

Bu makaleye atıfta bulunmak için/To cite this article:

ÖZKUL, D.T. (2020). Heykel Sanatına Disiplinler Arası Bir Yaklaşım. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 24 (4), 1905-1919.

Heykel Sanatına Disiplinler Arası Bir Yaklaşım^(*)

Döndü Tülay ÖZKUL^(**)

Öz: Modernist içgüdüyle, her alan kendine özgü sınırları keşfe çıkararak pür (saf) hale gelmeye çalışmış; ancak, tahminlerin aksine, farklı alan ve türler her zaman birbirlerine müdahale etmiş; zamanla saf değil, çoğulcu (disiplinler arası) bir sanat algısı ortaya çıkmıştır. Özellikle modernizm sonrası heykel ve resim sanatı birbirlerinden beslenerek, kendilerine ait olmayan özellikleri sergilemeye başlamışlardır. Bu yaklaşım süreç içerisinde hem pratik hem de kavramsal açıdan disiplinlerin zenginleşmesine katkıda bulunmuştur. Bu nedenle makalede, muğlak alanın etrafında konuşlanan sanatçı üretimleri, kavramsal konstrüksiyonda ele alınarak, söz konusu disiplinlere katkıları irdelenmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Heykel, resim, disiplinler arası sanat, modernizm

An Interdisciplinary Approach to Sculpture Art

Abstract: With its modernist instinct, each area has attempted to become pure by exploring its own boundaries; however, contrary to predictions, different areas and species have always interfered with each other; over time, not a pure but pluralistic (interdisciplinary) art perception has emerged. Especially, the art of painting and sculpture after modernism were began to exhibit their non-characteristic features by feeding from each other. This approach has contributed to the enrichment of disciplines both practically and conceptually. Therefore, in the article, artist productions, which are located around the ambiguous area, have been studied for their contributions to these disciplines by reviewing conceptual construction.

Keywords: Sculpture, painting, interdisciplinary art, modernism


Makale Geliş Tarihi: 26.10.2020


Makale Kabul Tarihi: 25.12.2020

I. Giriş

Bu çalışmada, heykel ve resim sanatının özünde yer alan, bu sanatların temel ölçütlerini belirleyen ana unsurları üzerinden üretimlerde bulunan sanatçılar açısından ele alınmıştır. Bu sanatçıların üretimleri geleneksel anlamda hem resim hem de heykelin kaygılarını taşımaya devam etmekte ancak geleneksel resim ve heykele benzememektedir. Burada yer alan üretimler, yeni bir eşikten geçen resim ve heykelin tekrar organize olmuş biçimi olarak değerlendirilebilir. Bu üretimler tam olarak resim ya da heykel değildirler: ancak ikisinin ortası, resimsi heykeller ve heykelsi resimlerdir. Bunlar, her ne kadar resim ve heykel kategorisinde ele alınsa da, bu üretimleri meydana

^{*} Bu makale “Çağdaş Sanatta Kütle Yüzey İlişkisi “ adlı Sanatta Yeterlik tezinden türetilmiştir.

^{**} Dr. Öğr. Üyesi, Malatya Turgut Özal Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü (e-posta: dtulay_durmus@hotmail.com)  ORCID ID. orcid.org/0000-0003-2789-5396.

Bu makale araştırma ve yayın etiğine uygun hazırlanmıştır  iThenticate[®] intihal incelemesinden geçirilmiştir.

getiren sanatçıların kimisi bu kategorileri reddetmiş kimisi kabul etmiş kimisi de başka bir başlık altında değerlendirilmiştir.

Günümüz sanatında, bir anlatım biçimi olarak disiplinler ihtiyaçları dahilinde diğer disiplinlerin sınırlarını aşarak rol çalmaktadırlar. Bugün gerekli görüldüğü zaman resim de heykel gibi mekânda yer kaplamakta, heykel de yüzeyinde resmin yapı elemanlarını taşımaktadır. Bu açıdan değerlendirildiğinde resim, giderek somutlaşıp heykelsi, heykel ise giderek yüzeyselleşmeye başlayıp resimsi özellikler sergilemektedir.

Örneğin, minimalizmin önemli figürlerinden biri olan Donald Judd'ın 1967'de yapmış olduğu isimlendirilmemiş yapıtı aynı hizaya sıralanmış bir şekilde duvara monte edilmiş, dikey on iki adet galvaniz çelikten oluşmaktadır ve izleyiciye dönük bir şekilde sergilenmektedir. Bu üretimde, kutuların aralarında 23 santimetrelük boşluklar bırakılmıştır. Judd birimlerin seri halde tekrar etmesi nedeniyle kompozisyonda hiyerarşi olmadığını savunmuştur (Farthing, 2014, s. 521). Bu üretimde amaç kompozisyonun her bir parçasının *bütüncül* bir şekilde değerlendirilmesidir. Bu tavır diğer minimalistler tarafından da demokratik bir biçimlendirme olarak adlandırılmıştır. Çünkü minimalist kompozisyon her objeye hem tek hem ayrı hem de bir seri şeklinde bir yer imkânı sağlamıştır (Turani, 2017, s. 744).



Şekil 1. Donald Judd, 1967, İsimsiz, her bir parça 23 x 101,5 x 79 cm, galvaniz çelik üzerine lake

Şunu belirtmek gerekir ki Judd'ın heykelleri genel olarak isimsiz, dizilerden oluşan, Judd üretimlerini ne resim ne de heykel kategorisine sokmaz. Üretimlerini özgül nesne olarak tanımlar. Sanatçı 1965'te yayınlanan *Özgül Nesnelere* isimli makalesinde belirttiğine göre bu üretimler heykel değildir:

Yeni üç boyutlu eser bir harekete, ekole ya da üsluba ait değildir. Ortak özellikleri onu bir hareket içinde tanımlamayı sağlayamayacak kadar genel ya da nadir. Farklar benzerliklerden daha büyük. Benzerlikler eserden seçiliyor; bir hareketin ilk ilkeleri ya

da sınırlayıcı kuralları değil. Üç boyutluluk resim ya da heykelin olduğu gibi bir kap değil sadece, ama öyle olmaya çalışıyor (1965/2011, s. 870).

