

**T.C.**  
**MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ**  
**GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**  
**HEYKEL ANASANAT DALI**  
**HEYKEL PROGRAMI**

**21. YY HEYKEL SANATINDA TAŞ ÖGESİ**

(Yüksek Lisans Eser Metni)

**Hazırlayan:**  
20096107 Kıymet DAŞTAN

**Danışman:**  
Dr. Öğr. Üyesi Ömer Emre YAVUZ

**İSTANBUL 2021**

## İÇİNDEKİLER

	Sayfa No:
ÖNSÖZ .....	III
ÖZET .....	IV
SUMMARY .....	V
KISALTMALAR .....	VII
GÖRSELLER LİSTESİ .....	VIII - XIV
GİRİŞ .....	1
• Çalışmanın Amacı .....	1
• Çalışmanın Kapsamı .....	1
• Çalışmanın Yöntemi .....	1
1. BÖLÜM: TAŞ ÖGESİNİN MODERNİZİMDEN ÖNCEKİ KONUMU VE KULLANIMI ..2	
2. BÖLÜM: MODERNİZMLE BİRLİKTE TAŞIN SANAT YAPITINDA YAPISAL BİR ÖGE OLARAK KULLANILMASININ 20. YY SANAT AKIMLARI BAĞLAMINDA İNCELENMESİ .....	6
2.1. Soyut Sanat (Abstract Art) .....	6
2.2. Gerçeküstücülük (Sürrealizm) .....	12
2.3. Dada / Hazır Nesne .....	15
2.4. Yoksul Sanat (Arte Povera) .....	17
2.5. Arazi Sanatı ( Land Art) .....	19
3. BÖLÜM: TAŞ ÖGESİNİN UZAKDOĞU FELSEFESİ BAĞLAMINDA ÖNEMİ VE SANAT YAPITLARINA YANSIMASI .....	25
4. BÖLÜM: 21.YY GÜNCEL SANAT ALINDA TAŞ ÖGESİNİN KULLANIM ŞEKLİ VE SERGİLEME BİÇİMLERİNE GÖRE İNCELENMESİ .....	32

4.1.	Konumu .....	32
4.2.	Ağırlık .....	40
4.3.	Denge .....	44
4.4.	Doku .....	46
4.5.	Renk .....	49
4.6.	Yansıma / Tekrar .....	55
4.7.	Antroposen Çağında Atıklarla Oluşmuş Taşlar .....	63
4.8.	Atılan Taşlar .....	68
4.9.	Toplama / Sınıflandırma .....	75
4.10.	Disiplinler Arası Kullanımı .....	77
5.	YAPITLAR .....	83
5.1.	Taşın bir Öge Olarak Kullanıldığı Çalışmalar .....	83
5.1.1.	Korunak .....	83
5.1.2.	Gel – Git .....	84
5.2.	Taş Formu Verilmiş Çalışmalar .....	87
5.2.1.	Unutma(ma)ktan Korkuyorum .....	87
6.	SONUÇ .....	94
7.	KAYNAKÇA.....	95
7.1.	Kitaplar .....	95
7.2.	Sürelî Yayınlar .....	98
7.3.	Kataloglar .....	99
7.4.	Tezler .....	99
7.5.	İnternet Kaynakları .....	100
8.	ÖZGEÇMİŞ .....	104

## ÖNSÖZ

(21. Yüzyıl Heykel Sanatında Taş Ögesi)

“Taş Yerde Ağırdır”

Atasözü

Bu eser ve metin çalışması, yerden aldığım bir taş ile onun sanat nesnesine nasıl dönüştüğünü kendi kendime sormamla başlayan, geleneksel malzeme anlayışına farklı bakma, alternatif malzemeler ve teknikler üzerine düşünme sürecinin bir ürünüdür.

Üretim sürecimde baktığım ham taşın, sanat alanında geçmişten günümüze kullanım şekillerindeki değişimlerini ve farklılıklarını araştırdığım bu incelemeyi seçmemde bana cesaret veren ve bu konuyu eser/metin çalışmasına dönüştürmemde bana inanan danışmanım, hocam Dr. Öğr. Üyesi Ömer Emre Yavuz' a, desteğini ve dostluğunu esirgemeyen Yrd. Doç. Evrim Kavcar'a, çevirilerde yardımını esirgemeyen Pınar Ümman'a, ayrıca bu süreçte bana moral veren diğer tüm dostlarıma ve her koşulda yanımda olan anneme teşekkür ederim.

2020, İstanbul

Kıymet Daştan



## ÖZET

(21. Yüzyıl Heykel Sanatında Taş Ögesi)

“Öznede ne varsa nesnede de o vardır, hatta fazlasıyla...”

Goethe\*

Bu tez, işlevsellikten kendini temsile uzanan süreçte, taş ögesini sanat nesnesi haline getiren unsurlara odaklanır. 21. yüzyıl heykel sanatındaki kullanım şekillerinde öne çıkan yönetsel farklılıklar doğrultusunda, seçilen sanatçıların yapıtlarında, taşın ikincil bir öge olarak arka planda kalmadığı, ana unsur halini aldığı örnekleri inceler.

Birinci bölümde, nesne olarak taşın tanımına ve modernizm öncesi işlenip şekil verilen bir malzeme olarak işlevsel kullanım şekillerine kısaca değinilmiştir. İkinci bölümde, taşın 20. yüzyıl sanat akımları bağlamında işlenip, şekil verilecek bir malzeme olmaktan çıkıp, sanat yapıtında yapısal bir öge olarak kullanılması incelenmiştir. Üçüncü bölümde, taş ögesinin uzak doğu felsefesi bağlamında önemi ve sanat yapıtlarına yansması örnekler üzerinden ele alınmıştır. Dördüncü bölümde, 21. yüzyıl güncel sanat alanında taş ögesinin kullanım şekli ve sergilenme biçimleri incelenirken, sanatçıların taşı yapıtlarında kullanma amaçlarına değinilmiştir. Taşın, bir çok sanatçının çalışmalarına ilham olmasının altında yatan gücün, malzemesel niteliğin ve formal çeşitliliğin potansiyelinin izleri sürülürken, günümüz sanatsal üretim biçimlerine yansmaları ve kavramsal olarak bir sanat yapıtında vurgulanma nitelikleri üzerinde durulmuştur. Bu bölümde, taşın ifade biçiminde, bir araç olarak kullanımından kendi kendisini temsil etmesine uzanan izler, sanatçıların kullanım tercihlerinde öne çıkan unsurlar, farklı kullanım şekilleri göz önüne alınarak başlıklar halinde derlenmiştir. Kategoriler, kronolojik bir okuma yerine, yapıtların işaret etmeye çalıştığı meselelere göre eğilimsel açıdan birbirlerini takip eden alternatif bir okuma önerir.

Yapılan araştırmaların sonunda, konu ile ilgili ürettiğim eserler, formunu taştan alan, kullanım şekli bakımından hafıza depolama amaçlı kullanılan bir malzemenin potansiyellerini zorlayan çalışmalar olarak tezin sonunda konumlandırılarak, eser metin çalışması olarak tamamlanmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** 21. Yüzyıl Sanatı, Güncel Sanat, Taş, Heykel, Malzeme, Hafıza.

## SUMMARY

(The Element Of Stone In The 21st-Century Art Of Sculpture)

“All that is in the subject is in the object, and also something more...”

