



**T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**SANATTA
YETERLİK
TEZİ**

**ALTERNATİF BİR MALZEME OLARAK
POLİMER VE TEKİNSİZ KAVRAMI**

MİNE DEĞİRMENCİ AYDIN

BİLEŞİK SANATLAR ANASANAT DALI

MART 2016



**ALTERNATİF BİR MALZEME OLARAK POLİMER VE TEKİNSİZ
KAVRAMI**

Mine DEĞİRMENCİ AYDIN

**SANATTA YETERLİK TEZİ
BİLEŞİK SANATLAR ANASANAT DALI**

**GAZİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

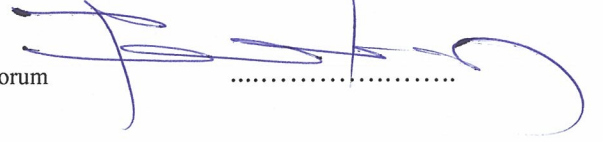
MART 2016

Mine DEĞİRMENCİ AYDIN tarafından hazırlanan “Alternatif Bir Malzeme Olarak Polimer ve Tekinsiz Kavramı” adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ ile Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Bileşik Sanatlar Anasanat Dalında SANATTA YETERLİK TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Danışman: Prof. Şeniz AKSOY

Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, Gazi Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Sanatta Yeterlik Tezi olduğunu onaylıyorum



Başkan : Prof. Ayşe Sibel KEDİK

Heykel Anasanat Dalı, Hacettepe Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Sanatta Yeterlik Tezi olduğunu onaylıyorum



Üye : Prof. Nur GÖKBULUT

Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, Gazi Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Sanatta Yeterlik Tezi olduğunu onaylıyorum



Yrd.
Üye : Doç. Dr. Güzin AYRANCIOĞLU

Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, Gazi Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Sanatta Yeterlik Tezi olduğunu onaylıyorum



Üye : Yrd. Doç. Dr. Nihat Sezer SABAHAT

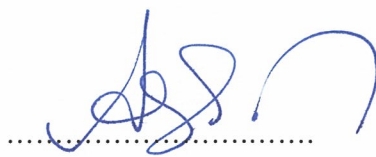
Heykel Anasanat Dalı, Ordu Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Sanatta Yeterlik Tezi olduğunu onaylıyorum



Tez Savunma Tarihi: 30/03/2016

Jüri tarafından kabul edilen bu tezin Sanatta Yeterlik Tezi olması için gerekli şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.



Prof. Aysen SOYSALDI
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

ETİK BEYAN

Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu,

bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.



Mine DEĞİRMENCİ AYDIN

30/03/2016

ALTERNATİF BİR MALZEME OLARAK POLİMER VE TEKİNSİZ KAVRAMI
(Sanatta Yeterlik Tezi)

Mine DEĞİRMENCİ AYDIN

GAZİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
Mart 2016

ÖZET

Bu çalışmada araştırma ve inceleme konusu olarak heykel sanatında alternatif malzeme ve sanatçı ilişkisi ele alınmıştır. Heykel sanatında kullanılan malzemelerin tarihsel süreç içinde yaşadığı değişimler ortaya konmuş ve örneklerle açıklanmaya çalışılmıştır. Ele alınan örneklerde görülmüştür ki sanatçılar değişen dünya koşullarına göre malzeme tercihlerini de değiştirmekte ve yaşadıkları zamanın malzemeleri ile çalışmaktadırlar. Sanatın malzemesinin bu tarihsel dönüşümü çok sayıda sanatçının yapıtlarıyla ve günümüz sanatçılarının çalışmalarıyla örneklendirilmiştir.

Heykel sanatının malzemesi olarak modern sanata gelinene kadar geleneksel olarak tanımlanan taş, bronz, ahşap gibi malzemelerin kullanıldığı görülmektedir. Bu malzemeler soylu olarak nitelenmekte ve alternatiflerine karşı da katı bir tutum sergilenmektedir. Modern sanat ile birlikte bu soylu kabul edilen malzemeler yerine gündelik hayat içinden kullanım nesneleri ve atıklar tercih edilmeye başlanmış ve böylelikle sanatın malzeme dağarcığı genişletilmiştir. Modern dünyanın ihtiyaçları doğrultusunda yapılan keşiflerden biri olan polimer esaslı malzemeler de bu dağarcığa katılan malzemelerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu araştırma içerisinde yapılan uygulama çalışmalarında polimerik malzemeler kullanılmış, ayrıca bu malzemeyi kullanan sanatçılara özellikle yer verilmiş ve kullanım olanakları açısından plastiğin gösterdiği çeşitlilik tespit edilmiştir. Genel olarak malzemenin kendi başına ortaya koyduğu imgesel yapı ve bunu bilinçli olarak kullanmaya yönelmiş olan sanatçılar konu edilmiştir.

Tez kapsamında üretilen kişisel çalışmalarda polimerik malzeme ile tekinsiz kavramı arasında ilişkiler kurulmuş ve çalışmalara açıklamalar getirilmeye çalışılmıştır.

Bilim Kodu : 404.7.009
Key Words : Heykel, malzeme, plastik, polimer, imge, sanat
Sayfa Adedi : 158
Danışman : Prof. Şeniz AKSOY

POLYMER AS AN ALTERNATIVE MATERIAL AND UNCANNY CONCEPT
(Ph. D. Thesis)

Mine DEĞİRMENCİ AYDIN

GAZİ UNIVERSITY
ENSTITUTE OF FINE ARTS
March 2016

ABSTRACT

In this study as a subject of research and analysis work on the relationship between alternative materials and artists in sculpture art. It was revealed that in the historical process experienced changes the materials used in sculpture art and tried to explain with examples. It was observed in samples taken in addressing that according to changing world conditions artists shifted their choice of materials and they work on the material era in which they live. This historical conversion of the material art was exemplified with many of the artist's works and the works of contemporary artists.

It was seemed that used traditionally defined stone, bronze, wood and until modern art as the material of sculpture. This materials regarded as noble and also it exhibits a solid stance against the alternative. Along with modern art began to be preferred instead it accepted this noble objects, useage objects in everyday life and waste. This is expanded repertoire art material. Polymeric material which is one of the discoveries in the direction of the needs of the modern world, emerges as one of the materials involved in this repertoire. In this study conducted in applications works was realized polymeric materials. Also give place to artists using this material, especially and identified diversity in the plastic in terms of usage possibilities. Overall imaginary structure revealed by its own material and tend to use it as a conscious artist who has been subject. It was mentioned that in general imaginary structure revealed by its own material and directed the artists to use it consciously.

Personal works generating in the scope of thesis, contacted with the polymer material and the uncanny concept and tried to explaining the works.

Science Code : 404.7.009
Key Words : Sculpture, material, plastic, polymer, image, art
Sayfa Adedi : 158
Advisor : Prof. Şeniz AKSOY

TEŞEKKÜR

Bu çalışmanın oluşmasında değerli eleştirileri ve yönlendirmeleriyle iyi bir danışman hoca olmanın yanı sıra duyarlılık sahibi bir insan olan sevgili hocam Prof. Şeniz Aksoy'a (Gazi Üniversitesi), her zaman fikirleriyle yol gösteren ve beni heyecanlandıran sevgili hocam Prof. Nur Gökbulut'a (Gazi Üniversitesi), değerli hocam Prof. Dr. Vildan Çetintaş'a (Gazi Üniversitesi), her koşulda hiçbir zaman desteğini esirgemeyen sevgili hocam Yrd. Doç. Dr. Nihat Sezer Sabahat'a (Ordu Üniversitesi), çeviriler için değerli dostum Emel Özmutlu'ya ve ismini sayamadığım diğer dostlarıma, her zaman yanımda olan aileme, katkılarını burada yazmakla bitiremeyeceğim sevgilim ve eşim Serdar Aydın'a, zamanı bize değerli kılan minik oğlum Can'a teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
TEŞEKKÜR	vi
İÇİNDEKİLER	vii
1. GİRİŞ	1
2. HEYKEL SANATINDA ALTERNATİF MALZEME ARAYIŞLARI VE ÖNCÜLER	5
2.1. 19. Yüzyılda Malzemede Öncü Adımlar	5
2.2. Avangart Sanatçılar ve Alternatif Malzemeler	8
2.3. 1940 ve Sonrasında Heykel Sanatında Malzeme	21
3. SANATÇI VE MALZEME İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA ÖRNEK SANATÇILAR	31
4. UYGULAMA ÇALIŞMALARI İÇİN KURAMSAL BİR TEMEL OLARAK “TEKİNSİZ” KAVRAMI	53
5. UYGULAMA ÇALIŞMALARINDA KULLANILAN PLASTİK MALZEMENİN KISA TARİHÇESİ VE ESTETİK OLANAKLARI ...	59
6. UYGULAMA ÇALIŞMALARI	77
7. SONUÇ VE ÖNERİLER	101
KAYNAKLAR	103
GÖRSELLER DİZİNİ	109
ÖZGEÇMİŞ	158

1. GİRİŞ

Heykel sanatında “geleneksel” olarak kabul edilen malzemeler olan taş, metal, bronz ve ahşap modern heykelin doğuşundan önce taşıdıkları ifade olanakları ve imgesel nitelikleri ile değil daha çok fiziksel ve pratik özelliklerinden dolayı tercih edilmiştir. Bronz ve taş uzun yıllar bozulmadan kalabildiği ve dış ortamların zorlu şartlarına dayanabildiği için bu nitelikleri göz önüne alan sanatçı için vazgeçilmez bir malzeme olmuştur. Aynı zamanda bronz, yeterli sıcaklığa ulaştığında çok akışkan olduğundan detaylı kalıpların dökülebilmesini de sağlamıştır. Malzeme, avangart sanatçıların onda bir ifade olanağı olduğunu keşfedene kadar yalnızca belirli formların taşıyıcısı olarak kalmıştır.

Modern sanata kadar sanat ve hayatın birbirinden farklı ve ayrı şeyler olduğu düşüncesi hakimdir. Modern sanatla birlikte sıradan ve gündelik hayata ait nesnelerin kullanımı bir anlamda sanat hayat arasındaki keskin ayrımın bir kırılma noktası oluşturmuştur. Postmodern sanatla birlikte söz konusu ayrımı tamamen ortadan kaldırmaya yönelik pratikler görülmeye başlanmıştır.

Malzeme, sanatın ne olduğuna verilen yanıtla birlikte dönüşüme uğramaya başlamıştır. Sanatın gündelik hayatın gerçekliğinden farklı kültürel anlamlandırmalarla ağırlaştırılmış niteliği öncü sanatçıların gerçeklik tutkusu nedeniyle dağılmıştır denilebilir. Caravaggio’nun kutsal kabul edilen insanları, sıradan insanları model alarak resimlemesi, sonraki zamanlarda Manet’in, “Olimpia”yı resmederken bir fahişeyi model alması, Degas’ın heykelinde model olarak fiziksel nitelikleri bakımından ikinci sınıf kabul edilen bir dansçıyı alması bu duruma örnek olarak verilebilmektedir.

Herhangi bir şeyin sanatın malzemesi olarak alınması da yukarıda bahsedilen gerçeklik konusu ile bağlantılıdır. Sıradan bir gazete parçasının Picasso tarafından resim yüzeyine taşınması, bir bisiklet gidonu ve selesinin heykel olarak sunulması sanatın malzemesi ile ilişkisinde kendisine referans olarak hangi gerçekliği aldığını göstermektedir. Burada gündelik hayatın gerçekliği o güne dek sanata biçilen çerçevenin içine sızmıştır denilebilir.

Sentetik Kübizm’den günümüz heykel sanatına uzanan süreçte malzemenin çeşitlilik gösterdiği ve sanatçıların sürekli arayış içinde oldukları görülmektedir. Bu arayışla birlikte heykel düşüncesinin sürekli değiştiği söylenebilmektedir. Bu çalışmada Sentetik Kübizm’den günümüze kadar heykel sanatında alternatif malzeme kullanan sanatçıların

alışmaları incelenmiştir. Bu genel görünüm içerisinde bir alternatif olarak polimerik¹ malzemelerin çağdaş heykele nasıl bir katkı sağladığı araştırılmış, polimerik malzemelerin heykel estetiğine getireceği yeni olanaklar uygulama çalışmalarıyla ortaya konmuştur.

Bu araştırmadaki uygulama çalışmalarında ağırlıklı olarak, polimer içerikli malzemelerden plastik, poliüretan köpük ve naylon kullanılmıştır.

Roland Barthes, plastik için tözsüz ya da tözü bozulmuş bir malzeme değerlendirmesinde bulunmaktadır. Bu anlamda plastik yalnızca üretim süreçlerinin bir ürünü iken doğanın sunduğu malzemeler, kıymetli bir süreci, ekolojik bir zamanı içermektedir. Bu tözsüz olma durumunu kitlelerin ucuzluk ve ulaşılabilirlik taleplerinin bir karşılığı olarak da görmek mümkündür. İhtiyaç, özel bir tanım gereksinimi olmaksızın toplumsallık içinde kendi şeklini alırken; ihtiyacın bu dışsal belirlenimi, insan hayatını da plastiğin yaşam alanı olarak tayin etmiştir denilebilir.

Plastik bozulmuş bir töz olması sebebiyle hangi duruma girerse girsin, yumağımsı, yağlımsı, bulanık ve donmuş bir görüntüsü vardır. Ona dokunduğunuzda çıkardığı ses ve renkleri kendini ele verir (Barthes, 2011:159). Bu düşünceden hareketle heykel sanatı açısından bakıldığında taş, ahşap, kil gibi geleneksel malzemelerden yapılmış heykellerin izleyicide uyandırdığı dokunma hissinin plastik malzemelerden yapılmış heykellerde aynı şekilde olamayacağı söylenebilir.

Bu çalışmada polimer esaslı malzemeler üç boyutlu çalışmalarda ve iki boyutlu yüzeylerde yakılmak suretiyle uygulanmış, heykele sağladığı plastik etkisi incelenmiş ve kuramsal bir temel olarak tekinsiz kavramı üzerinde durulmuştur.

Problem Durumu/Konunun Tanımı

Araştırmanın temel problemi heykelde alternatif malzeme kullanım sürecinde sanatçı-malzeme ilişkisi nasıl gerçekleşir? sorusunun yanıtını aramak ve heykel sanatında alternatif bir malzeme olarak polimeri tekinsiz kavramı üzerinden ele almaktır.

¹ Polimer; monomer olarak adlandırılan basit moleküllerin kimyasal bağlarla bağlanması sonucu oluşan yüksek molekül ağırlıklı malzemelerdir. Endüstride kullanılan polimerik malzemeler fiziksel ve mekanik özelliklerine bağlı olarak plastikler, kauçuklar ve fiberler olmak üzere üç ana sınıfa ayrılırlar. Günümüzde polimerik malzemeler çok yaygın bir kullanım alanına sahiptir. PVC, naylon ve teflon polimerik malzemelere verilebilecek en basit örneklerdir. Plastik ve kauçuk malzemelerin tümü polimer esaslıdır. (<http://www.yalova.edu.tr>)

Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı, modern ve postmodern dönem olarak bilinen süreçlerde çağdaş heykel sanatında, eserlerinde geleneksel malzeme dışında alternatif arayışlara giren sanatçıların malzemeye yapıt arasında kurdukları ilişki üzerinden değerlendirme yapmak, alternatif bir malzeme olarak polimer malzemenin olanaklarıyla özgün çalışmalar ortaya koymak ve tekinsiz kavramıyla ilişkisini kurmaktır.

Araştırmanın Önemi

Bu çalışma günümüz teknolojilerinin hayatın tüm alanlarında olduğu gibi sanat alanına da sınırsız malzeme olanağı sunmasına bağlı olarak heykel sanatında alternatif malzemelerin heykel plastiğine etkilerini ortaya koyması, sanatçıların malzemeye olan ilişkilerini göstermesi açısından önemlidir. Bu araştırma için yapılan ön çalışmalarda heykel sanatında malzeme konusunda yapılan tezler içerisinde polimer malzemeyi konu alan bir araştırmanın olmadığı görülmüştür. Bu açıdan heykel sanatında alternatif bir malzeme olarak polimer malzemenin kullanımı, eserin plastiğine etkisi ve sanatçıya sağladığı olanakların araştırılması bu araştırmayı önemli kılmaktadır. Araştırma ülkemizde heykel alanındaki yazılı kaynakların yetersizliği açısından da literatüre katkı sağlayacaktır.

Sınırlılıklar

Araştırma çağdaş heykelin sentetik kübizmle başlayan yeni malzeme arayışının günümüz sanatına kadar uzanan sürecini kapsamaktadır. Çalışma heykelde kullanılan taş, ahşap, kil gibi geleneksel malzeme dışında kullanılan malzeme örnekleriyle sınırlı tutulmuştur.

2. HEYKEL SANATINDA ALTERNATİF MALZEME ARAYIŞLARI VE ÖNCÜLER

Sanat tarihi boyunca sanatçıların sürekli yeni olanı ve denenmemişi arayış içinde olduklarını söylemek mümkün görünmektedir. Bu arayış yalnızca biçimin değil aynı zamanda yeni malzemenin de arayışı olarak görülebilmektedir. Modern sanatla birlikte sanatın malzeme dağarcığının genişlemesi, sanatçıya sınırsız olanaklar sunmuş, malzeme yalnızca malzeme olmanın ötesine geçmiştir. Sanat eserin içeriğinin oluşmasında kimi zaman malzemenin kendisinin başrol üstlendiğini söylemek bile mümkün olmuştur.

Modern sanat öncesi geleneksel heykelde ahşap, taş, kemik gibi doğal malzemeler kullanılmış ve malzeme sadece içeriğin somutlaşmasında yardımcı rol oynamıştır. Geleneksel malzemelerin kullanımının klasik sanatın genel karakterini oluşturduğunu söylemek mümkündür. Modern dönem heykellerinde ise sanatçılar deneysel yaklaşımlar geliştirmiş ve organik malzemelerin yanı sıra inorganik malzemelerle ve hazır nesnelerle de çalışmışlardır.

2. 1. 19. Yüzyılda Malzemedeki Öncü Adımlar

Picasso'nun sanatta malzemeyi yeni bir dil ve olanak olarak keşfetmesi önü ve arkası olmayan bir olgu olarak düşünülemez. Picasso öncesinde geleneksel malzeme dışındaki malzemelere tamamen kapalı bir sanat ortamı olduğundan sanatçılar malzeme ile denemeler yapsa da bunları eşdeğerde bir sanat eseri olarak dahi kabul ettirememişlerdir. Buna örnek olarak Degas'nın 1881'de yaşarken sergilediği ilk heykel olan "14 Yaşındaki Dansçı Kız" heykeli verilebilir. Bu heykel, malzeme çeşitliliği göz önüne alındığında alternatif malzeme açısından sonraki dönemler için öncü kabul edilebilmektedir. Balmumundan yapılan heykelin üzerinde gerçek bir tütü¹, bale ayakkabısı, at kılından yapılmış bir peruk ve saç kurdelaşı bulunmaktadır. "figürün giydiği müslin kumaş etek kıvrımları artık bizzat malzemenin kendisidir ve yeni bir ifade şekli önermektedir" (Çakır Atıl, 2013). Heykel, sergilendiği zaman ağır eleştirilere maruz kalmıştır. Degas, Marie Genevieve van Goethem adlı 14 yaşındaki bale öğrencisini model almıştır. Eleştirmenler modelin çok çirkin olduğunu hatta daha da ileri gidip maymuna benzediğini söylemişlerdir. O dönem dar alın ve çıkık çene yapısı ikinci sınıf insanları tanımlamak için kullanılmaktadır. Bu yüzden heykelin bir dansçıyı değil bir fahişeyi anlatmakta olduğunun

¹ Tütü: balerinlerin bale gösterisi sırasında giydiği kısa ve uzun çeşitleri olan kat kat kabarık eteklik (Wikipedia).

düşünülmesine yol açmıştır. Heykelin konusunun yanı sıra beğenilmemesinin bir diğer nedeni o dönemde mermer, bronz gibi malzemelerin izleyici tarafından daha kabul görüyor olmasıdır. Heykelin konu ve malzemesindeki avangart yaklaşımdan hareketle sergilendiği yıl düşünüldüğünde heykel sanatı açısından gerçek bir modern girişim olduğu söylenebilmektedir (Read, 1999:32).



Görsel No 2.1.1, Degas, E. (1880-1881). *On Dört Yaşında Küçük Dansçı*. Boyanmış Bronz ve Ahşap Üzerinde Kumaş ve İpek, Metropolitan Museum of Art, ABD.

Döneminin geleneksel heykel anlayışı düşünüldüğünde malzeme seçimiyle öne çıkan 19. yüzyılın en ilginç heykeltıraşlarından biri de İtalyan heykeltıraş Medardo Rosso'dur. Sanatçının genellikle alçı üzerine şeffaf balmumuyla çalıştığı küçük boyutlu heykelleri bitmemişlik izlenimi vermektedir. Alçı üzerine kaplanan balmumu tıpkı izlenimci ressamın tuval yüzeyinde oluşturdukları titreşimli yüzeyin heykel yüzeyinde yakalanmasına olanak sağlamaktadır. Medardo Rosso heykellerinde diğer izlenimci sanatçılar gibi günlük olayları ve sıradan insanları konu olarak almıştır ve anın izlenimini yakalamaya çalışmıştır. Bu yeni heykel anlayışı ile bronz ve mermer gibi "soylu" malzemelerden de uzaklaşmaya başlandığı söylenebilmektedir.



Görsel No 2.1.2, Rosso, M. (1883). *Carne altrui*. 23.5x22.9x16 cm, Pigmentli Alçı Üzerine Balmumu, Galerie De France, Fransa.

19. yy' ın başlarında teknolojik gelişmelerle birlikte üretim imkanları ve kapasitelerinde meydana gelen artış en somut biçimde gündelik yaşamda kendini göstermiştir. Sanata yansımaları da malzeme tercihleri noktasında gözlemlenmeye başlamıştır denilebilir. Bir bakıma geleneksel kabul edilen malzemelere alternatif olarak ortaya çıkan malzemelerin (endüstriyel malzemelerin) doğuşu endüstri devriminin yol verdiği imkanlar ile mümkün olmuştur. Gündelik gereçlerin üretiminde kullanılan teknikler ve malzemeler doğal olarak sanatçılar için yeni olanaklar sağlamıştır. Örneğin geniş kitlelerin ihtiyaçlarını karşılamak üzere kullanıma sunulan plastik gereçler ve kalıp alma yöntemleri bu duruma örnek olarak verilebilir.

Bu gibi öncü modern girişimlerin sanat ortamlarından uzak tutulması aracın yani malzemenin meşru olarak görülmesi için gereken zamanı beklemiştir denilebilir. Her malzeme tarihin bir noktasında kendisine yer açmıştır. Bu süreç ise ancak Avangart sanatın araçlarla kurduğu ilişki ile büyük bir yol kat etmiştir denilebilir. Bu durumu Peter Bürger, “Avangard Kuramı” kitabında şu şekilde aktarmaktadır:

...sadece tarihsel avangard hareketlerinde, bütün sanatsal araçlar birer araç olarak kullanılabilir haldedir. Sanatın gelişimi sürecinde bu döneme kadar sanat araçlarının

kullanımı dönemin stiliyle, yalnızca belirli sınırlar içerisinde ihlal edilebilen mevcut bir prosedürler kanonuyla sınırlanmıştı. Ama bir stil hüküm sürdüğü sürece, “sanat aracı” kategorisi genel bir kategori olarak görülemez; çünkü gerçeklikte yalnızca tekil halde kendini gösterir. Oysa tarihsel avangard hareketlerinin ayırıcı bir özelliği, herhangi bir stil geliştirmemiş olmalarıdır. Dadaist ya da sürrealist bir stil yoktur. Bu hareketler, geçmiş dönemlerin sanat araçlarının kullanılabilirliğini bir prensip haline getirerek dönem stili imkanını ortadan kaldırmışlardır. Sanat aracı kategorisi, ancak bütün araçlar kullanılabilir olduğu zaman genel bir kategori haline gelir (Bürger, 2003: 56).

2. 2. Avangart Sanatçılar ve Alternatif Malzemeler

1911-1915 yıllarını kapsayan sentetik kübizm döneminde geleneksel malzeme yerine metal, plaka, tel gibi malzemelerle üç boyutlu yapılar (asamblaj) oluşturulmuştur (Huntürk, 2011:235). Picasso’nun hazır malzemelerle yaptığı heykeller modern heykelin gelişmesinde öncü rol oynamıştır. Picasso’nun üç boyutlu ilk denemesi tabaka metal ve tel malzemeleri kullanarak yaptığı 1912 tarihli “Gitar” heykelidir. Heykel Konstrüktivizm ve sonrasındaki dönemlerin heykel anlayışında öncülük etmesi anlamında etkili olmuştur. Konusu itibariyle nesne sanatının da öncüsü kabul edilmektedir (Hohl, 2006: 974).



Görsel No 2.2.3, Picasso, P. (1912). *Gitar*. 77.5x35x19.3 cm, Demir Plaka, Metal ve Tel, Modern Sanatlar Müzesi, ABD.

1942 yılında bir bisiklet selesi ve gidonuyla yaptığı boğa başı heykeli “sanatta soylu-soysuz malzeme yoktur” (Yılmaz, 2006:59) diyen sanatçının malzeme konusundaki düşüncelerini ortaya koyan yetkin örneklerinden biridir.

Sanat eleştirmeni Eric Gibson, “Boğa Başı” heykeli için ; “Picasso'nun heykelleri arasında, onu meydana getiren nesneleri gizlemeyen "Şeffaflığı" ile öne çıkan yegane bir eserdir. Basitliği (sadeliği) açısından hem çocuksu hem de oldukça karmaşık kıvrak bir zeka ve mizah anını görselleştirmektedir. İnsani değerlerin kuşatma altında olduğu bir dönemde insan hayalgücünün dönüştürücü kuvvetinin ifadesini sergilemektedir” (Gibson, 2011) yorumunda bulunmuştur.

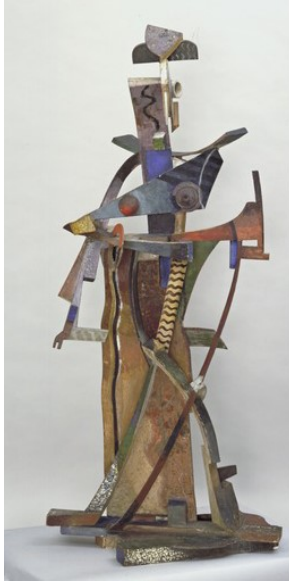


Görsel No 2.2.4, Picasso, P. (1942) *Boğa Başı*. 42x41x15 cm, Bisiklet Selesi ve Gidon, Picasso Museum, Fransa.

Heykel 1944’te Paris’te sergilendiğinde alışlagelmiş heykel anlayışını altüst etmiş ve izleyicide şok etkisi yaratmıştır. Picasso’nun bu heykelinde malzemeyle kurduğu ilişki onun ilkel sanata olan ilgisi de düşünüldüğünde Emil Nolde’un ilkel sanat üzerine düşünceleriyle paralellik gösterdiği söylenebilmektedir. Emil Nolde “İlkel Sanat Üzerine” adlı makalesinde ilkel halkların yaptığı sanatta modern dönem sanatçılarının ilgisini çeken

şeylerden bahsederken o insanların malzemeyle kurdukları ilişkiye değinmiştir. Nolde, kendi döneminde “topraktan mamul her kap ya da mücevherat parçası, her mutfak eşyası ya da giysinin yapılmadan önce kağıt üzerinde tasarlanması gerekiyor. Fakat ilkel halklar eserlerini sanatçının elinde, parmakları arasında tuttuğu malzemeyle yaratıyorlardı” (Nolde, 2011:120) sözleriyle sanatçının malzemeyle düşünmesi konusuna dikkat çekmiştir.

Picasso’nun yanı sıra bu dönemde Braque, Vladimir Baranoff-Rossine, Henry Laurens gibi sanatçıların da benzer çalışmalar yaptığı görülmektedir.



Görsel No 2.2.5, Vladimir Baranoff-Rossine. (1913) *Senfoni No 1*. 161.1x72.2x63.4 cm, Renklendirilmiş Ahşap, Mukavva, Parçalanmış Yumurta Kabuğu, Modern Sanatlar Müzesi, ABD.



Görsel No 2.2.6, Henri Laurens. (1918). *Üzümlü Meyve Tabagı*. 68x62x47 cm, Renklendirilmiş Ahşap ve Tabaka Metal, National Museum of Modern Art, Fransa.

Kübist heykeltıraşlar içerisinde önemli bir yere sahip olan bir diğer sanatçı da Julio Gonzales'tir. Sanatçının malzeme olarak metali kullandığı heykelleri plastik açıdan oldukça güçlüdür. Metal parçalarını birbirine kaynak yapmak suretiyle birleştirdiği heykellerini tek bir parça yerine, birçok parçanın bir araya getirilmesi yoluyla uygulamıştır. “Burada önemli olan bu elemanların nasıl birleştiğidir. Gonzales heykeli “boşluk içinde ve boşluğun katkısı ile yapmak, boşluğu sanki yeni keşfedilmiş bir malzeme gibi kullanarak onunla inşa etmek, işte benim bütün çabalarımın hedefi” diyerek açıklamıştır” (Katı, 1995:66).

Gonzales, 1931’de heykelleriyle ilgili şu açıklamayı yapmıştır:

Burada çözülmesi gereken asıl sorun, yalnızca ince ve mükemmel dengelenmiş bir bütünden oluşan uyumlu bir eser yaratmayı istemek değildir. Hayır! (Ama, bunu malzemeye mekanın evliliğiyle elde etmektir. İster belirli noktalarla, ister deliklerle elde edilmiş ya da tasarlanmış biçimleri, gerçek biçimlerle birleştirerek ve aşkın doğal kanunundaki bedenle ruh gibi, onları birbiri içinde eritip ayrılmaz kılmaktır” (Bilge, 2000: 77)



Görsel No 2.2.7, Julio Gonzales. (1934). *Sepetli Kadın*. Metal, National Museum of Modern Art, Fransa



Görsel No 2.2.8, Marcel Duchamp. (1917). *Çeşme*. 36x48x61 cm, Porselen, Tate Modern, İngiltere.