Judd sanat yapıtını geleneksel kategorilere dayatmaya çalışmanın aksine yaratma sürecinde fikir işçiliğine soyunmuş, gerçek mekân içinde ilişkisel olmayan, fazlalıklarından arınmış, ne resim ne de heykel olan ancak iki disipline de akraba olan üretimlerini, *spesifik nesne* olarak tanımlamıştır. Bunun nedeni belirli nesnelere benzemesi değil “belirli nesnelere” olarak görünmesini istemesidir (Danto, 2014, s. 50).

Judd’ın “heykelde ne varsa benim eserimde yok” (Akt: Kosuth, 1969/2011, s. 899) ifadesinde dikkat çektiği nokta, insanların görmeye alışkın oldukları gelenekselleşmiş heykel kaygılarının, yapmış olduğu üretimlerde mevcut olmamasıdır. Esasında burada vurguladığı şey duvara asılmış, gerçek üç boyutlu nesnelere ta kendisidir. Bunlar kendisinden başka hiçbir şeye göndermede bulunmayan basit biçimlere sahip geometrik formlardır ve Kosuth’un deyişi ile sokakta, sanayide ya da yaşamın herhangi bir yerinde karşılaşılabilecek biçimlerdir (1969/2011, s. 905).

Norbert Lynton’a göre ise minimalistlerin kullandığı bu geometrik formların çekiciliği, insanın modern yapıtlardan piramitlere kadar uzayıp giden, kütleli şeylere göstermiş olduğu saygıya dayanır. Minimalizm de gerçek anlamda *açıklık* ve *sadelik* üzerine konuşlanır (Lynton, 2004, s. 306). Zaten minimalizm Alman mimar Mies van der Rohe tarafından Robert Brownin’in bir şiirinden alıntılanan ‘*az çoktur*’ ilkesinin etrafında temellenerek, gönüllü olarak az sayıda kaynak ile mekâna yönelik üretim yapmak değil midir? (Aureli, 2016, s. 5)

Judd ile beraber diğer minimalist sanatçılar da üretimlerinin heykelle ilişkilendirilmemesi için geleneksel heykel üretim tekniklerini (yontmak, modle etmek, yapıştırmak vb.) kullanmamayı tercih etmişlerdir. Bunların yerine kişiliksizleştirilen seri üretim nesnelere kullanmışlardır. Bu kişiliksizleştirilen seri üretim nesnelere için Turani “Kalite sorunundan uzak, önceden boyanmış, ifadesiz, kişiliksiz, hazır endüstriyel malzemeler” (Turani, 2017, s. 747) biçiminde değerlendirmektedir. Bu durum genel olarak minimalist sanatçıların heykel ile bağlarını zayıflatmak için takındıkları bir tavidir. Bu sayede tasarım sürecinden geçen malzeme, teknisyenin ellerine bırakılarak sanatçının kişisel parmak izlerini bırakmasının da önüne geçilir (Antmen, 2010, s. 184). Ancak 1974 yılında Judd koleksiyoncu Baron Guiseppe Panza di Biumo ile bir sözleşme yapar. Bu sözleşme dahilinde Panza Judd’a satın aldığı eskizleri uygulama olanağını da verir. Uygulama süresince Judd’ın seyahatlerini fazla masraflı bulmaya başlayan Panza eskizleri İtalyan zannatçılara yaptırmanın daha az zahmetli ve masrafsız olacağını düşünür. Panza’nın verdiği bu karar karşısında Judd “Başkalarının yaptığı işler bana ait değil tabii ki!” der (Saehrendt ve Kittl, 2012, s. 28). Judd’ın bu söyleminin tersine Carl Andre, Richard Serra gibi minimalistler bu konuda onunla aynı fikri paylaşmazlar. Örneğin Serra, *Zaman Meselesi* adlı üretiminde kullanmış olduğu endüstriyel malzemeyi fabrikadan aldığı gibi değerlendirmiştir. Carl Andre’nin 1969 yılında yapmış olduğu *144 Magnezyum Meydanı*’nda kullanılan plakalara sanatçı tarafından müdahale edilmemiş ve üretimden geldikleri gibi kullanılmıştır.

Görüldüğü gibi minimalistlerin savundukları ideolojileri, sanat eserinde kişiselliğin ve estetiğin terk edilmesine yönelik adımları kusursuz bir biçimde ancak her biri için farklı bir doğrultuda ilerlemiştir. Richard Serra, 1968 yılında yapmış olduğu *Kurşun Yakalayan El* adlı işinde sanatçının üretimini inşa etme sürecine yoğunlaşır.



Şekil 2. Richard Serra, 1968, Kurşun Yakalayan El, Üç Dakikalık Sessiz Film

Sabit bir kamera ile çekilen filmde sanatçının eli sürekli hareket halindedir. Yukarıdan aşağıya bırakılan kurşunu yakalamak için bir dizi el hareketi (açılan, kapanan, bükülen) ön plana çıkarılarak sanatçı ve üretimi arasında geçen diyalogun altı çiziliyordu. Peki, Serra'nın bunu yapmasındaki amaç heykele nasıl bir katkı sağlamış olabilir?