Goethe\*

This thesis paper focuses on the factors that cast the element of stone as an object of art as part of the process that reaches from functionality to self-representation. Based on the methodical differences that stand forth in its use in the 21<sup>st</sup>-century art of sculpture, the paper inspects sample artworks where the element of the stone does not take the background as an afterthought but stands forth as the primary factor.

The definition of stone as an object was provided in the first section, and pre-modernism era functional utilization methods for stone as a material that can be processed and shaped were briefly mentioned. The second section discusses, in the context of 20<sup>th</sup>-century art movements, how the stone started as a material to be processed and shaped and turned into a structural element of art pieces. The third section discusses the significance of stone in the context of Far East philosophy and its reflections on corresponding artworks. The fourth section evaluates the methods of utilization for the stone and how it is presented in the current art of the 21<sup>st</sup> century and discusses why artists use it in their pieces. The section traces the potentials of the strength, material properties, and formal varieties of the stone as reasons that make it an inspirational element for numerous artists. The section also discusses the stone's notional reflections on the artistic development forms and the techniques in artworks that emphasize it. The section follows the traces that reach from the “use of stone as a tool” to its “self-representation” by grouping the findings under titles that were compiled considering the primary factors that emerge in utilization preferences of artists, and different potential uses of the material. This categorization provides, instead of a chronological reading, an alternative approach where the issues that art pieces attempt to point out follow one another based on their disposition.

---

\* GOETHE, Johann Wolfgang Von (2006), *The Experiment As Mediator Between Object And Subject*, 174.

The pieces that I have produced regarding the subject after completing the research were placed at the end of the thesis as works that stretch the limits of a material as a memory-storage medium that takes its form from the stone, completing it as thesis work.



**Keywords:** 21<sup>st</sup> Century Art, Current Art, Stone, Sculpture, Material, Memory.

**KISALTMALAR**

S.	Sayfa
Msgsü	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Çev.	Çeviren
A.g.m	Adı Geçen Makale



**GÖRSELLER LİSTESİ**

**Görsel 2.1** Constantin Brancusi, *Fish* (Balık), 1930, Paris,  
<https://www.moma.org/collection/works/81795> (08.10.2020)

**Görsel 2.2** Henry Moore, *Recumbent Figure* (Uzanan Figür), 1938, Tate Müzesi, İngiltere,  
<https://www.tate.org.uk/art/artists/henry-moore-om-ch-1659/henry-moores-sculptures>  
(02/03/2020)

**Görsel 2.3** Lucio Fontana, *Natura* (Doğa), 1959-60, İtalya,  
<http://www.geocities.ws/Athens/Agora/5156/fig80.jpg> (02/03/2020)

**Görsel 2.4** André Breton, *La Langue Des Pierres* (Taşların Dili), 4 Sayfa El Yazması Metin,  
1957,Paris, <https://www.andrebretton.fr/work/56600100371340> (17/02/2020)

**Görsel 2.5** René Magritte, *The Active Voice* (Aktif Ses) 1951,  
<https://www.slam.org/collection/objects/4014/> (17/02/2020)

**Görsel 2.6** An Marcel Duchamp, *Fountain* (Çeşme), 1917, Paris - 1964, Londra,  
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573> (17/02/2020)

**Görsel 2.7** Andy Goldworthy, İsimsiz, 1991, İskoçya,  
<https://www.iamparagon.com/2009/06/artists-that-inspire-me-andy-goldsworthy/>  
(28/12/2019)

**Görsel 2.8** Richard Long, *Sahara Line* (Sahara Çizgisi) 1988,Afrika,  
<Http://Www.Richardlong.Org/Sculptures/2011sculptures/Sahaline.Html> (28/12/2019)

**Görsel 2.9** Richard Long, *Connemara Sculpture* (Connemara Yolu) 1971, İrlanda.  
<http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculptures/connemara.html> (09/05/2020)

**Görsel 2.10** Richard Long, *Road Stone Line* (Yol Taşları Çizgisi) 2010, Çin,  
<https://kentstratejileri.com/2018/04/05/toprakta-iz-birakmak-richard-long/> (09/05/2020)

**Görsel 3.1.** *Ryoanji's Rock Garden* (Ryoanji'nin Kaya Bahçesi), <https://www.japan-guide.com/E/E3909.html> (15/01/2020)

**Görsel 3.2** Japon Suiseki Örneği, <https://tr.pinterest.com/pin/470063279841358076/> (15/01/2020)

**Görsel 3.3** İsamu Noguchi, *Stone Of Spiritual Understanding* (Tinsel Kavrayış Taşı) 1962, Moma, <https://www.moma.org/collection/works/81605> (20/02/2020)

**Görsel 3.4** Lee Ufan, *Relatum [formerly Language]*, 1971Tokyo, <https://resnicow.com/client-news/major-exhibition-early-work-lee-ufan-pioneer-japanese-mono-ha-movement-opens-diabeacon> (12/01/2020)

**Görsel 3.5** Lee Ufan, *Relatum [formerly Phenomena and Perception B]*, 1968/2013,NY <https://www.alexandramunroe.com/exhibitions/lee-ufan-marking-infinity#slide:4> (12/01/2020)

**Görsel 4.1** Walter De Maria, *5 Continents Sculpture* (5 Kıta Heykeli) 1989, <https://art.daimler.com/en/artwork/5-kontinente-skulptur-walter-de-maria-1989-2/> (15/01/2020)

**Görsel 4.2** Robert Smithson, *A Nonsite* (Namekan) 1968, New Jersey, <https://mcchicago.org/collection/items/1968/robert-smithson-a-nonsite-franklin-new-jersey-1968> (10/01/2020)

**Görsel 4.3** Michael Heizer, *Displaced/Replaced Mass* (Yerinden Edilen/Yerine Konulan Kütle) # 1/3, 1969, Nevada Çölü, <https://theartofsculpture.tumblr.com/post/45868115602/michael-heizer-displacedreplaced-mass> (02/12/2019)

**Görsel 4.4** Michael Heizer, *Levitated Mass* (Havalanmış Kütle)'in Taslak Çizimi, 2011, <https://www.nhpr.org/post/340-tons-art-levitated-mass-rock-la#stream/0> (02/12/2019)

**Görsel 4.5** Michael Heizer, *Levitated Mass* (Havalanmış Kütle) 2006, LACMA, L. Angeles, <http://jacindarussellart.blogspot.com/2015/01/michael-heizers-levitated-mass.html> (15/01/2019)

**Görsel 4.6** Michael Heizer, *Levitated Mass* (Havalanmış Kütle) 2006, LACMA, L. Angeles, <https://www.mattconstruction.com/blog/non-profit/rocking-out-at-lacma/> (15/01/2019)

**Görsel 4.7** Ayşe Erkmen, *100 Taş*, 1981, MSGSÜ Rıhtımı, İstanbul  
<Http://Ayseerkmen.Com/Works/> (25.12.2019)

**Görsel 4.8** Ayşe Erkmen, *Geçmişe Tören*, 1989, 2. İstanbul Bienali, Aya İriini, İstanbul,  
<Http://Ayseerkmen.Com/Works/> (25.12.2019)

**Görsel 4.9 - 4.10** Ayşe Erkmen, *Stoned*, 2003, Galeri Taxispalais, Avusturya,  
<Http://Ayseerkmen.Com/Works/> (25.12.2019)

