelde kavramsal olarak görünür kılan bir form olarak varlığını göstermiştir. Aynı zamanda bu heykel örnekleriyle tekrarın varlığı; aynı, benzer, özdeş gibi birden

birden fazla kavram ile birlikte uygulanmış, ‘tekrar’ bir durum içerisinde olduğu gibi heykeldeki ifadesinde de bellek, zaman ve kolektif bilinç gibi anlatım yöntemlerini bir dil olarak kullanmıştır.

Tekrar tanımlaması yaparken tekrarı ele alma konusunda, maruz kaldığımız ve tercih ettiğimiz tekrarları biraz daha derinleşmiş bir ifadeyle bakıldığında tekrarın sanatta bir teknik olarak var olma süreci, onun öncesinde maruz kaldığı tekrarlardan doğan bir süreç olarak karşımıza çıkmaktadır. Şöyle ki maruz kalma durumunda savaşların etkisi sanatta da bir dönüşüm oluşturmuş, ardından bu dönüşüm; gelişen teknoloji ve iletişim çağı, makineleşme ve endüstrinin büyük etkisinin görüldüğü 19. ve sonrasında 20. yüzyıl ile devam etmiştir. Sanatta modernizm çağında bu yüzyılın tüm bunlarla getirmiş olduğu üretimlerin, artan tüketim ile doğrusal bağı yeniden üretilebilir olma durumuyla kendini göstermiştir. Yeniden üretilebilirlikle birlikte gelişen bir şeyin, ürünün ya da nesnenin muadillerinin olması, aynının tekrar üretimi durumunu meydana getirmiştir. Bu durum sanatın, sanat nesnesinin herkes tarafından erişilebilir, ulaşılabilir olması kapsamında Tinguely ve Agam’ın sunduğu sınırsız sayıda eser basımı ve üretiminin olması, endüstriyel süreçlerin kullanıldığı çalışmalar ve bunların, çalışmaların daha geniş bir kitleye ulaşmasının istenmesiyle çoğaltmanın da uygulandığı ‘multiple’ (çoğaltma) terimi ortaya çıkmıştır. Tekrarın bu bağlamda ele alındığı yapıtlar da bu süreçte fazlasıyla kendini göstermiştir. Fakat ardından çağdaş sanata geldiğimizde çalışmalarda tekrar kavramını, bir aracı olmasının ötesinde çalışmayı vurgulayıcı bir kapsama almak ve kavram ile biçimin ilişkiselliğini, kurduğu bağlamın gücünü direkt olarak oluşturduğu ifadede görmekteyiz. Teknik olarak bakıldığında çoğaltmanın heykelde uygulanması tam anlamıyla bu teknik olma durumunu karşılamış oluyor fakat özellikle kavramsal sanat ile birlikte çağdaş sanatta heykelin üretim aşamasındaki süreçlerle birlikte fikrin ve sanatçı özelinde ele alınan konuların da bir tepkisellik dışında değerlendirildiği noktada, anlatılmak istenen konuyu destekleyici ve ifadesini güçlendirici etkisiyle ‘tekrar’ teknik olma durumu ortaya koyuyor.

Sonuç olarak tekrar, hayatın her alanında karşılaştığımız bir olgu olmakla birlikte sanat disiplinleri içerisinde de varlık göstermiştir. Bu disiplinlerde uygulanan tekrarın anlamı tarihsel süreçte farklılıklar göstermekte ve çağdaş sanat örnekleriyle birlikte

tekrarın anlam bakımından ayrıldığı ve öznel bir bakış açısıyla sunulduğu izlenmektedir. Tekrar kavramı bu çalışmada her yönüyle ve mümkün olduğu kadar farklı kaynaklara başvurularak ele alınmaya çalışılmıştır.



Kaynakça

- (2020, Nisan 13). Etimoloji Sözlüğü: <https://www.etimolojiturkce.com/kelime/abstre> adresinden alındı
- (2021). Nisan 21, 2021 tarihinde Motoi Works: <https://www.motoi-works.com/about> adresinden alındı
- Akyürek, E. (1994). *Ortaçağ'dan Yeniçağ'a Felsefe ve Sanat*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Antmen, A. (2013). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Antony Gormley. (,). Ocak 10, 2021 tarihinde Antony Gormley: <https://www.antonygormley.com/projects/item-view/id/255#p0> adresinden alındı
- APA Dictionary of Psychology. (2020). Aralık 16, 2020 tarihinde American Psychological Association: <https://dictionary.apa.org/perceptual-cycle-hypothesis> adresinden alındı
- Aristoteles. (2017). *Poetika*. (S. Fırat, Çev.) İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Arnheim, R. (2007). *Görsel Düşünme*. (R. Ögdül, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Barr, A. H. (2016, Eylül 16). *Cubism and Abstract Art*. Mart 27, 2021 tarihinde Monoskop: https://monoskop.org/images/f/f4/Barr_Jr_Alfred_H_Cubism_and_Abstract_Art_1936.pdf adresinden alındı
- Baudrillard, J. (2011). *Simülakrlar ve Simülasyon*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Benjamin, W. (2015). *Teknik Olarak Yeniden-Üretilebilirlik Çağında Sanat Yapıtı*. (G. Sarı, Çev.) İstanbul: Zeplin Kitap.
- Bergson, H. (2014). *Gülme*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Bolay, S. H. (2005). *Felsefe*. Ankara: Gün Yayıncılık.
- Cauquelin, A. (2016). *Çağdaş Sanat*. (Ö. Avcı, Çev.) Ankara: Kültür Kitaplığı.
- Çotuksöken, B., & Babür, S. (1993). *Ortaçağ'da Felsefe*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