Sanat tarihçisi Benjamin H. Buchloh tarafından bu filmler, 'heykel filmleri' olarak adlandırılmış heykelin doğasına ilişkin hareketleri tekrarlayan bir süreci heykelin bir uzantısı olarak değerlendirilmiştir. Film herhangi bir anlatı doğrultusunda çekilmemiştir. Tekrarlamanın kendi doğasına ilişkin basit, düzenli ve kendi şahsına özeldir (Spampinato, 2015, s. 33). McEvelley ise 20. yüzyılın sonlarından başlayan bu çağı kuşku çağı olarak adlandırır. Bu çağ heykeltıraşların nesneyi, mutlak şeylerin gerçekliklerini ve tanımlarını sorguladıkları bir çağdır (McEvelley, 1999, s. 167).

Heykelin ve sanatın doğasına ilişkin bu ve benzeri üretimler bu alanların düzenli bir şekilde genişlemesine yol açmıştır. Ortak görüşleri bir paydada buluşmasına rağmen Judd yapıtlarının heykel olmadığını savunurken, Robert Morris üretimlerinin geleneksel heykelin devamı olduğunu iddia eder. Ancak her ne kadar Judd üretimlerinin herhangi bir kategoriye girmemesi için çaba sarf etse de bu konuda başarılı olamaz. Malzemeyi kullanma biçimi, manifestoları, diğer minimalist sanatçıları gibi heykelin iki beden daha büyümesine neden olur.

Lynton ise heykel kavramının giderek genişlemesiyle ilgili olarak “Heykelin dış görünüşü, boşlukta yer alan biçim olarak varlığı, o heykelin en az güvenilir yanını oluşturur” düşüncesini savunur (Lynton, 2004, s. 315). Bu düşünce bağlamında değerlendirildiğinde artık heykelin bilinen görüntüsü ve anlatısı değişmiştir.

Öte yandan Fabian Marcaccio konuya daha geleneksel yöntemler üzerinden yaklaşır. Marcaccio’ nun 2000 yılında açmış olduğu *Patiant Öyküleri*, 4 metre yüksekliğinde 100 metre uzunluğundaki resim, galerinin içinde gezinerek binanın penceresinden sarkarak dışarı çıkan, heykelsi özellikler sergilemektedir.



Şekil 3. Fabian Marcaccio, *Paintant Öyküleri*, 2000, Tuval Üzerine Pigmentli Mürekkep, Silikon, Poli-Optik Reçineler, Yağ, Ahşap Ve Metal, Rio De Janeiro’daki Sergiden İçeriden Görünüm

Üretimlerinin çoğu *Patiant Öyküleri*’nde olduğu gibi dijital baskıların üzerine çalışılmıştır. Bu bağlamda kendi söylemi ile hem günümüz teknolojisinin getirilerinden faydalanır hem de malzemenin elverişli yapısı sayesinde heykel ve resmi bir araya getirebilmektir. Resim yüzeyi, dijital çıktı alındıktan sonra Marcaccio tarafından yeniden organize edilerek, gerekliliğine göre resim düzeneğinin hem önü hem de arkası kullanılarak iki boyutlu yüzey üzerine iliştirilen üç boyutlu nesnelere ile üretim süreci tamamlanır. Marcaccio bu açıdan resim yüzeyini hala yenilikçi, üretime müsait ve cesur modelleri bir araya getirebilecek bir direnç biçimi olarak tanımlar (<http://websterj11247726.blogspot.com/2014/03/cps-presentation-artist-study.html>).

İşte tam da bu yüzden İngilizce *paint/ting* ve *mu/tant* kelimelerini kısaltarak bir araya getirir: *Paintant*. Ne de olsa Marcaccio üretimlerinde birçok disiplini bir arada kullanarak resim yüzeyine iliştirir. Genetiği ile oynanmış resim, heykel ve fotoğraf. Marcaccio, Paul Laster ile yapmış olduğu bir röportajda *Paintant*’dan şöyle bahseder: Resim için önerdiğim yeni dönem animasyonlu, karmaşık ve makromalist bir yaklaşım içerir. Bu yaklaşımda resim sanatı bağlamdan boyuta, maddiliğe kadar tüm karmaşık düzeylerle

uğraşacak ancak yine resim kalacaktır (<https://whitehotmagazine.com/articles/talking-painting-with-fabianmarcaccio/3038>).



Şekil 4. Fabian Marcaccio, Paintant Öyküleri, 2000, Tuval Üzerine Pigmentli Mürekkep, Silikon, Poli-Optik Reçineler, Yağ, Ahşap Ve Metal, Rio De Janeiro'daki Sergiden Dışarıdan Görünüm

Okumaya, görmeye alışkın olduğumuz resim eskisi gibi değil artık. Eskiden resim sanatçının boyaları sıvı hale getirip yüzeyde bir görüntü oluşturması ile tamamlanıp, duvarda ona özel olarak hazırlanmış yerine asılıyordu. Ancak bugün Marcaccio'nun resmine baktığımızda yüzyıllar boyunca resmin sırtını yasladığı duvar yerine, mimari mekân içinde başına buyruk dolaşan bir şey görürüz. Üstelik yüzeyde kullanmış olduğu malzemesi de boya ile sınırlı değildir. Resmi yeniden tanımlamak, parametrelerini zaman ve uzayda genişletmek amacı ile fotoğraf, heykel ve dijital baskı teknikleri, resim yüzeyinde Marcaccio tarafından yeniden harmanlanır (<http://fabianmarcaccio.daros-latinamerica.net/>). Bu disiplinler arası etkileşimin sonucu olarak ortaya çıkan geniş malzeme yelpazesi, çağdaş sanatçının ifade biçimini ve olanaklarını her açıdan güçlendirerek üretimlerde özgür ve özgün bir biçim dili ön plana çıkmaktadır (Çevik. 2018a, s. 120).