**Görsel 4.11** Ayşe Erkmen, *Mavi Taş*, 2019, Arter Koleksiyonu, İstanbul,  
<Http://Ayseerkmen.Com/Works/> (25.12.2019)

**Görsel 4.12 - 4.13** Alper Aydın, *Taşların Gerçek Ağırlığı*, 2011, Ordu, Türkiye,  
<Https://Alperaydin.Art/Real-Weight-Of-Stones> (25/01/2020)

**Görsel 4.14** Maurizio Cattelan, *La Nona Ora* (Dokuzuncu Saat) 1999, Paris,  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Maurizio\\_Cattelan](https://en.wikipedia.org/wiki/Maurizio_Cattelan)(07/05/2020)

**Görsel 4.15** Jimmie Durham, *Still Life With Spirit And Xitle* (Ruh ve Xitle ile Natürmort) 2007, Meksika, <https://bombmagazine.org/articles/jimmie-durham/> (07/05/2020)

**Görsel 4.16** Pierre Huyghe, *Cambrian Explosion* (Kambriyen Patlaması) 2014,  
<Http://Atpdiary.Com/Atpsummervision-N-15-Chiara-Vecchiarelli/> (20.12.2019)

**Görsel 4.17** Fischli / Weiss, *Rock on Top of Another Rock* (Bir Kaya Üstündeki Başka Bir Kaya) 2010/2013, Norveç, <https://www.serpentinegalleries.org/exhibitions-events/fischli-weiss-rock-top-another-rock> (25/12/2019)

**Görsel 4.18** Evrim Kavcar, *Kayanın Haritası (130 Derece Güneydoğu)* 2015, İstanbul,  
<http://evrimkavcar.com/index.php/wind/boslugun-ks/> (25/01/2020)

**Görsel 4.19** Evrim Kavcar, *Hışır Hışır*, Video yerleştirme, 2015 Mardin Bienali, Mardin,  
<https://www.zilbermangallery.com/boslugun-ksi-e176-tr-press.htm> (25/01/2020)

**Görsel 4.20** Ugo Rondinone, *Seven Magic Mountains* (Yedi Sihirli Dağ) 2016, Las Vegas, Nevada, [Http://Sevenmagicmountains.Com/](http://Sevenmagicmountains.Com/) (01/02/2020)

**Görsel 4.21** Lionel Esteve, *A Line* (Bir Çizgi) 2011, [Https://Www.Perrotin.Com/Artists/Lionel\\_Esteve/35/A-Line/22175](https://Www.Perrotin.Com/Artists/Lionel_Esteve/35/A-Line/22175) (25/12/2019)

**Görsel 4.22** Zineb Sedira, *Of Words and Stones* (Kelimeler ve Taşlar) 2018, Beyrut, <https://www.artforum.com/picks/zineb-sedira-77570> (20/02/2020)

**Görsel 4.23** Necla Rüzgar, *Mücevherler*, 2013, Galeri Nev, [https://galerinev.art/storage/files/publications/necla\\_ruzgar\\_fauna.pdf](https://galerinev.art/storage/files/publications/necla_ruzgar_fauna.pdf) (28/12/2019)

**Görsel 4.24** Philip Loersch, *Hidden Michelangelo*, 2019 (Ön) <https://www.philiploersch.de/works/default/hidden-michelangelo-2019> ( 09/10/2020)

**Görsel 4.25** Philip Loersch, *Hidden Michelangelo*, 2019 (Arka) <https://www.philiploersch.de/works/default/hidden-michelangelo-2019> (09/10/2020)

**Görsel 4.26** Nobuo Sekine, *Phase Of Nothingness* (Hiçliğin Aşamaları) 1969-1970, Japan Pavilyonu, 35. Venedik Bienali, [Http://Moussemagazine.It/A-Telepathic-Understanding-Of-Form-Nobuo-Sekine-Hans-Ulrich-Obrist-2019/](http://Moussemagazine.It/A-Telepathic-Understanding-Of-Form-Nobuo-Sekine-Hans-Ulrich-Obrist-2019/) (15/01/2020)

**Görsel 4.27** Zhan Wang, *Jia Shan Shi* (Görsel Yapay Kaya) 121#, 2007, İstanbul Modern, Fotoğraf: Kıymet Daştan

**Görsel 4.28** Jim Hodges, *Untitled* (İsimsiz) 2011, <https://trendland.com/jim-hodges-rocks-sculptures/> (10/07/2020)

**Görsel 4.29** Vija Celmins, *To Fix the Image in Memory* (İmgeyi Bellekte Sabitlemek) 1977-82, [Https://Www.Moma.Org/Collection/Works/100210](https://Www.Moma.Org/Collection/Works/100210) (20/12/2019)

**Görsel 4.30** Vija Celmins, *To Fix the Image in Memory* (İmgeyi Bellekte Sabitlemek) 1977-82, [Https://Www.Fondationcartier.Com/En/Collection/Artworks/To-Fix-The-Image-In-Memory-Xiii](https://Www.Fondationcartier.Com/En/Collection/Artworks/To-Fix-The-Image-In-Memory-Xiii) (20/12/2019)



**Görsel 4.31** Vija Celmins, *Four Stones* (Dört Taş) 1977/2014-16,  
<https://Antronaut.Net/Post/171406954562/Vijacelmins-Four-Stones-19772014-16-2>  
 (20/12/2019)

**Görsel 4.32** Antony Gormley, *Two Stones* (İki Taş) 1979-1981,  
<http://www.antonygormley.com/sculpture/chronology-item-view/id/2107/page/785>  
 (15/04/2020)

**Görsel 4.33** Alicja Kwade, *Changed* (Değişmiş) II, 2016,  
<https://artefuse.com/2016/06/20/alicia-kwade-at-303-gallery-124600/> (08/04/2020)

**Görsel 4.34** Kelly Jazvac, *A Plastiglomerate*, 2013. Havai. Fotoğraf: Jeff Elstone  
<http://www.kellyjazvac.com/Stones/Stones.html> (11/01/2020)

**Görsel 4.35** Agnieszka Kurant, *Post-Fordit 3*, 2019, 16. İstanbul Bienali, Fotoğraf: Behram Evlice, <https://www.themaggar.com/yedinci-kita-istanbul-bienali/> (10/10/2019)

**Görsel 4.36** Sibel Horada, *Suyun Şekillendirdiği*, 2019, Fotoğraf: Kayhan Kaygusuz  
<http://www.sibelhorada.com/?p=992> (20/08/2020)

**Görsel 4.37** Erim Bayrı, *Taş Atan Edward Said* (Edward Said Throwing A Rock) 2003,  
<http://arsiv.ntv.com.tr/news/236031.asp> (07/05/2020)

**Görsel 4.38** Jimmie Durham, *A Stone From Metternich's House In Bohemia* (Bohemya'daki Metternich'in Evinden Bir Taş) 1995, Viyana,  
<https://www.agosto-foundation.org/tag/jimmie-durham>(07/05/2020)

**Görsel 4.39** Kendell Geers, *Title Withheld (Vitrine)* - (Ünvanı Gizli [Vitrin]) 1993, Berlin,  
<http://www.artnet.com/Magazine/reviews/robinson/robinson6-19-4.asp>(07/05/2020)