- Danto, A. C. (2014). *Sanatın Sonundan Sonra Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi*. (Z. Demirsü, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Deleuze, G. (2004). *Proust ve Göstergeler*. (A. MERAL, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Deleuze, G. (2017). *Fark ve Tekrar*. (B. Yalım, & E. Koyuncu, Çev.) İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Demirkol, C. V. (2008). *Batı Sanatında Modernizm ve Postmodernizm*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Dünya Tarihi Ansiklopedisi*. (1991). Milliyet .
- Edman, I. (1991). *Sanat ve İnsan*. (T. OĞUZKAN, Çev.) İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Etimoloji Sözlüğü*. (2020). Haziran 08, 2020 tarihinde Etimoloji Türkçe Web Sitesi: <https://www.etimolojiturkce.com/kelime/tekrar> adresinden alındı
- Eun-jeong, J. (2014). *Bae Hyung Kyung*. Nisan 25, 2021 tarihinde Korean Artist Project with Korean Art Museums: http://www.koreanartistproject.com/eng_artist.art?method=artistView&auth_reg_no=58&flag=vr&flag2=crit adresinden alındı
- Eva Hesse. (2018). Ocak 21, 2021 tarihinde National Gallery of Australia: <https://cs.nga.gov.au/detail.cfm?IRN=49353> adresinden alındı
- Fischer, E. (2016). *Sanatın Gerekliliği*. İstanbul: Sözcükler Yayınları.
- Folio, P. (2017, Temmuz 14). *Artspace*. 12 25, 2020 tarihinde Artspace: https://www.artspace.com/magazine/art_101/book_report/christian-boltanski-phaidon-54886 adresinden alındı
- Formlessness*. (,). Şubat 1, 2021 tarihinde Tate: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/f/formlessness> adresinden alındı

Fundacja Rodziny Staraków. (2020, Ekim 17). Magdalena Abakanowicz. *Magdalena Abakanowicz Spectra Art Space Masters*. Şubat 21, 2021 tarihinde https://starakfoundation.org/files/c7db6c38/abakanowicz_sasm_16_webprev.pdf adresinden alındı

Gombrich, E. H. (2015). *Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Goodman, J. (2020, Aralık 23). *Things in the Margins: A Conversation with Chung Hyun*. Nisan 21, 2021 tarihinde Sculpture Magazine Art: <https://sculpturemagazine.art/things-in-the-margins-a-conversation-with-chung-hyun/> adresinden alındı

Guilbaut, S. (2016). *New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı*. (E. Gökteke, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.

Harrison, C., & Wood, P. (2011). *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*. (S. Gürses, Çev.) İstanbul: Küre Yayınları.

Hauser, A. (2006). *Sanatın Toplumsal Tarihi*. (Y. Gölönü, Çev.) Ankara: Deniz Kitabevi.

Heartney, E. (2008). *Sanat ve Bugün*. (O. Akınhay, Çev.) İstanbul: Akbank Sanat.

Hobsbawm, E. (2006). *Kısa 20. Yüzyıl 1914-1991 Aşırılıklar Çağı*. (Y. Alogan, Çev.) İstanbul: Everest Yayınları.

Hodge, S. (2015). *50 Sanat Fikri*. (E. Gözgü, Çev.) Ankara: Domingo Yayınevi.