Marcaccio üretimlerinin başlangıç noktasını resimle temellendirse de kolaj ve montajları tuvalden taşarak anıtsal yerleştirme ve heykellerle sonuçlanır. Marcaccio resim sanatının girişkenliğini, “bugün resim, kendisini ve diğer alanlarla ilişkisini tanımlamak için sürekli manevra halindedir” şeklinde açıklar (<http://fabianmarcaccio.daros-latinamerica.net/?p=88&lang=en>). Sonuç olarak Marcaccio hem resmin hem de heykelin geleneksel kategorilerine/kalıplarına karşı çıkmakta ve üretimlerini bu alanların dışında tanımlamaktadır.

Robert Rauschenberg'in üretimlerinde hem resim hem de heykelin araçlarından faydalanan bir başka sanatçıdır. Aynı zamanda Rauschenberg resim yüzeyini görüntüden arındırarak, tuvali biçimsel olarak değerlendirmiş hatta Duchamp'ın yaptığı yaramazlığı yeniden yorumlamıştır. Rauschenberg'in *Kombine Resimleri*'nde hazır nesnelere

yeniden yorumlayarak tuvale girmesini ya da tuvalin kendisi olmasını sağlamıştır. Örneğin *Monogram* adlı işinde, bir otomobil lastiği, bir Angora keçisi, bir baston ve bir yağlı boya ile boyanmış tuval bulunmaktadır.



Şekil 5. Robert Rauschenberg, Monogram, 1955-59, Karışık Teknik, 106.7 x 135.2 x 163.8 cm

Rauschenberg, otomobil tekerleğinin ortasından geçirmiş olduğu Angora keçisini ve bastonu yağlı boya tuvalin ortasına konumlandırmıştır. Keçinin deforme olan yüzünü tuval üzerinde bulunan renklerle boyamıştır. Üretimlerinde yer alan hazır nesnelere, onun tuvalinde ya da fırçasının ucunda, yaşamsal olana, gerçek anlamda dokunma ve deneyimleme olanağı yaratır. Öyle ki “Resim hem sanatla hem de hayatla ilgilidir. Hiçbiri yapılamaz. (ikisi arasındaki boşlukta hareket etmeye çalışıyorum)” şeklinde ifade etmektedir (1961/2011, s. 779).

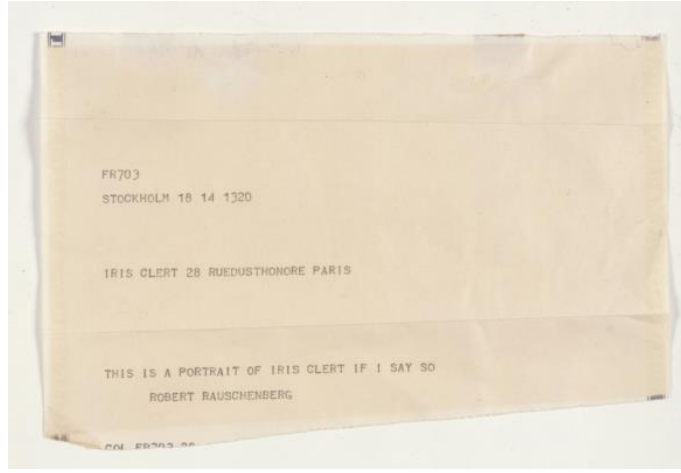
1958 yılında Leo Castelli Galerisi’nde izleyici ile buluşan Rauschenberg’in yapıtları, izleyicilerin alışkın oldukları kolaaj ve asambrajların çok ötesinde, sarsıcı bulunur. Resimlerinde yataklar, yorganlar, yastıklar, telefon, içi doldurulmuş keçi ya da kuşlar, telefon rehberleri, şemsiyeler, tabela parçaları vb. nesnelere yerleştirmiştir (Ragon, 2009, s. 169).

Rauschenberg’in, resimlerine dahil ettiği nesnelere tarihleri, yüzeyde bıraktıkları çağrışımlar ve plastik etki, şaşırtıcı şekilde kışkırtıcıdır. Rauschenberg’in üretimlerinin izleyici üzerinde bıraktığı bu etkiyi Fineberg şöyle açıklar;

Rauschenberg’in çalışmalarındaki görüntüler belli anlamlara gönderme yaparlar. Ama sistematik bir ikonografi oluşturmazlar. Rauschenberg’in çalışmalarındaki her bir görüntünün olası çağrışımlarının çokluğu, kişinin tek tek unsurları aynı anda okumasına

olanak tanır. Bazı sanat tarihçileri denemiş olsa da, kimse bu çalışmaların bir şekilde çözerek anlaşılır bir ikonografi oluşturamamıştır (Fineberg, 2014, s. 168).

Rauschenberg'in oluşturduğu yüzey, izleyiciyi hem hikâyesini okumaya davet eder hem de içeri almaz. 1961 yılında Paris'te gerçekleşecek olan bir sergiye Rauschenberg'in İris Clert portresi ile katılması istenir. Tabi ki bu portre alışık olduğumuz bir portre değildir. Rauschenberg bu sergiye bir telgrafla katılır. Telgrafa: "Ben öyle diyorsam, bu İris Clert'in portresidir" yazdırmıştır (<https://www.mandatory.com/living/1263153-robert-rauschenberg-retrospective-will-blow-mind>).



Şekil 6. Robert Rauschenberg, İris Clert Portresi, telgraf kâğıdı, 1961, 44,5 x 34,6 cm

Genel anlamda Rauschenberg yapmış olduğu üretimlerde resim sanatında özellikle yüzey probleminin altını çizmiştir. Bir boyanmış tuval üzerinde yer alan Angora keçisi ya da geliş güzel bir telgraf kâğıdının üzerine basılmış harflerden oluşan bir portre onun resme bakma ve görme biçimini açıkça yansıtır.