**Görsel 4.40** Kader Attia, *Arab Spring* (Arap Baharı) 2014, Art Basel,  
[https://66.media.tumblr.com/c6399422642825a2df7f3473ea947459/tumblr\\_nq5cnzyME31r29uz6o2\\_1280.jpg](https://66.media.tumblr.com/c6399422642825a2df7f3473ea947459/tumblr_nq5cnzyME31r29uz6o2_1280.jpg) (07/05/2020)

**Görsel 4.41 – 4.42** Antony Gormley, *Re-Arranged Desert* (Yeniden Düzenlenmiş Çöl) 1979, Arizona, <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/antony-gormley-on-sculpture-inside-the-mind-of-an-artist-a6695591.html> (08/02/2020)

**Görsel 4.43 - 4.44** Kader Attia, *You Don't Put Ideas in Prison* (Fikirleri Hapsetmeyin) 2018, MAC VAL Müzesi, Fransa, <http://kaderattia.de/on-nemprisonne-pas-les-idees-2018/> (07/05/2020)

**Görsel 4.45** Ahmet Öğüt, *Stone To Throw* (Atmak için Taşlar) 2011, Diyarbakır, <https://www.ahmetogut.com/ahmetwebstonestothrow.html> (07/05/2020)

**Görsel 4.46** Alper Aydın, *Taş Kütüphanesi*, İstanbul Modern, 2016, <https://Alperaydin.Art/Stone-Library> (25/01/2020)

**Görsel 4.47** Benjamin Maus - Prokop Bartoníček, *Jller*, 2015, Prag, [https://www.thisiscolossal.com/2016/05/kinetic-rock-sorting-jller/?mc\\_cid=affeaf2c0f&mc\\_eid=e810a525cd](https://www.thisiscolossal.com/2016/05/kinetic-rock-sorting-jller/?mc_cid=affeaf2c0f&mc_eid=e810a525cd) (18/01/2020)

**Görsel 4.48** Jimmie Durham, *Self-Portrait Pretending To Be A Stone Statue Of Myself* (Kendimin Taş Heykeliymiş Gibi Yaptığım Oto Portre) 2006, <https://News.Artnet.Com/Opinion/Anne-Ellegood-Jimmie-Durham-1033907> (02/12/2019)

**Görsel 4.49** Marian Penner Bancroft, *XA: YTEM*, 1991, Kanada. <https://twitter.com/krislikesbooks/status/875082310638592000/photo/1> (09/11/2019)

**Görsel 4.50** Cengiz Tekin, *Burada Çok Fazla Kaya Var* (Here Is No Water But Only Rock) 2010, Diyarbakır, Fotoğraf: Arter, İkinci Sergi Kitap, s.161.

**Görsel 4.51** Burhan Üçkardeş, *Olay Ufku*, Fotoğraf, 2017, İstanbul <https://www.buckardes.com/portfolio/event-horizon/> (12/05/2020)

**Görsel 4.52** Burhan Üçkardeş, *Olay Ufku*, Sergiden görüntü, 2017, İstanbul <https://www.buckardes.com/portfolio/event-horizon/> (12/05/2020)

**Görsel 5.1** Kıymet Daştan, *Korunak* (La Maison en Pierre) 2016, Nice/ Fransa, <http://www.kiymetdastan.com/index.php/works/attention-au-vide/> (25/12/2019)

**Görsel 5.2** Kıymet Daştan, *Gel-Git* (Marée) 2018, Nice/ Fransa,  
<http://www.kiyetdastan.com/index.php/works/attention-au-vide/> (25/12/2019)

**Görsel 5.3** Kıymet Daştan, *Gel-Git* (Marée) 2018, Detay, Nice/ Fransa,  
<http://www.kiyetdastan.com/index.php/works/attention-au-vide/> (25/12/2019)

**Görsel 5.4** Kıymet Daştan, *Gel-Git* (Marée) 2018, Detay, Nice/ Fransa,  
<http://www.kiyetdastan.com/index.php/works/attention-au-vide/> (25/12/2019)

**Görsel 5.5** Kıymet Daştan, *Unutma Taşı I* (Oblivion Stone I) 2019, Beyrut/ Lübnan,  
<http://www.kiyetdastan.com/index.php/works/i-am-afraid-to-not-forget/> (02/02/2020)

**Görsel 5.6** Kıymet Daştan, *Unutma Taşı II* (Oblivion Stone II) 2019, Beyrut/ Lübnan,  
<http://www.kiyetdastan.com/index.php/works/i-am-afraid-to-not-forget/> (02/02/2020)

**Görsel 5.7** Kıymet Daştan, *Unutma Taşı II* (Oblivion Stone II) 2019, Beyrut/ Lübnan,  
<http://www.kiyetdastan.com/index.php/works/i-am-afraid-to-not-forget/> (02/02/2020)

**Görsel 5.8** Kıymet Daştan, *Unutma Taşı II* (Oblivion Stone II) 2019, Beyrut/ Lübnan,  
<http://www.kiyetdastan.com/index.php/works/i-am-afraid-to-not-forget/> (02/02/2020)

**Görsel 5.9** Kıymet Daştan, *Unutma Taşı II* (Oblivion Stone II) Detay, 2019, Beyrut/ Lübnan,  
<http://www.kiyetdastan.com/index.php/works/i-am-afraid-to-not-forget/> (02/02/2020)

**Görsel 5.10** Kıymet Daştan, *Yanık Bellek 2* (Memory Burn 2) Video 3'20", 2019,  
<https://vimeo.com/359989545> (20/01/2020)

**Görsel 5.11** Kıymet Daştan, *Yanık Bellek 7* (Memory Burn 7) Video 2'27", 2019,  
<https://vimeo.com/360583296> (20/01/2020)

**Görsel 5.12** Kıymet Daştan, *Şehir Merkezi* ( Down Town) 2019, Beyrut/ Lübnan,  
<http://www.kiyetdastan.com/index.php/works/i-am-afraid-to-not-forget/> (02/02/2020)

**Görsel 5.13** Kıymet Daştan, *Şehir Merkezi* ( Down Town) Detay 2019, Beyrut/ Lübnan,  
<http://www.kiyetdastan.com/index.php/works/i-am-afraid-to-not-forget/> (02/02/2020)

## **GİRİŞ**

### **Çalışmanın Amacı**

Bu çalışmanın amacı, son dönem üzerinde çalıştığım işlerde ağırlıklı olarak kullandığım “Taş” ögesinin geçmişten günümüze heykel alanında kullanım şeklindeki (işlevsel olarak kullanımından ham taş olarak kullanımına ve formunun taklidine uzanan) farklılaşmayı, taşın kendisinin heykelin bir ögesi olması, heykelin kendisi olarak ortaya çıkması üzerinden taş ve taşa benzeyen formları araştırmaktır. Bu çalışma bir “Eser Metni Çalışması” şeklinde sonuçlanır.

### **Çalışmanın Kapsamı**

İlk bölüm, geçmişten modernizme taşın sanat alanında kullanılma şekillerine değinir. İkinci bölüm, önceden heykel sanatında daha çok şekil verilerek, yontularak kullanılan taşın, hazır nesnenin sanat alanına girerek sanat tanımını genişletmesi ile kendisinin nasıl sanat nesnesine dönüştüğüne akımlar doğrultusunda odaklanır. Üçüncü bölüm, taş ögesinin uzak doğudaki anlamı ve sanat çalışmalarına nasıl yansıdığına dair örnekler sunar. Son bölümde ise günümüz sanat alanında doğadan koparılan ham taş ve taklidini ana öge olarak kullanan sanatçıların malzemeye bakışı, üretim biçimleri doğrultusunda farklı estetik kriterlerle ele alınıp sınıflandırılarak incelenir.