Kübist sanatçılar, malzeme konusunda yeni bir perspektif ortaya koymuş olmalarına karşın, malzemeyi eserin organik bütünlüğünü koruyacak şekilde kullanmışlardır. Kullanılan hazır nesnelerin kendi başlarına sanatsal bir ifade ortaya koymaları beklenmemiştir. Örneğin V. Baranoff-Rossine'in "Senfoni No:1" adlı eserinde (Görsel No 2.2.5) kullandığı yumurta kabukları eser organizasyonu içinde yalnızca bir unsurdur ve eser bütünlüğüne olan katkısı ölçüsünde değerlendirilmektedir. Hazır nesnenin yapıt kategorisini yeniden düşünmeye zorlayacak ve onun meta değeri üzerinde de tartışmalar yaratacak kullanımı Marcel Duchamp ile başlamıştır. 1913'den itibaren üzerinde çalışmaya başladığı hazır nesnelerle sıradan bir endüstriyel nesnenin sanatsal ifade aracı olarak kendi başına ifade olanaklarını araştırmıştır. Duchamp'ın bu ifade arayışı modernist sanatçının sahip olduğundan farklıdır. Duchamp için söz konusu olan sanatın kendisine yönelik bir sorgulamanın yolunu açacak olan ifadedir. Duchamp'ın kendi deyişiyle bu arayışa bir "kayıtsızlık" eşlik etmektedir.

Duchamp, 1917'de bir dükkândan satın aldığı bir pisuara R. Mutt ismiyle imza attıktan sonra bir sergiye göndermiştir. Burada hazır nesne bir malzeme olarak kullanılmamış, yoğrulup biçimlendirilmemiştir. Satın alındığı haliyle, plastik bir biçimlendirme sürecine alınmadan sunulmuştur.

Ernst Bloch'a göre 1913'e gelindiğinde heykelin eski paradigmaları arkaik hale gelmişti. Alçının, mermerin, bronzun ve ahşabın kesmek, kalıba dökmek, oymak ve yontmak

şeklinde dönüştürülmesinden Duchamp'ın ilk hazır nesnesi ile birlikte vazgeçilmiştir (Foster, 2013: 214).

Duchamp hazır nesne kullanımını şu şekilde anlatmaktadır:

Daha 1913'te bisiklet tekerleğini mutfak taburesine takmak ve onun dönüşünü seyretmek gibi eşsiz bir düşünceye kapılmıştım.

Birkaç ay sonra, çok ucuza bir kış akşamı manzarası satın aldım, ufka biri kırmızı öbürü sarı iki küçük tuş vurduktan sonra resmi 'Eczane' diye adlandırdım.

1915'te New York'da hırdavatçıdan bir kar küreği satın aldım, üstüne 'Kol Kırılması Olasılığına Karşı' diye yazdım.

Söz konusu sunuş biçimini adlandırmak için Ready-Made sözcüğünü kullanmak işte o sıralarda geldi aklıma.

Çok açık seçik olarak ortaya koymak istediğim bir nokta var; diyeceğim, bu ready-made'lerin seçimini ben kesinlikle estetik nitelikli herhangi bir büyük zevkin etkisiyle zorla benimsemedim. Bu seçim, aynı andaki tam bir zevklilik ya da zevksizlik yokluğuyla... aslında tam bir uyusukluk olgusuyla uygunluk içinde olan görsel bir kayıtsızlık tepkisi üstünde temellenmişti (Duchamp, 2009: 322).

Duchamp'ın ünlü bir diğer çalışması da "Büyük Cam"dır. Bu çalışma bir resim olmasına karşın, bir resmin sunduğunun ötesinde deneyim yaşatmaktadır. Resim bir cam üzerine yapılmıştır. "Yazıyı ve şekli kendi içinde barındırırken, aynı zamanda geçirgen şeffaf bir yüzey üzerine yapıldığından geri planda kalanı da gözler önüne sermesi dolayısıyla üçüncü boyutu iki boyutlu bir yüzeye taşımasını bilmiştir" (Akay, 2000). Bu özelliği dolayısıyla "Büyük Cam" malzeme ile gelen mekansal bir açılımı barındırmaktadır denilebilir.



Görsel No 2.2.9, Marcel Duchamp. (1915-23). *Büyük Cam, Bekarları Tarafından Soyulan Gelin*. 277.5x175.9 cm, Yağ, Vernik, Kurşun Sır, Kurşun Tel, Toz ve Cam, Tate Modern, İngiltere.

Umberto Boccioni'nin 1912'de kaleme aldığı "Fütürist Heykel Teknik Manifesto" su heykel sanatı için yazılmış ilk manifestodur. Boccioni tarafından malzeme dağarcığının genişlemesinin heykel sanatı açısından öneminin vurgulanması ve malzeme önerilerinde bulunması konunun kavranması açısından önem teşkil etmektedir. Boccioni manifestosunun çıkarım bölümünde şunları söylemektedir:

1- Heykelin amacı figüratif değerleri değil, belirli bir formun planları ve hacimlerinin soyut yeniden inşasıdır.

2- Tüm sanatlarda olduğu gibi heykel sanatında da geleneksel "yüce" konusu ortadan kaldırılmalıdır.

3- Heykel gerçekliğin epizodik yeniden inşasını amaç edinmez. Plastik hissin temel elemanlarını yeniden fethetmek maksadıyla bütün gerçekliklerin tüm yanlarını kullanmak zorundadır. Sonuç olarak fütürist heykeltraş, bedeni ve onun parçalarını plastik bölgeler olarak algılar ve metal ya da ahşap heykelsi kompozisyon düzlemi içerisinde sunar. Bunlar hareketli ya da sabittirler. Bir objeyi içerisinde barındırırlar. Saça baş olarak küresel ve tüylü formlar, gözler için yarım daireler, vazo için teller ve kafesler atmosferik planları tanımlamak üzere içinde barındırır.

4- Heykelsi birlik için tek malzeme kullanma zorunluluğunu inkar etmek, tamamen geleneksellikten beslenen mermer ve bronzun sahte asilliğini yok etmek gerekmektedir. Eğer heykel plastiği için gerekli ise bir heykeltraş bir çalışmanın içinde yirmi ya da daha fazla malzeme kullanabilir. Basitçe örneklemek gerekirse cam, ahşap, karton, tutkal, demir, at tüyü, deri, kumaş, ayna, elektrik, ışık vb.

5- Şunu yüksek sesle ifade etmek gerekir ki çağdaş heykeltraşların amansız bir aptallıkla etkilendikleri Venüs ve diğer kahramanların uyluk, göğüs ve karmaşık kaslarından kitap yüzeyinin kesişim noktaları, masanın köşeleri, kibritin kenarları, pencerenin çerçevesi daha gerçektir.

6- Yalnızca çok modern konu seçenekleriyle bir sanatçı yeni plastik fikirler keşfetmek konusunda başarılı olabilir.

7- Bu düz çizgi bizi yeni heykelsi malzeme ve alanların mimari yapılanmasının primitif bakireliğine ulaştıracak tek yoldur.

8- Biz ancak çevrenin ve ortamın heykelini yaparsak bu yeniden uyanış olabilir. Çünkü buna model olabilmek için uzayın içinde genişlemeyle plastisitesinin geliştirilebilmesi ancak bu yolla sağlanır. Heykeltraşın kili aracılığıyla fütüristler bugün kendilerini çevreleyen şey olan atmosferin en son modelidirler.

9- Fütürist heykeltraşın yarattığı şey iç plastik sonsuz ve dış plastik sonsuz arasında bir bakıma köprü kurmak gibi görülebilir. Bu nedenle objelerin asla sonu yoktur. Onlar sayısız kombinasyonlarla bir araya gelebilirler. Heykeltraşın duyguları heykelin merkezini (çekirdek) oluşturur.

10- Anıtın ve heykelin geleneksel kavramları ve nü'nün sistematik kullanımı yıkılmalıdır.

11- Sonuç olarak ne pahasına olursa olsun kabul edilmiş belirli konuların birliği reddedilmeli ve bu nedenle de bütünüyle yenilenmiş plastik parçaların saf bir yapısını içermemelidir. (Rainey, Poggi, Wittman, 2009: 118, 119)

Umberto Boccioni'nin 1914-15 yıllarına tarihlenen “Dört Nala At ve Evin Dinamizmi” adlı heykellerinde ve aynı dönemde yaptığı çalışmalarında ahşap malzemenin yanı sıra bakır, demir ve atık malzemeler kullandığı görülmektedir.



Görsel No 2.2.10, Umberto Boccioni. (1915). *Evler ve Hızlı Bir Atın Dinamizmi*. 112.9x115 cm, Guaş, Yağ, Ahşap, Kağıt Kolaj, Mukavva, Bakır, Demir, Çinko Ya Da Kalayla Kaplanmış, The Solomon R. Guggenheim Foundation Peggy Guggenheim Collection, Venedik.

Daha çok resimleriyle tanınan Giacoma Balla'nın da bu dönemde bir ara tel, cam, plastik ve atık metallere heykeller yaptığı görülmektedir (Yılmaz, 2006:83).

Modern heykelde farklı malzeme kullanımı Konstruktivizm akımında da görülmüştür ve klasik heykelin sınırları aşmaya çalışılmıştır. Konstruktivist sanatçı Vladimir Tatlin'in çalışmaları burada yetkin bir örnek olarak gösterilebilir. 1913-1914 yıllarında Paris'e yaptığı bir ziyaret sonrasında ilk konstrüksiyonlarını ya da 'köşe rölyefleri'ni üreten

Vladimir Tatlin, ahşap, metal, tel, kağıt, karton, tutkal gibi malzemeler kullandığı bu üç boyutlu düzenlemelerinde, geleneksel resim ya da heykelle ilişkilendirilebilecek teknikleri terketmiştir. Birçok kaynak, Tatlin'in geliştirdiği alternatifi Picasso'nun çeşitli atık malzemelerle gerçekleştirdiği assemblajlarına ya da Boccioni'nin Fütürist heykel manifestosunda heykeltıraşlara önerdiği alternatif malzemelere dayandırmaktadır. Dayanak noktası ne olursa olsun Tatlin'in atık malzemelerle oluşturduğu konstrüktif yapıların en önemli özelliği, heykel sanatının küteselliğinden uzaklaşarak izleyiciyi gerçek mekanda, gerçek malzemeyle başbaşa bırakmasıdır. Bu yaklaşımın yansımaları özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısında Minimalistlerin yapıtlarında görülür. Tatlin'in malzemeye yönelik ilgisi, kullandığı her malzemenin kendine özgü özelliklerini, bir nesnenin endüstriyel bir ürün gibi 'imal edilmişliğini' görünür kılmasından anlaşılabilir (Antmen, 2008:106).

Konstrüktivizm'in önemli temsilcilerinden Naum Gabo ve Antoine Pevsner 1920 yılında duvar afişi olarak bastırdıkları“ Gerçekçi Bildiri”lerini yayınlamışlardır. Kastedilen gerçekçilik simgeciliğin yer almadığı, kullanılan malzemenin gerçekliği ile ilgili bir gerçekçiliktir. “Bunlar plastik ve alüminyum gibi endüstriyel malzemeler de olabilirler, ağaç ve boya gibi daha önceden de kullanılan eski malzemeler de. Ama bunlar hiçbir zaman kendilerinden başka bir şeyin simgesi olamazlar” (Lynton, 2004:109). “Bildiride “kitle ve volümün plastik öge olarak heykelden çıkarılması gerektiğini, çizginin işlevinin betimlemeden çok dinamizmi vurgulayıcı, yön belirtici olması gerektiğini, mekanın biçimlenebilirliğini, yeni ve özgür formlar yaratmak için figürün bağlayıcılığından kurtulmak gerektiğini, sanat yapıtının dinamik bir ritm ve enerjiye sahip olması gerektiğini savunurlar” (Savaş, 1988:172). Farthing, Gabo'nun sanatı hakkında şunları söylemektedir:

(...) Naum Gabo üretim evresinde bilimsel teorilerin ve endüstriyel yöntemlerin kullanıldığı konstrüktivizmden esinlenerek “stereometrik” dediği metodu geliştirdi. Sanatçı bu yolla karton, kontrplak, kağıt, metal levha, tel ve plastik gibi maddeler kullandığı deneysel çalışmalar yaptı. Gabo, formları kütle yerine boşluk oluşturarak şekillendiriyordu ve böylece nesnenin iç kısmında üçüncü bir boyut açığa çıkıyordu. Bu teknik, heykelin kapalı kütlelerle ve hacimlerle yapılması gerektiği fikrinin terk edilmesine yol açtı. 1915-1920 yıllarında Gabo, metal levhaları kullanarak büstler ve figüratif heykeller yapmanın yollarını araştırmaya başlayarak geleneksel heykel yapma yöntemlerini yeniden inceledi ve önemli bir yenilik getirdi (...) (Farthing, 2012: 445).



Görsel No 2.2.11, Naum Gabo. (1915). *İnşa Edilmiş Baş No.1*. 54x32x31 cm, Kontrplak.

1920’lerde Kurt Schwitters, alçı, tahta parçaları, teneke, muşamba, renkli kağıt, gazete ilanları, değişik fotoğraflar, kullanılmış otobüs biletleri, tel örgü, boş makara, çivi gibi çoğu kendi yaşantısında iz bırakmış her türlü kullanılmış nesneden birçok çalışma üretmiştir. Bu farklı malzemelerin Schwitters’in yaratıcılığını etkilediği söylenebilmektedir. Bu malzemelerden yapılmış asamblaj, montaj ve kolajları sanki rastlantı eseri çıkmış gibi görünmektedir. “Ona göre, bir yapıtın bu şekilde ortaya çıkıp serpilmesi, yaşamın rastlantısallığı gibi bir şeydir. Ayrıca işlerinin çoğunu Merz adı altında toplaması ve numaralandırması, yaşamın parçalardan oluşmuş bir bütün olduğu düşüncesine bir göndermedir. Onun gözünde, sanat yapıtı da doğan, büyüyen ve sonra da yok olan bir varlıktı” (Yılmaz, 2006: 113). “Aslında, Merz aynı zamanda ‘acı’ anlamına gelen ‘Schmerz’ sözcüğünü de çağırıyordu. Switters bütün bu kırık dökük parçaları, hayatın saldırılarına karşı bir dayanak olarak bir araya getiriyordu. Kendi duyduğu özlem ve savunma gereği böyle bir yol seçmişti”. (Lynton, 2004: 144). Mekanın kendisinin sanat eserine dönüştüğü üç boyutlu çalışmalarını “Merzbau” olarak isimlendirmiştir. Kereste, karton gibi malzemelerle oluşturduğu iç mekan çalışmaları mimari ve heykelin mükemmel uyumunu göstermektedir ve enstalasyon sanatçıları için ilham verici olmuştur.



Görsel No 2.2.12, Kurt Schwitters. (1920-1936). *Merzbau*. Kereste, Karton vb., Sprengel Museum, Almanya.

1920 tarihli “merz” manifestosunda :

(...) Bugün bana öyle geliyor ki, bir sanat eserinde ifade için çabalamak bile sanata zararlı. Sanat asli bir kavramdır: tanrı gibi yüceltilmiş, hayat gibi açıklanamaz, tanımlanamaz ve amaçsız. Sanat eseri, öğelerinin sanatsal olarak değerlendirilmesi sayesinde varlığa gelir. Ben yalnızca nasıl sanat yaptığımı bilirim; yalnızca malzemelerimi bilirim, ne içinini bilmem.

Malzemenin ne olduğu asli değildir, ben kendim nasıl asli değilsem öyle. Asli olan yalnızca biçim vermedir. Malzeme önemsiz olduğundan, ... malzeme üzerine malzeme uygulam-örneğin çuvalbezi üzerine ahşap. Bu sanatsal yaratma tarzını doğuran dünya görüşüne “Merz” adını veriyorum (...) (Schwitters, 2013: 157).

1922 tarihli “i” manifestosunda ise Schwitters, şunları ifade etmektedir:

...Sanatta malzemenin ne olduğunun önemi yoktur; eseri eser yapan, malzemeye verdiğiniz formdur. Gelgelelim , “i” sözkonusu olduğunda, malzemenin rastgele olması mümkün değildir, çünkü doğa bir sanat eserine dönüşmeye kendiliğinden hazır değildir. Bu nedenle “i” özel bir formdur. Ama en azından bu sefer, önemli olan bütünlüktür (Schwitters, 2013: 167).

1920’lerde Dada hareketinin önemli isimlerinden Avusturyalı sanatçı Raoul Hausmann’ın malzeme sınırlarını zorladığı “Mekanik Baş” adlı çalışmasında kuaförde kullanılan model

başı, cep saati ve kamera parçaları, şerit metre ve diğer nesneleri çalışmasında kullandığı görülür (Huntürk, 2011: 262). Walter Benjamin, Dadacıların malzemeyi aşağılamak ve onu düşünsel bir şey olmaktan özellikle uzaklaştırmaya çalışmak gibi bir çaba içinde olduklarını belirtmektedir (Benjamin, 2002: 74). Burada amaç sanatın ya da özel olarak heykelin daha derin bir düşünceye sevk etmek üzere malzemesini değiştirmek değil, her şeyin sanat olabileceğine dair bir fikri ortaya koymak ya da o güne kadar sanat olarak kabul edilen şeyin malzemesinin homojen ve asil olduğu kabulünü ortadan kaldırmaktır denilebilir.



Görsel No 2.2.13, Raoul Hausmann. (1920). *Mekanik Kafa (Zamanımızın Ruhu)*. 32,5x21x20 cm, Buluntu Nesneler Monte Edilmiş Ahşap Model, National Museum of Modern Art Centre Georges Pompidou, Fransa.

1936’da Gerçeküstücü akım içinde adı anılan Meret Oppenheim’in “Tüylü Kahvaltı” çalışması ‘gerçeküstücü nesne’nin önemli örneklerinden biri olarak nitelendirilmiştir. Sanatçı bardak, tabak ve kaşığı tüyle kaplamış, sıradan nesneleri gündelik işlevlerinden soyutlayarak onlara gizem katmıştır (Antmen, 2008: 106). “Gerçeküstücü sanatçılar genellikle şaşırtmayı, hatta bazen şok etmeyi sıklıkla rahatsız etmeyi ve her zaman rüya benzeri, bazen çok belirli diğer zamanlar belirsiz imalı bir atmosfer yaratmayı amaçlamışlardır” (Cumming, 2008:390). Meret Oppenheim’in Tüylü Kahvaltısı

gerçeküstücülüğün gündelik hayatı altüst etme kararlılığını gösteren çalışmalara iyi bir örnektir.



Görsel No 2.2.14, Meret Oppenheim. (1936). *Tüylü Kahvaltı*. , Kürk, Porselen ve Metal, Modern Sanatlar Müzesi, ABD.

Genellikle fotoğraf üzerine çalışmalarıyla tanınan Sanatçı Man Ray'in malzeme seçimiyle de oldukça dikkat çeken heykel çalışmaları bulunmaktadır. Sanatçı malzemeye ilgili düşüncelerini şu sözlerle ifade etmiştir: “ Bir fikri ifade etmek için kullanılan malzemeyi bir miktar aşağılama, o fikrin en saf şekilde gerçekleştirilebilmesi için zorunludur” (Cumming, 2008: 394).



Görsel No 2.2.15, Man Ray. (1926). *Emak Bakia (Beni Rahat Bırak)*. 51x19.7x26cm, Ahşap, At Kılı, Tate, İngiltere.

1930’lu yıllarda Alexander Calder heykele zaman ve hareket boyutunu da ekleyerek ilk mobil heykellerini üretmiştir. Calder 1930 yılında Paris’te atölyesini ziyaret ettiği Mondrian’ın sanatından çok etkilenmiştir. Mondrian gibi evrenin matematiksel yasalarını yansıtan bir sanatı özlemektedir. Evren sürekli hareket halindedir, ama gizemli güçler tarafından da dengede tutulur. İşte bu denge düşüncesi Calder’e hareketli kompozisyonlar yapma konusunda ilham vermiştir. Ona göre sanat, katı ve hareketsiz olmamalıdır (Gombrich, 1999: 584).



Görsel No 2.2.16, Alexander Calder. (1934). *Evren.*, 102.9 x 76.2 cm, Boyanmış Demir Boru, Çelik Tel, Motor ve Ahşap, Modern Sanatlar Müzesi, ABD.

2.3. 1940 ve Sonrasında Heykel Sanatında Malzeme

1940’lı yıllarda heykel sanatında David Smith Amerikan resminde Soyut Dışavurumculuk akımının etkili olduğu dönemlerde 20. yüzyılın en önemli heykeltıraşlarından biri olarak kabul edilmiştir. Sanatçı erken dönem yapıtlarında Amerikan Soyut Dışavurumcu resminin etkilerini barındıran açık, yassı, metal heykeller yapmış, bu tür yapıtları “üç boyutlu metalik kaligrafi” ye benzetilmiştir. 1950’li yıllardan itibaren büyük boyutlu anıtsal çalışmalara yönelmiştir. Smith, çağın tüm çağrışımlarının malzeme olarak metalde

birleştigine inanmış, malzemenin kendisini de yapıtlarının simgesel bir ögesi olarak düşünmüş, çağın ilerleme hırsı ve tahripkarlığını metalik görüntüyle ilişkilendirmiştir (Antmen, 2008: 150, 151).



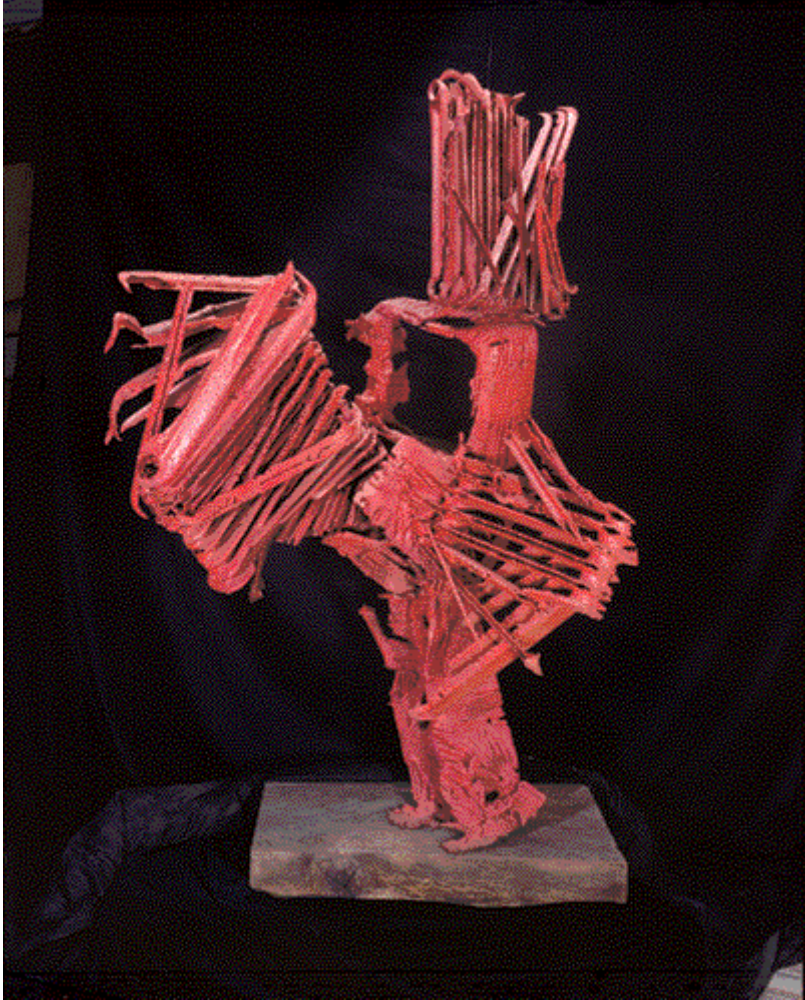
Görsel No 2.3.17, David Smith. (1945). *Jura Devrine Ait Kuş*. 65.1x89.5x19.1 cm, Boyanmış Çelik, Özel Koleksiyon.

Türkiye’de aynı yıllarda metal malzemeyle yapıtlar üreten Kuzgun Acar ve İlhan Koman heykel sanatında malzemenin farklı kullanımına dikkat çeken sanatçılardır. İlhan Koman 1950’li yılları kariyerinde ‘Demir Çağı’ olarak adlandırdığını heykellerinde demirin sertliğini yüceltip güzelliğini yansıtmak için onu şekle sokmaya çalışırken demiri ateşte kızdırıp ona biraz işkence ettiğini söylemektedir (Koman, 2002:186). Sanatçı 1956-1965 yılları arasında bu malzemeyle çalıştığını söylemektedir. İlhan Koman’ın demir malzemeyi kullanarak yaptığı heykeller için Pierre Gueguen şunları söylemektedir:

“Malzeme” kuşağına ve soyutlama dönemine ait ürünlerdir. Soyut sanatın ilk ortaya çıktığı dönemlerde, figüratif sanatın büyükleri, böyle bir sanatın dramatik olamayacağını, dolayısıyla da hiçbir zaman gerçek bir sanat sayılamayacağını iddia ettiler. Figüratif olmayan sanat ister istemez dekorasyonun parçası olmaz mı sorusunu kendisine soran Kandinsky, cevabı önceden vermişti: “eğer bir anlam taşıyorsa, hayır.

İlhan Koman’ın sanatı dram anlamında, ifade gücüne fazlasıyla sahiptir. Karanlık ve tedirgin edici olan bu demirden heykel, mücadeleyle, güvensizlikle ve başkaldırıyla dolu bir geçmişi ve daha az lanetli bir dünyaya duyulan delicesine isteği anlatır gibidir (Gueguen, 2002).

Yaşadıkları dönemle malzemeyi ilişkilendirmeleri açısından Smith ve Koman arasında benzerlikler olduğunu söylemek mümkün görünmektedir.



Görsel No 2.3.18, İlhan Koman. (1961). *Umacı*. Demir, Stockholm, İsveç.

Herbert Read, bu dönemi “Yeni Demir Çağı” olarak adlandırmıştır. Read, “Madenlerin tel haline getirilebilir, yani çekiçlenebilir, eritilebilir, dövülebilir özelliklerinden dolayı modern heykeltıraşlar onun bu özelliklerinden yararlanmışlardır” der (Aktaran: Kaptana, 2002). Bu dönemlerde metal heykeller üreten sanatçılar arasında Franco Garelli, Oscar Wiggli, Giorgio de Giorgi, Alexander Calder, Norbert Kricke, Walter Bodmer, Brigitte Meier, Ibram Lassaw, Bruno Giorgi, Robert Müller, Herbert Ferber, Richard Stankiewicz, Eduardo Paolozzi, Jean Tinguely vb. sayılabilir.

1950’li yıllarda tek renk resimler yapmaya eğilim gösteren Yves Klein’in patentini de aldığı ‘Uluslararası Klein Mavisi’yle yaptığı monokromatik resimlerinin yanı sıra 1959’da maviye boyadığı doğal süngerlerle yaptığı heykeller de resimleri kadar dikkat çekmiştir. Sanatçı “Sonuçta kaynağı ister insani, hayvani ya da bitkisel, ister atmosferik

olsun, asıl amacım, doğal nesnelerde hemen şu anda olanın izini ortaya çıkarıp, ele geçirmekti” demektedir (Klein, 2002:15).



Görsel No 2.3.19, Yves Klein. (1959). *Mavi Sünger*. 99.1 x 30.5 x 25.4 cm, Taş, Metal Çubuk, Kuru Pigment, Reçine, Sünger, Solomon R. Guggenheim Museum, ABD.

Sanatçı sünger heykelleri için şunları söylemektedir:

“Süngerler sayesinde monokromlarımı gözlemleyenlerin portrelerini yapabiliyor olacaktım. Resimlerimin mavisinde seyahat ettikten sonra süngerler gibi tamamen duyarlılıkla dolu olarak geri dönebileceklerdi.” Klein bu sözleriyle izleyicinin monokrom resimlerine bakarkenki durumunu süngerlere benzetir. Süngerin sıvıları emmesi ve bünyesinde tutabilmeleri gibi izleyicinin de maviyi belleğine yerleştirmesi arasında bir benzerlik kurmaktadır.

Yine 1960’lı yıllarda Amerikalı pop sanatçıların her türlü kullanım nesnesine ilgi duydukları, Roy Lichtenstein ve Andy Warhol gibi sanatçıların çevrelerindeki nesneleri sanatlarında kullandıkları görülür. 1960 ve 70’li yıllarda dikkat çeken bir heykeltıraş da Claes Oldenburg’tur. ‘Yumuşak Heykel’ olarak adlandırdığı çalışmalarında heykelde alışık olduğumuz katı malzemeleri terketmiş ve farklı arayışlara girmiştir. Sanatçı malzeme olarak yumuşak vinileks kullanmıştır (Huntürk, 2011: 297).



Görsel 2.3.20, Claes Oldenburg. (1963). *Dev Pastırma, Marul ve Domatesli Sandviç*. 81.3x99.1x73.7 cm, Vinil, Pamuk Lifi, Boyanmış Ahşap, Modern Sanatlar Müzesi, ABD.

Yine 60'lı yıllarda etkili olmuş bir akım olan Arte Povera sanatçıları da malzemeyi alışıldık olanın tersi bir biçimde kullanmışlardır. Toprak, paçavra kıyafetler ve çöpleri ticarileşen galeri sistemine karşı yıkıcı bir girişim olarak kullanmayı tercih etmişlerdir.



Görsel No 2.3.21, Jannis Kounellis. (1968). *İsimsiz*. 2500x2810x450 mm, Ahşap ve Yün, Tate, İngiltere.

60'larda etkin olan minimalist sanatçıların Arte Povera sanatçılarının doğal malzeme tercihlerine zıt bir biçimde çoğunlukla endüstriyel malzemeleri tercih ettikleri

görülmektedir. Akımın önemli isimlerinden biri olan Donald Judd, yarattığı minimalist objelerin hiçbir toplumsal mesajı olmadığını ve mekan içinde bulunuşları dışında bir anlamı olmadığını ileri sürmektedir. Hazır malzemelerle oluşturulan formlarda malzemeye herhangi bir imgesel anlam verilmemekte ve mekan içindeki yalın varlığıyla sergilenmektedir (Fineberg, 2014: 284).