Ancak Rauschenberg, ilk olarak 1951 yılında, *Beyaz Resimler* ile görüntüyü yüzeyden ayıklamış daha sonra 1953 yılında bir *De Kooning desenini* silerek yüzeyi boşaltmış, geriye sadece kavram olarak resim kalmıştı. 1961 yılında ise bahsi geçen portreyi, birkaç adım daha ileri giderek telgraf operatörü tarafından karşı taraftaki operatöre nokta ve çizgi (. ve _) şeklindeki tıkrıtlar aracılığı ile kısa ve net bir şekilde yollamıştır. Ne de olsa sanatçının seçimi ile bir pisuar sanat nesnesi olabiliyorsa yine sanatçının söylemi ile telgraf bir portrenin yerini alabilirdi. Resim, yüzey üzerine bir takım araçlarla bırakılan izler değil miydi? Boya kullanmaya, yanılısamaya ne gerek vardı? Rıfat Şahiner o dönemde resmin kavramsal durumunu şöyle özetler; 'Resim'i bir açıklama olarak sıfırlamak, onun boyanmış boyasızlığı yanında, şaşının varlığını da paranteze almayı gerektirmektedir. Bir mekân olarak, bir yanılısama alanı olarak, bir içerik taşıyıcısı olarak da sıfırlanması... Resmin, resim üzerinden yok edilmesi...' (Şahiner, 2015, s. 56)

Robert Venturi'nin 1966 yılında yazmış olduğu *Mimaride Karmaşıklık ve Karşıtlık* kitabında bahsettiği gibi dönemin ifade biçimi “ ‘Arı’ olmaksızın ‘melez’ olan, ‘temiz’ olmaksızın uzlaşmaya yatkın, ‘açık seçik tanımlanmış’ olmaksızın ‘muğlak’, ‘ilginç’ olmanın yanı sıra sapkın öğeler” den oluşuyordu (Danto, 2010, s. 35). Bu cümle tam anlamıyla Rauschenberg’i karşılıyordu. Yaptığı her hamle ile resmin sınırlarına meydan okuyor, hem anlam hem de kavram bakımından onu sorgulayıp, genişletiyordu. Şüphesiz kombine resimler bu açıdan resim ile heykelin arasına çekilmiş sınır çizgisinin tam ortasına bilinçli olarak bırakılmıştır.

Resimden çok heykelle benzeyen tuval heykeller yapan Bubi'nin üretimlerinin temelini malzeme ve teknik açıdan heykelin araçları oluşturmaktadır. Bu açıdan Bubi’de üretimlerini tam olarak bahsi geçen sınır çizgisinin ortasına bırakır. Ancak sanatçının bu üretimleri tuval olarak anılırlar. Bilindik tuval yüzeyinin aksine atık kumaşlardan iplik parçalarına, naylonlardan halatlara atık malzeme ile geleneksel sepet örgüsünü anımsatan bir yüzey söz konusudur. Bubi 90’lı yıllarda üreticisi bilinmeyen ya da bilinmeyen işler üretme kaygısı içinde motif tekrarlarını yaptığını ifade eder (Bostancı, 2017, s. 15). Onu bunu yapmaya iten, herkesin yapabileceği basitlikte, geleneksel el becerisine yaslanmayan işler üretme kaygısıdır ve bu yüzeyler zaman zaman kafes şeklinde zaman zamansa motif şeklinde karşımıza çıkar.



Şekil 7. Bubi, İsimsiz, 2014, 75x145 cm, Tuval Üzeri Karışık Teknik

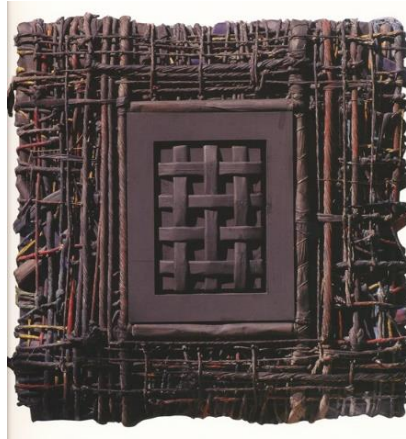
Sanatçı yapıtlarının bir şeye benzemesinden, çağrışım yapmasından ziyade çizgi, renk, doku ve kompozisyon gibi öğeler açısından okunmasını tercih eder. Geleneksel tuval anlayışının tersine tuval bezlerini renklendirip yeniden biçimlendirmiş, böylece yüzeyde oluşan girinti ve çıkıntılar ile gerçek bir hacim yakalamıştır (Görünür, 2008, s. 297). Bu sayede tuval üzerinde yanlısına yerine gerçek derinlik duygusunu yakalar.

“Resimde lüks sayılan boşluğun, üç boyutlu sanatta ihtiyaç olduğu bir gerçektir. Sanat olarak heykel, rölyef ve mimarinin özelliği uzayda üç boyutlu bir nesne oluşturmasıdır. İki boyutlu bir düzlemde derinlik perspektifle yanlısına olarak verilir

oysa üç boyutlu çalışmalarda derinlik gerçektir” (Üst, Hızal, Candaş ve Pehlivan, 2015, s. 7).

Ancak bu derinliği yakalaması için önce resim algısının değişmesi, bunun içinde diziyi başlatacak tetikleyici olayın gerçekleşmesi gerekmektedir. Bubi, geleneksel tuval anlayışından kopuşunu şöyle açıklar:

Adadaydık, resim yapıyordum, malzemem bitti. Adadaki tek kırtasiyecide istediğim malzemeyi bulamadım. Kös kös eve gittim ve ansızın kayınvalidemin dikiş kutusunu keşfettim. O kutunun içindeki renkli ipleri gördüğümde dikişlerle aynı renkleri ve biçimleri elde edebileceğimi fark ettim. Üstelik dikiş dikmeyi de bilmiyordum. Yine de o kaba dikişler arada atılan düğümler bana müthiş zevkli geldi ve onları tasarladığım biçim için değil, dikişin özellikle yırtılmış veya eklenmiş parçaları eklerken, kullanımını göstermeye başladım. (Sadak, 2002, s. 434).