### **Çalışmanın Yöntemi**

Ağırlıklı olarak 21. yüzyıl sanat alanında heykel, enstalasyon gibi çalışmalarda taşın öge olarak kullanım şekilleri yazılı ve görsel kaynaklar (internet ve kütüphanelerde sergi, sanatçı katalogları, kitap, tez, makale, dergi vb.) aracılığı ile araştırılır. Ayrıca ham taş ve ham taş formunda üretilen çalışmalar incelenir.

## 1. BÖLÜM: TAŞ ÖGESİNİN MODERNİZMDEN ÖNCEKİ KONUMU VE KULLANIMI

Taşın ilk sanat yapıtlarında genellikle işlenecek malzeme olarak kullanılmıştır. Ham olarak kullanılması sanat yapıtının kendisi haline gelmesinden 21. Yüzyılda bahsedilebilir. Öncelikle geçmişten günümüze taşın kendisinin yani ham halinin bir öge olarak sanat yapıtında kullanılma sürecini incelerken nesnenin ne olduğuna bakmak gerekir. Varoluşçu felsefenin önde gelen isimlerinden Alman filozof Martin Heidegger *Sanat Eserinin Kökeni* adlı kitabında sanat eserini tanımlarken önce onun nesnel yönüne işaret eder. Eserleri kendi dokunulmamış gerçeklikleri açısından görür ve bunu kafamızdaki bazı hazır düşüncelere uydurmazsak, eserlerin de tıpkı nesnelere gibi var olduğunu göreceğimizi söyler. (HEİDEGGER,11) Eserin nesnel yönünü anlatabilmek için ise nesnenin ne olduğunu açıklarken öteden beri nesne ismi ile bildiğimiz bütün var-olanların ait olduğu çevreyi tanımamız gerektiğini söyler. Bu açıdan yolda duran taş bir nesnedir. Çeşme bir nesnedir. Çeşmeden akan su nesnedir. Gerçekte var olmayanlar bile gökyüzündeki bulut birer nesnedir. Kant'ın bunlara kendinde şeyler dediği gözükten nesnelere, bütün var-olanlar felsefe dilinde bir şeydir. Var-olanla ilgili bir şey olduğu sürece sanat eserleri de bu anlamda bir nesnedir. Bizim için genellikle çekiç ,ayakkabı, balta, saat nesnedir. Fakat onlar salt nesne değildir. Yalnızca taş, toprak, odun salt nesnedir. Doğal ve kullanımlık nesnelere salt nesnelere deriz. Salt ile kastedilen saf ve yalın nesneden başka bir şey değildir. Nesnenin biçimlenmiş malzeme olduğu sentezine varan Heidegger eserindeki nesneliliği, açıkça oluşturduğu malzeme sağlar der. (HEİDEGGER,21) Fakat malzemenin sanatsal biçimlendirme için alan ve temel olduğunu söylerken işlenmemiş olanın eser olabileceğinden bahsetmemiştir.

Sanat eserinin kökenini düşünebilmek için nesnenin nesneliliğini, aracın araçsallığını, eserin eserliğini göz önünde bulundurmak, sanatın özüne dönebilmek için ise var-olana dönmemiz, onda onun varlığını düşünmemiz gerektiğini söyleyen Heidegger düşünmeye nesneden başlar (HEİDEGGER,25). Kendi içinde bulunan bir taş parçası belirli fakat şekilsiz bir biçimde malzemesel bir şeydir. Burada biçim, malzeme parçalarının mekânsal ve yersel dağılımı ve düzenlenmesidir. Malzeme parçaları belirli bir şekli, yani parça şeklini gerekli kılar. Bu görüşleri ile malzemenin özüne yaklaşmış olan düşünür insan emeğinin bir ürünü olmayı sanat eseri olmanın kriteri olarak görürken kendi başına oluşmuş salt nesne olan bir taş parçasını araç olarak görmez. Araç yani insan emeğinin bir ürünü, örneğin bir

sandalye salt nesne gibi bitmiş olarak kendi içinde bulunur fakat bu kendi başına oluşmuş bir taş parçası gibi değildir. Heidegger sanat eseri mütevazı varoluşu ile kendi başına oluşmuş, hiçbir şeye zorlanmayan salt nesneye benzese de eserleri salt nesnelere olarak görmediğimizi söyler (HEİDEGGER,23). Bu düşünceye göre Sanat eserinde malzeme olarak kullanılan salt nesnelere biri olan taş insan emeğinin bir ürünü haline gelmeden sanat eserine dönüşmez. Bu tanımlamalar doğrultusunda araştırmada taş ögesi derken salt nesne olan taşın bahsettiğimizi belirtmek yerinde olacaktır. Diğer bölümlerde yoğunlaşacağımız taşın kendisinin sanat yapıtlarındaki kullanım şekillerini inlemeden önce modernizm öncesi işlenecek malzeme olarak kullanılmış taşın tanımına ve kısaca kullanım şekillerine bu bölümde değinmek yerinde olacaktır.

Bilindiği gibi dünya iç içe geçmiş kürelerden oluşmakta ve en dıştaki küreyi katı olan kabuk veya litosfer (= Taşküre) meydana getirmektedir. Bu kürenin yapısını ise taşlar oluşturur. Yerkabuğunu meydana getiren, bir veya birkaç mineralin bir araya gelmesiyle oluşmuş, doğaya şekil veren, yaşamın temelini oluşturabileceği ortam ve zemini sağlamış, ayrıca sanat eserinde malzeme olarak kullanılan taş ile insanın ilişkisi çok eskiye dayanır. İlk kullanım şekline dair Gaston Bachelard *Ateşin Psikanalizi* 'nde paradoksal bir şekilde yontma taş çağının kırılan taş çağı, cilalı taş çağının ise okşanan taş çağı olduğundan bahseder. Ona göre “İlkel insan çakmaktaşını işlemez, kırar. Taşa biçim veren kişi ise onu işler, sever”.<sup>1</sup>

Çevremizde dikkatimizi çekmeyen, olağan bulduğumuz taş, eski zamanlarda yoldaş olarak görülmüş, atasözlerine konu olmuş; onlarca deyimde çoğu engel niteliğinde, yenemediği için ekmekle kıyaslanmış, sağır olduğu için kalpsiz bulunmuştur. Yolda görüldüğünde engel oluyor diye kenara atılan, ayağımıza dolanan, tarlada ayıklanan, ateş yakarken etrafına dizilen taşlar, belki de ilk toplanan koleksiyonu yapılan nesnelere. İnsanın kendini korumak için kullandığı en ilkel silah olan taşlar; sınırları çizmek için araç, yerler arasındaki mesafeyi işaretlemek için kilometre taşı, hatırlamak için mezar taşı gibi fiziksel belirteç olarak da kullanılır.