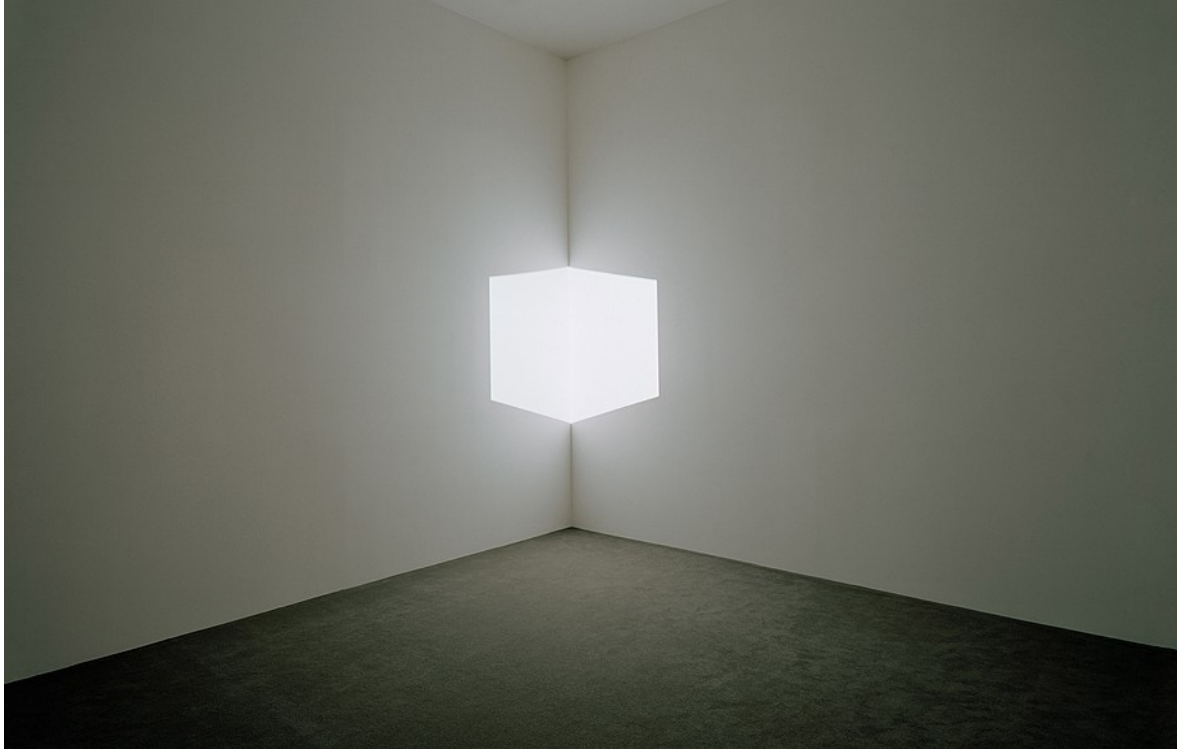
Görsel No 2.3.22, Donald Judd. (1973). *İsimsiz*. 91.4 x 152.4 x 152.4 cm, Bronz, Alüminyum, Emaye, Tate, İngiltere.

Bir diğer minimalist sanatçı Dan Flavin de doğrudan endüstriyel ve hazır malzemeler kullanmıştır. Özellikle floresanlardan yaptığı düzenlemelerle bilinen sanatçı ışığın mekanla olan ilişkisini ortaya koymuştur.



Görsel No 2.3.23, Dan Flavin. (1964). *V. Tatlin İçin Anıt I*. 243.8x58.7x10.8 cm, Beyaz Floresan. Modern Sanatlar Müzesi, ABD.

Elektrik kaynağından çıkan ışığı ve doğal ışığı etkin olarak kullanan bir diğer sanatçı da James Turrel'dır. Sanatçı ışığı minimal biçimlerle birlikte kullanmış, kimi zaman da kendi başına bir kütle olarak değerlendirmiştir.



Görsel No 2.3.24, James Turrell. (1967). *Afrum I (Beyaz)*. Değişen Ölçülerde. Işık Tasarımı, Solomon R. Guggenheim Museum, ABD.

Paslanmaz çelikten yaptığı parlak yüzeyli balon heykelleriyle tanınan jeff Koons sıradan nesnelerin heykellerini yapmıştır. Konu, malzeme ve biçim geleneği bakımından klasik heykellerden oldukça farklı bir yaklaşımla ürettiği “yavru köpek” heykeli sanatçının şöhretini ve servetini katlamıştır. Sanatçı eserini “Yavru köpek herkese sevgi, sıcaklık ve mutluluk saçıyor” şeklinde açıklarken Robert Rosenblum Yavru köpeği şu şekilde betimlemektedir:

Bir Koons fantezisi, bahçede bekçi köpeklerinin en şirini gibi oturan yavru köpek formunda dev bir kitch, yaklaşık 13 metre uzunluğunda. Yapımında binlerce çiçek kullanılmış: Petunyalar, sardunyalar, begonyalar ve kasımpatları. Bu budanmış dev oyuncak büyük hükümdarları büyülemeyi amaçlayan o muhteşem bahçe çardaklarına ait anıları karıştırarak yeni ve eski Barok sanatı içiçe geçirmiştir. (Barrett, 2015: 64)



Görsel No 2.3.25, Jeff Koons. (1992). *Yavru Köpek*. 1234x1234x650 cm. Paslanmaz Pelik, Toprak, Jeotekstil Kumaş, Dahili Sulama Sistemi ve Hakiki Çiçekler, Rockfeller Center in association with Public Art Fund, ABD.

Arthur Danto (2003/2014) “Sanat Nedir?” kitabında 1970’lerde sanatsal özbilincin merkezini değiştirenin heykel ve fotoğraf olduğunu, artık her şeyin mümkün ve makbul olduğunu ve bundan böyle sanatın bir tanımının olabirliğinin bilinemeyeceğini söylemektedir. Yetmişlere damgasını vuran ve günümüze kadar uzanan en önemli değişikliğin, sanatçıların geleneksel sanatçı malzemelerinden uzaklaşarak her tür şeyi, bilhassa gündelik hayatın nesne ve maddelerini kullanmaya başlamaları olduğunu söylemektedir (Danto, 2014: 15, 32).

1980’lerden sonra, postmodern felsefe zemininde, adeta bir başkaldırı şeklinde, bayağı beğeni ölçütleri kullanan, kitch denilebilecek işlerin müze ve galerilere girdikleri görülmektedir. Sanatı kutsal, mesafeli ve seçkinci olmaktan kurtardığına inanan kimi çağdaş sanatçılar özellikle kutsal konuları ele alarak tabuları çiğnemiş, örneğin bir İsa ve haç konusunu bile iğrenilen malzemelerle yapmışlardır (Erzen, 2011: 165).

Jean Baudrillard ile 1984’te yapılan bir görüşmeden Kahraman şunları aktarmaktadır:

Sanatın işlev olarak da, biçim ve söylev olarak da mümkün olabilecek her şeyi denediğine değiniyordu. *Benjamin* ve *Adorno* gibi kültür devrimcilerinin görüşlerine de karşı çıkarak sanatın eleştirel ve olumsuz (negative) işlevini yitirdiğini öne sürüyordu. Baudrillard’ a göre, sanatın köktenci ve bir eleştiri veya yıkıcı bir metafor

olması daha fazla olanaklı değildi. Sanat artık bir tür ‘ağırsızlık’ yaşıyordu. Bütün biçimlerin bir arada var olabileceği ve var olduğu bir kürenin adıydı sanat. Sanatçı artık her şeyi deneyebilir, her şeyle oynayabilirdi. Ama amaç artık birilerine ya da bir şeylere karşı çıkmak değildi. Artık bir düşmandan, karşı çıkılacak bir sistemden söz etme olanağı yoktu... Sanat artık özgüllüğünü yitiriyordu. Sanat kendisine gönderme yapı yapı sonunda kendisine dönmüştür. McLuhan’ın dediği gibi, sanat artık bir mozaik oluyordu. Tamamlandığında sadece kendi serüvenini anlatan bir mozaik (...) (Kahraman, 2005:30).

1993 yılında New York’ta bulunan Whitney Amerikan Sanatı Müzesi’nde aralarında Amerikalı heykeltıraşlar Loise Bourgeois, Kiki Smith ve Robert Gober’in de bulunduğu ‘İğrenç Sanat: Amerikan Sanatında Arzu ve Tiksinti’ adlı sergide beden, yaralı, acı içinde ve hastalıklı bir biçimde; etnik kimliğe, cinselliğe ve toplumsal cinsiyete bağlı olarak politik açılardan gösterilmiştir. Figürler kan, sperm, dışkı ve kusmuk temsilleriyle sunulmuştur. Acı çeken yarı çıplak İsa kanıyla, teriyle, ve göz yaşlarıyla bu dönemde ikon olmuştur ve birçok figüratif heykel çarmıha gerilme sahnesine benzer bir pozla gösterilmiştir (Collins, 2014: 14).



Görsel No 2.3.26, Kiki Smith. (1990). *İsimsiz*. 186.7 cm (kadın figürü) 195.4 (erkek figürü), Balmumu, Mikrokristalin Mum ve Metal, Whitney Museum of American Art, ABD.

1990' lardan sonra heykelin malzemesi daha da genişlemiş sanatçılar her türlü malzemeyi çalışmalarında kullanmışlardır. Sanatçıların eski ve yeni mitlerden, Uzak Doğu inançlarından, bilim ve teknolojideki yeniliklerden etkilendikleri ve özgünlüklerini farklı malzemelerle yansıttıkları gözlemlenebilir (Huntürk, 2011:339).

3. SANATÇI VE MALZEME İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA ÖRNEK SANATÇILAR

1960' lı yıllarda malzemeye olan ilişkisi açısından en dikkat çeken sanatçılardan biri Joseph Beuys'tur. Geleneksel olmayan içyağı, keçe, kemik, bitki artıkları, fidan, tüy, ölü tavşan gibi organik malzemeler; bakır, kablo, elektrik feneri, kullanılmış pil, cep saati, akü, televizyon, vida, askı, mıknaş, piyano, radyo gibi inorganik malzemelerin yanı sıra çikolata ve bazı kimyasal sıvılar da kullanmıştır. İlginç bir yaşam öyküsü olan sanatçı II. Dünya Savaşı sırasında gönüllü pilot olarak savaşa katılmıştır. Savaş esnasında Kırım semalarında uçağı düşürülmüş ve ağır yara almıştır. Soğuktan donmak üzereyken Kırimlı Tatarlar tarafından bulunmuş; vücuduna içyağı sürülmüş, keçeyle sarılarak ölümden kurtarılmıştır. Bu sebeptir ki sanatçının çalışmalarında bu malzemeleri sıkça kullandığı görülmektedir. Danto, bu malzemeler üzerine şunları söyler: “Bu iki malzeme, sıcaklık evrensel bir insani ihtiyaç olduğundan, yağlı boyanın asla sahip olamayacağı kadar fazla anlamla yüklü simgelere dönüşmüşlerdir” (Danto, 2014: 33).

Beuys'a göre yağ; yakılmış depolanmış enerji demek, irade demek; aynı zamanda kaotik bir özelliği var. Beuys arının yaptığı balmumuna da benzetir yağı; her ikisinin de belli bir biçimi yoktur çünkü. Isıtılınca yağ da balmumu da erir, harekete geçer; ki bu, onların asıl kaotik özellikleridir. Dışardan gelen etkilere göre başka biçimlere girebilirler. Beuys kendi sanatını arının sanatına benzetir. Ona göre, geometrik ve plastik olmak üzere arının ürününde iki özellik vardır. Geometrik olanın, bildiğimiz petek gibi, belli bir biçimi vardır. Ancak bu kalıcı değildir; ısındığında yapısı değişir, çünkü plastiktir.

Keçe, bir yalıtım maddesidir; vücut ısını korur; sıcak ve soğuk arasındaki dengeyi sağlar; enerji depolar.

Bakır ise iletkenidir. Tesadüfe bakın ki Beuys ameliyattan sonra, kafasında bir bakır parça taşımak zorundaydı. Ayrıca *Avrasya Bastonu* adını verdiği, bir ucu eğri bakır bir çubuğu vardı. Beuys her şeyin kökeninin doğuda olduğuna; bu çubuğunda doğudan batıya giden yönü belirlediğine ve iletişimi sağladığına inanıyordu. U biçimli olması, akımın tekrar eski yerine dönmesi demektir. Baston -iletken- aynı zamanda Beuys' u simgeleyen bir nesneydi (Yılmaz, 2006: 275).



Görsel No 3.1, Joseph Beuys. (1964). *Yağlı Sandalye*. 183x155x64 cm, Yağ, Bal Mumu, Tel, Ahşap Sandalye, Tate, ABD.

1963 ve 1965 yıllarında yaptığı performanslarda da malzemelerini yapay bir ritüel ortamı yaratmak için kullanıyordu. 1963-64'te gerçekleştirdiği “Önder” isimli performansında ayaklarına ve başına bağlanmış ölü tavşanlar bulunmakta ve kendisi keçeyle sarılmış olarak yerde uzanmaktadır. Bu performans dokuz saat sürmüştür. Beuys’a göre, Keçe dışarıyla bağlantısını keserken hayvanlarla olan şamanistik iletişimi de kolaylaştırıyordu (Hopkins, 2000:90).



Görsel No 3.2, Beuys, Joseph. (1965). *Ölü Bir Yabani Tavşana Resim Nasıl Anlatılır*. yaklaşık 120 dk. Galerie Schmela, Almanya.

Beuys, arılarla ve balmumuyla yaptığı çalışmalarda Rudolf Steiner'in 1923 tarihli "Arılar Hakkında" isimli konferans metnini okumuş ve onun "antroposofi" düşüncesinden etkilenmiştir. Steiner arı kolonilerini insanlığın gelişimi için model olarak görüyordu. Beuys da bu düşüncesinden etkilenerek "sosyal heykel" düşüncesini geliştirmiştir (Hopkins, 2000: 88). Aynı zamanda sıcaklık unsurunu da balmumu ve arılar üzerinden düşünmeye çalışmıştır. Beuys, arılarla kurduğu ilişkiyi şu şekilde aktarmaktadır:

Arı kolonisinin termik organizması, hiç kuşkusuz, benim balmumu, yağ ve arılar arasında kurduğum bağın temel unsurudur. Arılarla ya da yaşam biçimleriyle ilgilenmeme neden olan şey bu organizmadaki bütüncül termik düzen ve bu organizmayı belirleyen plastik biçimlerdir. Arılar bir yandan çok güçlü, akışkan bir unsur olan sıcak elementlerine sahipler bir yandan da kristalleşmiş yapılar üretiyorlar. Arılar muntazam geometrik şekiller inşa ediyor. Burada benim heykeltıraşlık teorimle ilgili bir şey bulabiliriz; tıpkı bazı durumlarda geometrik bağlam içinde ortaya çıkan yağlı köşelerimde (rincones de grasa) olduğu gibi. Ancak var olan sıcak başlangıç için akıcı bir unsurdur ve yağ da sıcaktan etkilenir, bu yüzden akıcı olur. Bu tarif edilemez sıcak elementten, azalmakta olan bir hareket aracılığıyla geometrik yapılanmalar biçiminde bir şekil ortaya çıkar. Bu, arılar tarafından yapılagelen bir şeydir (Ramirez, 2007: 84,85).

"Beuys'un kozmolojisinde bal, yaşam gücü içerir ve yaratıcılığın ürünleri için bir metafordur. Arıların gizemli bal üretme süreci doğurganlık ve dönüşüm düşüncesini akla getirir ve sanatçının obje üreticisi değil ama bir ezoterik bilgi aracısı olarak yaratıcı gizemiyle paralellik ortaya koyar" (Fineberg, 2013: 222).

Eva Hesse ve Joseph Beuys gibi isimlerle aynı dönemde üretim yapan Magdalena Abakanowicz Arte Povera akımının eğilimlerini taşımaktadır. Çalışmalarında doğal malzemeleri tercih eden sanatçı enstalasyon ve heykel arasında yeni bir dil yakalamıştır. Biyomorfik formlardan oluşturduğu kütleleri, başsız insan figürleri, hayvanları ve soyut formu heykelleri izleyici için varoluşsal bir derinlik deneyimine dönüştürler.

Abakanowicz ilk dokumalarını bir tezgahta doğaçlama olarak gerçekleştirmiştir. Başlangıçta kendisi için küçük dokumalar yapan sanatçı giderek daha büyük kompozisyonlar oluşturmaya başlamıştır. Kullandığı malzemeler farklı kaynaklardan gelmekteydi ama çoğunlukla fabrikalardan gelen kullanılmayan atık malzemelerdi. Kendir, keten ve sisal ipi gibi malzemeler iplik fabrikalarından, çözgü ipi ise ayakkabı fabrikalarından gelmekteydi. At kılı taşradan yün ise Tatra dağlarında koyun sahibi köylülerden edinilmekteydi.

Abakanowicz, yapay iplerden hoşlanmaz yalnızca doğal olanları tercih etmektedir. Sanatçı malzeme ile arasındaki ilişkiye çok önem vermektedir. Doğal özelliklerini koruyan malzemeler onun hayal gücüyle uyum sağlamaktadır. Kendir, at kılı, keten, yün ve sisal ipi gibi malzemeler organik hassasiyete sahip şeyler olmanın da ötesinde geçmişe ait geleneksel malzemelerdir.. Bu malzemelerin Abakanowicz'in parmaklarıyla, elleriyle ve kaslarıyla ilişkisi doğa ve tarihi aynı anda işlemektedir.

Kendisine işlerindeki teknoloji karşıtı niteliği sorulduğunda bunu reddetmez. Elleriyle çalıştığını ve işlerinin çevrenin kötü kullanımına karşı bir protesto olduğunu belirtir.

Seriler üzerinde çalışmayı tercih eden sanatçının çalışmalarının en dikkat çekici olanlarından biri Abakanlar'dır. "Abakan", Abakanowicz'in dokuma heykellerinin büyük bir çoğunluğuna verdiği isimdir. Bu heykeller, duvar ve zemin arasında bir yeri keşfetmiş, yeni bir tarz olarak değerlendirilmiştir. Abakanlar yapım aşamasında tezgahta çeşitli formlardaki dokumalar birbirine dikilmektedir. Biçimleri ve çizgileri başlangıçta dikdörtgen, daire ya da oval olarak zaten belirlenmiştir, Üç metre yüksekliğindeki bu dokumalar delikler, açıklıklar, yumuşak ve tüylü yüzeylerden oluşan dokumalardır. Bu temel formlar üzerine diğer küçük elemanlar eklenmektedir. Abakanlar, üç temel şekle sahiptir. Birincisi, mekanda sergilenebilmesi için bir yapı sağlayan metal bir halka etrafına örülmüş dikdörtgen dokumalardır. İkincisi, oval ya da daire biçimli olan ve genellikle hem dokumaya şeklini vermesi hem de tavana asılabilmesi için görünmez bir iskelet üzerine örülmüş üç metrelik dokumalardır. Üçüncü biçim ise Abakanowicz'in 'Garments' dediği

dokumalardır. Abakanların en büyüğü bu seridekilerdir. Bir Garment, üç dokuma parçasından oluşmaktadır. İlki dış örtünün arka kısmını ikincisi ise ön kısmın iki yanını oluşturur. Her şey dev bir elbise askısını andıran metal bir konstrüksiyona asılmıştır. Garmentler, manto ya da ceket hissi veren kafası olmayan devi anımsatmaktadır. Anıtsallıklarıyla dikkat çekerler. Monokromatik yüzeyleri ve dokularıyla bu dev cüsse ile kontrast oluşturacak şekilde tasarlanmışlardır. Eleştirmen John Russell, malzemenin bu kaba ve tüylü alaşımından doğan etkiyi “vahşi, tuhaf ve başka hiçbir şeye benzemeyen” şeyler olarak tanımlamıştır. Poul Overy de Abakanların temel konusu olarak “ gerçekte asılı olmalarından dolayı düz bir yüzeyde bulunan şeylerden oldukça farklı bir işleve sahiptir” tespitini yapmıştır (Abakanowicz, 1982).

Abakanowicz, 1974 yılında başsız insan gövdeleri ve beden parçaları yapmaya başlamıştır. Bu çalışmalarda alçı kalıplardan faydalanılarak içleri oyuk sert kabuklar oluşturulmuş ve organik ve insan tenini çağrıştıran gözenekli dokular elde edilmiştir. Sanatçı 1985 yılında yaptığı “Backs” serisinde de aynı yöntemle çalışmalar yapmıştır. Bu çalışmalarda sanatçı insanoğlunun fiziksel ve ruhsal durumunu ortaya koymuş ve genel olarak varoluş hakkında olduklarını ifade etmiştir (“Met Museum, Androgyne III,” 2016).

Abakanowicz’in malzeme seçimine baktığımızda sanatçının malzemenin dokusuna ve yapısına uygun düşen bir problemle ilgilendiğini görmek mümkündür. Malzemenin yalın ama etkili yapısı, insanın yaşamında ve iç dünyasında deneyimlediği çokluktan varoluşun kendinde yönünü ayırt ederek algılaması yönünde izleyiciyi yönlendirdiği söylenebilmektedir.

Abakanowicz, malzeme konusunda yaptığı tercihler üzerine şunları söylemektedir:

Ne kurallardan ne de reçetelerden hoşlanırım, bunlar hayal gücünün düşmanlarıdır. Dokuma tekniklerini kendi düşüncelerime adapte ederek kullanırım. Sanatım her zaman dokumacılıkta karşılaştığım şeylere karşı bir protesto olmuştur. İp, at kılı, metal ve tüy kullanarak başladım çünkü kendi bakışımın ifadesini yakalayabilmem için bu malzemelere ihtiyacım vardı. Onların bu alanın geleneğinin bir parçası olmamasını umursamadım. Ayrıca, dokuma dekoratif işleviyle beni hiç ilgilendirmedir. Sadece dokuma yoluyla yapılabilecek olanla ilgilendim... (Abakanowicz, 1982)



Görsel No 3.3, Magdalena Abakanowicz. (1967). *Abakan*. 300x100x100 cm, Yuvarlak Metal Destek Üzerine Sisal Dokuma, Sanatçının Koleksiyonunda.



Görsel No 3.4, Magdalena Abakanowicz. (1969). *Siyah Elbiseler*. 300x180x60 cm, Metal Destek Üzerine Sisal Dokuma, Sanatçının Koleksiyonunda.



Görsel No 3.5, Magdalena Abakanowicz. (1985). *Androgyn III*. 121.9x55.9x161.3 cm.
Çuval Bezi, Reçine, Ahşap, Çivi, İp, Özel Koleksiyon.

1965 yılında Bristol, İngiltere’de doğan Damien Hirst, resim, heykel ve enstalasyonlarında genellikle yaşam, ölüm ve sanat konularını işlemektedir. Sanatçı, çalışmalarında seçtiği malzemelerle de bu konular üzerine etkili ifadeler yakalamayı amaçlamıştır. Rudi Fuchs, sanatçının en sansasyonel işlerinden biri olan “Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fiziksel İmkansızlığı” adlı çalışmada yeni bir temsil formu yakalamış olduğunu ifade etmektedir. Yaşam ve ölüm üzerine düşüncelerin karmaşık ve anlaşılması güç derinliğinin belirli formlarla (hazne ve köpekbalığı gibi) açık hale geldiğini vurgulamaktadır (Fuchs, 2010).

Hirst, “Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fiziksel İmkansızlığı” çalışmasında ve diğer bir çok çalışma da malzeme olarak cam kullanmıştır. Sanatçı, bu malzeme üzerine düşüncelerini şu şekilde ifade etmektedir:

Her zaman cam üzerine bir düşüncem vardır. Simetrik oluş üzerine kafayı bozduğum bir ilk zamanlarda bir sihirli mantar deneyimim var. Bir cam tabakasının içinden geçişini hayal ettim. Cam korkunç bir şeye dönüşmüştü. Camın korkutucu bir nesne olduğunu düşünüyorum. Her zaman kullanır ve denerim. ...cam sizi hem engeller hem de izin verir. Muhteşem bir malzeme. Katı ama kırılabilir yani kısa ömürlü. Bir o kadar da tehlikeli. Seviyorum camı. İnsanları bir arada tutarak ayırmanın bir yolu. Muhtemelen favori malzemem cam ve su. Hayır, önce su sonra cam favorim. Ama cam ve su çok benzer malzemeler. Suyun içinde cam muhteşemdir; cam suyun içinde görünmez olur (Obrist, 2007).

Hirst, çalışmalarında sıklıkla kullandığı ölüm ve yaşam temasını işlerken kafatası imgesini çok sık tercih etmektedir. “For the Love of God (Tanrı Aşkına)” isimli heykeli de üzeri elmaslarla kaplı bir kafatasından oluşmaktadır. Çalışmada kullanılan malzemenin maddi değeri, günümüzde malzemenin engin çeşitliliği içinde dahi değerlendirilememesine neden olmuş ve hazmı zor bir etki yaratmıştır. Bilindik bir güncel sanat pratiği olarak yan yana getirmelerin absürd ve karikatür niteliklerinin bu çalışmada saptanması masum bir değerlendirme olarak görülmektedir. Malzemeyle gelen kavramsal boyut çoğunlukla sansasyonel etkinin gölgesinde kalmaktadır.

Bu çalışmada vanitas resimlerinde gördüğümüz ölümün, yaşamın tüm zenginliğine rağmen, unutulmaması gerektiğini imleyen kafatasının malzemenin güçlü etkisi sebebiyle göstergesel niteliklerinin zayıfladığını söyleyebiliriz.



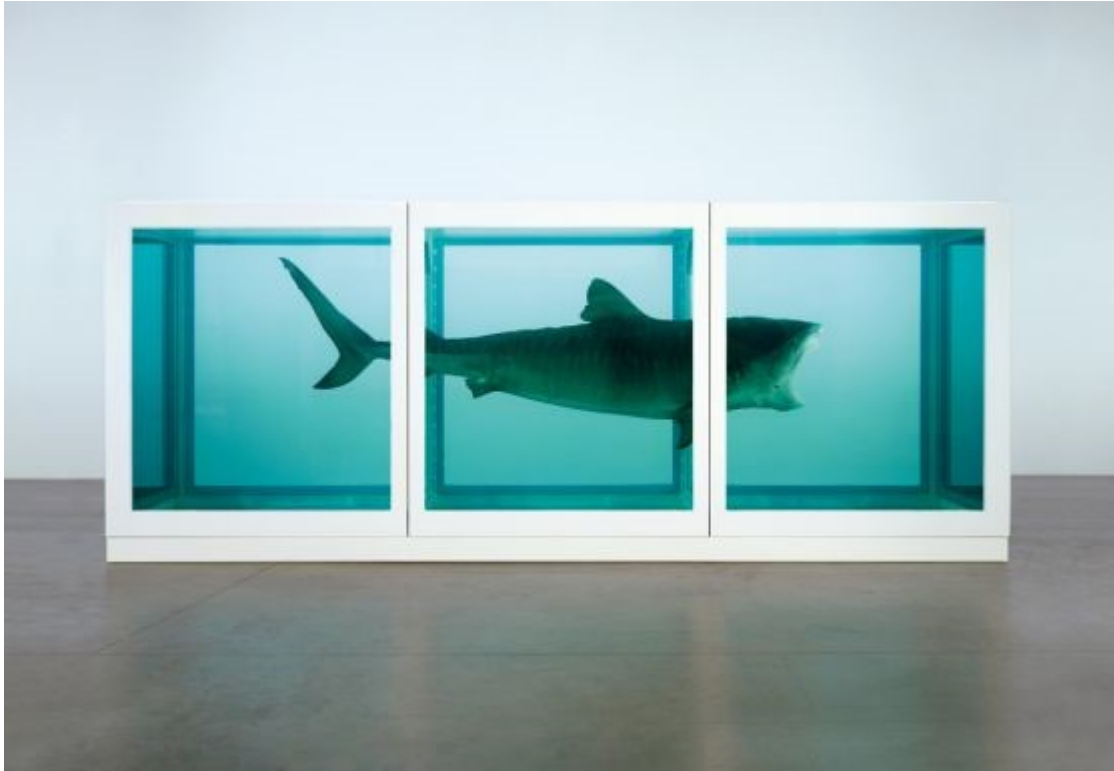
Görsel No 3.6, Damien Hirst. (2007). *Tanrı Aşkına*. 171x127x190 mm, Platin, Elmas, İnsan Dişi, Astrup Fearnley Museum of Modern Art, Norveç.

Rudi Fuchs, sanatçı üzerine kaleme aldığı yazısında:

“Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fiziksel İmkansızlığı” adlı bu çalışma sanatçının kafasındaki karmaşık düşüncelere şekil verebilmesini sağlayan yeni bir temsil formu ortaya koymasından dolayı ufuk açıcıdır. Yaşam ve ölüm üzerine düşünceler anlaşılması güç şeyler olabilir ancak tamamlanmış belirli bir form ile yapıldığında (hazne ve köpek balığı) açık hale gelir (Fuchs, 2010).

Hirst sanatının ölüm ve çürüme üzerine ciddi bir tartışma olduğunu iddia eder. Şüphesiz güncel sosyal takıntılar üzerine yorum yapma konusunda tuhaf bir yeteneği var- son işleri sağlık endüstrisi, genetik mühendislik, yaşlanma ve sakatlık vb. ile ilgili korkuların hassas noktalarına dokunur. Aynı derecede kendisi ve işleri sirklerdeki ucube gösterilerine hayranlık duyar. Uzun ömürlü olabilecek bir şeyler mi söylüyor yoksa yaptıkları ancak stilize ve komik pahalı oyuncaklar kadar mı önem taşıyor? Picasso gibi büyük sanatçılarla karşılaştırılması çok saçmadır. Hirst mallarının teslimatını ve medyayı hayran bırakmayı bitirdikten sonra, eserleri moda beyanatlarının ötesine geçecek mi? (Cumming, 2008: 476).

Damien Hirst, eserlerinde camı belirgin bir şekilde kullanmasını açıklarken: “Camı gerçekten seviyorum, çünkü öylesine katı ve görünmez, bir o kadar da tehlikeli ve transparan bir madde ki içindekini görürsünüz ama ona dokunamazsınız. Katı ve görünmez... camdaki kesmeler yapıtlarım için önemlidir çünkü bir açıdan da geçişkenlik, ulaşılabilirlik gerektirir.” Örneğin, bir hayvan leşi yapıtında koku çok itici olabilir (değil kesin olur!) işte Damien’in sanatının bu kısmında izleyiciyi dahil olmaya iten tavrı camda yatmaktadır ve yapıtla mecburen yüz yüze bırakmaktadır. İşte bu da işin korkutucu tarafıdır, izleyici sadece bir gözlemci olmaktan çıkmıştır ve eylemin bir parçası haline gelmiştir. Hirst’ün de istediği zaten tam olarak da budur. Karşı tepkileri sineye çekmesinde de aynı sebep görülebilir. Kimi zaman karşı tepkileri daha çok beğendiğini, sevdiğini ifade etmiştir (Yeşilmen, 2013: 292).



Görsel No 3.7, Damien Hirst. (1991). *Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fiziksel İmkansızlığı*. 217x542x180 cm, Cam, Çelik, Monofil, Köpek Balığı, Formaldehit Solüsyon, Özel Koleksiyon.

Çağdaş sanatın önde gelen isimlerinden biri de Marc Quinn'dir. Genellikle beden üzerine düşünen ve bu yönde çalışmalar yapan Quinn, geleneksel malzemeler yanında farklı malzemelerle de çalışmaktadır. Düşüncenin gerektirdiği tüm malzemeleri kullanabileceğini vurgulayan sanatçı malzemenin gerçek ve metaforik anlamlarını kullanmayı sevdiğini belirtmektedir (Preece, 2007:52). En bilinen çalışmalarından biri olan “Self”, sanatçının 4,5 litrelik kendi kanının kalıba dökülerek dondurulması ile gerçekleştirilmiştir. Sanatçının kendi portresi olan bu çalışma her beş senede bir yenilenmektedir. Uzun süre erimeden kalabilmesi için özel bir soğutucu içerisinde saklanan bu heykeli, alternatif malzemenin en

yaratıcı örneklerinden biri olarak görmek mümkündür. Quinn'in Self çalışması "...heykelin tamamen yok olmadığını ama kullandığı materyallerin ve aldığı formların değişebileceğini gösterir. Çağdaş sanatın bu janrının öncekinden farklı olduğunu söylemek doğruysa da, bunun öteki sanat pratiklerinden kopma değil, gelişme olarak görülmesi gerekir. (Whitham, 2010:114) Julia Kristeva, sanatçıdan bir parça taşıyan bu tür çalışmaları, obje ve subje arasındaki "abject" olarak adlandırmaktadır (Moszynska, 2013: 26).