Şekil 8. Bubi, İsimless, 2005, 150x150x22 cm, tuval üzeri karışık teknik

Buradan Bubi'nin geleneksel resimden günümüz heykel tuvalerine hızlı bir manevra ile geçişini, kullandığı malzemelere ulaşamaması olduğunu anlarız. Sanatçının bir anlamda tükenen malzemesi, geleneksel resim anlayışını da tüketmiş, yüzeyde kendi ritmini ve gerçeklerini düzenlemesine olanak sağlamıştır.

70'li yıllarda yüzeydeki boyayı kazıma ile başlayan serüven, 70'lerin sonuna doğru yama dikişlere, 80'li yıllarda ise şerit tuvalerine hacim kazandırma arzusuna dönüşür. Yüzey üzerinde bir et kalınlığı yaratmak için alçı, tutkal ve talaş gibi malzemeler kullanır ancak rölyefe ulaşmak için istediği etkiyi yakalayamaz. Sorunun kullandığı malzemede olduğunu anlayan Bubi atık kumaş ve perdelerle yönelerek bez burguları yapmaya başlar (Bozdağ, 2015, s. 40-42).

Sanatçıda mevcut ekspresyon söz konusu malzeme ve teknikle adeta içkinleşmiştir. Tesadüfî giren yeni malzeme ipler, daha sonra kalın sarmallara dönüşür, kullanılmış atlet, pijama gibi malzemelerle oluşan yeni sanat pratiği “Kafesler” le iktidarını ilan eder. Simgesel görme biçimi, “Kafesler” için izleyene melez bir yapı fikri verir. O, resimden

doğup heykele dönüşen yeni bir türdür. (<http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR§ionID=5&articleID=841&bhcp=>).

Bu açıdan değerlendirildiğinde, *Kafesler* sadece yatay ve dikey örgü biçimlerinin yer aldığı düzlemler değildir, bu yeni yüzey söylemi, geleneksel resim sanatına karşı alternatif bir önerme niteliğindedir (Büyükataman, 2013, s. 47).

Katherina Grosse, kütle, yüzey ve mekân ilişkisi üzerinden sınırları zorlayan bir başka sanatçıdır. Grosse'nin sıra dışı yaklaşımı resim, heykel ve mimarlığı bütünleştirir: duvarda başlayıp yerde devam eden ya da bir anda tavana sıçrayan büyük alanlara özgü bir resim deneyimi sunar. İçine girdikçe anlaşılamayan, belirsizleşen ve akışkan bir atmosferdir. Öyle ki mekân, gelişi güzel boyanmış deneyimini parçalanamaz şekilde aynı anda sunar. Grosse bu konuda kendi görme biçimini izleyici ile paylaşır. “Pencereden dışarı baktığımda sandalyeyi, bankları veya ağaçları tek bir ünite olarak görmüyorum. Bir şey görüyorum büyük bir ağ...” der (<https://cdn.magasin3.com/wp-content/uploads/2014/10/wizz-eng.pdf>). 2010 yılında Christopher Grimes Galerisi'nde düzenlenen *Bir Kat Daha Çok* adlı sergide tam anlamı ile bahsetmiş olduğu büyük ağ ile karşılaşırız. Birim olarak ele alamadığımız, bütün olarak kavrayabilmek içinse belirli yerlere geçip izlememizi öneren bir yapılar bütünüdür.

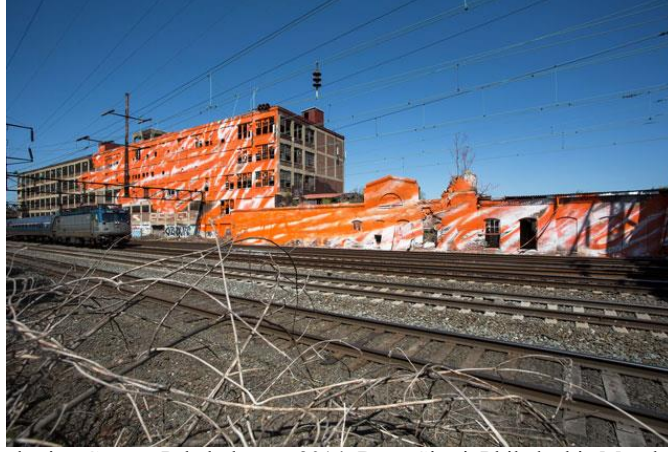
Sanatçılar tarafından yapılan bu üretimler bağlamında gerek malzeme ve teknik, gerek biçimsel gerekse kavramsal açıdan izleyicinin üzerinde etki bırakmaktadır. Sanatçı tarafından kurgulanan bu etki, mekânda izleyiciyi kuşatarak içine almaktadır (Çevik, 2018b, s. 59).