John Berger “Taşlar bambaşka bir zaman duygusu verir, bununla geçmiş, insan direniş eylemlerine gösterişsiz ama büyük bir destek sunar, kayanın içindeki maden

<sup>1</sup> BACHELARD, Gaston, *Ateşin Psikanalizi*, 35.

damarları bizim kan damarlarımıza kavuşur sanki.”<sup>2</sup> diyerek taşla ilişkimizin onun işlevselliğinden öteye vardığına dikkat çeker. Her toplumun işlevselliği dışında taş ile ilgili çeşitli inanışları da olmuştur. Bazı toplumlarda canlılığın kaynağı, canlı bir varlık olarak görülen taşlar, birçok dini inanışta ve mitolojik efsanelerde yer alır. Tılsımlı, fetiş, kutsal sayılan, gömülen, yüz sürülen, yürüdüğüne inanılan taşlar, şeytanı cezalandırmada, totem yapmakta, büyü yapmada, şifa için ve yağmur yağdırmak için kullanılmışlardır.

“Bazı kütlelerden kopan veya koparılan parçalar ve kimyasal veya fiziksel durumu değişiklikler gösteren, rengini içindeki maden, tuz ve oksitlerden alan sert ve katı madde”<sup>3</sup> olarak tanımlanan taşı insan, yontma taş devrinden itibaren yontarak, eksilterek, çeşitli tekniklerle çeşitli büyüklüklerdeki parçaları birbiri üzerine yerleştirerek, dünyanın her bir köşesinde insanlığın bir işareti olarak devasa yapılar oluşturmak için kullanmıştır.

Çatalhöyük, Antik Mısır, Antik Yunan gibi pek çok medeniyetin geçmiştten günümüze ulaşabilmiş antik kalıntıları, tarihe tanıklık etmiş taşın uygulama şekillerinin yüz yıllar boyunca kullanılmış olduğunu gösterir. Taş uygulamalarının formlarında kültürel farklılıklar olsa da işleme biçimleri yüz yıllar boyunca değişmemiştir. Taşın seçilmesinde işlevselliği, dayanıklılığı, işlenebilir olması, boyutları, taşıyıcılığı, sağlamlığı, kalıcılığı ana unsurdur. Bu nedenlerden dolayı taş; mimari, heykel, takı, mozaik, rölyef gibi alanlarda üretimin temel malzemelerindendir. Çağlar boyu mimaride inşa ederken yapı malzemesi olarak kullanılan taş ayrıca, altında yatan emek nedeniyle güç ve zenginlik göstergesiydi. Richard Sennett’ in *Taş ve Ten* kitabında Orta Çağda Parislilerin kentin gelişiminin şehirdeki taş miktarı ile ölçüldüğünden bahseder.

Heykel alanında ise taş mimarinin bir uzantısı olarak daha çok figüratif heykellerin yapımında kullanılmıştır. Nicholas Penny’in antik çağlardan 15. Yüzyıl İtalya, 20. Yüzyıl Kuzey Amerika’ya kadar heykel yapımında kullanılmış malzemeleri incelediği *The Materials Of Sculpture* (Heykelin Malzemeleri) adlı kitabında taşın seçilmesindeki temel amaçlara, farklı kültür ve dönemlerde nasıl kullanıldığına ışık tutarken, malzemenin doğasındaki işlenme potansiyellerine yoğunlaşmıştır. Bir sanat çalışmasını anlayacaksa yapıldığı malzeme hakkında bilgi sahibi olmanın buna yardımcı olacağını düşünen Penny,

2 BERGER, John, Sanatla Direniş, 163.

3 TDK sözlük

kitabında şekillendirilmesi zor taşlardan, kolay işlenen taşlara granit, mermer, kum taşı, kaymak taşı, kil taşı, kireç taşı, oltu taşı gibi pek çok örneği yapısal özellikleri, işleniş şekilleri bakımından inceler. Bu taşların rengi ve sağladığı doku ile heykele görsel olarak katkısının olmasının yanında yapısal özellikleri dolayısı ile heykelin şeklinde belirleyici etkiye de sahiplerdir. Örneğin Antik Yunan’da bronz heykellerin kopyaları maliyeti düşük olduğu için taştan yapılırdı ve bronz malzemesinin mümkün kıldığı figürlerin iki ayak üzerinde sağlam durabilmesi gibi ayrıntılar taş kopyalarda, taş zayıflayan noktalardan kırılabileceği için uygulanamazdı. Dönemin heykeltıraşları bu sorunu, kompozisyona büyük oranda orijinaline sadık kalacak şekilde heykeldeki zayıf noktalara destek olması için ayağın yanında büyüyen bir ağaç, kumaş ya da bir taş parçası gibi formlar ekleyerek çözerlerdi. Heykelde amorf bırakılmış ya da bu gibi nedenlerle kompozisyona girmiş taş betimlemeleri işlevsel nedenlerle bulunmaktaydı. Burada taşın doğasının heykel formuna etkisinden bahsedebiliriz. Fakat taşın kendisinin bir öge olarak varlığından söz etmek mümkün değildir.

Eski çağlardan 20. yüzyıla kadar geleneksel ya da klasik dediğimiz heykeller, doğal nesnelere çağrıştıran, doğanın taklidi figüratif formları içeren kompozisyonlardan oluşur ve malzemenin uygulanma potansiyeli doğrultusunda şekillendirilirdi. Sanatçıların doğaya onu taklit etmek için baktığı dönem 20. Yüzyıla gelindiğinde değişmeye başlamışsa da malzemenin olanakları açısından bakıldığında, doğa ile ilişkilerini tamamen koparmaları mümkün değildi. Mehmet Yılmaz “Modernizmden Postmodernizme Sanat” kitabında sanatçının doğa ile olan ilişkisinden bahsederken “Doğa ile kurduğu ilişki içinde, zihninin nasıl çalıştığını bir sanatçı uzun uzadıya pek düşünmez. Doğaya bakar, etkilenir; onu belli bir perspektifte algılar. Ortaya çıkardığı eser de şu ya da bu derecede doğadan izler taşır. Doğayı en sadık bir biçimde taklit etmeye çalışan sanatçıdan tutun, ondan mümkün olduğunca uzaklaşmaya çalışan sanatçıya kadar, gizli ya da açık, her yapıt doğa ile bir ilgi içindedir.” (YILMAZ, 56) diyerek eserinde doğal görüntüden hiçbir eser olmayan sanatçının zihninde bile doğanın en azından düşünsel olarak var olduğundan bahseder. Geçmişten günümüze sanatçılar doğaya, onun içindeki dengeye bakmış, oranları incelemiş, anlamaya çalışmış ve ondan ilham almışlardır. Fakat modern düşüncenin özü sayılan eski /yeni karşıtlığı bağlamında Yılmaz’ın “Maddeden düşünceye sıçramak” derken insanın maddi bir çevrede yaşarken madde ötesi bir dünya tasavvur etmesinin yaratıcılık olduğunu iddia eder. Bu noktada pek çok sanat akımında sanatçıların maddeye bir malzeme olarak bakmayı aşip maddenin salt kendisine yönelmesinin izi sürülebilir.



## 2. BÖLÜM: TAŞIN SANAT YAPITINDA YAPISAL BİR ÖGE OLARAK KULLANILMASININ 20. YY SANAT AKIMLARI BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

20. yüzyılda sanat kavramlarının sınırlarının değiştiği Modernizmle heykel, konusunu, biçimini ve malzemesini sorgulamaya başlamıştır. Bu bölümde pek çok sanat akımında sanatçıların maddeye bir malzeme olarak bakmayı aşıp maddenin salt kendisine yönelmesinin izlerini sürülecektir.