Huntürk, Ö. (2016). *Heykel ve Sanat Kuramları*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Installation Cherry Blossoms. (2021). Nisan 21, 2021 tarihinde Motoi Works: <https://www.motoi-works.com/en/works/installation-cherryblossoms> adresinden alındı

Karma. (tarih yok). Nisan 25, 2021 tarihinde Arts and Culture Google: <https://artsandculture.google.com/asset/karma-bae-hyung-kyung/5gF23gFunvC6wg> adresinden alındı

- Kierkegaard, S. (1958). *Johannes Climacus*. London: Adam & Charles Black London.
Nisan 15, 2021 tarihinde <https://archive.org/details/johannesclimacus0000kier/page/n9/mode/2up> adresinden alındı
- Kierkegaard, S. (2018). *Tekerrür*. (Z. Talay, Çev.) İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Kısaoğulları Cançat, A. (2016). Güncel Sanat Ortamı; "Cynical Realizm". *Sanat ve Tasarım Dergisi*(16), 65-75. Ekim 27, 2020 tarihinde <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sanatvetasarim/issue/20667/220471> adresinden alındı
- Kitowska-Lysiak, M. (2004, Şubat). *Magdalena Abakanowicz*. Şubat 21, 2021 tarihinde Culture.pl: <https://culture.pl/pl/tworca/magdalena-abakanowicz> adresinden alındı
- Kuspit, D. (2014). *Sanatın Sonu*. (Y. Tezgiden, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Lazzarato, M. (2017). *Marcel Duchamp ve İşin Reddi*. (S. Çalcı, Çev.) İstanbul: Kolektif Kitap.
- Lembertz. (2015, Mayıs 30). Aralık 25, 2020 tarihinde Lembertz: <https://www.lempertz.com/en/catalogues/lot/1052-1/528-christian-boltanski.html> adresinden alındı
- Lucio Fontana. (2005, Aralık). Şubat 2, 2021 tarihinde Tate: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/fontana-nature-t03588> adresinden alındı
- Lynton, N. (2015). *Modern Sanatın Öyküsü*. (C. Çapan, & S. Öziş, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Ozankaya, Ö. (1975). *Toplumbilim Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Paskalya Adası Sırları Taş Devler. (2000, Kasım). Mayıs 15, 2021 tarihinde NOVA Online: <https://www.pbs.org/wgbh/nova/easter/civilization/giants.html> adresinden alındı
- Platon. (2005). *Devlet*. (C. Saraçoğlu, & V. Atayman, Çev.) İstanbul: Bordo Siyah.

Rilke, R. M. (1968). *Rodin*. (E. Nermi, Çev.) İstanbul: Yankı Yayınları.

Simmel, G. (2006). *Modern Kültürde Çatışma*. (T. Bora, N. Kalaycı, & E. Gen, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.

Smythe, L. (2014). *What Are Multiples?* (M. Fuchs, Düzenleyen) Ocak 2, 2021 tarihinde Pinakothek: <http://pinakothek-beuys-multiples.de/en/what-are-multiples/> adresinden alındı

Starewicz, A. (tarih yok). *Magdalena Abakanowicz*. Şubat 23, 2021 tarihinde Abakanowicz Art: <http://www.abakanowicz.art.pl/about/-about.php.html> adresinden alındı

Tunalı, İ. (2003). *Marksist Estetik*. İstanbul: Kaynak Yayınları.

Turani, A. (2014). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitapevi.

Türk Dil Kurumu Sözlükleri. (2019). (TDK) Haziran 08, 2020 tarihinde Türk Dil Kurumu Sözlükleri Web Sitesi: <https://sozluk.gov.tr/> adresinden alındı

Who Am We. (2021). Nisan 26, 2021 tarihinde World Design Guide: <https://ifworlddesignguide.com/entry/124869-who-am-we#cnmCC-details> adresinden alındı

Worringer, W. (2017). *Soyutlama ve Özdeşleşim*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı: Ecem İleri

Yabancı Dil: İngilizce

EĞİTİM

Lisans: 2013 – 2017, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü

Katıldığı Etkinlikler

Çalıştay ve Workshop Etkinlikleri

2015 – “Philip Morris Fabrikası Heykel Workshop Etkinliği”

2018 – “EÇEV Portre Temalı Desen Çalıştayı ve Sergisi”

2018 – “Hugo Boss Fabrikası Heykel Workshop Etkinliği”

Sergiler ve Yarışmalar

2016 – “Ege Çağdaş Eğitim Vakfı 15. Heykel Yarışması ve Sergisi”

2017 – “Arkas Yelken Kupa Ödül Heykelciği Tasarım Yarışması”, İzmir

2017 – “Turgut Pura Vakfı Heykel Yarışması ve Sergisi”, Konak Resim Heykel Galerisi, İzmir

2017 – “Z Raporu Sergisi”, Kazım Türker Sanat Galerisi, İzmir

2017 – “ÜTAS Akademi Mezuniyet Projeleri Sergisi”, İzmir Kültürpark Sergi Salonu

2017 – “Dokuz Eylül Lisansüstü Öğrencileri Sergisi”, İzmir Türk Amerikan Derneği

2018 – “Melankoli” Karma Sergi, Ahmed Adnan Saygun Sanat Merkezi

Kişisel Sergi

2017 – “Ecem İleri Heykel Sergisi”, Tarihi Havagazı Fabrikası Kültür Merkezi, İzmir