"Self" çalışması üzerine Peter de Bolla, deneyimlerini ve gözlemlerini şu şekilde aktarmaktadır:

Genç İngiliz sanatçı Marc Quinn, Kuzey Londra'daki Saatchi Koleksiyonunda sergilenen, Self adlı heykeli yapabilmek için beş aylık bir süreçte vücudundan dört buçuk litre kan aldırdı. İnsan vücudunda bulunan toplam kan miktarına eşit miktardaki bu kan, sanatçının başının dışı alçısından yapılmış kalıbına boşaltılarak donduruldu. Katı formunu koruyabilmesi için kalıp, kanın sıcaklığını eksi altı derecede sabitleyen bir soğutucu kabine yerleştirildi. ..Heykelin dış yüzeyi ince bir buz tabakası ile kaplıdır ve bu tabaka heykelin kırılabilirliğine ait belli imleri yüzeyin altındaki daha çok donmuş kanı sergileyen çatlaklar halinde ortaya koyar. Baş, içerdeki ısıyı koruyan ince bir plastik kübün içine yerleştirilmiş ve soğutma ünitesini içeren paslanmaz çelikten bir kaide üzerine oturur. Heykel yaklaşık omuz yüksekliğinde sergilenmektedir; ağız ve gözler kapalıdır, yüz hatlarının bir çeşit huzur ifade edip etmediğini söylemek güçtür. Sanki sanatçının duyuları içe yönelmiştir, bilincin(ya da korkunun) sesine ya da gürültüsüne dikkat ediyormuş, sanki dünyayı bilinçten ayırma girişimi başarısız olacakmış gibidir. Görülebilecek olanın korkusu yüzünden heykel aynı anda, hem "bakmayın" hem de "içinize bakın" der gibidir.

Böyle bilimsel ve ilk izlenime edebi bir anlam katmaya çalışmaksızın betimlendiğinde, heykel soğuk bir biçimde görülebilir. Açıkça yaşam ve ölüm, sanatın kalıcılığı ya da kırılabilirliği, temsil edimi ya da biçimleri –aslında temsil olgusu- üzerine birçok şey ortaya koyar. Ama kısmen malzemenin sıcaklık derecesinin yol açtığı bu soğukluk yalnızca bir yüzey, kolayca delinebilir bir üst deridir; bu yüzden de izleyiciyi düşünselleştirme sürecinden daha doğal bir şeyle doldurur...

Self' i ilk gördüklerinde duyumsadıklarını, omurga boyunca yayılan, ürpermeye yakın, bir çeşit aşırı heyecan duygusu ya da tuhaf bir titreme, İngilizce'de "birinin mezarının üstünde yürümek" diye anlatılabilecek bir tür bedensel kasılma olarak tanımlayan kişilerle karşılaştım. Bazılarında bu ani bedensel tepkiler, insan başı ya da yüzünün benzer sunumlarına ilişkin çeşitli düşüncelerin çabucak doğmasına yol açabilir: ölüm maskı, balmumu heykeller, cenaze heykeli, mumyalanmış vücut ya da anatomi modeli. Bu olduğu zaman, fiziksel karşılaşmanın ilk heyecanı hızlı bir biçimde karmaşık düşünceler yığına dönüşür; sanki ani bir istek –isterseniz buna bir etkilenme kıvılcımı deyin – karşı karşıya geldiği her türlü geçirgen yüzeyde izlerini bırakan bir tepkiler zincirini harekete geçirir. Bazı izleyiciler için bu yüzey "duygu" olarak tanımlanabilirken diğerleri için daha çok "muhakemedir". Örneğin bazı insanların heykelle ilk karşılaştıklarında yüzlerinin kızardığına, bazılarında boş bir ifadeyle dönüp gittiklerine tanık oldum. Bana göre bu deneyim, Wordsworth'ün söze döktüğü

bir tanımlama da yatar – o bu düşünme – duyumsama durumunu “ gözyaşı dökmek için fazlasıyla derinde yatan düşüncelere” sahip olmak diye nitelerdi- çünkü ben ağlamak için duyulan ani istemsiz bedensel itkiyi, neredeyse buna eşdeğer düzeyde istemsiz olan düşünselleştirme alışkanlığıyla bastırılmış olsa bile saptayabilirim. Kişinin esnemesini bastırması gibi burada da düşünce duygunun dışavurumunu bastırır (Bolla, 2006:13, 14,15).

Tercih edilen malzemenin çalışmanın içerik ve anlamını sınır noktasında belirleyişi bu örnekte gözlemlenmektedir. Geleneksel olarak kabul edilen kalıp alma yönteminin donmuş kan gibi bir malzemeye buluşturulması çalışmanın dikkat çekici niteliklerinden biri olarak görülmektedir.

Konu geleneksel olarak heykelin konusudur: Portre büst. Sanatçının başından kalıp alma yöntemiyle yapılan uygulama görece geleneksel bir yöntemdir. Baş heykelin geleneksel biçimde sergileniş tarzına uygun olarak bir kaide üzerindedir. Bütün bunlara rağmen, Self'in geleneksel bir heykel olduğuna ulaşmamız mümkün değildir. Eser paslanmaz çelik, pleksiglas, buzdolabı ekipmanı ve kandan oluşmaktadır. Nereden bakarsanız bakın bunlar geleneksel heykel materyalleri değildir.”(Whitham, 2010:113)

Görülmektedir ki konu bir büst olmasına rağmen bu heykeli özgün kılan nitelik onun malzemesidir. Bilindik bir benzetmenin ötesinde sanatçının kendisini görebilmemizi sağlayan sanatçının kendi kanıdır.



Görsel No 3.8, Marc Quinn. (1991). *self (kendi)*. 208x63x63 cm, Kan, Paslanmaz Çelik, Perspekt ve Soğutma Ekipmanı, Saatchi Gallery, İngiltere.

Quinn'in bilimsel yöntemlerden faydalandığı bir başka çalışma da Sir John Sulston'ın DNA'sının yerleştirildiği bir çalışmadır. Bu çalışma da insanı ve doğayı temsil eden

çalışmalarda gözlemlediğimiz bilimsel yaklaşıma iyi bir örnek oluşturmaktadır (Sliwinska, 2010: 25). Bu portrede standart bir DNA klonlama yöntemi kullanılmıştır. Sulston'un sperm örneği alınarak modelin DNA'sını içeren bir bakteri kolonisi oluşturulmuştur. Koloninin bulunduğu jel saydam ve soğutulmuş bir hazne içindedir. Çelik bir çerçeve ile de çevrelenmiştir.

Onun heykel, resim ve çizimlerinde bilim ve teknolojinin imkanlarını ustalıklı kullandığını görmek mümkündür. Marc Quinn'e bilim ve sanat arasındaki ilişki sorulduğunda ; “ Bana göre sanat ve bilim soru sorma anlamında birbirine çok benziyor. Sonuçta her ikisi de dünyayla olan tecrübenizi yansıtmayı amaçlıyorlar. Babam bir fizikçi olduğu için bilimin çok normal olduğu bir evde büyüdüm; hem teknoloji hem de bilim çok doğal bir şekilde hayatın parçasıydı. Etrafımızda ve çok doğal olan bir şeydi” diyerek cevap verir. (Yalçınkaya, 2014:22)



Görsel No 3.9, Marc Quinn. (2001). *Sir John Edward Sulston*. 12.7x8.5 cm, Paslanmaz Çeliğe Monte Edilmiş Agar Jel İçinde Modelin Dna Örneği, National Portrait Gallery, İngiltere.

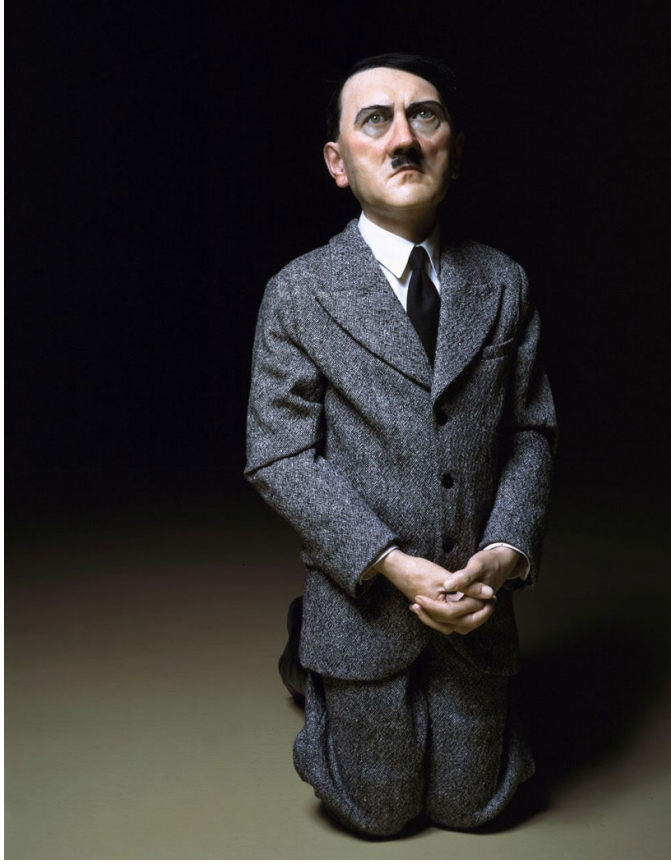
Tedirgin edici, ironik, mizahi, saldırgan, şaşırtıcı, seçtiği konularla ve kullandığı malzemelerle seyirciyi etkilemeyi amaç edinen önemli heykeltıraşlardan biri de Maurizio Cattelan'dır. Sanatçı sanat anlayışı için bir röportajında “görmezden gelinmektense, kendime saldırtmayı tercih ederim” (Saehrendt ve T. Kitll, 2012: 31) demiştir. Maurizio Cattelan Amerika Birleşik Devletlerinin önde gelen çağdaş sanat müzelerinden olan Corcoran Sanat Galerisinin güncel sanat küratörü Jonathan P. Binstock tarafından Duchamp sonrası dönemin en büyük sanatçılarından biri ve de tam bir ukala olarak tanımlanmaktadır. Cattelan'ın 1999'da yaptığı en meşhur çalışmalarından biri La Nona Ora “Dokuzuncu Saat” isimli bir meteor parçasının çarptığı Papa II. Iohannes Paulus' u tasvir ettiği heykelidir. Heykel sanatçının ironik mizah anlayışını gözler önüne sermektedir. Papa tören kıyafetleriyle üzerine meteor düşmüş ve yerde yatar bir durumdadır.



Görsel No 3.10, Maurizio Cattelan. (1999). *Dokuzuncu Saat*. Değişen Ölçülerde, Polyester Resin, Balmumu, Pigment, İnsan Saçı, Kumaş, Aksesuarlar, Cam, Halı ve Taş, Sanatçı Koleksiyonunda.

Heykel Varşova'da sergilendiğinde skandala yol açmıştır. Polonya Parlamentosu'ndan birkaç kişi heykeli yerden kaldırmaya çalışmışlardır. Yine benzer bir olay da Milano'da bir

parkta sergilenen “Üç Asılı Çocuk” heykelinden rahatsız olan bir adamın ağaca tırmanıp çocuk heykellerinden ikisinin ipini kesmesidir.



Görsel No 3.11, Maurizio Cattelan. (2001). *O*. 101 x 41 x 53 cm, Polyester Resin, Balmumu, Pigment, İnsan Saçı ve Gerçek Kıyafetler, Faergfabriken Center For Contemporary Art and Architecture, İsveç.

Sanatçının ‘Dokuzuncu saat’ ve ‘O’ çalışmaları malzeme kullanımı açısından değerlendirildiğinde kullandığı balmumu, polyester resin, insan saçı, gerçek kıyafetler ve aksesuarların sanatçının ironik yaklaşımına destek ve katkı sağladığı söylenebilir.

Eserlerinde sıradan ve klişeleşmiş günlük olaylara farklı bir bakış açısı getiren, seyirciyi şaşırtan ve hayatı sorgulamalarını sağlayan bir yaklaşım vardır. Onun sanatı ters dönmüş polisleri, asılı çocukları, intihar eden sincapları, dua eden diktatörleriyle gerçek dünyanın absürd bir yansımasıdır (lebriz).

Sanatçının genellikle heykel ve enstalasyonu birlikte kullandığı “Trotsky”, “bidibidobidiboo” vb. çalışmalarında gerçek hayvanları doldurup sergilediği görülür. Hayvan severler tarafından çok eleştirilen sanatçının tekinsiz denilebilecek bu çalışmaların da da malzeme seçiminin korkutucu gücünden bahsetmek mümkündür.



Görsel No 3.12, Maurizio Cattelan. (1996). *Bidibidobidiboo*. 58x50x60 cm, Doldurulmuş Sincap, Ahşap, Çelik, Seramik, Formika, Laure Genillard Gallery, İngiltere.



Görsel No 3.13, Maurizio Cattelan. (1997). *Novecento*. 201.2x271.3x68.6 cm, Doldurulmuş At, Deri, İp, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, İtalya.

Çinli sanatçı Ren Ri, arılar ve insanlar arasındaki ilişkiyi ve azalan arı nüfusunun dünya ekosistemi üzerinde yıkıcı bir etkiye sahip olma tehdidiyle ilgili konuları araştırır. Hayvanların ve bitkilerin davranışları ile yakından ilgilenen sanatçı yaratma ve biçimlendirme tutkusunu da bu merakıyla birleştirmiştir. Arılarla ilgili çalışmaları da buradan doğmuştur.

Peteğin sıcaklığa bağlı olarak biçim değiştirmesi ve buna bağlı olarak değişken bir malzeme olması sanatçı için bu malzemeyi ilginç kılan önemli özelliklerden biridir. Arıları tercih etmesinin bir başka önemli nedeni de sanatçının öznelliğini devre dışı bırakmaya imkan veriyor olmasıdır. Arıların dolayısıyla gerçekleştirilen petek heykellerinde sanatçı geleneksel öznel üretim süreçlerine karşıt bir yöntem keşfetmiştir denilebilir.

Ren Ri, arılar için mekan olarak çok kenarlı saydam yapılar tasarlamaktadır. Bu yapıları oluştururken yine sanatçı öznelliğini dışarıda bırakmak adına simetrik öğeler kullanmayı tercih etmektedir. Yapının içine simetrik olarak yerleştirilen ahşap çubukların merkezinde kraliçe arının bulunması diğer arıların bu noktayı referans alarak formu oluşturmaya buradan başlamalarına neden olur.

Sanatçı uygulama sürecinde çok kenarlı geometrik ve saydam yapıları arılar için mekân olarak tasarlar. Sanatçı bu yapıların, sanatçı öznelliğini devre dışı bırakmak amacıyla simetrik olmasını tercih eder. Bu durum, arıların formu oluştururken daha özgür olmasını sağlar. Sanatçı kendisiyle yapılan bir röportajda şunları söylemektedir:

“...hayvan ve bitkileri gözlemleyerek çok zaman geçirdim; biçimlendirmeye beslediğim tutku ile böcek davranış bilimine olan ilgim paralellik gösteriyordu.” (De Toni, 2014). Yuansu II isimli projesinin esin kaynağı da bu olmuş ve arı petekleri ile projesini gerçekleştirmiştir.

“Petek, çok özel bir malzemedir; sabit değildir ve biçimi sıcaklığa göre değişebilir. Peteğin yapısı altıgendir. Bal peteğine özgü olan ve doğada görebileceğiniz hayret verici bir özelliktir. Arıları seçmemdeki bir başka neden, sanatçının öznelliğini saf dışı bırakmak ve bu amaca hizmet eden arıların dolayımını istememdir.” (De Toni, 2014)



Görsel 3.14, Ren Ri. (2013-2014). *Yuansu II Serisi. #6-4.* 40x40x40 cm, Akrilik Cam, Doğal Bal Peteği, Özel Koleksiyon.



Görsel No 3.15, Ren Ri. (2013-2014). *Yuansu II serisi #6-2.* 40x40x40 cm. Akrilik Cam, Doğal Bal Peteği, Özel Koleksiyon.

1954 yılında, Hindistan, Bombay’da doğan Anish Kapoor, düşünce ve malzeme arasında kurduğu ilişki ile bir malzeme çeşitliliği ortaya koymaktadır. Kil, balmumu, çelik, mermer, pigment, silikon, ayna ve plastik gibi malzemeler kullanan sanatçı bu malzeme seçimleri ile farklı duygusal etkiler uyandırmayı başarmaktadır.

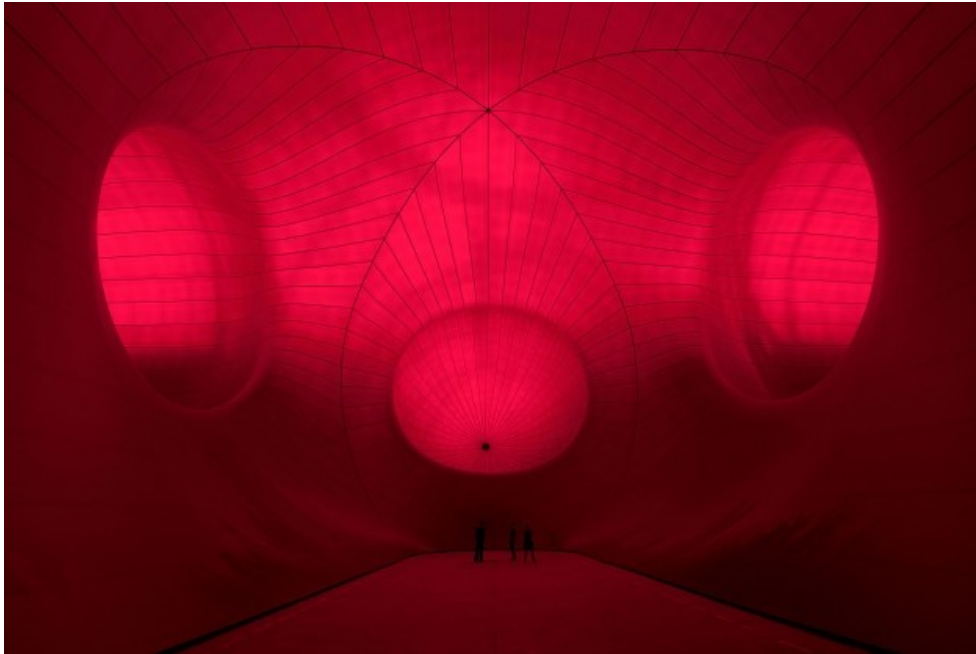
Pembe mermer gibi egzotik malzemelerin ilgisini çektiğini belirten sanatçı ‘vantablack’ gibi yeni teknolojik malzemenin de olağanüstü olarak nitelediği özelliklerini dikkate değer bulmaktadır. Vantablack isimli madde karbon nanotüplerden yapılmış bilinen en siyah maddedir. Neredeyse hiç ışık yanıtmayan bu madde Kapoor tarafından boşluğun ifadesi olarak kullanılmıştır. bu malzemeyi pigment olarak kullanan sanatçı maddenin nanostrüktürünün neredeyse bir maddeselliğinin dahi olmadığını düşünmektedir. Bu malzemenin sağladığı imkanları bir mekan önerisi olarak düşünen Kapoor, Malevich’in “Siyah Kare”sini örnek göstererek boşluk duyumsaması yaratan böylesi bir karanlığın sadece siyah imgesi veya imgesizlik olmadığını yeni bir sanatın ortaya konabilmesi için gerekli olan yeni bir mekan önerisini bu malzemenin sunduğu karanlık deneyiminde bulur. Böylesi bir deneyimin yaşattığı tekinsizlik ve yücelik duygularını ve aynı zamanda Freud’un andığı biçimiyle bir rahim deneyimini hatırlattığını vurgulamaktadır (Kapoor, 2015).

Kapoor’a göre heykelin tarihi de kemikten taşa ve bronza malzemenin tarihidir. Ancak bu tarih aynı zamanda maddi olmayanın da tarihidir ve sanatçı malzemenin bu maddi olmayan kısmıyla ilgilendiğini belirtmektedir (Dantas, 2012).

“Cement” isimli çalışmasında çimento püskürten bir yazıcı kullanarak farklı dokulara sahip çok sayıda sütun oluşturmuş; “Leviathan” isimli çalışmada kırmızı kumaşlardan dev bir mekan gerçekleştirmiştir. “Inner Objects” dediği çalışmalarda da gerçek bir et dokusunu yakalamayı silikon ve boya kullanarak başarmıştır.



Görsel No 3.16, Anish Kapoor. (2012). *Cement*. Değişen Ölçülerde, Çimento, Gladstone Gallery, ABD.



Görsel No 3.17, Anish Kapoor. (2011). *Leviathan*. 100x72x 34 m. Pvc, Grand Palais, Fransa.



Görsel No 3.18, Anish Kapoor. (2013). *Soyunmak*. 140x188x55 cm, Silikon ve Pigment, Lisson Gallery, İngiltere.

1963 Arjantin doğumlu sanatçı Fabian Marcaccio “painting ve mutant kelimelerini birleştirerek “paintant” kelimesini bulmuştur. Çalışmalarında yağlı boya, silikon, akrilik ve kum gibi malzemeler kullanan sanatçı silikonu kendi bulduğu bir makine aracılığıyla işlerine uygulamıştır.

Gazete ve internetten ilham alan sanatçı 2011 tarihli “Brick Painting” isimli çalışmasında bir idam mangasının açtığı delikleri gösterir. Çalışmalarında kullandığı malzemeler çoğunlukla sentetik olmasına karşın doğal bir görünüm sunmaktadır.

Daha çok büyük boyutlardaki resimleriyle bilinen sanatçı mekanın boşluğuna doğru taşan çalışmalarında resim sanatının sınırlarını zorlamanın yanı sıra resim ve heykel arasında melez bir tür oluşturmaktadır. Tıpkı Frank Stella ve Robert Ryman gibi resmin iki boyutlu yüzeyi, fiziksel yapısı ve etrafını saran üç boyutlu mekan arasındaki ilişkiye odaklanmaktadır. (Laster, 2014)



Görsel No 3.19, Fabian Marcaccio. (2000). *Paintant Stories*. 3.9624x99.9744 m, Tual
Üzerine Pigment, Silikon, Resin, Yağlı Boya, Ahşap, Metal. Collection of Daros
Latin-America, İsveç.



Görsel No 3.20, Fabian Marcaccio. (2005). *Un Paintant*. 279.4x469.9x548.64 cm,
Pigment, Alüminyum, Silikon, Galerie Thomas Schulte, Almanya.

4. UYGULAMA ÇALIŞMALARI İÇİN KURAMSAL BİR TEMEL OLARAK “TEKİNSİZ” KAVRAMI

1919 tarihinde yazdığı “Tekinsiz” isimli makalesinde Freud, Almanca bir sözcük olan “unheimlich”i analiz etmekte ve kelimenin ilişkili olduğu anlamları detaylı olarak açıklamaktadır. “Heimlich” kelimesinin evcil ve tanıdık olan, eve ve aileye ait olan, hayvan için evcil ve insanla arkadaş olabilen, dinginlik duygusu veren gibi anlamları “un-“ ekiyle birlikte olumsuz bir anlam kazanmaktadır. “unheimlich”in korku uyandıran, dehşet verici, gizemli ve büyüsel olanla ilişkilendirildiği Freud tarafından ifade edilmektedir (Freud, 1999: 330). Freud’a göre, “unheimlich” “heimlich” [“evsel”] “heimish” [“yerli”] sözcüğünün –bildik olanın- karşıtıdır ve “tekinsiz” olanın, bilinen ve tanıdık olmayışı nedeniyle korkutucu olduğu sonucuna varmaya yöneliriz (Freud, 1999: 327)”.

Freud’un estetik alanına ruhçözüm açısından yaklaştığı bu araştırma, estetiğin bir güzellik kuramı değil duyguların niteliği kuramı olduğu yönündeki düşüncesi ile başlamaktadır (Freud, 1999: 325). Sanatın öznelere üzerinde yarattığı etkinin yalnızca güzel olanın araştırılması ile kapsamlı bir açıklamasının yapılamayacağı açıktır. Bu nedenle Freud’un söz konusu “tekinsiz” makalesi bütüncül yaklaşımıyla daha kapsamlı bir içerik ortaya koymaktadır denilebilir.

Freud tekinsizlik duygusunu uyandıracak bir nesnenin ne olabileceğini sormaktadır. Bu araştırmanın başlangıç noktası olarak da Jentsch’in nesnelerin canlı olup olmadıklarına ya da canlandırılıp canlandırılmayacağına dair kuşkuların varlığına işaret eden tekinsiz nesneler olarak balmumu figürler, oyuncak bebekler ve otomatlar üzerine verdiği örneği yineler. Freud, Jentsch’in cansız bir nesnenin canlı bir nesneye benzerliğinin ortaya tekinsizlik duygusunu çıkardığı düşüncesini aktarır ve çocukların oyuncak bebeklerine nasıl canlıymış gibi davrandıklarını hatırlatır. Freud’a göre, bu noktada insanın tekinsiz bir duygu yaşamasına neden olan şey bir korku değildir. Çünkü çocuklar oyuncaklarının canlanmasını arzu da etmektedirler. Burada ortaya çıkan çocuksu bir istek ya da inançtır (Freud, 1999: 339-340).

Freud, tekinsizi en genel haliyle şu şekilde açıklar: “tekinsiz gerçekte yeni ya da yabancı bir şey değil ama akıl için bildik ve köklü olan ve yalnızca bastırma süreciyle akla yabancılaştırılmış bir şeydir. Bastırma etmenine bu gönderme Schelling’in tekinsizi gizli

kalması gereken ama ortaya çıkmış bir şey olarak tanımlamasını anlamamızı sağlar (Freud, 1999: 347).”

Freud tekinsizin ortaya çıkışı ile ilgili birçok farklı neden ortaya koymaktadır. Cansız bir nesnenin hareketsizliğinin arkasında otomatik bir hareketin olması ya da olması ihtimalinin yarattığı tekinsiz etkinin yanında, yinelenme, tekrar ve kem göz gibi temalar da tekinsizi ortaya çıkaran konulardandır (Freud, 1999). Birçok sanatçı nesnelerle ve yaşantılarında deneyimledikleri şeylerle ilişkilendirdikleri tekinsizlik konusunu kimi zaman bilinçli kimi zaman da kendiliğinden bir etki olarak kullanmışlardır. Örneğin, sanatta tekinsiz etkinin önemli ve en bilindik örneklerinden biri olarak Hans Bellmer’i vermek mümkündür. Hal Foster, Hans Bellmer’in “Poupe” ismini verdiği bebekleri için Gerçeküstü ve tekinsizin anlamlı bir kesişim gösterdiğini ileri sürmektedir. Hans Bellmer’in “Poupe”leri için Freud’un “Tekinsiz” makalesinde bahsettiği E.T.A Hoffmann’ın “Kum Adam” hikayesinin esin kaynağı olduğu belirtilmektedir (Foster,2011: 130). Bellmer bu çalışmalarında çocukluğa dair anıları ve saflığın sembollerini irdelemektedir. Aynı zamanda tekinsizin temalarından olan “çift, ikiz” konuları da Bellmer’in çalışmalarında sıkça görülmektedir. Eril-dişil, ben-öteki, güzel-grotesk gibi karşıtlıkların bir arada verildiği bu bebeklerde insanın varlığına ve kimliğine dair kuşkulu durumlar ortaya çıkmaktadır.



Görsel No 4.1, Bellmer, Hans. (1935). La Poupee [fotoğraf]. Ubu Gallery, New York 5.7 x 6.3 cm. gümüş jelatin baskı

Tekinsiz, günümüz sanatında da sıklıkla karşımıza çıkan bir konudur. Amerikalı sanatçı Mike Kelley 2004 yılında Tate Modern için düzenlediği “The Uncanny (Tekinsiz)” sergisinde Ron Mueck, Jake ve Dinos Chapman, Damian Hirst, Gavin Turk, Sarah Lucas,

Charles Ray ve Tony Oursler gibi sanatçıların çalışmalarını tekinsiz konusu ile ilişkilendirerek sergilemiştir. Bu serginin odağında form, malzeme, renk ve boyutlarıyla tekinsizlik duygusunu somutlaştıran polikromdan figürler bulunmaktadır. Sergideki bu figürlerin Freud’a göre en tekinsiz nesnelerin “balmumundan yapılmış figürler, yapma bebekler ve otomatlar” oluşuyla ilişkilendirmek mümkün görünmektedir (Freud, 1999: 333).

Psikanalizle ilgilenen Mike Kelly kimi zaman çalışmalarında psikanalizin kavramlarını konu edinmiştir. Özellikle çocukluğa dair anıları canlandıran oyuncaklar kullanarak bir tekinsizlik duygusu yakalamayı başarmıştır denilebilir. Erken dönem çalışmalarında oyuncaklar ve mutfak gereçleri en çok kullandığı malzemeler olarak dikkat çekmektedir (Collins, 2014: 418). “Uydularla Uygun Hale Getirilmiş Merkez Kütle” isimli enstalasyonunda çok sayıda peluş oyuncakı birleştirerek oluşturduğu kütleler (uydular) görülmektedir. Aynı zamanda çocuk psikolojisine olan ilgisi nedeniyle Maleine Klein’in “oyun terapisi”nden esinlenmiştir. Örneğin “Diyaloglar” serisi bu ilginin ürünü olarak görülebilir (Art21: 2011).



Görsel No 4.2, Mike Kelly. (1990). *Arena* #7. 29.2x134.6x124.5 cm, Peluş Oyuncaklar, Battaniye, Ahşap, Skarstedt Gallery, ABD.



Görsel No 4.3, Mike Kelly. (1991-1999). *Uydularla Uygun Hale Getirilmiş Merkez Kütle.*

Değişen Ölçülerde, Peluş Oyuncak, Naylon İp, Makara, Fiberglas, Araba Boyası, Perry Rubenstein Gallery, ABD.

Freud'un "Tekinsiz" makalesinde bahsettiği tekinsiz etki yaratan konulardan biri de "çift, ikiz" temalarıdır. Telepatik iletişim yoluyla aynışma veya öznenin kendisini bir başkası ile özdeşleştirmesi ve tekrar gibi temalarla ilişkilendirilen çift konusu Freud tarafından Otto Rank'ın konuya ilişkin tespitleri ile genişletilmektedir. Freud, Rank'ın düşüncelerini şu şekilde aktarmaktadır:

"Rank, "çift"in aynadaki yansımalarla, gölgelerle, koruyucu ruhlarla, tinsel inançla ve ölüm korkusu ile bağlantılarına inmiştir; ama bu düşüncenin şaşırtıcı evrimine de bir ışık seli tutar. Çünkü Otto Rank'a göre "çift" özünde Ego'nun yıkımına karşı bir güvence, "ölümün gücünün devingen bir yadsınması" idi ve olasılıkla "ölümsüz" ruh bedeninin ilk "çift"iydi" (Freud, 1999: 341).