### 2.1. Soyut Sanat (Abstract Art)



**Görsel 2.1** Constantin Brancusi, *Fish* (Balık), 1930, Paris

20. yüzyılda Modern sanatın nesneyi aşip arkasındaki asıl şeye ulaşma gayretiyle soyut sanat ortaya çıkmıştır. Modernizmin temel kavramı soyut ve soyutlamanın başta gelen sanatçılarından dönemin sanatsal anlayışlarını reddeden Romanya'lı sanatçı Constantin Brancusi çalışmalarında kendi dilini geliştirmiş, nesnenin özüne inmek için yalın formlarla biçimlendirmeler yapmıştır. Soyutlamalarında gerçekçi tasvirlerden uzak kalarak çalıştığı temanın çağrışımlarını yapabilecek formlar yaratmaya, onları en yalın haline indirgemeye çalışarak figürün neredeyse tüm detaylarından kurtulmak istemiştir. Brancusi'nin soyut çalışmalarından biri olan 1930 yılında gerçekleştirdiği *Fish* (Balık) adlı (Görsel 2.1)

çalışmasında 3 farklı renkte taş kullanmış. Büyük yeşil renkte balığı çağrıştıran taş gövdenin kaide ile olan bağlantısını kaideden daha açık renkte mümkün olduğunca küçük başka bir taş ile sağlayarak ona yüzüyormuş hissi vermiştir. Aynı zamanda büyük yatsı taş gövdeyi akarsuların şekillendirdiği tanıdık bir formda kullanması taşın dokusuna dikkat çekerek doğal haline vurgu yapmaktadır. Ayrıca Brancusi'nin heykellerinde seçtiği malzeme teknik açıdan olduğu kadar plastik açıdan da çok önemlidir. Aynı formda fakat farklı malzemeler kullanarak yaptığı pek çok heykeli bize malzemenin farklı duygular yaratan etkisini gösterir. Brancusi malzemeyi, yapısal özelliklerinin ham halinin şeklini belirlediği düşüncesiyle ele alır. Sanatçı Ortacağ'ın katı figürlerinden, Rönesans'ın şehvetli tensel anlatımlarına araç olmuş taşı çalışmalarında ritüel yaklaşımıyla tasvir etmek istediği figürü formun en soyut haline getirirken taşı yüceltip malzemenin kendisine yaklaşmıştır.

Soyut heykelin bir diğer önemli isimlerinden olan Henry Moore ise doğadan topladığı çakıl taşları, kemik, kabuk, ağaç gibi doğal formları inceleyerek soyutlamalar yapıyordu. 20. Yüzyılın başında, soyut sanatın kuramcıları sanat ve doğanın kesinlikle birbirinden ayrılması, sanat yapıtının doğal nesnelere benzememesi gerektiğini söylemişlerse de Moore'un bu düşünceye örnek gösterilebilecek çalışmaları çok azdır. Organik soyutlamalar yapan sanatçı doğadan kopmak yerine doğa ile bütünleşmek istiyordu. 1934'teki ders notlarında doğanın sanatçının biçim bilgisini genişlettiğini, sanatsal kalıplardan koruyup taze tuttuğundan bahseder ve biçimin ve ritmin ilkelerini doğal nesnelere öğrendiğini söyler. (Yılmaz, 74) Çakıl taşları ve kayalara bakarak, deniz suyunun aşındırdığı pürüzsüz çakıl taşlarından yavaş yavaş yok olmayı, girintili çıkıntılı canlı bir kütlelerin ritmini taşıyan taşın gelişi güzel aldığı biçimlerinden asimetrikliğin kurallarını ve sonuç olarak taşlarla nasıl çalışılacağına, işleneceğinin doğal yollarını taşlardan öğrenmiştir. Bu bakış açısında taşın doğasına duyulan ilgiyi görebiliriz.



**Görsel 2.2** Henry Moore, *Recumbent Figure* (Uzanan Figür), 1938, Tate Müzesi, İngiltere.

Moore'un 1938 yılında gerçekleştirdiği *Recumbent Figure* (Uzanan Figür) adlı (Görsel 2.2) çalışmasında başı, omuzları, göğüsleri, dizleri, göz çukurları ayırt edilen uzanan bir kadın figürü betimlenmiş olsa da form sadeleştirildiği için soyut bir figür olarak görülür. Farklı açılardan bakıldığında ise basit ve güçlü formu ile doğanın zamanla yonttuğu bir taşın benzer. Doğal nesnelerin şekillerinden ilham alan sanatçının heykel çizimlerinde kayaların taşların nasıl figürlere dönüştüğü görülebilir.



**fig. 80** - *Concetto spaziale, Natura*, 1959-60

**Görsel 2.3** Lucio Fontana, *Natura* (Doğa), 1959-60, İtalya.

Lucio Fontana da bu tarz bir ilgi ile doğanın saflığını yakalamaya çalışmıştır. Fontana sanatı, yeni fiziksel çevreler yaratmak için kullanmak istiyordu. İkinci Dünya Savaşı'nın hemen ardından önderliğini yaptığı Uzamsalcılık (Spatialism) akımı ömrü kısa olmasına karşın performans sanatı ve çevreci sanat da dahil olmak üzere daha sonraki sanat akımları üzerinde dikkate değer bir etki yaratmıştı. Fontana *Natura* (Doğa) adlı (Görsel 2.3) çalışmasında “ Bir kil toprağını alıp üzerinde yarık açmış pişmiş toprak olarak çalışmış, sonra bunları bronza dökmüş, doğanın -saf “maddenin” – her yeri saran yoğunluğuna dikkatleri çekmek için kili kasten olabildiğince biçimsiz bırakmış. Fontana bu tür sanat yapıtının doğanın yapısını, doğayı çeşitli görünümüleriyle taklit eden sanattan çok daha fazla ortaya çıkardığına inanıyordu.”<sup>4</sup> Fontana'nın yapmaya çalıştığı şeyde taşın doğasına benzeyen bir yaklaşım hissedilir.

Nesne kavramı, sanayi devriminin ardından çeşitli fonksiyonlarıyla günlük hayatı kolaylaştırma için seri halde üretilmiş olmasıyla ve sanatçının yeniden yorumlamasıyla bir dönüşüm sürecine girmiş ve bu dönüşüm sanatçının seçtiği nesneye kattığı yorumla, onları kendi işlevlerinden uzaklaştırarak nesnenin içeriğini ve işlevselliğini yeniden düşünmeye neden olmuştur. Böylece yeniden anlam kazanmaya başlayan nesne ilerleyen süreçte kolaj, asamblaj, enstalasyon gibi farklı tekniklere Sürrealizm, Dada akımı, Pop sanat, Fluxus ve Kavramsal sanat gibi pek çok akıma malzeme olmuştur.

<sup>4</sup> LITTLE, ...izimler, *Sanatı Anlamak*, 121.

20. yy. Modern sanat anlayışı el emeği ile değerlendirilmeyordu. Görsel sanatlarda eserin üretim aşamasındaki zanaatkârlık önemsizleşmiş sanat ile zanaat birbirinden ayrılmıştı. Adnan Turani'ye göre dünyaya ve nesnelere dair olağan bilgimiz, nesnelere resimlerdeki temsillerini yeterince meşru kılmaz; ayrıca şeylerin çıplak gizemi, gerçekte olduğu gibi resimde de gözümüzden kaçır. 1940'lardan itibaren entelektüel karşıtı, sanatın duygusal / sezgisel süreçli karakteristiği 1960'larda yerini ultra kavramsal bir sanata bırakmaya başlamıştı. Bu düşünme sürecine odaklanarak bazı sanatçıların eserin fiziksel evrimine olan ilgisini kaybetmesi söz konusuydu ve nesnenin modası geçiyordu (TURANİ, 113).