Şekil 9. Katharina Grosse, *Bir Kat Daha Çok*, 2010, Karışık Teknik, Boyutlar Değişken, Christopher Grimes Galerisi

Mekâna saçılmış bir şekilde düzenlenen yığılmış toprak kütleleri sanatçı tarafından biçimlendirilmiş strafor kümesini niteleyecek şekilde konumlandırılmış ve boya tabancası ile boyanmıştır. “Strafor köpüğün görüntüsü buzdağına benzemesine, toprak yığını da tepeleri çağrıştırmasına rağmen Grosse'nin niyeti tam anlamıyla bir manzara tasviri yapmak değildir. O daha ziyade rengin ve dokunun belirsiz, hatta uyumsuz olduğu, kendi bağlamları içinde “öngörülemeyen” çağrışımlara yol açtığı bir mizansen

düzenlemek ister” (Wilson, 2015, s. 170). Grosse'nin 2014 yılında gerçekleştirmiş olduğu bir başka projede daha önce müze ve galeri gibi iç mekânın, tepe kümelerinin ya da heykellerin boyanmasının aksine boya tabancası ile belirli noktalar arasındaki kentsel peyzaj yeniden boyamıştır.



Şekil 10. Katharina Grosse, Pshchylustro, 2014, Depo Sitesi, Philadelphia Mural Art Programı

Grosse, Philadelphia Mural Art Programı kapsamında gerçekleşen *Psychylustro* adlı proje, binlerce insanın A noktasından B noktasına giderken tren yolu istikametinde yer alan mekânları Çin Seddi A, Çin Seddi B, Kulübe, Drama Duvarı, Yeşil Geçit, Sehpa, Depo ve İkiz Duvarlar olmak üzere yeniden dönüştürerek 3600'den fazla duvar resmi yapılıır. A ve B noktası arasında gerçekleşen tren turunda günde yaklaşık 34.000 insan 10 km boyunca yeni kamusal manzarayı deneyimler.

“Proje, izleyicilerin demiryolu yolculuğunu çerçevelemeyi ve çevrelerinin deneyimlerini yoğunlaştırmayı hedefler. Bu referanslar statik bir duvarın ötesine geçer ve izleyicileri, işle işgal ettiği çeşitli yüzeyler arasında bir diyalog oluşturarak, tesisin derinliklerine taşır” (<http://art-nerd.com/newyork/katharina-grosse-psychylustro-on-mutualart/>).

Grosse'nin renk paleti bu sefer resim, heykel ya da yerleştirme arasındaki çizgiyi bulanıklaştırmakla kalmaz, 10 km boyunca önüne gelen her ağacı, otu, taşı, binayı, yolu, resim ile ilişkilendirir. Aynı zamanda müdahalede bulunduğu resim alanında yer alan, büyük ölçekli kütlelerin zemin ve uzay arasındaki sınırlandırılmış bağlantılarını, kendi içindeki ritmini tren hareket halinde iken biçimsel açıdan tayin ederek izlenecek şekilde, bazen korur bazense muğlaklaştırır. Böylece izleyicinin manzara deneyimi belirli bir göz hizasında kalmaz, sürekli gezinir.

Katherina Grosse, ister büyük isterse küçük ölçekte olsun müdahale ettiği galeri, müze ya da kamusal alanda hem heykelsi hem de resimsel öğelere yer verir. Aynı anda iki disiplin, onun her hangi bir işinin birimsel ya da bütünsel anlamda biçimini oluşturmasına yardımcı olur. Bir anlamda büyük bir ağ olarak gördüğü resmini yontarak

yapar. Ortaya çıkan üretim bir başkası için heykel, bir diğeri için yerleştirme de olsa onun için resimdir.

Sonuç olarak, bir pencere gibi duvarda asılı olan dörtgen şekli ile geleneksel resim formatına yani tuvale gönderme yapan Bubi'nin, heykele dönüşen resimleri, heykel, resim ve mimarlık disiplinlerinin temel öğelerini çarpıştıran Katherina Grosse'nin düzenlemeleri, Judd'ın ben ne resmim ne de heykelim diyen ancak ikisinin tam ortasında duran spesifik nesnelere yanı sıra hem kütle hem de yüzey ekseninde yer alan üretimlerini patiant olarak adlandıran Marcaccio ve son olarak (. ve _) şeklindeki tıktırlar aracılığı portre çizen Raushenberg gibi sanatçıların üretimleri, aynı başlık altında temellendirildi. Bu sanatçıları bir araya getiren ortak nokta ise hem resmin hem de heykelin varlığını aynı anda üretimlerinde bir arada sunmalarıdır. Bu üretimler aynı zamanda, olduklarının dışında bir diğey şey gibi, resim ya da heykeldirler.

Yüzyıllar boyunca aynı yörünge de yer alan heykel ve resim disiplinleri bugün bir diğeri ile keşşebilemekte ya da onu kaplayabilmektedir. Bu bağlamda üretimler hacmin, kütle ve yüzeyin ötesine geçerek kendisinin haricinde başka bir şey daha olduklarını söylemektedirler. Hatta bugün resim ve heykel, *bunu bende yaparım* dedirtirecek kadar beceriden yoksun ve basitleşmiş olabilir. Bütün bunların aksine tanınmayacak kadar karmaşık bir şekilde de karşımıza çıkabilirler. Söz konusu heykelin ayaklarının altından kayan biricik hacim olgusuna karşılık resim sanatı, hiç kimse ile paylaşmadığı düzlüğünü de yitirebilir. Özellikle ben ne resmim ne de heykelim diyenler olduğu gibi, bu çalışmanın konusunu oluşturan örnekler misali ortadan konuşanlar da vardır. Bu nedenle muğlak alanın etrafında konuşlanan sanatçı üretimleri ile konu kapsamında yapılmış uygulamalar ve söz konusu olan disiplinlerin sınırlarının sanatçılar tarafından bilerek ya da bilmeyerek ihlal edilmesi etrafında temellendirilmiştir. Bunlar, daha öncede belirtmiş olduğum gibi *heykel* ve *resim* disiplinlerinin tek bir üretimde bir araya gelip, ağırlığın karşı disipline kaymasından kaynaklanan ve üretimin daha çok hangisine benzediği sorunsalıyla bizi baş başa bırakan üretimlerdir. Ancak bu üretimlerde kesin sınırlar çizmek mümkün değildir. Kısacası bu tür işlerin, bu disiplinlerin tam olarak hem pratik hem de kavramsal anlamda genişlemesine, zenginleşmesine neden olduğu görülür. Ancak 20. yüzyılda başlayan heykel ve resmin neliklerine yönelik mücadeleleri, arayışları, çelişkileri ve muğlaklıkları süreç olarak kendini tamamlamış değildir: günümüzde de ivme kazanarak bu yolculuklarına devam etmektedirler.