"Freud, tekinsizliği, aslen bilinen ama derinlerde saklanmış, bilindiği bilinmeyenle yüzleşmeye dair bir duygulanım olarak tanımlar. Hem korkutucu derecede yabancı ve tuhaf hem de şaşırtıcı biçimde tanıdık ve içsel olana dikkat çeker" (Artun, 2011). Freud'un tekinsizlik tanımının Patricia Piccinini'nin heykellerinde birebir karşılığının olduğunu söylemek isabetli olacaktır.

Sanatçı çalışmaları için şunları söylemiştir:

Benim yaratıklarım, tuhaf ve rahatsız edici olmalarına karşın tehdit edici değildir. Aksine son derece kırılındırlar. Onların bizden istediği şey yabancılığın ötesini görmemiz ve onları kabul etmemizdir. Ben daima bu yaratıkları onların bize olan yakınlıklarını hatırlatmak için bildiğimiz bir dünyanın içine yerleştirmenin yollarına bakarım. Bu imajlarda sıradanlığın ve heyecan vericiliğin eş zamanlılığını buluruz. İşlerimi kesinlikle bilim camiası dışında sıradan bir insanın bakış açısının eserleri olarak görüyorum ve bilim insanlarının tepkisinden ziyade sıradan insanların tepkisini merak ediyorum” (Piccinini ve Orgaz, 2007: 50, 51).

Sanatçı “sanatın yapabildiği, onu değerli kılan şeyin, izleyiciyi yeni bir yere götürebilmesi” olduğunu söylemektedir (Temür, 2011:12).



Görsel No 4.4, Patricia Piccinini. (2008) *Beklenen*. 92x151x81 cm, Silikon, Fiberglas, İnsan Saçı, Kontrplak, Deri, Giysiler, Hayvan Kürkü, Özel Koleksiyon.

Patricia Piccinini'nin heykellerindeki malzeme seçiminin de içeriğe katkıda bulunduğu açıkça görülmektedir. Balmumuyla yapılan heykellerin insan tenine yakınlığı ve bunun yaratıklar üzerinde hiperrealist yaklaşımla uygulanması ve Freud'un dediği gibi bilindiği bilinmeyenle yüzleştirmesi açısından son derece çarpıcıdır. Sanatçı, tamamen kendi tasarımı olan yaratıkları gerçekleştirirken, silikon, fiberglas, poliüretan, deri, insan saçı gibi malzemeler kullanmaktadır. Böylece onlara gerçekçi nitelikler kazandırmaktadır.. Bir işin bitmesi 8-9 ayı bulmaktadır ve Piccinini'nin tüm detayları birlikte yaptığı bir ekibi de bulunmaktadır.

5. UYGULAMA ÇALIŞMALARINDA KULLANILAN PLASTİK MALZEMENİN KISA TARİHÇESİ VE ESTETİK OLANAKLARI

Sentetik malzeme 1838 ve 1839 yıllarında Victor Regnault ve Simon'un çalışmalarıyla keşfedilmiş oldu (Duby ve Daval, 2006: 1076). Bu tarihten sonra binlerce şekil ve isim alan plastikler çoğunlukla doğal malzemelerin yerini almaya başlamışlardır. Kolay şekillendirilebilmesi ve doğal malzemeye göre daha ucuz ve hafif olması gibi nedenlerden endüstri ürünlerinin üretiminde tercih edilen bir malzeme olmuştur. Ancak sağladığı bu kolaylıklar yanında bazı olumsuz özellikleri ile de anılmaktadırlar. Örneğin doğada uzun yıllar çözünmeden kalışı en dikkat çeken olumsuz niteliklerinden biridir. Ayrıca, Roland Barthes da plastiğe ilişkin saptamalarında onun “tözsüz” bir malzeme oluşundan ve “yavanlığa boyun eğen ilk büyülü madde” oluşundan bahsetmektedir (Barthes, 1996 :159).

Plastiğin ‘avantaj’ olarak nitelendirilebilecek birçok özelliğinin olması sanatçıların da bu malzemeye kayıtsız kalmamalarına neden olmuştur. Çağdaş sanat ve tasarım alanlarında plastiğin avantajları yaygın olarak kullanılmıştır. Renk pigmentlerinin kullanılmasıyla plastik, istenilen her rengi alabilmekte, boyutları başka hiçbir malzeme de göremeyeceğimiz bir çeşitlilik gösterebilmekte, istenildiğinde de transparan ya da opak olarak kullanılabilir.



Görsel No 5.1, Naum Gabo. (1916). *Baş No: 2*. 43.18x31.11x31.11 cm, Selüloz, Dallas Museum of Art, ABD.

Plastiğin sanatta ilk olarak Antoine Pevsner ve Naum Gabo kardeşler tarafından kullanıldığı görülmektedir. 1910’larda çalışmalarında selüloz ve metali sıklıkla kullanmışlar ve bir plastik olarak selülozun makine çağının modern teknolojik bir malzemesi olduğunu düşünmüşlerdir. İtalyan Fütüristlerden Fortunato Derperro ve Giacoma Balla 1913’te aynı zamanlarda strüktür olarak selülozu kullanmaya başlamışlardır. 1934’ten sonra Naum Gabo, Antoine Pevsner, Moholy Nagy gibi sanatçılar daha kalıcı olması sebebiyle selüloz yerine pleksiglas ve perspex kullanmaya başlamışlardır. Moholy Nagy 1922’de pleksiglas filmlerden 1937’de de şeffaf pleksiglas panellerden heykeller yapmıştır. 1946’da sanatçı Archipenko da akrilik cam kullanarak çalışmalar gerçekleştirmiştir (Albus ve diğerleri, 2006). 1948’de Fransız ressam ve heykeltıraş Samuel Guyot (Saint-Maur) 1948’de ilk olarak polyester reçineden “Oturan Kadın” heykelini bunu takiben de 1968 yılında poliüretan köpükten anıtsal heykelini yapmıştır (Duby ve Daval, 2006: 1076).



Görsel No 5.2, Samuel Guyot. (1969). Poliüretan Köpük, Lüksemburg Heykel Bahçesi, Fransa.

Özellikle polyester yeni imkanlara açık bir malzemeydi. Sert ve izotermik olan bu malzeme ambalaj yapımında da kullanılmaktaydı. Bu maddeyi bıçak ya da sıcak bir telle şekillendirmek çok kolaydı. Hafifliğiyle taşın yerini alabilecek bir cazibeye sahipti. Genellikle taşa ve bronzla dönüştürülecek gerçek boyutlu maketler için ideal ve hızlı bir yöntemdi. Doğrudan yontma ve şekillendirme imkanı sağlayabildiğinden sanatçının döküm yapmasına gerek kalmadan doğrudan sonucu görebilmesine de imkan sağlayabiliyordu. Fransız sanatçı Jean Dubuffet de 1966'da sıcak demirle şekillendirdiği bir dizi heykel yapmıştır. “Cabinet Logologique” ve “Villa Falbala” gibi anıtsal çalışmalarında Dubuffet bu tekniği kullanmıştır. (Duby ve Daval, 2006: 1077). Dubuffet'nin bu çalışmalarında polyesterin şekillendirme ve renklendirme gibi imkanlarını gözlemlemek mümkündür.

Hafifliği nedeniyle polyester yüzme yeteneğine de sahiptir. Bu özelliği kullanarak Marta Pan, Otterlo'da Kröller-Müller Müzesi için bir peyzaj heykeli gerçekleştirmiştir.



Görsel No 5.3, Marta Pan. (1961). *Yüzen Heykel 1 (Otterlo)*. 216x226x185 cm, Beyaz Polyester, Kröller-Müller Museum, Hollanda.

1958 yılında Alman heykeltıraş Uli Pohl, kompakt akrilik cam bloklardan ışıltı heykellerini yapmıştır.

1960'lara gelindiğinde plastik hala tam olarak bir heykel malzemesi olarak görülüyor ve bir alt malzeme rolü üstleniyordu. 1961 yılında Marcel Garrigou, Toulouse'daki Plastik Müzesi'nde “Vinil ve polyesterden yapılmış resim, heykel ve dekoratif sanat objeleri uluslar arası sergisi”ni düzenlemişti ancak Documenta 3. Sergisinde 1964'te sadece iki sanatçının plastik ile ilintisi görülebiliyordu. 1968'lerin sonlarında plastik, geleneksel malzemeler olan taş ve bronz gibi görülmeye başlanmıştır. Örneğin, 1968'de Almanya'da “Sanat ve Plastik: Sanatçılar Tarafından Bir Malzeme Olarak Kullanılan Plastik” isimli bir

gezici sergi düzenlenmişti. Bu zamana kadar sanatçılar çoğunlukla plastik konusunda tutucu ve geleneksel malzemeden yana bir tutum sergiliyorlardı. Artık plastik yalnızca kolay ulaşılabilirliği ile değil aynı zamanda şekillendirme teknolojisinde ki gelişmelerle birlikte zamanın malzemesi olarak öne çıkmaya başlamıştır. Epoksi, polyester, akrilik, sitren, vinil, silikon ve selüloz bu dönemde çok popüler olmuştur. Selüloz, üretim sürecindeki tehlikeler ve dayanıklı olmaması nedeniyle gitgide popülerliğini yitirmiştir (Albus ve diğerleri, 2006).

Eva Hesse, özellikle materyal kullanımındaki öncülüğüyle 20. yüzyılın en önemli sanatçılarından biri olduğu ifade edilmektedir. Kısa süren yaşamı boyunca 850’den fazla çizim ve 111 resmin yanı sıra yalnızca on yıllık bir dönem içinde yaklaşık 100’den fazla heykel yapmıştır. 1936’da Hamburg’ da doğan sanatçı iki yaşındayken Hollanda ve İngiltere üzerinden ailesiyle beraber New York’a göç etmek zorunda kalmıştır. Eva Hesse 1959’da mezun olduğu Yale school of Art’ta sanat eğitimi almıştır. 1961’de ilk grup sergisine katılmış ve 1963’te New York’da Allan Stone Galeri’de ilk kişisel sergisini açmıştır.

1964 ve 1965 yıllarında bir sanayicinin daveti üzerine eşiyle birlikte Ruhr Nehri üzerinde bulunan Essen- Kettig’ de Fabrika binasında bir yıl geçirmiştir. Bu ortamda, içinde çeşitli plastik materyallerin ve endüstriyel ürünlerin bulunduğu ilk rölyef ve üç boyutlu çalışmalarını uygulamıştır. Sanatçı New York’a döndükten sonra tamamen üç boyutlu çalışmalara dönmüş ve oldukça yaratıcı çalışmalar yapmıştır. Bu süreçte çalışmalarında keşfettiği sıra dışı materyallerden Latex ve cam elyaf takviyeli polyesteri tercih etmiştir (Albus, Bonten, Kessler, Rossi, Wessel, 2006: 55).

Sanatçının heykelleri ve enstalasyonlarının altında gerçeküstü prensipler yatmaktadır. Çalışmaları gerçeklik ve saçmalık arasındaki eşikte bulunmaktadır. Nesnelerin ya da malzemelerin farklı niteliklerini bir araya getirerek absürt bir his uyandıran Hesse, bu saçmalığı yaşamının her alanında deneyimlediğini de vurgulamaktadır. Çalışmalarında amaçladığı şeyin de yaşamın saçmalığı olduğunu ifade eden Hesse, 1970 yılında ArtForum dergisinden Cindy Nemser ile yaptığı röportajda kendi çalışmalarıyla ilişkilendirdiği sanatçıların da bu saçmalık hissini taşıyan isimler olduğunu vurgulamıştır (Nemser, 2011: 949-950). Hesse’in, sanatçıları değerlendirirken dikkate aldığı bir nitelik olarak malzemeyle kurdukları ilişkiden söz edilebilmektedir. Örneğin Oldenburg’un özgün bir tarzdaki malzeme kullanımı Hesse için önemli bir kriter oluşturur (Nemser, 2011: 948).

Hesse'nin çalışmalarıyla ilişki kurduğu önemli isimlerden biri de Marcel Duchamp'dır. Duchamp'dan çok etkilenen sanatçı benzer şekilde geleneksel yöntemleri (modelleme, oyma, vb.) terk ederek hazır nesnelerle çalışmaya başlamıştır. Hesse'in çalışmalarının ana temasını her şeyin değişim süreci ve yok olma düşüncesi oluşturur. O bilinçli olarak materyallerini seçer. Geleneksel yöntemlerde sanatçının heykel üzerine bıraktığı parmak izi Hesse'in heykellerinde ve diğer çalışmalarında yaratıcı sürecin izinin bırakılması şeklinde gerçekleşir (Albus ve diğerleri, 2006: 55).

Hesse materyallerle dolaysız bir ilişki kurmuş 1970'te yazdığı bir notta "başka şeyler için semboller değil" demiştir. Polimerlerin yapılarındaki birimlerin dizilişlerinin onun çalışmalarının kompozisyon kuruluşunda bilinçli olarak birim tekrarı şeklinde sunulmasının nedeni onun materyallerinin görünmez doğalarıyla bağlantı kurmak istemesinden kaynaklanmaktadır (Fineberg, J. 2014:299).

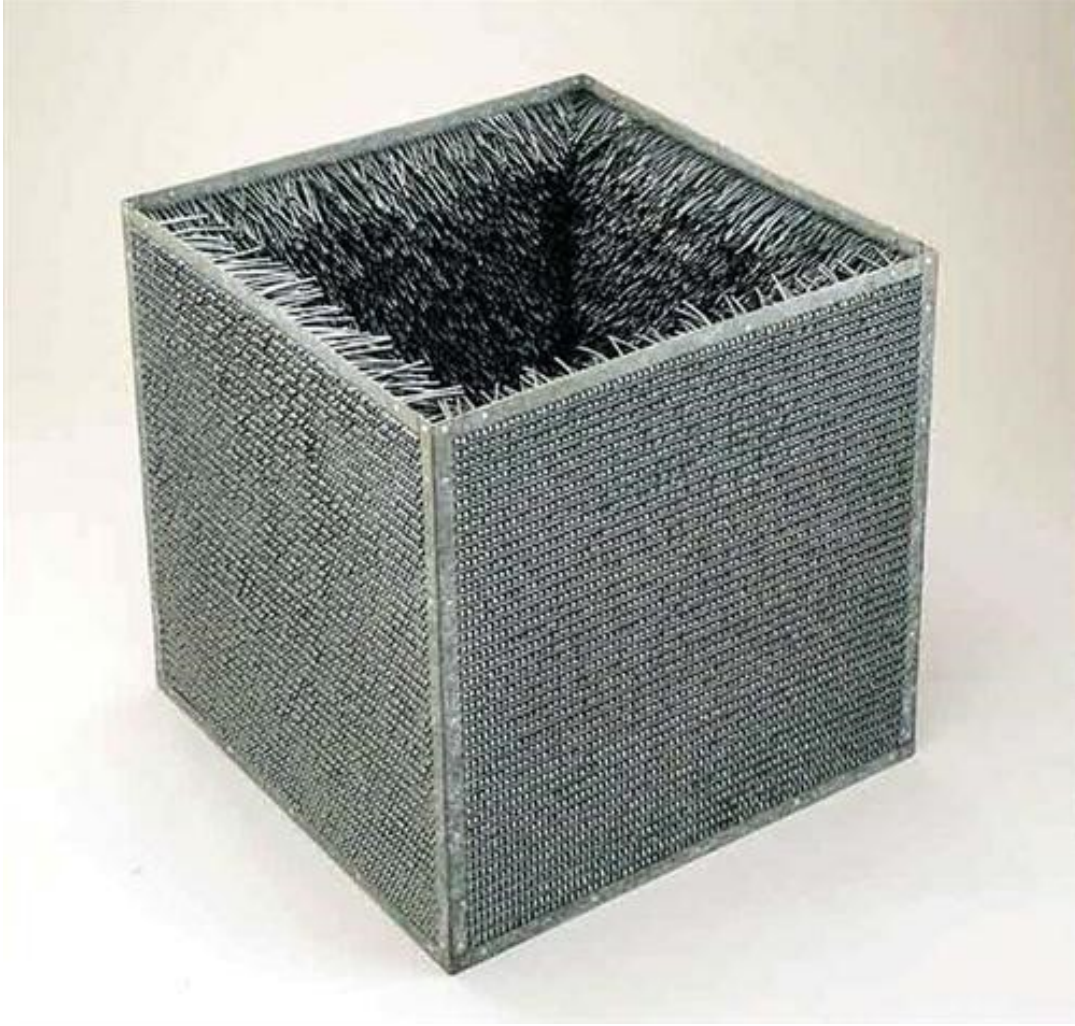
Hesse'in seçtiği materyallerin temel özellikleri genellikle saydam ve akışkan olmalarıdır. Fiberglasla yaptığı çalışmalar ışığı geçiren ve renksiz çalışmalardır.

Sanatçının lateks malzemeyi kullanması 1967'li yıllara rastlar. Lateks zaman içinde solar ve kırılgan bir hale gelir. 1968' de kullanmaya başladığı fiberglas da aynı şekilde transparanlığını ve esnekliğini kaybeder. Sanatçının her şeyin değişim sürecine ve yok olması fikrine seçtiği malzemeler yapısal özellikleriyle katılmış olurlar. (Albus ve diğerleri. 2006:55-56)

Hesse, 1960'larda Amerika'da yaşanan kadın ve cinsel özgürlük hareketleri içinde olgunluğa erişmiş bir sanatçıydı. Bu süreçte sanatçılar insan bedeninden ilhamlar almakta ve doğaçlamayı yaratım sürecinde etkin bir unsur olarak kullanmaktaydılar. Anti-Form, Post-Minimalizm ya da Süreç Sanatı olarak anılan bu süreçte yeni bir estetik duyarlılığın doğmaya başladığı ifade edilmektedir.

Hesse, beden dokusu ve çağrışımlarını içeren çalışmalarında malzemeyi özellikle bu etkileri oluşturmak üzere seçmiştir. Farklı boyutlarda ve malzemelerdeki çalışmaları heykelin ne olduğu üzerine düşünmeye imkan sağlayan özgün üretimlerdir. Sanat tarihçisi Briony Fer, onun heykelleri için "Studiowork" demeyi tercih etmiştir. Çalışmalarındaki bitmemişlik ve üç boyutlu eskiz havası bu farklı tanıımı gerekli kılmıştır denilebilir (Art Forum, Nisan 2010, s.205-206). Fer, Hesse'in heykelleri için " heykellerinin bileşik

etkisini heykel denen şeyin kategorisini patlatan küçük bir bomba gibi görmenin çok abartılı olmadığını düşünüyorum” demiştir (Sooke, 2009).



Görsel No 5.4, Eva Hesse. (1968). *Accession II. (Katılım, Çoğalma)*. 78.1x78.1x78.1 cm, Galvanizli Çelik, Plastik, Courtesy of the Detroit Institute of Arts, ABD.



Görsel No 5.5, Eva Hesse. (1969). *Contingent (Rastlantı, Birlik)*. 350x 630x109 cm
Lateks, Fiberglas, Tülbent Bezi, Galerie Hauser & Wirth, İsviçre.

Çok sayıda plastik malzemenin sanatçılar tarafından ilk kullanımları farklı tarihlere rastlamaktadır. Bu malzemenin laboratuvar ortamında üretiliyor olması sürekli yeni keşiflerin gerçekleşmesine de olanak sağlıyordu. Bu yeni keşiflerle birlikte sanatçılar da yeni ifade olanaklarını keşfetmiş oluyorlardı. Saydamlık, renk, hafiflik, yumuşaklık vb. gibi bir çok etken malzemenin yeni olanaklarını keşfe açık olan sanatçıların polimerik malzemeyi tercih etmesini sağlamakta ve bugün de sıklıkla görmemize neden olmaktadır.

1949'da Liverpool'da doğan Tony Cragg, taş, ahşap, bronz gibi geleneksel malzemeler yanında plastik ve fiberglas'ı da sıklıkla kullanmaktadır. Sanatçı, insanın çevresindeki malzemeler ve bunların imge ile olan ilişkisiyle ilgilenmektedir. Malzemeye olan saygısını, onun karmaşık ve olağanüstü oluşu dışında bir bilgiye sahip olmadığımızı belirterek belirtmektedir (Simek, 2011).

Sanatçı malzeme seçimini nasıl yaptığına dair şu açıklamaları yapmıştır:

Kendimi keşfettiğim bir şey bu. Gençliğimde, ki o zamanlar Arte Povera, Pop Sanat ve Duchamp'ın kültürümüz üzerinde yer yer çok güçlü etkilerinin olduğu bir dönemdi- ve çok paranın olmadığı. Buluntu malzemelere bel bağlamıştım ve bunlarla çalışıyordum. Çok heyecan vericiydi. Sanat yapmak için, genel olarak, sanat dünyasına ve kendime

kocaman yeni bir alan sağlamıştı. 20.yy. sanatının patlamasının dayandığı şeydi, önemli şeylerden biriydi. 19. Yy.'da bir kaç “sanat” malzemesinden kendimizi uzak tuttuk ve sanat, fiziksel dünyanın temel bir konusu oldu. Ama sadece bir düzenleme yapmak istemediğiniz ve sadece bunları bulduğunuz anda gerçekten kendi kendinize karar vermeyi ve formlar belirlemeyi istersiniz. Bu yüzden yerdeki bulunmuş kâğıt parçalarından ve baloncuklu naylondan iş yaparken bir amaç yoktur. Buna mecbur değilsiniz çünkü malzeme kullanılabilir, hazırdır. 70’lerde hala genç bir öğrenciyken bulunmuş malzemelerle sanat yapmaya meraklıydım. Son zamanlarda böyle düşünmüyorum. Sanırım ihtiyaç oldukça her şeyi kullanabilirim. Bir formun nasıl oluşturulduğundan daha ilginç nedir ki? Kullanabileceğiniz birçok malzeme var (Simek, 2011).



Görsel No 5.6, Tony Cragg. (1985). *Palet*. 175x162 cm, Plastik Buluntu Nesneler, FRAC Bourgogne Koleksiyonu, Fransa.

İlk döneminde kullandığı buluntu nesneler laboratuvar teknisyeni olarak çalıştığı dönemin bir ilhamı olarak görülebilmektedir. Bu dönemde havan ve tokmak, deney tüpü ve araçlarını kullanması bunun göstergelerindendir denilebilir. Sanatçının son dönemde seçtiği malzemeler farklı duygular yakalayabilmesine imkân sağlamıştır. Son çalışmalarında sanatçı, ilgisini yüzey kalitesi ve bunun bronz, metal, lastik, plastik, cam, ahşap, plaster vb. malzemelerin alışılmadık birlikteliği nasıl manipüle edilebileceği konusuna kaydırmıştır.

“20.yy. başlarında heykel, çok sınırlı bir malzeme çeşitliliği içinde yapılıyordu. Ama sanatçının dışarı çıkıp daha çeşitli malzemeler bulup sanata dahil etmesi Modernizmin ilkelerinden biriydi. 70’lerin sonlarında sergi açmaya başladığımda, iş ya da malzeme

olmaksızın bir galeriye girmek istedim. Malzemeler bulmak ve onları düzenlemek, işin bir parçası, bir çeşit performans olmuştu” (Hudson,2012).

Sanatçı bu dönemde buluntu nesnelerden kompozisyonlar düzenlemiş bazen de bu nesnelerle performanslar yapmıştır. Bu süreci en iyi yansıtan çalışmalarından biri olarak 1978 tarihli “New Stones, Newston’s Tones” adlı çalışma örnek verilebilir. Bu çalışmada sanatçı bulduğu plastik malzemelerden bir renk tayfı oluşturmuştur. Kırmızı, turuncu, sarı, yeşil ve mavi renkli plastikler bir dikdörtgen biçim oluşturacak şekilde yere dizilmiştir. Çalışmanın ismi de renk tayfını ilk inceleyen kişi olarak bilinen Isaac Newton’dan gelmektedir.



Görsel No 5.7, Tony Cragg. (1978). *New Stones, Newston's Tones*. 366x244 cm, Plastik Buluntu Nesneler, Arts Council Koleksiyonu, İngiltere.

80'lere gelindiğinde Tony Cragg, buluntu malzemelerden kompozisyonlara devam etmiş ancak bunlara insan figürlerini de eklemiştir. Sanatçı bu çalışmalarında bazen yalnız bir rengin tonlarını bazen de yakın renklerin tonlarını kullanmıştır. Kimi çalışmalarında ise ana renklerin yoğunlukta olduğu daha serbest kompozisyonlar görülmektedir.

Sanatçı, 1980'lerin sonlarında yapmaya başladığı “Early Forms” serisinde antik su şişesi, deney tüpü, reçel kavanozu ve deterjan şişesi gibi bir dizi malzemeyi eğip bükerek, kimi zaman bu nesneleri birleştirerek heykelleri için referans oluşturan yeni formlar üretmiştir. Bu çalışmalarında bronz kullanmış ve 80'lerdeki ilk örneklerinde açık kahverengi bir toprak tonu ile siyah patine tercih etmiştir. 90'larda da bu seriye devam eden sanatçı, bu formları ileriki yıllarda başka serilerde de devam ettirmiştir. 2000'lerin başında,

nesnelerden hareketle yaptığı bronz çalışmaları koyu kahve, sarı ve kırmızı renkleriyle patine edilmiştir.

Sanatçı “bronz, arkaik plastiktir” değerlendirmesini yapmıştır. Çalışmalarında gördüğümüz kompleks formların kalıba dökülmesi malzemenin çalışmaya elverişli doğasıyla mümkün olmuştur. Sanatçının, söz konusu malzemeye ilişkin görüşleri şu şekildedir: “Bronzu erittiğinizde sudan daha akışkan olur. Bu yüzden karmaşık formları kolaylıkla kalıba dökebilirsiniz. İnsanlık bunu 6000 yıldır biliyor. Bronz geçerliliğini hiç kaybetmedi” (Hudson, 2012).



Görsel No 5.8, Tony Cragg. (1993). *Erken Formlar*. 45x70x57 cm, Bronz, Özel Koleksiyon.

Tony Cragg’ın, nesneler, malzemeler ve üretim yaparken içinde bulunduğu her şeye karşı kendini bir fikir üretme noktasında bulduğu düşünülebilir. Çünkü sanatın başından sonuna kadar içinde bulunulan dünyayı anlamaya yönelik bir üretim olduğu sanatçı tarafından da öne sürülmektedir. Sanatçı, nesne, malzeme, renk ve imgeler üzerine şunları söylemektedir:

Nesneler: Teknoloji insana yalnızca birkaç nesne, araç vb. üretmeye izin vermişken, uzak geçmişteki birtakım çağları romantize etmekle ilgilenmiyorum / ama bugüne kıyasla da daha basit koşulları üstlenerek, onların üretmiş oldukları nesnelerin imalat süreçlerine, işlevlerine ve hatta metafizik değerlerine daha derin bir anlayışla bakıyorum / en başarılı üretim sistemleri haline gelen sosyal düzenlemeler / nesnelerin üretilme hızı giderek artıyor, tüketim üretimi tamamlıyor / Tüketiyoruz, çevremizi giderek daha çok ve daha çok nesneyle kirletiyoruz / Uzmanlaştığımız için üretim süreçlerini anlama olanağımız yok oluyor, tüketimde değil üretimde uzmanlaşmalı.

Malzemeler: Belli malzemeler, örneğin taş, bronz, demir vb. kullanımı, teknolojik gelişmenin işaretleri sayılmıştır / Malzeme kullanımımız en karmaşık doğaya sahip radyoaktif elementlere ve biyokimyasal maddelere kadar uzanmaktadır / En kullanılabilir olanlar, kimyasal olarak sabit polimerlerdir- yani plastik / İnsanın toprak, su, ahşap, taş ve belli başlı metallerle olan uzun ilişkisi nedeniyle bunlar, çok zengin duygusal ve imgesel tepkilere yol açarlar / Fakat bunlar, giderek artan bir şekilde sentetik ve endüstriyel biçimlerde sunulmaya başladığında, bu malzemelerle ilişkili deneyimler de değişime uğrar / Bütün bu yeni malzemeler arasında yaşamak, bilinçli bir şekilde düşündüğümüzde ve yahut bilinçaltı bir düzeyde ne anlama gelmektedir? Birçok malzeme/nesne işlevi ya da kimyasal olarak sabit olmaması nedeniyle koruyucu bir kabuğa gereksinim duymaktadır / malzemelere/nesnelere bir renk vermek genellikle mümkün ve arzu edilen bir durumdur.

Renkler: Renk üretmek her zaman o kadar kolay olmamış, renklerin sınırlı ya da kalıcı olmadığı durumlar sık sık yaşanmıştır / Bitkilerin ve hayvanların renkleri de sınırlıdır ve işlevle ilişkilidir / Çevremizdeki nesnelerin renkleriyle ilgili birçok karar endüstriyel, ticari ve hatta yönetsel bir şekilde verilmektedir / Talebe tepki vermek mi? Genel olarak üreticinin yarattığı bir talep / Tercih her zaman en düşük ortak paydayı temsil eden birtakım teklifler arasındadır / Bu renkler yalnızca atmosfere, ışığa, başka malzemelerin etkisine maruz kaldığında ilginç hale gelmektedir

İmgeler: Selüloit vahşi yaşam, video manzaralar, fotografik savaşlar, Polaroid aileler, ofset politikalar / Çabuk değişim, her kanalda yeni bir şey var / Hep ikinci el imgeler arasında tercihte bulunmak / gerçeklik pazarlanan imgesine yetişemiyor bile / Birbirimizle, nesnelerle, imgelerle, çok temel doğal süreçlerle ve koşullarla aramızdaki ince, kırılgan ilişkiyi hem nesnel olarak hem de öznel olarak bilmek gereksinimi çok önemli bir hal almaya başlıyor / Nesnelerle/imgelerle birinci elden deneyimler yaşamak-görmek, dokunmak, koklamak, duymak – ve bunları kaydetmek büyük önem taşıyor / sanat işte bu işe yarıyor” (Antmen, 2008: 292, 293).

Tony Cragg, insanın etrafını saran nesnelere ilişkin bir sanat yapmaktadır denilebilir. Nesnelere yeni biçimler vererek anlamları üzerine yeniden düşünmeye yönelmektedir. Hem bugüne ait hem de tarihin bir noktasında kullanılan bir gündelik nesnenin dönüşüme uğratılması imgesel bir yoğunluğu da içinde barındırmaktadır. Antik döneme ait bir ustanın elinden çıkan nesne ve bugünün endüstriyel ürünlerinin aynı yöntemle dönüştürülmesi hem tarihi hem de bugünün aktüel deneyimini çerçeve içine almaktadır. Kimi zaman birbiri içine geçirdiği bu formlar, örneğin antik bir nesne ile bir reçel kavanozu tek bir nesne bütünlüğü içinde bir araya gelmektedir. Tony Cragg, bu sürecin nasıl başladığını kısaca şu

şekilde aktarmaktadır: “birbiri içine geçerek dönüşen araçlarla başlıyor. Aracın ahşaptan kesitsel bir görüntüsüyle başlıyorum. Sonra bu görüntü şablonlarını yan yana getiriyorum. Böylece biri diğerinin içine aktarılmış görünüyor. Şablonlar arasındaki boşluklar polisterin ya da plaster gibi malzemelerle doldurulur ve yontulur. Böylelikle form ve boşluklar arasındaki geçiş belirgin hale gelir” (Wood, 2005).

Tony Cragg endüstri ürünlerinin fetiş nesneler haline getirildiği günümüzde kullandığı bu malzemelerle tehlikeli ve keskin bir sınırdan dolaştığının farkındadır. Ancak, Jürgen Habermas’ı öfkeliendiren uygarlığın istenmeyen süprüntülerini “plastikle kamufle etmek neden yanlış olsun” diye soran Hughes’a, (Hobsbawm,1996) plastikten yapılmış ya da plastikle kaplanmış işleri üzerine söyledikleriyle cevap verir. “Plastiği yüceltmek istemiyorum. İstediğim imgelerimin kalitesini geliştirerek, malzemenin nesnelere verdiği karşılıkları geliştirmek. Günümüzde nesneler dünyası yeterince derin düşünülerek yaratılmıyor. Gittikçe yapay ve insan yapımı haline gelen bu dünyada yaşamak beni de endişelendiriyor. Eğer bu dünya derin ve anlamlı imgeler oluşturabilse bunu kabullenebilirdim. İnsan kuş sesi yerine radyo dinlemek istiyorsa dinlesin, ancak radyonun potansiyelini geliştirmesi gerek. Sanatın dünyanın anlaşılmasının bir parçası olduğuna inanıyorum...”(Eraldemir, 2002 :20)

Romuald Hazoume, 1962’de Batı Afrika’da Porto Novo’da doğmuştur. İlk olarak plastik bidonlardan yaptığı masklarla ün kazanmıştır. Atık plastik bidonların antropomorfik olanaklarını araştıran sanatçı aynı zamanda neredeyse her Afrika şehrine yayılan büyük miktardaki çöp atıklarına da dikkat çekmek istiyordu. Bidonun hatlarından faydalanarak insan yüzüne benzer bir yapı elde eden Hazoume, bidonun ucuna ağız, kulbuna burun işlevi yüklemiştir. Bidonu hayalindeki “karakterler”den birine dönüştürmek için başka malzemelerde kullanmıştır... “Her maskta ayrı bir karakter ve kimlikle karşılaşabilirsiniz” diyen sanatçı bu çalışmalarında gizli sürdürülen inisiyasyon törenlerinde erkeklerin kullandığı masklardan ilham almış olabilir ancak sanatçının maskları tıpkı diğer yerleştirmeleri gibi çağdaş Afrika toplumu ve yaşanan sorunlarla ilişkilidir (Farthing, 2012: 475).



Görsel No 5.9, Romuald Hazoumè. (1994). *Fiegnon*. 27.9x20.3x21.6 cm, Plastik Bidon, Sentetik Saç, Metal Tel, Brooklyn Museum, ABD.

Hazoume, plastik maskeleri yaşadığı bölgenin gündelik hayatına dair bir gözlemin sonucu olarak gerçekleştirmektedir. Genel olarak küresel kapitalizmin insanlar ve kültürler üzerindeki olumsuz etkisine odaklanan sanatçı çalışmalarında bu etkilerin görülmesini istemektedir. Dünyanın her yerinde farklı seviyelerde herkesin aynı kültürel yozlaşmayla karşı karşıya olduğunu belirtmektedir. Plastik maskeleri de kaybolmak üzere olduğunu düşündüğü bir Afrika geleneğini yaşatmak için yaptığını vurgulamaktadır (Highet, 2013).



Görsel No 5.10, Romuald Hazoumè. (2005). *Article 14, Débrouille-Toi, Toi-Même!*. Karışık Malzeme, Courtesy October Gallery, İngiltere.

Hazoume'nin *Article 14*, isimli büyük boyutlu enstalasyonu da bulutu nesneler ve Benin'de bir pazardaki tezgahları ve satıcıları gösteren panoramik fotoğraflardan oluşmaktadır. Çalışmada elektronik aletler, plastik bidonlar, şemsiye, tekstil ürünleri gibi malzemeler bir Pazar tezgahına istiflenmiştir. Bu malzemelerin hiç biri Afrika'da üretilmemiş ithal ürünlerdir. Sanatçı bu tür malzemeler seçerken onların form olarak değerlerine değil birer nesne olarak anlamlarına odaklanmıştır denilebilir. Afrika ile Avrupa arasında uzun süredir devam eden, adil olmayan ticari ilişkilere dikkat çeken Hazoume şunları söylemektedir: "Avrupalılar tüm masklarımızı aldılar, karşılığında bizim olmayan atıklar bıraktılar". Atık nesnelerin gerek sanattaki gerekse günlük yaşamdaki kullanım yaygınlığının Afrikalıların becerikliliğini gösterdiğini belirten sanatçı, nesne ve insan arasında bir ilişki olduğuna da inanmaktadır: "Kullandığımız her şey bize bizim hakkımızda bir şeyler söylüyor...Bu malzemeler, bize, insanların yaşamlarına ilişkin bilgiler veriyor" (Farthing, 2012: 474).

Son dönemde çalışmalarında Nijerya'dan Benin'e motosiklet ve scooter'larla taşınan kaçak yakıtların taşınması konusu üzerine yoğunlaşmıştır. Bu taşıma yöntemine kpayo denilmektedir. Taşımacılar plastik bidonların daha fazla yakıt alabilmesi için kapasitelerini artıracak tehlikeli bir yöntem kullanmaktadırlar. Bu bidonlar ateş üzerinde yumuşayana kadar ısıtılmakta ve gergin bir hazneye dönüştürülmektedir. Bu nedenle can kayıplarıyla sonuçlanan büyük patlamalara neden olmaktadır. Sanatçı da bu ticaret sistemine

odaklanarak ardındaki gerçekleri ifade etmeye çalışmaktadır. Birkaç insanın zenginleşmesi dışında büyük bir sömürünün de yaşandığını belirten sanatçı kültürel anlamda yıkıcı olan ve içinde insanın temel yaşam haklarının elinden alındığı bu tür sistemlerin olumsuzluğu üzerinde durmaktadır.



Görsel No 5.11, Romuald Hazoume. (2005). *Roulette Beninoise*. Hazır Malzemeler ve Fotoğraf

1946’da Londra’da doğan Judy Pfaff, genellikle büyük boyutlu enstalasyonları ile bilinmektedir. Mekana yayılan enstalasyonlarında ve heykellerinde erimiş plastik, kağıt, yapay çiçek, tel, poliüretan köpük, florasan, alçı, cam, ağaç dalları ve farklı türlerdeki plastikleri kullanmaktadır. Kaotik kurgularının kaynağında kendi doğasını bulan sanatçı, ilk arayışlarını resim sanatında gerçekleştirmiştir. Ateşle yaptığı resimler sanatçının geleneksel malzemelerin sunduğunun ötesinde bir arayış içinde olduğunu göstermektedir. Smith’e göre Judy Pfaff’ın sanatı her zaman resim ve heykel, duvar ve zemin, yüksek ve alt kültür arasında asılı kalmıştır (Smith, 1990)). Resim gibi duvara asılabilen renkli kompozisyonları resim ve heykel arasında bir noktada durmaktadır. Aynı zamanda mekana yayılışı bakımından da eserin mekansal varlığı konusunda izleyicinin kafasında bir soru işareti oluşturabilmeyi başarmıştır denilebilir. Kullandığı malzemelerin çoğunlukla gündelik hayata ait oluşları bakımından da “kiç” ile temas halindedir.



Görsel No 5.12, Judy Pfaff. (2014). *Tuzak*. 55.9x66x38.1 cm, Kağıt, Pigmentli Genişletilmiş Köpük, Geyik Boynuzları, Ağaç Dalları, Pavel Zoubok Gallery, ABD.

Günümüzde plastikle çalışan sanatçılardan biri de Ron Mueck'dir. 1996-97'den bu yana polyester ve silikondan hipergerçekçi heykeller sanatçının çalışmalarında genel olarak gerçek ölçülerinden daha büyük ya da daha küçük insan figürleri görülmektedir. Plastik malzemelerin insan teninin dokusunu etkili ve gerçekçi bir biçimde yansıttığından tercih edildiğini söylemek mümkündür. Bu nedenle Ron Mueck de malzemesini seçerken bu niteliği göz önünde bulundurmuştur denilebilir.



Görsel No 5.13, Ron Mueck. (2002). *Hamile Kadın*. 52x78x72 cm, Silikon, Boyanmış Polyester, Resin, Avustralya Ulusal Galerisi, Avustralya.

Plastik günümüzde Demian Hirst, Jeff Koons, Paul McCarthy, Chapman kardeşler gibi ünlü sanatçılarca da kullanılmaktadır.

6. UYGULAMA ÇALIŞMALARI

Görsel No 6.1’de görülen çalışma üç figürle oluşturulmuş bir kompozisyonudur. Her biri farklı bir harekete sahip figürler farklı açılar oluşturarak dinamik bir kompozisyon oluşturmaktadır. Her figür farklı renk yoğunluklarına sahip olmakla birlikte her birinde tekrar eden renkler rengin kompozisyondaki rolünü güçlendirmekte ve bir bütünlük ortaya koymaktadır denilebilir. Çoklu figürün tercih edilmesi bu çalışma örneğinde gördüğümüz gibi figürler arasındaki ilişkiyle kendiliğinden bir evren kurgusu ortaya konulmasında etkili olmuştur. Ancak bu çalışmanın plastik açıdan algıyı yönlendiren formel parça bütün ilişkisinin ötesine taşan bir parçalanma ve yoğunluk taşıdığını söylemek mümkündür. Bu parçalanma geleneksel anlamda biçimlendirmenin ötesinde ve ona ters biçimde sanki şiddetle oluşturulmuş bir biçim duygusu vermektedir.



Görsel No 6.1, Mine Değirmenci Aydın. (2014). *Polimer Yolculuk Serisi*. 19x30x43 cm, Plastik Oyuncak Bebek, Poşet.

Malzeme geleneksel yığma ve yontma tekniklerine uygun olarak biçimlendirilebilecek bir malzeme olmadığından yeni ve alternatif olanakları da beraberinde getirdiği söylenebilir. İskelet olarak kullanılan oyuncak bebekler yüzeyini saran naylon poşetlerle birlikte daha kaba formlara dönüştürülmüştür. Daha sonra çalışmaya nihai formunu ve dokusunu verecek olan yakma işlemi uygulanmıştır. Bu son aşamada malzeme ateş yoluyla deforme edilerek biçimlendirilmiştir.

Çocukluğa ait en tanıdık nesnelerden biri olan oyuncak bebekler bu çalışmada çok katmanlı, girift bir yüzey ile onlara ait bilindik anıların masumiyetini geride bırakacak şekilde kaplanmıştır. Bilindik olanı ve ona ait olan anıyı bilinmez olanla ve gizemle yer değiştirmiştir.



Görsel No 6.2, Mine Değirmenci Aydın. (2014). *Polimer Yolculuk Serisi*. 28x 26x57 cm, Plastik Oyuncaklar, Poşet.

Görsel No 6.2’de benzer şekilde bir bebek ve arabasının aynı kaplama yöntemiyle yapıldığı görülmektedir. Çok boyutlu bir anlamlılığın kuşattığı bu çalışma malzemenin ham ve süsten arınmış haliyle sanki yok oluşun bir aşamasında sabitlenip kalmış bir anın maddeselleşmiş halini sunmakta gibidir. Bu çalışmadaki çok anlamlılık hem modern

insanın gündelik yaşantısına ait nesneler olarak poşet ve plastiğin insanın ekolojik yaşama imkanlarını zora sokan gerçek varlığından hem de anılara ve metaforik anlamlandırmalara açık güçlü sembolik varlıklarından doğmaktadır.



Görsel No 6.3, Mine Değirmenci Aydın. (2014). *Polimer Yolculuk Serisi*. 28 x 26 x 65 cm, Plastik Oyuncak, Poşet.

Görsel No 6.3'te üç farklı öğenin tek bir doğaya sahip nesnelermiş gibi süregiden ortaklıklarıyla bir anı oluşturduklarını söylemek mümkün görünmektedir. Bu üç parçalı yapı, bebek, araba ve bir ağaçtan oluşmaktadır. Bu çalışmadaki dokusal nitelikler tam bir bütünlük içinde organik bir devamlılık göstermektedir. Bu doku aynı zamanda bir eskilik hissi uyandırmakta ve nesneye bir zamansallık boyutu vermektedir. Zamansallık betimleyici bir içerik taşıyan sanatlar açısından ve özellikle figür heykeli açısından önemli bir niteliktir denilebilir. Çünkü her figür işaret ettiği aktüel ve sürüp giden gerçeklikten farklı olarak o aktüelliğin içinde bir temsil olarak kendi zamanının bir noktasında

sabitlenmiş bir anın temsili gibi durur. Nesnenin kaderi bir noktada sanat nesnesinin kaderiyle bu zamansallık boyutunda buluşmaktadır denilebilir.



Görsel No 6.4, Mine Değirmenci Aydın. (2014). *Polimer Yolculuk Serisi*. 28 x 26 x 57 cm, Plastik Oyuncak, Poşet.

Görsel No 6.4.'de Görsel No 6.3.'te görülen heykelin başka bir versiyonudur. Bu çalışmada farklı olarak oyuncak bebek arabası ve bebeğe eşlik eden bir hayvan figürü bulunmaktadır.



Görsel No 6.5, Mine Değirmenci Aydın. (2013). *Polimer Yolculuk Serisi*. 35 x 35 x 30 cm, Plastik Oyuncak Bebek, Poşet.

Görsel No 6.5’de küresel bir form üzerine oyuncak bebek uzuvları yerleştirilmiştir. Böylelikle antropomorfik bir ifade oluşturularak ikiz teması işlenmiştir. Yüzeydeki yoğun dokunun oluşturduğu ışık ve gölge büyük kütle üzerinde bir hareket yakalanabilmesine imkan sağlamıştır.



Görsel No 6.6, Mine Değirmenci Aydın. (2013). *Polimer Yolculuk Serisi*. 35 x 35 x 30 cm, Plastik Oyuncak Bebek, Poşet. (Detay).



Görsel No 6.7, Mine Değirmenci Aydın. (2013). *Polimer Yolculuk Serisi*. 25x25x47 cm.

Plastik Oyuncak Bebek, Naylon Poşet.

Görsel No 6.7.'de bir insan formu oturur pozisyonda görülmektedir. Anatomik detaylar büyük oranda ortadan kalkmış ve yerini doku detayına bırakmıştır. Figür etkileşimde bulunduğu nesne ile aynı dokuya sahiptir ve bir bütünsel yapı ortaya koymaktadır.



Görsel No 6.8, Mine Değirmenci Aydın.(2015). *Polimer Yolculuk Serisi*. 24 x 27 x 45 cm, Plastik Oyuncak Bebek, Poliüretan Köpük.

Görsel No 6.8.'de bir oyuncak bebeğin bir nesne üzerine oturtulduğu görülmektedir. Bir şeyden sakınırcasına geriye doğru hareket verilmiştir. Bebeğin masumiyeti ile bir zıtlık oluşturan bu duruş ile dramatik bir etki yakalanmıştır.



Görsel No 6.9, Mine Değirmenci Aydın. (2015). *Polimer Yolculuk Serisi*. 57 x 57 x 157 cm, Plastik, Metal, Ahşap.



Görsel No 6.10, Mine Değirmenci Aydın. (2015). *Polimer Yolculuk Serisi*. 57 x 57 x 157 cm, Plastik, Metal, Ahşap.(Detay).

Görsel No 6.9.'de bir bisiklet tekerleğinin metal aksamı ile oyuncak bebek başı kullanılmıştır. Bu iki eleman da oyuna dair nesnelerdir. Bağlamlarından bu şekilde uzaklaştırılarak dönüştürülmüş nesneler tekinsiz bir duygunun uyanmasına neden olmaktadır denilebilir. Bu iki nesne birbiriyle bütünleşirken bu bütünleşmenin ara formu olarak poşetler kullanılmıştır. Tekerlekler ve bebek başı arasında bir geçiş unsuru olan poşetler bir organizmanın ya da doğal bir örüntünün yapısını anımsatmaktadır.



Görsel No 6.11, Mine Değirmenci Aydın. (2015). *Polimer Yolculuk Serisi*. 57 x 57 x 100 cm, Plastik, Metal, Ahşap.



Görsel No 6.12, Mine Değirmenci Aydın. (2015). *Polimer Yolculuk Serisi*. 57 x 57 x 100 cm, Plastik, Metal, Ahşap. (Detay).

Görsel No 6.11.'de Görsel No 8'de gösterilen çalışmanın benzer bir örneğini görmekteyiz. Bu çalışmada da benzer şekilde bisiklet tekerleği ve oyuncak bebek kafasının diğer plastik malzemelerle birleştirilmesi söz konusudur. Farklı olarak bu çalışmada tek renge boyanan malzemeler dokusal yoğunluğu nispeten azaltmış ve kütle etkisi arttırmıştır.



Görsel No 6.13, Mine Değirmenci Aydın. (2013). *Polimer Yolculuk Serisi*. 45 x 55 cm, Oyuncak Plastik Bebek, Naylon Poşet, Ahşap Çerçeve.



Görsel No 6.14, Mine Değirmenci Aydın. (2013). *Polimer Yolculuk Serisi*. 45 x 55 cm, Oyuncak Plastik Bebek, Naylon Poşet, Ahşap Çerçeve. (Detay).

Görsel No 6.13’de gösterilen çalışmada plastik oyuncak bebek, naylon poşetler ve bir çerçeve kullanılmıştır. Yakılarak deforme hale getirilen bebeğin uzuvları doğal yerlerinde konumlanmış olarak seçilmektedir. Bir nesne olarak bebek çocuğun safça ilgi duyduğu bir nesne olmasının yanında masumiyete dair de bir duygu oluşturmaktadır. Bu alışıldık

imgesi nedeniyle bir oyuncak bebek kötü olduğunu düşündüğümüz ve hissettiğimiz şeylerle yan yana geldiğinde insanı rahatsız edebilecek bir duygu oluşmaktadır denilebilir. Masumiyet ve onun alışıldık imgeleri onlarla her karşılaştığımızda uyandırmasını beklediğimiz duyguların beklentisi içinde gündelik hayatlarımızda yerini almaktadır. Ancak bu çalışmada böylesi bir beklentiyi karşılayamayacak bir kurgu oluşturulmuştur. Oyuncak bebek yakılarak deforme edilmiş ve masumiyete karşılık onunla ilişki kurulabilecek bir duygunun açığa çıkması sağlanmıştır. Siyah çerçeve ise plastik dil açısından nispeten dağınık olan forma karşılık gelebilecek bir zıtlığın oluşmasına neden olmuştur.



Görsel No 6.15, Mine Değirmenci Aydın. (2015). *Polimer Yolculuk Serisi*. 62 x 62 cm, Oyuncak Bebek, Bisiklet Lastiği, Poliüretan Köpük.

Görsel No 6.15'deki çalışma da malzemenin öne çıkan yapısı bakımından bu araştırmada yer alan bütün kişisel çalışmalarda görebileceğimiz gibi dikkat çekmektedir denilebilir. Malzemeler ham hallerine yakın, onlara çok müdahale edilmeden bir araya getirilmiştir. Bisiklet tekerleği bir kasnak gibi çalışmanın dış hatlarını oluşturmaktadır. Yüzey ise aşırı derecede şiddete uğrayarak püre haline getirilmiş bir hayvan ya da insan bedenini anımsatan bir doku ile kaplıdır. Bu doku içerisinde bir oyuncak bebeğin başı ve diğer uzuvları seçilmektedir. Çalışma çocukluk, masumiyet ve ölüme dair tekinsiz bir duygu uyandırmaktadır denilebilir.



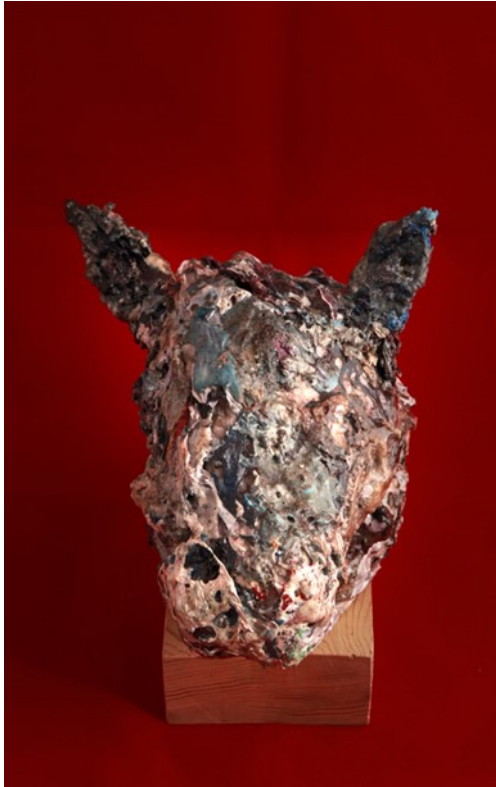
Görsel No 6.16, Mine Değirmenci Aydın. (2015). *Polimer Yolculuk Serisi*. 16x16x45 cm, Plastik Bebek, Poliüretan Köpük, Metal.

Görsel No 6.16.'da başsız bir gövdenin dikey bir kaide üzerinde yükselişi görülmektedir. Bu çalışmada ifade kolların hareketi ile belirginleşmektedir denilebilir. Dans etmekte olduğu izlenimi veren bu gövde eksik uzuvları ile zıtlık oluşturan bir dinamizm içindedir.



Görsel No 6.17, Mine Değirmenci Aydın. (2013). *Polimer Yolculuk Serisi*. 30x30x32 cm, Kireç Taşı, Naylon Poşet.

Görsel No 6.17.'de hayvan başına benzer bir form görülmektedir. Malzeme olarak kireç taşı, poşet ve tel kullanılan bu çalışmada masumiyet ve doğa arasındaki ilişkide insanın rolü üzerine düşünmemiz istenmektedir. Yapay bir malzeme olarak plastik, yakılma işleminden sonra doğal bir doku kazanmakta ancak özü itibariyle doğayla uyumsuzluğunu çok uzun yıllar kaybetmeden korumaktadır. Bu çalışmada malzemeler söz konusu ilişkinin bileşenleri olarak ve yaşamın kendisine dair bir gözlemin sonucu olarak bir araya getirilmişlerdir.



Görsel No 6.18, Mine Değirmenci Aydın. (2013). *Polimer Yolculuk Serisi*. 11 x 22 x 17 cm, Kireç Taşı, Naylon Poşet.

Görsel No 6.18.'de yine bir hayvan başı formu görülmektedir ve doğa, masumiyet ve insanın yeni ihtiyaçlarını karşılayabilmek üzere icat ettiği bir malzeme olan plastiğin ilişkisi konu edilmiştir.



Görsel No 6.19, Mine Değirmenci Aydın. (2015). *Polimer Yolculuk Serisi*. 8 x 48 x 11 cm, Metal, Naylon Poşet.

Görsel No 6.19.'da da yine bir hayvan formu görülmektedir. Yatay pozisyonda bir devinim halinde olduğu izlenimi veren bu çalışma da doğa, masumiyet ve insanın dünyayla olan ilişkisi üzerinedir. Çalışmada sıcak ve gri tonlar öne çıkmaktadır. Yerle temasında bırakılan boşluklar kütleyi hafifletmekte ve oluşturduğu farklı açılarla silüetinde bir hareketlilik meydana getirmektedir.



Görsel No 6.20, Mine Değirmenci Aydın. (2015). *Polimer Yolculuk Serisi*. 45 x 50 cm, Plastik Oyuncak Parçaları, Naylon Poşet.



Görsel No 6.21, Mine Değirmenci Aydın. (2015). *Polimer Yolculuk Serisi*. 45 x 50 cm, Plastik Oyuncak Parçaları, Naylon Poşet. (Detay).

Görsel No 6.21.'de oyuncak bebek parçaları, poşet, tel örgü ve ahşap çerçeve ile bir kompozisyon oluşturulmuştur. Tel örgü yüzeyine dağıtılan parçalar yer yer seyrekleşip yoğunlaşmakta, pozitif ve negatif yüzeyler meydana getirmektedir. Parçaların seyreltiği noktalardan ve tel örgünün boşluklarından dokusal yoğunluğun hafıflediği alanlar oluşturulmuştur.



Görsel No 6.22, Mine Değirmenci Aydın. (2015). *Polimer Yolculuk Serisi*. 40 x 40 x 85 cm, Plastik Sandalye, Poliüretan Köpük.

Görsel No 6.22.'de iki sandalyenin bedeninin içyapısı izlenimi veren bir dokuyla kaplandığı görülmektedir. Diğer çalışmalarda da gördüğümüz beden ve nesne arasındaki bu karşılıklı dönüşüm ya da bütünleşme ilişkisi bu çalışmanın da genel karakterini oluşturmaktadır.



Görsel No 6.23, Mine Değirmenci Aydın. (2015). *Polimer Yolculuk Serisi*. 18 x 20 x 31 cm, Alçı, Poliüretan Köpük.

Görsel No 6.23'de bir antik büst kopyası ve kaidesi üzerine poşet eritilerek oluşturulmuş bir çalışmadır. Kültürel bir kalıntı olarak antik büstün kalıcılığı ve gündelik hayatın içinde bir tüketim nesnesi olarak poşetin doğada kalıcılığı arasındaki ilişkiyi ortaya çıkaran bir çalışma olduğu söylenebilir. Bu çalışmanın, tarih ve onun kalıntılarının değişen niteliklerine bugün içinden bir bakış ortaya koyduğu söylenebilir.



Görsel No 6.24, Mine Değirmenci Aydın. (2014). *Polimer Yolculuk Serisi*. 40 x 40 x 60 cm, Naylon Poşet, Metal.

Görsel No 6.24.'de yine doğa ve onunla etkileşim içinde olan insanın üretmiş olduğu gündelik hayat karşı karşıya getirilmiştir denilebilir. Doğanın içinde kaçınılmaz olarak yaşamakta olan insanın üretmekte olduğu sınırsız ihtiyaçlarla yeni bir 'doğa'nın üretilmesi yoluna girdiği söylenebilmektedir. Bu doğa yapay bir doğadır. Ancak bu yapay doğanın gerçek bir doğa gibi yaşanmasına karşı esnek olan gerçek doğa özünde bu durumla bir karşıtlık içindedir. Bu çalışma, yapay bir ağaç olarak, bu karşıtlığın ve uyumsuzluğun imgesi olarak görülebilir.



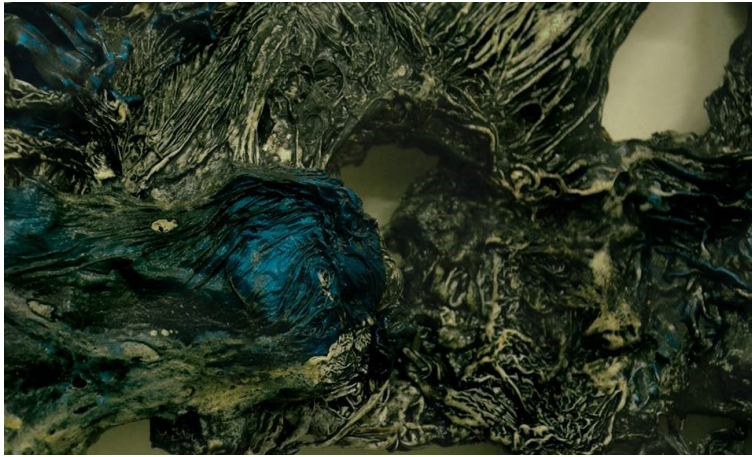
Görsel No 6.25, Mine Değirmenci Aydın. (2014). *Polimer Yolculuk Serisi*. 70 x 8 x 70 cm, Naylon Poşet, Lastik Tekerlek.

Görsel No 6.25.'de plastik malzemenin 'plastik' dil içinde nasıl ifade aracı olabileceğine dair bir örnek görülmektedir. Plastiğin akıcı, esnek, yapışkan tüm nitelikleri biçimlendirmenin unsurları haline getirilmiştir. Siyah, beyaz ve gri tonlar arasında kırmızı, sarı, turuncu ve mavi renklerin kompozisyona dahil edildiği böylelikle de renk unsurunun etkin kullanıldığı bir çalışma olduğu görülmektedir. Daire formunun toparlayıcı etkisi ile algı merkeze yönlendirilmiş dışarı taşan unsurlarla da hareketli bir kompozisyon elde edilmiştir.

Bir malzeme olarak naylon poşetin ya da genel adıyla plastiğin kendi başına yönlendirici ve içerik sağlayan bir malzeme olduğu söylenebilir. Öncelikle söz konusu malzemenin doğada çok uzun yıllar kalması ile sanat eserinin kalıcılığı arasında ironik bir analogi yapmak mümkün görünmektedir. Sanat yaparken poşet kullanıldığında, sanatı sanat yapan şeylerden biri olarak kalıcılık ile ekolojik yaşamı tehdit eden bir şey olarak poşetin ya da plastiğin kalıcılığı yan yana getirilmiş olur. Sanatta kalıcılık yaşama ve insanlığın sahip

olduğu değerlere dair iken; bir malzeme olan poşetin tehdit eden kalıcılığı hayatın içinde daha dolaysız bir etki taşımaktadır denilebilir.

Poşet aynı zamanda modern insanın gündelik hayatına ait bir nesnedir. Günümüzde en çok kullanılan şeylerden biri olduğu söylenebilir. Günümüz evleri ve yaşam alanları poşet sirkülasyonunun daimi olduğu mekanlardır. Sürekli olarak evlere taşınmakta ve dışarı atılmaktadır. Bir sanat nesnesi olarak geri gelişi ise göz ardı edilen bastırılan bir tehdidin geri dönüşü olarak görülebilir. Atıldıktan sonra varlığı yüzyıllarca devam edecek olan bir şeyin karşınıza getirilmesi hala yaşadığını ve yaşamaya da devam edeceğinin hatırlatılması poşetin tekinsiz bir varlık olarak sanat eseri ile sunulmasına bir içerik kazandırmaktadır denilebilir.



Görsel No 6.26, Mine Değirmenci Aydın. (2014). *Polimer Yolculuk Serisi*. 70 x 8 x 70 cm, Naylon Poşet, Lastik Tekerlek. (Detay).