Kaynaklar

- Antmen, A. (2010). 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. (Üçüncü Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Aureli, P. V. (2016). Az Yeterlidir Mimarlık ve Asketizm Üzerine. (Çev. B. Bilir). (İkinci Baskı). İstanbul: Lemis Yayın.
- Bostancı, M. (2017). Bubi'yi Yok Etmeye Çalışıyorum. İstanbul Art News.
- Bozdağ, L. (2015). Bubi. İzmir: Alternatif Matbaacılık.

- Büyükataman, G. (2013). Form-Mekân-Zaman Türk Heykel Sanatının Yüz Yılından Bir Kesit. Karma Heykel Sergisi Kataloğu. İstanbul: Orkide Matbaacılık.
- Cage, J. (2011). Robert Rauschenberg, Ressam ve Eseri Üzerine. Harrison, C. ve Wood, P. (Editörler). Sanat ve Kuram: 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi. (Çev. S. Gürses) (Birinci Baskı). İstanbul: Küre Yayınları, 777-780. (Eserin orijinali 1961 yılında yayımlanmıştır).
- Çevik, N. Disiplinler Arası Etkileşimler Kapsamında Alternatif Malzemeler ve Seramik Baskı Resim Yakınlaşmaları Üzerine Bireysel Uygulamalar, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi, (22), (2018a): 111-132.
- Çevik, N. Çağdaş Sanatlarda Mekânsal Sınırları-Sınırlılıkları Aşan Kurgusal Düzenlemeler, Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, (6), (78), (2018b): 49-60.
- Danto, A. C. (2010). Sanatın Sonundan Sonra. (Çev. Z. Demirsü) (Birinci Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Danto, A. C. (2014). Sanat Nedir?,(Çev. Zeynep Baransel) (Birinci Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Farthing, S. ve Cork, R. (2014). Sanatın Tüm Öyküsü. (Çev. G. Aldoğan ve F. C. Çulcu) (İkinci Baskı). Hayalperest: Yayınevi
- Fineberg, J. (2014). 1940'tan Günümüze Sanat Varlık Stratejileri. (Çev. S. A. Eskier ve G. E. Yılmaz) (Birinci Baskı). İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Görünür, L. (2008). Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. (Cilt:1) (Birinci Baskı). İstanbul: Yem Yayınları.
- Judd, D. (2011). Özgül Nesnelere. Harrison, C. ve Wood, P. (Editörler). Sanat ve Kuram: 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi. (Çev. S. Gürses) (Birinci Baskı). İstanbul: Küre Yayınları, 869-873. (Eserin orijinali 1965 yılında yayımlanmıştır).
- Kosuth, J. (2011). Felsefeden Sonra Sanat. Harrison, C. ve Wood, P. (Editörler). Sanat ve Kuram: 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi. (Çev. S. Gürses) (Birinci Baskı). İstanbul: Küre Yayınları, 898-908. (Eserin orijinali 1969 yılında yayımlanmıştır).
- Lynton, N. (2004). Modern Sanatın Öyküsü. (Çev. S. Öziş ve C. Çapan) (İkinci Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- McEvelley, T. (1999). Sculpture in The Age of Doubt. New York: Allworth Press.
- Ragon, M. (2009). Modern Sanat. (Çev. V. Kanetti) (Birinci Baskı). İstanbul: Hayalbaz Kitap.
- Sadak, Y. (2002). Bubi. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi.
- Saehrendt, C. ve Kittl, S. T. (2012). Bunu Ben de Yaparım (Birinci Baskı). (Çev. Z. Aksu Yilmazer) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Spampinato, F. (2015). Richard Serra: Heykel, Televizyon ve Statüko. *European Journal of Medya Studies*, 4 (2), 31-39.
- Şahiner, R. (2015). *Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi (İkinci Baskı)*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Turani, A. (2017). *Dünya Sanat Tarihi. (Yirminci Baskı)*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Üst, Ş., Hızal, A., Candaş, C. ve Pehlivan, A. (2015). *Üç Boyutlu Sanat Atölye 9. (4. Basım)*. Devlet Kitapları: Ankara.
- Wilson, M. (2015). *Çağdaş Sanat Nasıl Okunur. (Çev. F. Erdoğan) (Birinci Baskı)*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- İnternet: Web: <http://art-nerd.com/newyork/katharina-grosse-psychylustro-on-mutualart/>.
- İnternet: Web: <http://websterj11247726.blogspot.com/2014/03/cps-presentation-artist-study.html>.
- İnternet: Web: <https://whitehotmagazine.com/articles/talking-painting-with-fabian-marcaccio/3038>.
- İnternet: Web: <http://fabianmarcaccio.daros-latinamerica.net/>.
- İnternet: Web: <http://fabianmarcaccio.daros-latinamerica.net/?p=88&lang=en>.
- İnternet: Web: <http://lebriz.com/pages/lis.aspx?lang=TR§ionID=5&articleID=841&bhpc=>.
- İnternet: Web: <https://cdn.magasin3.com/wp-content/uploads/2014/10/wizz-eng.pdf>.
- İnternet: Web: <https://www.mandatory.com/living/1263153-robert-rauschenberg-retrospective-will-blow-mind>.