Görsel No 6.27, Mine Değirmenci Aydın. (2014). *Polimer Yolculuk Serisi*. 70 x 8 x 70 cm, Naylon Poşet, Lastik Tekerlek. (Detay).



Görsel No 6.28, Mine Değirmenci Aydın. (2014). *Polimer Yolculuk Serisi*. 45 x 50 cm, Naylon Poşet, Kafes Teli.

Görsel No 6.28.' de yine plastiğin bir malzeme olarak imkanları, renk ve doku olarak gösterdiği çeşitlilik etkin olarak kullanılmıştır. Eritildiğinde yüzeye yapışma özelliği olan naylon poşetlerin bıraktığı doku ve oluşan rastlantısal biçimler çalışmanın genel karakterini oluşturmaktadır.



Görsel No 6.29, Mine Değirmenci Aydın. (2015). *Polimer Yolculuk Serisi*. 100 x 100 cm, Naylon Poşet, Poliüretan Köpük.

Görsel No 6.29.'de yine sentetik bir malzeme olarak poliüretan kullanılmıştır. Malzemenin bedenselleştirilerek sunulmasına bir örnek oluşturduğu söylenebilir. Bu bedenselleştirme ona bedensel bir kalıntı izlenimi verilerek yakalanmıştır. Doğanın eskime ve çürüme gibi süreçleri sentetik bir malzemenin ham doğası kullanılarak taklit edildiğinde gerçekte bir sahteliğin vurgusu yapılmaktadır. Yapay olan ile kurulamayan zihinsel farkındalık ilişkisi onu bedenselleştirerek kurulabilmektedir.



Görsel No 6.30, Mine Değirmenci Aydın. (2014). *Polimer Yolculuk Serisi*. 45 x 50 cm, Plastik Oyuncak Bebek, Naylon Poşet.

Görsel No 6.30.'da yine tekinsizlik duygusu uyandıran nesneler olan oyuncak bebekler ve poşetler kullanılmıştır. Renk ve doku yoğunluğu içindeki bu çalışmada diğer çalışmalar da gördüğümüz ikiz teması da işlenmiştir.



Görsel No 6.31, Mine Değirmenci Aydın. (2014). *Polimer Yolculuk Serisi*. 45 x 50 cm, Plastik Oyuncak Bebek, Naylon Poşet. (Detay).



Görsel No 6.32, Mine Değirmenci Aydın. (2014). *Polimer Yolculuk Serisi*. 45 x 50 cm, Plastik Oyuncak Bebek Parçaları, Naylon Poşet.

Görsel No 6.32.'de tekinsiz temasının nesnelerinden olan ve yer yer görülen oyuncak bebek parçaları yukarıda değinilen poşetin geri dönüş hikayesi ile tekinsizin bastırılanın geri dönüşü hikayesinin benzerliğine vurgu yapmaktadır. Dikdörtgen bir kase üzerine yoğun olarak yerleştirilmiş poşetler görülmektedir. Bırakılan boşluklarla da dokusal alanın yoğunluğu öne çıkarılmaktadır.



Görsel No 6.33, Mine Değirmenci Aydın. (2014). *Polimer Yolculuk Serisi*. 45 x 50 cm, Plastik Oyuncak Bebek Parçaları, Naylon Poşet. (Detay).

7. SONUÇ VE ÖNERİLER

Heykel sanatında malzeme ve sanatçı ilişkisinin nasıl şekillendiğine, malzemenin gösterebileceği çeşitliliğe ve malzemenin içeriği nasıl belirleyebileceğine dair örneklerin verildiği bu çalışmada söz konusu bulgular ve örnekler geçmişten günümüze heykel sanatına ilişkin veriler ortaya koymaktadır. Araştırma kapsamında üretilen heykel sanatına ait uygulama çalışmaları da araştırmanın sonuçlarına eklenmektedir. Bir malzeme olarak polimerin heykelin diline hem imgesel hem de yapısal katkılarının olduğu görülmektedir. Araştırma metni içerisinde ele alınan sanatçı örneklerinde de imge ve malzeme ilişkisi anlamında bir içeriği görmek mümkündür. Kimi zaman malzemenin fiziksel niteliklerinin (örneğin Eva Hesse’de görülen plastiğin insan bedenine gönderme yapan nitelikleri gibi), kimi zaman da güncel bir olaya, sosyolojik bir duruma, bilime ya da çevreye yönlendiren niteliklerin, malzeme ile birlikte, öne çıktığı görülmektedir. Polimer de, bu anlamda, yaratımın başlangıç aşamasında öncelenerek hem yapısal hem de imgesel içeriğin belirleyicisi olarak tayin edilen bir malzeme olmuştur. Polimerin bir malzeme olarak sentetik, sanayi ürünü, modern gibi tanımları onu günümüzün yapay gündelik yaşam kurgularının eleştirisi için odak noktalarından biri olmaya itmektedir. “Plastik Çağı”nda gündelik yaşamın her alanının polimerle kaplı olduğu görülmektedir. Özellikle naylon poşetlerin kullanımının günümüzde oldukça yaygın olduğunu söylemek mümkündür. Doğada yok olması uzun yıllar alan böylesi bir malzemenin sanatta kullanımı ise sanat eserinin kalıcılığı düşüncesi ile birlikte düşünüldüğünde ironik bir içerik ortaya koymaktadır. Aynı zamanda bu yok olamama durumunun psikanalizin terimlerinden biri olan “tekinsiz”in içeriği ile bağlantısını da çıkarımlamak mümkün görünmektedir. Tekinsiz teriminin bastırılmış olanın geri dönüşü şeklindeki kaba tanımından yola çıkıldığında polimerin yaşantılarımızda yok olmayan ve ortaya çıkması an meselesi olan konumlanışı böylesi bir analogiyi akla getirmektedir. Bu bağlamda düşünüldüğünde malzemenin içeriğe olan katkısı tez çalışmaları kapsamında ortaya konmaya çalışılmıştır. Plastik malzemeyi biçimlendirme yöntemi geleneksel yontma ve yığma tekniklerinden farklı olması sebebiyle yeni ve alternatif olanaklara da açıktır. Yapılan özgün heykel uygulamalarında naylonun ve plastiğin yakılıp eritilmesiyle ortaya çıkan şiddet etkisi deneyimlenmiş ve bu etkinin tekinsizlik duygusunu kuvvetlendiren bir yapı ortaya koyduğu gözlemlenmiştir. Eritilen plastik oyuncak bebekler, diğer nesneler ve renkli naylon poşetlerin yanmanın etkisiyle ortaya çıkan görüntüsünün kimi zaman kiç’ e yaklaştığı, yapay ve tedirgin edici olduğu görülmüştür. Poliüretan köpüğün kullanıldığı çalışmalarda et dokusuna yakın yüzeyler

renklendirilip görüntünün ete yaklaştırılmasıyla tekinsiz olanla temas kurduğu gözlemlenmiştir.

KAYNAKLAR

- Akay, A. (2000). Rastlantısallıkta Zamandaşlık. *Sanat Dünyamız*, 75, 135.
- Antmen, A. (2008). *20.yüzyıl batı sanatında akımlar*. (3. Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık, 106, 150-151, 292-293.
- Barrett, T. (2015) *Neden bu sanat*. (Çev. Esra Ermert). İstanbul: Hayalperest Yayınevi. (Eserin orijinali 2008’de yayımlandı), 64.
- Barthes, R. (2011). *Çağdaş söylenler*. (Çev. Tahsin Yücel). İstanbul: Metis Yayınları. (Eserin orijinali 1957’de yayımlandı). 159.
- Benjamin, W. (2002) *Pasajlar*. (Çev.Ahmet Cemal). (2.Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 74.
- Bilge, N. (2000). *Modern ve Soyut Heykelin Doğuşu*. (1. Baskı). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi, 77.
- Boccioni, U. (2009). Futurist sculpture., Rainey, L. Poggi, C. and Wittman, L. (2009). *Futurism: an anthology*. Yale University Press New Havenand London, 118-119.
- Bürger, P. (2003). *Avangard kuramı*. (Çev. Erol Özbek). İstanbul: İletişim Yayınları. (Eserin orijinali 1974’te yayımlandı), 56.
- Collins, J. (2014). *Sculpture Today*. (4. Baskı). Hong Kong: Phaidon Press, 14,418.
- Cumming, R. (2008). *Sanat*. (Çev. Ayşe ışın öno, Aslı Çetinkaya). İstanbul: İnkılap Yayınevi. (eserin orijinali 2006’da yayımlandı), 390, 394, 476.
- Çakır Atıl, A. (2013). 20. Yüzyıla Kadar Heykelde Drape. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergi*, 12, 25-39.
- Danto, A. C. (2014). *Sanat nedir?*. (Çev. Zeynep Baransel). İstanbul: Sel Yayıncılık. (Eserin orijinali 2003’te yayımlandı), 15,32, 33.
- De Bolla, P. (2006). *Sanat ve estetik*. (Çev. Kubilay Koş). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin orijinali 2001’de yayımlandı), 13,14,15.
- Duchamp, M. (2009). Marcel Duchamp ve ready-made., Enis Batur (Editör). *Modernizmin serüveni*. (Çev. S.R) . Sekizinci Baskı. İstanbul. Alkım Yayınevi, 322.
- Eraldemir, B. (2002). Sanat Hayata Nasıl Bakar? Geçen Ve Yaşanan Zamana Tony Cragg Aracılığıyla Bakmak. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 9, 15-29.
- Erzen, J. N. (2011). *Çoğul Estetik*. (1. Baskı).İstanbul: Metis Yayınları, 165.
- Farthing, S. (2012). *Sanatın tüm öyküsü*. Çin : Hayalperest Yayınevi. (Eserin orijinali 2010’da yayımlandı), 475.
- Foster, H. (2013). *Sanat-mimarlık kompleksi*. İstanbul: İletişim Yayınları (Eserin orijinali 2011’de yayımlandı), 214.
- Foster, H. (2011). *Zoraki güzellik*. İstanbul: İletişim Yayınları (Eserin orijinali 1993’te yayımlandı), 130.

- Freud, S. (1999). *Sanat ve edebiyat, tekinsiz*. (Çev. Dr. Emre Kapkın, Ayşe Tekşen Kapkın). İstanbul: Payel Yayınları, 325, 327, 330,325, 339-340, 347, 333, 341.
- Gombrich, E.H.(1999). “*Sanatın öyküsü*” (çev. Erol Erduran ve Ömer Erduran). İstanbul: Remzi Kitabevi (Eserin orijinali 1995’te yayımlandı), 584.
- Gueguen. P, (2002). *İlhan Koman ya da Patetik Soyut Heykel*. (Çev. Berran Tözer). Sanat Dünyamız. 82, 179-181.
- Hohl, R. (2006). *The Adventure of Modern Sculpture*. Georges Dubyand Jean-lucDaval (Editörler). *Sculpture China*: Taschen, 974.
- Huntürk, Ö. (2011). *Heykel ve Sanat Kuramları*. (1. Baskı). İstanbul: Kitabevi, 235, 262, 297.
- Kahraman, H. B. (2005). *sanatsal gerçeklikler, olgular ve öteleri*. (3. Baskı). İstanbul: Agora Kitaplığı, 30.
- Kaptana, M. (2002). İlhan Koman. *Sanat Dünyamız*, 82, 194-195.
- Katı, A. (1995). Günümüz Sanatında ve Savaş Sonrası Minimal Sanata Doğru Heykel. *Anadolu Sanat*, 3, 65-84.
- Klein, Y. (2002). *Chelsea otel manifestosu*. İstanbul: Norgunk Yayıncılık (Eserin orijinali 1961’de yayımlandı), 15.
- Koman, İ. (2002). Soyut Devingen Heykele Bakışım. (Çev. Tarık Bilgin). *Sanat Dünyamız*, 82, 185-193.
- Lynton, N. (2004). *Modern sanatın öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi (Eserin orijinali 1980’de yayımlandı), 109,144.
- Moszynska, A. (2013). *Sculpture Now*. (1. Baskı). London: Thames & Hudson, 26.
- Nemser, C. (2011). *Eva Hesse (1936-1970) Cindy Nemser’ le söyleşi.*, C. Harrison ve P. Wood (Editörler). *Sanat ve kuram*. (Çev. Sabri Gürses). Birinci Baskı. İstanbul. Küre Yayınları. (Eserin orijinali 2003’te yayımlandı), 948, 949-950.
- Nolde, E.(2011). *Emil Nolde (1867-1956) İlk sanat üzerine.*, C Harrison ve P. Wood (Editörler). *Sanat ve kuram*. (Çev. Sabri Gürses). Birinci Baskı. İstanbul. Küre Yayınları. (Eserin orijinali 2003’te yayımlandı), 120.
- Özsezgin, K. (1988). Çağdaş Teknoloji ve Sanat. Çağdaş Sanatlar ve Teknoloji İlişisine Bir Bakış. *Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları*, 8, 161-167.
- Pektaş, N. (2006). Kelimelerin Menziline Girmeyen Anlam. *Rh + sanart*, 35, 55-58.
- Piccinini, P ve Orgaz, L, F. (2011). İ. Ballıç (Editör). *Doğal Olarak Yapay Dünya*. İstanbul : Arter, 50-51.
- Preece, R. (2007). *Conversations on Sculpture: Just a load of shock: marcquinn*. Glenn Harper ve Twylene Moyer. Seattle: isc Press, 52.
- Ramirez, J.A (2007). *Arı kovarı metaforu*.(1. Baskı). (Çev. Ayfer Teker Garcia). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları. (Eserin orijinali 1999’da yayımlandı), 84-85.

- Read, H. (1999). *Modern Sculpture*. (2. Baskı). Singapore, 32.
- Rh+ sanart. (2006). Mehmet Gülyüz'den Devinimin Estetik Heykelleri. *Rh + sanart*. 35, 42-47.
- Saehrendt. C. and T. Kittl,S. (2012). Bunu ben de yaparım. (Çev. Zehra Aksu Yılmaz). İstanbul: Ayrıntı Yayınları (Eserin orijinali 2009'da yayımlandı), 31.
- Schwitters, K. (2013). Merz'den. A. Artun (Editör). *Sanat Manifestoları*. (Çev.Ufuk Kılıç, Elçin Gen). (3. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları, 157. 167.
- Savaş, R. (1988). Çağdaş Teknoloji ve Sanat. Modern Heykel ve Teknoloji. *Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları*. 8, 169-174.
- Sliwiska, B. (2010). *Venus in the 'Looking- glass': Para-Classicism and the trans-body in the work of Igor Mitoraj and Marc Quinn*, Loughborough University, A doctoral Thesis, 25.
- Temür, B. D. (2011). İ. Ballic (Editör). *Bir Şeyin Kötü Olması, İyi Olmadığı Anlamına Gelmez*. İstanbul: Arter,12.
- Yalçinkaya, F. (2014). *Akılın Uykusu Canavarlar Yaratır*. Milliyet Sanat. 659, 16-23.
- Yeşilmen, N. (2013). İroni Kavramı ve Heykel Sanatı. Sanat Tasarım ve Manipülasyon. Sakarya: Sakarya Üniversitesi Güzel sanatlar Fakültesi Yayınları. 289-292.
- Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*.(1. Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi, 83, 113, 275.
- Yılmaz, M. (Editör). (2009).*Sanatçıları Okumak ya da Postmodern Söyleşiler*. (1. Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi
- Yılmaz, M. (2006). *Heykel Sanatı*. (2. Baskı). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, 59.
- Whitham, G. ve Pooke, G. (2013). *Çağdaş sanatı anlamak*. İstanbul: Optimist Yayın. (Eserin orijinali 2010'da yayımlandı), 113, 114.

İnternet Kaynakları

- İnternet: Arte Povera. Tate Online Resources. URL: <http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/a/arte-povera>
- İnternet: Mike Kelly: Language and Psychology. (2011, Nov). Art21 Web : <http://www.art21.org/texts/mike-kelley/interview-mike-kelley-language-and-psychology> 21 Ekim 2015'de alınmıştır.
- İnternet: De Toni, Alessandro . Ren Ri's Beeswax Sculptures. *Coolhunting* . 2016-02-09. URL: <http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.coolhunting.com%2Fculture%2Fren-ris-bees-wax-sculptures&date=2016-02-09>, Son Erişim Tarihi: 09.02.2016.

İnternet: Gibson, E. A Magical Metamorphosis of the Ordinary. The Wall Street Journal. 2016-02-09. URL: <http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.wsj.com%2Farticles%2FSB10001424052748703551304576261042931202326&date=2016-02-09>, Son Erişim Tarihi: 09.02.2016.

İnternet: Boccioni, U. Technical Manifesto of Futurist Sculpture. 2016-02-09. URL: <http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.unknown.nu%2Ffuturism%2Ftechsculpt.html&date=2016-02-09>, Son Erişim Tarihi: 09.02.2016

İnternet: Özer, S. Papa'nın Kafasına Göktası Düşüren Adam: Maurizio Cattelan. lebriz.com. 2016-02-09. URL: <http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Flebriz.com%2Fpages%2Flsd.aspx%3Flang%3DTR%26sectionID%3D10%26articleID%3D509%26bhcp%3D1&date=2016-02-09>, Son Erişim Tarihi: 09.02.2016.

İnternet: Erbarıştıran, T. Tony Cragg'ın Heykel Sanatı Üzerine Felsefî Bir Bakış Açısı. Lebriz Sanal Dergi. 2016-02-09. URL: <http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Flebriz.com%2Fpages%2Flsd.aspx%3Flang%3DTR%26sectionID%3D0%26articleID%3D1291+&date=2016-02-09>, Son Erişim Tarihi: 09.02.2016.

Magdalena, A. Magdalena Abakanowicz. 2016-02-09. URL: <http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.acastronovo.com%2FClassHtms%2FClassDocs%2FAbakanowicz.pdf&date=2016-02-09>, Son Erişim Tarihi: 09.02.2016.

İnternet: Androgyne III. Metropolitan Museum of Art, <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/484422>, Son Erişim Tarihi: 09.02.2016.

İnternet: Obrist, H.U; Hirst,D. An Interview. . 2016-02-09. URL: <http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.damienhirst.com%2Ftexts%2F20071%2Ffeb--huo&date=2016-02-09>, Son Erişim Tarihi: 09.02.2016.

İnternet: Fuchs, R. Minimal Baroque and Hymns. . 2016-02-09. URL: <http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.damienhirst.com%2Ftexts%2F2010%2Fmarch--rudi-fuchs&date=2016-02-09>, Son Erişim Tarihi: 09.02.2016.

İnternet: Sooke, A. Eva Hesse: her dark materials. The Telegraph. 2016-02-09. URL: <http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.telegraph.co.uk%2Fculture%2Fart%2Fart-reviews%2F5948238%2FEva-Hesse-her-dark-materials.html&date=2016-02-09>, Son Erişim Tarihi: 09.02.2016.

İnternet: Hudson, M. Tony Cragg: Sculptor who looks beneath the surface. The Telegraph. 2016-02-09. URL: <http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.telegraph.co.uk%2Fculture%2Fart%2Fart-features%2F9503576%2FTony-Cragg-Sculptor-who-looks-beneath-the-surface.html&date=2016-02-09>, Son Erişim Tarihi: 09.02.2016.

İnternet: Simek, P. Sculpture and Visual Language: An Interview with Tony Cragg. FrontRow. 2016-02-09. URL:

<http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Ffrontrow.dmagazine.com%2F2011%2F10%2Fsculpture-and-visual-language-an-interview-with-tony-cragg%2F&date=2016-02-09>, Son Erişim Tarihi: 09.02.2016.

İnternet: Cragg, T; Wood, J. Tony Cragg interviewed by Jon Wood . . 2016-02-09. URL: <http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.tony-cragg.com%2Ftexte%2FTony%2520Cragg%2520interviewed%2520by%2520Jon%2520Wood.pdf&date=2016-02-09>, Son Erişim Tarihi: 09.02.2016.

İnternet: Anish Kapoor: "I Have Nothing To Say". (2015, Apr.). The Talks, Web: <http://the-talks.com/interviews/anish-kapoor/> 17 Ekim 2015'de alınmıştır.

İnternet: Kapoor, A; Dantas, M. In Conversation With Marcello Dantas. . 2016-02-09. URL: <http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fanishkapoor.com%2F178%2FIn-conversation-with-Marcello-Dantas.html&date=2015-10-15>, Son Erişim Tarihi: 17 Ekim 2015

İnternet: Laster, P. Talking Painting With Fabian Marcaccio. Whitehot Magazine of Contemporary Art. 2016-02-09. URL: <http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwhitehotmagazine.com%2Farticles%2Ftalking-painting-with-fabian-marcaccio%2F3038&date=2016-02-09>, Son Erişim Tarihi: 09.02.2016.

İnternet: Albus, S; Bonten, C; Kessler, K; Rossi, G; Wessel, T. Plastic Art. Schriftenreihe der AXA Art Versicherung AG. 2016-02-09. URL: http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fbroker-it.axa-art.info%2Ffileadmin%2FCluster%2FIT%2FPRODUKTE%2FAdditional_Material%2FPlastic_Art.pdf&date=2016-02-09, Son Erişim Tarihi: 09.02.2016.

İnternet: Smith, R. Review/Art; For Judy Pfaff, Moderation at Last. 1990-09-28. URL: <http://www.nytimes.com/1990/09/28/arts/review-art-for-judy-pfaff-moderation-at-last.html>, Son Erişim Tarihi: 09.02.2016.

GÖRSELLER DİZİNİ

GÖRSEL NO	2.1.1
GÖRSEL ADI/KONUSU	On Dört Yaşında Küçük Dansçı
DÖNEMİ	1880-1881
SANATÇISI	Edgar Degas
TEKNİĞİ	Boyanmış Bronz ve Ahşap Üzerinde Kumaş ve İpek
BOYUTLARI	
SERGİLENME	Metropolitan Museum of Art
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.wsj.com/articles/SB10000872396390443684104578066871987692726

GÖRSEL NO	2.1.2
GÖRSEL ADI/KONUSU	Carne Altrui
DÖNEMİ	1883
SANATÇISI	Medardo Rosso
TEKNİĞİ	Pigmentli Alçı Üzerine Balmumu
BOYUTLARI	23.5x22.9x16 cm
SERGİLENME	Galerie De France, Fransa
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.wikiart.org/en/medardo-rosso/carne-altrui-1883?utm_source=returned&utm_medium=referral&utm_campaign=referral#close

GÖRSEL NO	2.2.3
GÖRSEL ADI/KONUSU	Gitar
DÖNEMİ	1912
SANATÇISI	Pablo Picasso
TEKNİĞİ	Demir Plaka, Metal ve Tel
BOYUTLARI	77.5x35x19.3 cm
SERGİLENME	Moma, USA
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://cosarthistory.pbworks.com/w/page/25485031/Lesson%207-03%2020th%20cent%20sculpture

GÖRSEL NO	2.2.4
GÖRSEL ADI/KONUSU	Boğa Başı
DÖNEMİ	1942
SANATÇISI	Pablo Picasso
TEKNİĞİ	Bisiklet Selesi ve Gidon
BOYUTLARI	42x41x15 cm
SERGİLENME	Picasso Museum, Fransa
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.wsj.com/articles/SB10001424052748703551304576261042931202326

GÖRSEL NO	2.2.5
GÖRSEL ADI/KONUSU	Senfoni No 1
DÖNEMİ	1913
SANATÇISI	Vladimir Baranoff-Rossine
TEKNİĞİ	Renklendirilmiş Ahşap, Mukavva, Parçalanmış Yumurta Kabuğu
BOYUTLARI	161.1x72.2x63.4 cm
SERGİLENME	Moma, USA
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.moma.org/collection/works/80869?locale=en

GÖRSEL NO	2.2.6
GÖRSEL ADI/KONUSU	Üzümlü Meyve Tabakı
DÖNEMİ	1918
SANATÇISI	Henri Laurens
TEKNİĞİ	Renklendirilmiş Ahşap ve Tabaka Metal
BOYUTLARI	68x62x47 cm
SERGİLENME	National Museum of Modern Art, Fransa
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://arttattler.com/Images/Europe/Germany/Baden%20Baden/Museum%20Frieder%20Burda/Laurens%20and%20Leger/16-Laurens_compotier_de_raisins_1918.jpg

GÖRSEL NO	2.2.7
GÖRSEL ADI/KONUSU	Sepetli Kadın
DÖNEMİ	1934
SANATÇISI	Julio Gonzales
TEKNİĞİ	Metal
BOYUTLARI	bilinmiyor
SERGİLENME	National Museum of Modern Art Centre Georges Pompidou, Fransa
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://theredlist.com/wiki-2-351-861-1411-1428-1429-1435-view-dada-surrealism-profile-gonzales-julio-1.html

GÖRSEL NO	2.2.8
GÖRSEL ADI/KONUSU	Çeşme
DÖNEMİ	1917
SANATÇISI	Marcel Duchamp
TEKNİĞİ	Porselen
BOYUTLARI	36x48x61 cm
SERGİLENME	Tate, İngiltere
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T07/T07573_9.jpg

GÖRSEL NO	2.2.9
GÖRSEL ADI/KONUSU	Büyük Cam, Bekarları Tarafından Soyulan Gelin
DÖNEMİ	1915-23
SANATÇISI	Marcel Duchamp
TEKNİĞİ	Yağ, Vernik, Kurşun Sır, Kurşun Tel, Toz ve Cam
BOYUTLARI	277.5x175.9 cm
SERGİLENME	Tate Modern, İngiltere
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T02/T02011_9.jpg

GÖRSEL NO	2.2.10
GÖRSEL ADI/KONUSU	Evler ve Hızlı Bir Atın Dinamizmi
DÖNEMİ	1915
SANATÇISI	Umberto Boccioni
TEKNİĞİ	Guaş, Yağ, Ahşap, Kağıt Kolaj, Mukavva, Bakır, Demir, Çinko Ya Da Kalayla Kaplanmış
BOYUTLARI	112.9x115 cm
SERGİLENME	The Solomon R. Guggenheim Foundation Peggy Guggenheim Collection, Venedik
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/580

GÖRSEL NO	2.2.11
GÖRSEL ADI/KONUSU	İnşa Edilmiş Baş No 1
DÖNEMİ	1915
SANATÇISI	Naum Gabo
TEKNİĞİ	Kontrplak
BOYUTLARI	54x32x31 cm
SERGİLENME	bilinmiyor
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.naum-gabo.com/_img/pics/2/1_jpg_1260268016.jpg

GÖRSEL NO	2.2.12
GÖRSEL ADI/KONUSU	Merzbau
DÖNEMİ	1920-1936
SANATÇISI	Kurt Schwitters
TEKNİĞİ	Kereste, Karton vb.
BOYUTLARI	
SERGİLENME	Sprengel Museum, Almanya
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.moma.org/explore/inside_out/inside_out/wp-content/uploads/2012/07/merzbau2-643x896.jpg

GÖRSEL NO	2.2.13
GÖRSEL ADI/KONUSU	Mekanik Kafa (Zamanımızın Ruhu)
DÖNEMİ	1920
SANATÇISI	Raoul Hausmann
TEKNİĞİ	Buluntu Nesneler Monte Edilmiş Ahşap Model
BOYUTLARI	32,5 x 21 x 20 cm
SERGİLENME	National Museum of Modern Art Centre Georges Pompidou, Fransa
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.photo.rmn.fr/CorexDoc/RMN/Media/TR1/3H7GO5/30-000054-01.jpg

GÖRSEL NO	2.2.14
GÖRSEL ADI/KONUSU	Tüylü Kahvaltı
DÖNEMİ	1936
SANATÇISI	Meret Oppenheim
TEKNİĞİ	Kürk, Porselen ve Metal
BOYUTLARI	Fincan Çapı 10.9 cm, Tabak Çapı 23.7 cm, Kaşık 20.2 cm, yükseklik 7.3 cm
SERGİLENME	Moma, USA
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.moma.org/wp/moma_learning/wp-content/uploads/2012/06/Meret-Oppenheim.-Object-469x311.jpg

GÖRSEL NO	2.2.15
GÖRSEL ADI/KONUSU	Emak Bakia (Beni Rahat Bırak)
DÖNEMİ	1926
SANATÇISI	Man Ray
TEKNİĞİ	Ahşap, At Kılı
BOYUTLARI	51x19.7x26 cm
SERGİLENME	Tate, İngiltere
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T07/T07959_10.jpg

GÖRSEL NO	2.2.16
GÖRSEL ADI/KONUSU	Evren
DÖNEMİ	1934
SANATÇISI	Alexander Calder
TEKNİĞİ	Boyanmış Demir Boru, Çelik Tel, Motor ve Ahşap
BOYUTLARI	102.9 x 76.2 cm
SERGİLENME	Moma, USA
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.wikiart.org/en/search/calder

GÖRSEL NO	2.2.17
GÖRSEL ADI/KONUSU	Jura Devrine Ait Kuş
DÖNEMİ	1945
SANATÇISI	David Smith
TEKNİĞİ	Boyanmış Çelik
BOYUTLARI	65.1x89.5x19.1 cm
SERGİLENME	Özel Koleksiyon
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.davidsmithestate.org/bio_files/jurassic_bird.html

GÖRSEL NO	2.2.18
GÖRSEL ADI/KONUSU	Umacı
DÖNEMİ	1961
SANATÇISI	İlhan Koman
TEKNİĞİ	Demir
BOYUTLARI	bilinmiyor
SERGİLENME	Stockholm, İsveç
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.koman.org/work/work_1961umaci.html

GÖRSEL NO	2.2.19
GÖRSEL ADI/KONUSU	Mavi Sünger
DÖNEMİ	1959
SANATÇISI	Yves Klein
TEKNİĞİ	Taş, Metal Çubuk, Kuru Pigment, Reçine, Sünger
BOYUTLARI	99.1x30.5x25.4 cm
SERGİLENME	Solomon R. Guggenheim Museum, USA.
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://annex.guggenheim.org/collections/media/902/64.1752_ph_web.jpg

GÖRSEL NO	2.2.20
GÖRSEL ADI/KONUSU	Dev Pastırna, Marul ve Domatesli Sandviç
DÖNEMİ	1963
SANATÇISI	Cleas Oldenburg
TEKNİĞİ	Vinil,Pamuk Lifi, Boyanmış Ahşap
BOYUTLARI	81.3x99.1x73.7 cm
SERGİLENME	Moma, USA
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2013/oldenburg/images/the-store/CO_store_23.jpg

GÖRSEL NO	2.3.21
GÖRSEL ADI/KONUSU	İsimsiz
DÖNEMİ	1968
SANATÇISI	Jannis Kounellis
TEKNİĞİ	Ahşap ve Yün
BOYUTLARI	2500x2810x450 mm
SERGİLENME	Tate, İngiltere
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T07/T07074_10.jpg

GÖRSEL NO	2.3.22
GÖRSEL ADI/KONUSU	isimsiz
DÖNEMİ	1973
SANATÇISI	Donald Judd
TEKNİĞİ	Bronz, Alüminyum, Emaye
BOYUTLARI	91.4x152.4x152.4 cm
SERGİLENME	Tate, İngiltere
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://theredlist.com/wiki-2-351-861-1411-1428-1430-1437-view-abstract-1-profile-judd-donald.html

GÖRSEL NO	2.3.23
GÖRSEL ADI/KONUSU	V. Tatlin İçin Anıt 1
DÖNEMİ	1964
SANATÇISI	Dan Flavin
TEKNİĞİ	Beyaz Floresan
BOYUTLARI	243.8x58.7x10.8 cm
SERGİLENME	Moma, USA
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	https://www.nga.gov/exhibitions/2004/flavin/monuments/tatlin_fs.htm

GÖRSEL NO	2.3.24
GÖRSEL ADI/KONUSU	Afrum I (Beyaz)
DÖNEMİ	1967
SANATÇISI	James Turrell
TEKNİĞİ	Işık Tasarımı
BOYUTLARI	Değişen Ölçülerde
SERGİLENME	Solomon R. Guggenheim Museum, USA
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/4084

GÖRSEL NO	2.3.25
GÖRSEL ADI/KONUSU	Yavru Köpek
DÖNEMİ	1992
SANATÇISI	Jeff Koons
TEKNİĞİ	Paslanmaz Pelik, Toprak, Jeotekstil Kumaş, Dahili Sulama Sistemi ve Hakiki Çiçekler
BOYUTLARI	1234x1234x650 cm
SERGİLENME	Rockfeller Center in association with Public Art Fund, USA
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.jeffkoons.com/sites/default/files/artwork-images/pup1_sm.jpg

GÖRSEL NO	2.3.26
GÖRSEL ADI/KONUSU	İsimsiz
DÖNEMİ	1990
SANATÇISI	Kiki Smith
TEKNİĞİ	Balmumu, Mikrokristalin Mum ve Metal
BOYUTLARI	186.7 cm (kadın figürü) 195.4 (erkek figürü)
SERGİLENME	Whitney Museum of American Art, USA
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://whitney.org/Collection/KikiSmith/9113ad

GÖRSEL NO	3.1.
GÖRSEL ADI/KONUSU	Yağlı Sandalye
DÖNEMİ	1964
SANATÇISI	Joseph Beuys
TEKNİĞİ	Yağ, Bal Mumu, Tel, Ahşap Sandalye
BOYUTLARI	183x155x64 cm
SERGİLENME	Tate, USA
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.english.txstate.edu/cohen_p/Postmodern/Art/Beuys/Chair.JPG

GÖRSEL NO	3.2.
GÖRSEL ADI/KONUSU	Bir Yabani Tavşana Resim Nasıl Anlatılır
DÖNEMİ	1965
SANATÇISI	Joseph Beuys
TEKNİĞİ	Kendisi, Ölü Tavşan, Balmumu, Altın Tozu, Keçe ve Kemik
BOYUTLARI	
SERGİLENME	Galerie Schmela, Almanya
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://uk.phaidon.com/resource/beuys-hare-gallery.jpg

GÖRSEL NO	3.3.
GÖRSEL ADI/KONUSU	Abakanlar
DÖNEMİ	1967
SANATÇISI	Magdalena Abakanowicz
TEKNİĞİ	Yuvarlak Metal Destek Üzerine Sisal Dokuma
BOYUTLARI	300x100x100 cm
SERGİLENME	Sanatçının Koleksiyonunda
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.abakanowicz.art.pl/abakans/Abakany2.php.html

GÖRSEL NO	3.4.
GÖRSEL ADI/KONUSU	Siyah Elbiseler
DÖNEMİ	1969
SANATÇISI	Magdalena Abakanowicz
TEKNİĞİ	Metal Destek Üzerine Sisal Dokuma
BOYUTLARI	300x180x60 cm
SERGİLENME	Sanatçının Koleksiyonunda
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.abakanowicz.art.pl/abakans/Abakany2.php.html

GÖRSEL NO	3.5.
GÖRSEL ADI/KONUSU	Androgyn III
DÖNEMİ	1985
SANATÇISI	Magdalena Abakanowicz
TEKNİĞİ	Çuval Bezi, Reçine, Ahşap, Çivi, İp
BOYUTLARI	121.9x55.9x161.3 cm
SERGİLENME	Özel Koleksiyon
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/484422

GÖRSEL NO	3.6.
GÖRSEL ADI/KONUSU	Tanrı Aşkına
DÖNEMİ	2007
SANATÇISI	Damien Hirst
TEKNİĞİ	Platin, Elmas, İnsan Dişi
BOYUTLARI	171x127x190 mm
SERGİLENME	Astrup Fearnley Museum of Modern Art, Norveç
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.damienhirst.com/for-the-love-of-god

GÖRSEL NO	3.7.
GÖRSEL ADI/KONUSU	Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fiziksel İmkansızlığı
DÖNEMİ	1991
SANATÇISI	Damien Hirst
TEKNİĞİ	Çelik, Monofil, Köpek Balığı, Formaldehit Solüsyon
BOYUTLARI	217x542x180 cm
SERGİLENME	Özel Koleksiyon
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.damienhirst.com/texts/2001/jan--richard-shone

GÖRSEL NO	3.8.
GÖRSEL ADI/KONUSU	Self (Kendi)
DÖNEMİ	1991
SANATÇISI	Marc Quinn
TEKNİĞİ	Kan, Paslanmaz Çelik, Perspeks ve Soğutma Ekipmanı
BOYUTLARI	208x63x63 cm
SERGİLENME	Özel Koleksiyon
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.damienhirst.com/texts/2001/jan--richard-shone

GÖRSEL NO	3.9.
GÖRSEL ADI/KONUSU	Sir John Edward Sulston
DÖNEMİ	2001
SANATÇISI	Marc Quinn
TEKNİĞİ	Paslanmaz Çeliğe Monte Edilmiş Agar Jel İçinde Modelin Dna Örneği
BOYUTLARI	12.7x8.5 cm
SERGİLENME	National Portrait Gallery, İngiltere
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.npg.org.uk/collections/search/portraitLarge/mw57555/Sir-John-Edward-Sulston

GÖRSEL NO	3.10.
GÖRSEL ADI/KONUSU	Dokuzuncu Saat
DÖNEMİ	1999
SANATÇISI	Maurizio Cattelan
TEKNİĞİ	Polyester Resin, Balmumu, Pigment, İnsan Saçı, Kumaş, Aksesuarlar, Cam, Halı ve Taş
BOYUTLARI	Değişen ölçülerde
SERGİLENME	Sanatçı Koleksiyonunda
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.designboom.com/interviews/designboom-interview-maurizio-cattelan/

GÖRSEL NO	3.11.
GÖRSEL ADI/KONUSU	O
DÖNEMİ	2001
SANATÇISI	Maurizio Cattelan
TEKNİĞİ	Polyester Resin, Balmumu, Pigment, İnsan Saçı, Gerçek Kıyafetler
BOYUTLARI	101 x 41 x 53 cm
SERGİLENME	Faergfabriken Center For Contemporary Art and Architecture, İsveç
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.designboom.com/interviews/designboom-interview-maurizio-cattelan/

GÖRSEL NO	3.12.
GÖRSEL ADI/KONUSU	Bidibidobidiboo
DÖNEMİ	1996
SANATÇISI	Maurizio Cattelan
TEKNİĞİ	Doldurulmuş Sincap, Ahşap, Çelik, Seramik, Formika
BOYUTLARI	58x50x60 cm
SERGİLENME	Laure Genillard Gallery, İngiltere.
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.designboom.com/interviews/designboom-interview-maurizio-cattelan/

GÖRSEL NO	3.13.
GÖRSEL ADI/KONUSU	Novecento
DÖNEMİ	1997
SANATÇISI	Maurizio Cattelan
TEKNİĞİ	Doldurulmuş At, Deri, İp
BOYUTLARI	201.2x271.3x68.6 cm
SERGİLENME	Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, İtalya.
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://alainelkanninterviews.com/wp-content/uploads/2015/03/earnest-web3.jpg

GÖRSEL NO	3.14.
GÖRSEL ADI/KONUSU	Yuansu II Serisi. #6-4
DÖNEMİ	2013-2014
SANATÇISI	Ren Ri
TEKNİĞİ	Akrilik Cam, Doğal Bal Peteği
BOYUTLARI	40x40x40 cm
SERGİLENME	Özel Koleksiyon
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.pearllam.com/artist/ren-ri/

GÖRSEL NO	3.15.
GÖRSEL ADI/KONUSU	Yuansu II Serisi. #6-2
DÖNEMİ	2013-2014
SANATÇISI	Ren Ri
TEKNİĞİ	Akrilik Cam, Doğal Bal Peteği
BOYUTLARI	40x40x40 cm
SERGİLENME	Özel Koleksiyon
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.pearllam.com/artist/ren-ri/

GÖRSEL NO	3.16.
GÖRSEL ADI/KONUSU	Cement
DÖNEMİ	2012
SANATÇISI	Anish Kapoor
TEKNİĞİ	Çimento
BOYUTLARI	Değişen Ölçülerde
SERGİLENME	Gladstone Gallery, USA.
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.artsobserver.com/2012/05/24/anish-kapoor-has-staged-a-mesmerizing-forest-of-concrete-at-gladstone-gallery/img_6153/

GÖRSEL NO	3.17.
GÖRSEL ADI/KONUSU	Leviathan
DÖNEMİ	2011
SANATÇISI	Anish Kapoor
TEKNİĞİ	Pvc
BOYUTLARI	100x72x 34 m
SERGİLENME	Grand Palais, Fransa
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://anishkapoor.com/684/Leviathan.html

GÖRSEL NO	3.18.
GÖRSEL ADI/KONUSU	Soyunmak
DÖNEMİ	2013
SANATÇISI	Anish Kapoor
TEKNİĞİ	Silikon ve Pigment
BOYUTLARI	140x188x55 cm
SERGİLENME	Lisson Gallery, İngiltere
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.designboom.com/art/anish-kapoor-lisson-gallery-03-27-2015/

GÖRSEL NO	3.19.
GÖRSEL ADI/KONUSU	Paintant Stories
DÖNEMİ	2000
SANATÇISI	Fabian Marcaccio
TEKNİĞİ	Tual Üzerine Pigment, Silikon, Resin, Yağlı Boya, Ahşap, Metal
BOYUTLARI	Bilinmiyor
SERGİLENME	Bilinmiyor
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://fabianmarcaccio.daros-latinamerica.net/?p=72

GÖRSEL NO	3.20.
GÖRSEL ADI/KONUSU	<i>Un Paintant</i>
DÖNEMİ	2005
SANATÇISI	Fabian Marcaccio
TEKNİĞİ	Pigment, Silikon, Alüminyum
BOYUTLARI	279.4x469.9x548.64 cm
SERGİLENME	Galerie Thomas Schulte, Almanya
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://fabianmarcaccio.daros-latinamerica.net/?p=72

GÖRSEL NO	4.1
GÖRSEL ADI/KONUSU	La Poupee
DÖNEMİ	1935
SANATÇISI	Hans Bellmer
TEKNİĞİ	gümüş jelatin baskı
BOYUTLARI	5.7x6.3 cm
SERGİLENME	Ubu Gallery, New York
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.fiac.com/en/Paris/Galerie/UBU-Gallery-1649

GÖRSEL NO	4.2
GÖRSEL ADI/KONUSU	Arena #7
DÖNEMİ	1990
SANATÇISI	Mike Kelly
TEKNİĞİ	Peluş Oyuncaklar, Battaniye, Ahşap
BOYUTLARI	29.2x134.6x124.5 cm
SERGİLENME	Skarstedt Gallery, USA
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.skarstedt.com/artists/mike-kelley/

GÖRSEL NO	4.3
GÖRSEL ADI/KONUSU	Uydularla Uygun Hale Getirilmiş Merkez Kütle
DÖNEMİ	1991-1999
SANATÇISI	Mike Kelly
TEKNİĞİ	Peluş Oyuncak, Naylon İp, Makara, Fiberglas, Araba Boyası
BOYUTLARI	Değişen Ölçülerde
SERGİLENME	Perry Rubenstein Gallery, USA
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://momaps1.org/exhibitions/view/374

GÖRSEL NO	4.4
GÖRSEL ADI/KONUSU	Beklenen
DÖNEMİ	2008
SANATÇISI	Patricia Piccinini
TEKNİĞİ	Silikon, Fiberglas, İnsan Saçı, Kontrplak, Deri, Giysiler, Hayvan Kürkü
BOYUTLARI	92x151x81 cm
SERGİLENME	-
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.roslynnoxley9.com.au/artists/31/Patricia_Piccinini/1124/41436/

GÖRSEL NO	5.1
GÖRSEL ADI/KONUSU	Baş No: 2
DÖNEMİ	1916
SANATÇISI	Naum Gabo
TEKNİĞİ	Selüloz
BOYUTLARI	43.18x31.11x31.11 cm
SERGİLENME	Dallas Museum of Art, USA
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	https://www.dma.org/collection/artwork/naum-gabo/constructed-head-no-2

GÖRSEL NO	5.2
GÖRSEL ADI/KONUSU	Yüzen Heykel 1 (Otterlo)
DÖNEMİ	1969
SANATÇISI	Samuel Guyot (Saint Maur)
TEKNİĞİ	Poliüretan Köpük
BOYUTLARI	-
SERGİLENME	Lüksemburg Heykel Bahçesi, Fransa.
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.sam-saint-maur.com/images/expo4.jpg

GÖRSEL NO	5.3
GÖRSEL ADI/KONUSU	Yüzen Heykel 1 (Otterlo)
DÖNEMİ	1961
SANATÇISI	Marta Pan
TEKNİĞİ	Beyaz Polyester
BOYUTLARI	216x226x185 cm
SERGİLENME	Kröller-Müller Museum, Hollanda
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://m9.i.pbase.com/g3/22/530522/2/108103399.j9CeLTAk.jpg

GÖRSEL NO	5.4
GÖRSEL ADI/KONUSU	Accession II. (Katılım, Çoğalma)
DÖNEMİ	1968
SANATÇISI	Eva Hesse
TEKNİĞİ	Galvanizli Çelik, Plastik
BOYUTLARI	78.1x78.1x78.1 cm
SERGİLENME	Courtesy of the Detroit Institute of Arts, USA.
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.wikiart.org/en/eva-hesse/accession-ii-1968?utm_source=returned&utm_medium=referral&utm_campaign=referral#close

GÖRSEL NO	5.5
GÖRSEL ADI/KONUSU	Contingent (Rastlantı, Birlik)
DÖNEMİ	1969
SANATÇISI	Eva Hesse
TEKNİĞİ	Lateks, Fiberglas, Tülbent Bezi
BOYUTLARI	350x 630x109 cm
SERGİLENME	Galerie Hauser & Wirth, İsviçre
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://nga.gov.au/softsculpture/details/49353.cfm

GÖRSEL NO	5.6.
GÖRSEL ADI/KONUSU	Palet
DÖNEMİ	2001
SANATÇISI	Tony Cragg
TEKNİĞİ	Plastik Buluntu Nesneler
BOYUTLARI	175x162 cm
SERGİLENME	FRAC Bourgogne Koleksiyonu, Fransa
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.notredamereims.com/arts/oeuvre/mouvement%2020.html

GÖRSEL NO	5.7.
GÖRSEL ADI/KONUSU	New Stones, Newston's Tones
DÖNEMİ	1978
SANATÇISI	Tony Cragg
TEKNİĞİ	Plastik Buluntu Nesneler
BOYUTLARI	366x244 cm
SERGİLENME	Arts Council Koleksiyonu, İngiltere
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.artscouncilcollection.org.uk/artwork/new-stones-newtons-tones

GÖRSEL NO	5.8.
GÖRSEL ADI/KONUSU	Erken Formlar
DÖNEMİ	1993
SANATÇISI	Tony Cragg
TEKNİĞİ	Bronz
BOYUTLARI	45x70x57 cm
SERGİLENME	Özel Koleksiyon
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.mutualart.com/Artwork/EARLY-FORMS/738C4AF91625BD82

GÖRSEL NO	5.9.
GÖRSEL ADI/KONUSU	Fiegnon
DÖNEMİ	1994
SANATÇISI	Romuald Hazoumè
TEKNİĞİ	Plastik Bidon, Sentetik Saç, Metal Tel
BOYUTLARI	27.9x20.3x21.6 cm
SERĞİLENME	Brooklyn Museum, USA
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/216211/Fiegnon

GÖRSEL NO	5.10
GÖRSEL ADI/KONUSU	Article 14, Débrouille-Toi, Toi-Même!
DÖNEMİ	2005
SANATÇISI	Romuald Hazoumè
TEKNİĞİ	Karışık malzeme, multi-media enstalasyon
BOYUTLARI	Değişen ölçülerde
SERĞİLENME	Courtesy October Gallery, İngiltere
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.wefaceforward.org/artists/romuald-hazoum%C3%A8

GÖRSEL NO	5.11.
GÖRSEL ADI/KONUSU	Roulette Beninoise
DÖNEMİ	2005
SANATÇISI	Romuald Hazoumè
TEKNİĞİ	Hazır Malzemeler ve Fotoğraf
BOYUTLARI	Değişen ölçülerde
SERGİLENME	Bilinmiyor
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.caacart.com/pigozzi-artist.php?i=Hazoume-Romuald&m=35&s=244

GÖRSEL NO	5.12.
GÖRSEL ADI/KONUSU	Tuzak
DÖNEMİ	2014
SANATÇISI	Judy Pfaff
TEKNİĞİ	Kağıt, Pigmentli Genişletilmiş Köpük, Geyik Boynuzları, Ağaç Dalları
BOYUTLARI	55.9x66x38.1 cm
SERGİLENME	Pavel Zoubok Gallery, USA.
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	https://www.artsy.net/artwork/judy-pfaff-untitled-1

GÖRSEL NO	5.13.
GÖRSEL ADI/KONUSU	Hamile Kadın
DÖNEMİ	2002
SANATÇISI	Ron Mueck
TEKNİĞİ	Silikon, Boyanmış Polyester, Resin
BOYUTLARI	52x78x72 cm
SERGİLENME	Avustralya Ulusal Galerisi, Avustralya
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	

GÖRSEL NO	6.1
GÖRSEL ADI/KONUSU	Polimer Yolculuk Serisi
DÖNEMİ	2002
SANATÇISI	Mine Değirmenci Aydın
TEKNİĞİ	Plastik Oyuncak Bebek, Poşet
BOYUTLARI	19x30x43 cm
SERGİLENME	-
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	-

GÖRSEL NO	6.2
GÖRSEL ADI/KONUSU	Polimer Yolculuk Serisi
DÖNEMİ	2014
SANATÇISI	Mine Değirmenci Aydın
TEKNİĞİ	Plastik Oyuncaklar, Poşet
BOYUTLARI	28 X 26 X 57 cm
SERGİLENME	-
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	-

GÖRSEL NO	6.3
GÖRSEL ADI/KONUSU	Polimer Yolculuk Serisi
DÖNEMİ	2014
SANATÇISI	Mine Değirmenci Aydın
TEKNİĞİ	Plastik Oyuncak, Poşet
BOYUTLARI	28 X 26 X 65 cm
SERGİLENME	-
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	-

GÖRSEL NO	6.4
GÖRSEL ADI/KONUSU	Polimer Yolculuk Serisi
DÖNEMİ	2014
SANATÇISI	Mine Değirmenci Aydın
TEKNİĞİ	Plastik Oyuncak, Poşet
BOYUTLARI	28 X 26 X 57 cm
SERGİLENME	-
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	-

GÖRSEL NO	6.5
GÖRSEL ADI/KONUSU	Polimer Yolculuk Serisi
DÖNEMİ	2013
SANATÇISI	Mine Değirmenci Aydın
TEKNİĞİ	Plastik Oyuncak Bebek, Poşet
BOYUTLARI	35 X 35 X 30 cm
SERGİLENME	-
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	-

GÖRSEL NO	6.6
GÖRSEL ADI/KONUSU	Polimer Yolculuk Serisi (Detay)
DÖNEMİ	2013
SANATÇISI	Mine Değirmenci Aydın
TEKNİĞİ	Plastik Oyuncak Bebek, Poşet
BOYUTLARI	35 X 35 X 30 cm
SERGİLENME	-
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	-

GÖRSEL NO	6.7
GÖRSEL ADI/KONUSU	Polimer Yolculuk Serisi
DÖNEMİ	2013
SANATÇISI	Mine Değirmenci Aydın
TEKNİĞİ	Plastik Oyuncak Bebek, Naylon Poşet
BOYUTLARI	25x25x47 cm
SERGİLENME	-
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	-

GÖRSEL NO	6.8
GÖRSEL ADI/KONUSU	Polimer Yolculuk Serisi
DÖNEMİ	2015
SANATÇISI	Mine Değirmenci Aydın
TEKNİĞİ	Plastik Oyuncak Bebek, Poliüretan Köpük
BOYUTLARI	24 X 27 X 45 cm
SERGİLENME	-
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	-

GÖRSEL NO	6.9
GÖRSEL ADI/KONUSU	Polimer Yolculuk Serisi
DÖNEMİ	2015
SANATÇISI	Mine Değirmenci Aydın
TEKNİĞİ	Plastik, Metal, Ahşap
BOYUTLARI	57 X 57 X 157 cm
SERGİLENME	-
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	-

GÖRSEL NO	6.10
GÖRSEL ADI/KONUSU	Polimer Yolculuk Serisi (Detay)
DÖNEMİ	2015
SANATÇISI	Mine Değirmenci Aydın
TEKNİĞİ	Plastik, Metal, Ahşap
BOYUTLARI	57 X 57 X 157 cm
SERGİLENME	-
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	-

GÖRSEL NO	6.11
GÖRSEL ADI/KONUSU	Polimer Yolculuk Serisi
DÖNEMİ	2015
SANATÇISI	Mine Değirmenci Aydın
TEKNİĞİ	Plastik, Metal, Ahşap
BOYUTLARI	57 X 57 X 100 cm
SERGİLENME	-
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	-

GÖRSEL NO	6.12
GÖRSEL ADI/KONUSU	Polimer Yolculuk Serisi (Detay)
DÖNEMİ	2015
SANATÇISI	Mine Değirmenci Aydın
TEKNİĞİ	Plastik, Metal, Ahşap
BOYUTLARI	57 X 57 X 100 cm
SERGİLENME	-
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	-

GÖRSEL NO	6.13
GÖRSEL ADI/KONUSU	Polimer Yolculuk Serisi
DÖNEMİ	2013
SANATÇISI	Mine Değirmenci Aydın
TEKNİĞİ	Oyuncak Plastik Bebek, Naylon Poşet, Ahşap Çerçeve
BOYUTLARI	45x55 cm
SERGİLENME	-
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	-

GÖRSEL NO	6.14
GÖRSEL ADI/KONUSU	Polimer Yolculuk Serisi (Detay)
DÖNEMİ	2013
SANATÇISI	Mine Değirmenci Aydın
TEKNİĞİ	Oyuncak Plastik Bebek, Naylon Poşet, Ahşap Çerçeve
BOYUTLARI	45x55 cm
SERGİLENME	-
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	-

GÖRSEL NO	6.15
GÖRSEL ADI/KONUSU	Polimer Yolculuk Serisi
DÖNEMİ	2015
SANATÇISI	Mine Değirmenci Aydın
TEKNİĞİ	Oyuncak Bebek, Bisiklet Lastiği, Poliüretan Köpük
BOYUTLARI	62 X 62 cm
SERGİLENME	-
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	-

GÖRSEL NO	6.16
GÖRSEL ADI/KONUSU	Polimer Yolculuk Serisi
DÖNEMİ	2015
SANATÇISI	Mine Değirmenci Aydın
TEKNİĞİ	Plastik Bebek, Poliüretan Köpük, Metal.
BOYUTLARI	16x16x45 cm
SERGİLENME	-
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	-

GÖRSEL NO	6.17
GÖRSEL ADI/KONUSU	Polimer Yolculuk Serisi
DÖNEMİ	2013
SANATÇISI	Mine Değirmenci Aydın
TEKNİĞİ	Kireç Taşı, Naylon Poşet
BOYUTLARI	30x30x32 cm
SERGİLENME	-
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	-

GÖRSEL NO	6.18
GÖRSEL ADI/KONUSU	Polimer Yolculuk Serisi
DÖNEMİ	2013
SANATÇISI	Mine Değirmenci Aydın
TEKNİĞİ	Kireç Taşı, Naylon Poşet
BOYUTLARI	11 X 22 X 17 cm
SERGİLENME	-
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	-

GÖRSEL NO	6.19
GÖRSEL ADI/KONUSU	Polimer Yolculuk Serisi
DÖNEMİ	2015
SANATÇISI	Mine Değirmenci Aydın
TEKNİĞİ	Metal, Naylon Poşet
BOYUTLARI	8 X 48 X 11 cm
SERGİLENME	-
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	-

GÖRSEL NO	6.20
GÖRSEL ADI/KONUSU	Polimer Yolculuk Serisi
DÖNEMİ	2015
SANATÇISI	Mine Değirmenci Aydın
TEKNİĞİ	Plastik Oyuncak Parçaları, Naylon Poşet
BOYUTLARI	45 x 50 cm
SERGİLENME	-
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	-

GÖRSEL NO	6.21
GÖRSEL ADI/KONUSU	Polimer Yolculuk Serisi (Detay)
DÖNEMİ	2015
SANATÇISI	Mine Değirmenci Aydın
TEKNİĞİ	Plastik Oyuncak Parçaları, Naylon Poşet
BOYUTLARI	45 x 50 cm
SERGİLENME	-
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	-

GÖRSEL NO	6.22
GÖRSEL ADI/KONUSU	Polimer Yolculuk Serisi
DÖNEMİ	2015
SANATÇISI	Mine Değirmenci Aydın
TEKNİĞİ	Plastik Sandalye, Poliüretan Köpük
BOYUTLARI	40 X 40 X 85 cm
SERGİLENME	-
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	-

GÖRSEL NO	6.23
GÖRSEL ADI/KONUSU	Polimer Yolculuk Serisi
DÖNEMİ	2015
SANATÇISI	Mine Değirmenci Aydın
TEKNİĞİ	Alçı, Poliüretan Köpük
BOYUTLARI	18 X 20 X 31 cm
SERGİLENME	-
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	-

GÖRSEL NO	6.24
GÖRSEL ADI/KONUSU	Polimer Yolculuk Serisi
DÖNEMİ	2014
SANATÇISI	Mine Değirmenci Aydın
TEKNİĞİ	Naylon Poşet, Metal
BOYUTLARI	40 X 40 X 60 cm
SERGİLENME	-
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	-

GÖRSEL NO	6.25
GÖRSEL ADI/KONUSU	Polimer Yolculuk Serisi
DÖNEMİ	2014
SANATÇISI	Mine Değirmenci Aydın
TEKNİĞİ	Naylon Poşet, Lastik Tekerlek
BOYUTLARI	70 X 8 X 70 cm
SERGİLENME	-
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	-

GÖRSEL NO	6.26
GÖRSEL ADI/KONUSU	Polimer Yolculuk Serisi (Detay)
DÖNEMİ	2014
SANATÇISI	Mine Değirmenci Aydın
TEKNİĞİ	Naylon Poşet, Lastik Tekerlek
BOYUTLARI	70 X 8 X 70 cm
SERGİLENME	-
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	-

GÖRSEL NO	6.27
GÖRSEL ADI/KONUSU	Polimer Yolculuk Serisi (Detay)
DÖNEMİ	2014
SANATÇISI	Mine Değirmenci Aydın
TEKNİĞİ	Naylon Poşet, Lastik Tekerlek
BOYUTLARI	70 X 8 X 70 cm
SERGİLENME	-
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	-

GÖRSEL NO	6.28
GÖRSEL ADI/KONUSU	Polimer Yolculuk Serisi
DÖNEMİ	2014
SANATÇISI	Mine Değirmenci Aydın
TEKNİĞİ	Naylon Poşet, Kafes Teli
BOYUTLARI	45 X 50 cm
SERGİLENME	-
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	-

GÖRSEL NO	6.29
GÖRSEL ADI/KONUSU	Polimer Yolculuk Serisi
DÖNEMİ	2015
SANATÇISI	Mine Değirmenci Aydın
TEKNİĞİ	Naylon Poşet, Poliüretan Köpük
BOYUTLARI	100 X 100 cm
SERGİLENME	-
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	-

GÖRSEL NO	6.30
GÖRSEL ADI/KONUSU	Polimer Yolculuk Serisi
DÖNEMİ	2014
SANATÇISI	Mine Değirmenci Aydın
TEKNİĞİ	Plastik Oyuncak Bebek, Naylon Poşet
BOYUTLARI	45 X 50 cm
SERGİLENME	-
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	-

GÖRSEL NO	6.31
GÖRSEL ADI/KONUSU	Polimer Yolculuk Serisi (Detay)
DÖNEMİ	2014
SANATÇISI	Mine Değirmenci Aydın
TEKNİĞİ	Plastik Oyuncak Bebek, Naylon Poşet
BOYUTLARI	45 X 50 cm
SERGİLENME	-
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	-

GÖRSEL NO	6.32
GÖRSEL ADI/KONUSU	Polimer Yolculuk Serisi
DÖNEMİ	2014
SANATÇISI	Mine Değirmenci Aydın
TEKNİĞİ	Plastik Oyuncak Bebek Parçaları, Naylon Poşet
BOYUTLARI	45 X 50 cm
SERGİLENME	-
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	-

GÖRSEL NO	6.33
GÖRSEL ADI/KONUSU	Polimer Yolculuk Serisi (Detay)
DÖNEMİ	2014
SANATÇISI	Mine Değirmenci Aydın
TEKNİĞİ	Plastik Oyuncak Bebek Parçaları, Naylon Poşet
BOYUTLARI	45 X 50 cm
SERGİLENME	-
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	-

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı : DEĞİRMENCİ AYDIN, Mine
 Uyruğu : T.C.
 Doğum tarihi ve yeri : 02.07.1980, Eskişehir
 Medeni hali : Evli
 Telefon : 0 (530) 700 9778
 Faks : yok
 e-mail : minedeirmenci@gmail.com



Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet tarihi
Yüksek lisans	CÜ/Resim-İş Eğitimi Bilim Dalı	2009
Lisans	CÜ/G.S.F. Heykel Bölümü	2006
Ön Lisans	CÜ/M.Y.O Halıcılık	2000

İş Deneyimi

Yıl	Yer	Görev
2005-2010	Cumhuriyet Üniversitesi	Öğretim Elemanı
2010-2012	Çankırı Karatekin Üniversitesi	Araştırma Görevlisi
2012-.....	Çankırı Karatekin Üniversitesi	Öğretim Görevlisi

Yabancı Dil

İngilizce

Yayınlar

-

Hobiler

-



GAZİ GELECEKTİR..