“Nesneleri optik görüntüleriyle değil, bizzat kendi varlıkları ile sanata sokmakla, somut yeni bir anlayış doğmuş ve buna “somut sanat” (L’art Concret) denmişti.”<sup>5</sup> Pratikte bu terim hem resim hem de heykeldeki geometrik soyutlamacılıkla eşanlamlı olduğundan nesnenin kendisinin kompozisyona hakimiyeti henüz söz konusu değildir. Fakat bu düşünce nesnenin kendisinin hissettirmeden sanat yapıtına gireceğinin ipuçlarını veren “Medium Specificity” (burada spesifik olmak sanat eserinin, hammaddenin karakteristik niteliklerinden oluştuğu anlamına gelir) düşüncesine varır.

Medium Specificity düşüncesi konusundaki ısrar, modernizm çağında ortaya çıkmıştır. Terimin tarihi Gotthold Ephraim Lessing’in 1766 makalesine kadar uzansa da daha çok plastik sanatlara odaklanan sanat eleştirmeni Clement Greenberg ile ilişkilendirilmiştir. Greenberg, “Her sanat biçiminin kendi özgün ve özel yetkinlik alanı, onun kendine ait aracısının (medium) doğasına özgü olanla örtüşür.” olarak açıkladığı Medium Specificity terimi ile modern resim ve heykel sanatında soyut biçimciliğin savunucusu olmuştur. Greenberg’e göre temsili konudan uzaklaşarak özgürleşen sanatçı, aracısının malzemesine yönelir (BERNSTEİN, 2004). Soyut resimde ‘Medium Specificity’ nin ve saflığın saflığının, diğer araçların etkisiyle kirlenmemiş olan işin mükemmel ifadesini elde ettiğini savunur. Böylece resim, kendi kendine yeten özelliklerinin dışında hiçbir şey iletmeyen özerk bir alana dönüşür. Doğanın taklidini terk edip, heykelin koşullarını taklit etmektense kaçır. Burada soyut resim yolu ile konudan uzaklaşmış gibi görünsek de aksine malzemenin kendisine yönelimin izlerini görüyoruz.

<sup>5</sup> TURANİ, Adnan, *Çağdaş Sanat Felsefesi*, 114.

Modernist sanat eleştirmeni ve sanat tarihçi Micael Fried 'Medium Specificity' düşüncesindeki bir başka önemli figürdür. 1966 tarihli "Sanat ve Nesnelik" (Art and Objecthood) adlı makalesinde eserin içinden türetilmeyen, bunun yerine izleyicinin nesne ile olan ilişkisine bağlı olan efektler üretmek için Minimalist sanata saldırır. Fried'e göre, "Minimalistler, Greenberg'in saflık iddiasını çok ileri götürdüler; medyumun önemini keşfetmek yerine, yaptıkları tek şeyin, malzemeyi olduğu gibi sunmaktır. Fried, bunun nesnenin içindeki biçimsel niteliklerden ziyade izleyicinin sadece nesneyle karşılaşmasına ve onun "nesneliğine" vurgu yaptığını savunur."<sup>6</sup>

Adnan Turani *Çağdaş Sanat Felsefesi* kitabında temelleri böyle bir görüş üzerine oturtulmuş montaj sanatından bahsederken bize nesnelere dış biçimleri, onları oluşturan öğelerin bilimsel yönden tanınmasıyla önemlerini yitirdiğini; nesnelere bünyesinde bulunup görünmeyen yeni öğelerin, enerji, dolaşım ve hız olduğunu; keşfedilen bu özelliklerin onların katı, değişmez görünümünün yerini aldığını; yani nesnelere maddesel görünüş biçimlerinin, onların taşıdığı enerjiyi yansıtmadığını ve bu maddenin enerjiye dayanan içeriğinin, nesnenin yalnız dış biçim olarak gösterilmesini önemsiz kıldığını söyler. Nesnelere bu görünmez iç kuvvet ve etkileri, duyu organlarımızın algılamasının dışında kaldığından sanatçının nesnelere yalnız görüntü biçimleriyle onları tam olarak yansıtamayacağını ve bu durumda plastik sanatlarda görüntünün tek başına yeterli olmadığını kanıtı olduğu gibi sanatçının sonraları neden nesnenin kendisini olduğu gibi yapıya soktuğunu da açıkladığından bahseder (TURANİ, 113).

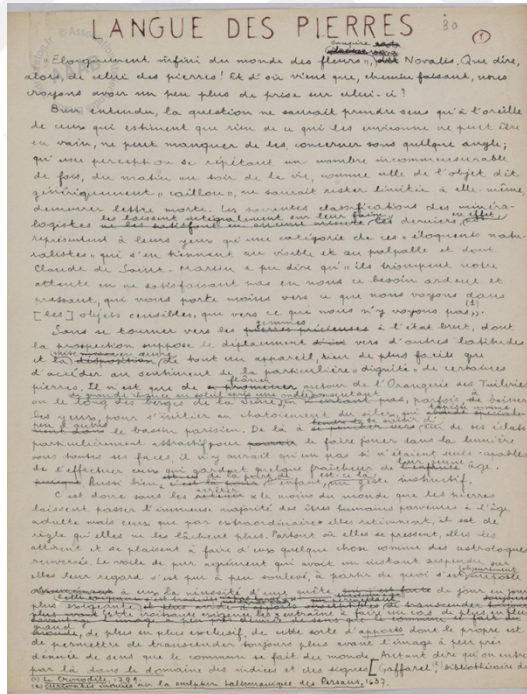
Yirminci yüzyılda postmodernizm sanatta malzemeyi, eserin etkisi veya anlamı için merkezi kılmıştır. Postmodernizmin genişlemiş alanının, son dönem sanat tarihinin özgül bir uğrağında meydana geldiğinde ısrar eden Rosalind Krauss "Mekâna Yayılan Heykel" makalesinde irdelediği genişlemiş alan, modernist kategori olarak heykeli kendi aralarında askıya alan bir karşıtlıklar kümesinin sorunsallaştırılmasıyla yaratılır. Aynı zamanda postmodernizm alanını belirleyen genişlemiş alan, iki özelliğe sahiptir. Bunlardan biri tek tek sanatçıların pratikleriyle, diğeri de araç sorunuyla ilgilidir (KRAUSS, 03-110). Bu noktaların ikisinde de modernizmin sınırlı koşulları mantıksal olarak belirlenmiş bir kopuş

<sup>6</sup> BERNSTEIN, Emma Bee (2004), Medium Specificity.

yaşamıştır. 1960'ların sonuna doğru gözlemlenebilen bu kopuş, hiç şüphesiz nesnenin kendisinin sanat alanı içine girebilmesi için bir aralık da yaratmıştır.

## 2.2. Gerçeküstücülük (Sürrealizm)

Fransız filozof, sanat eleştirmeni Serane Alexandrian, gerçeküstücülük anlayışına göre nesnelere sınıflandırmıştır. Buna göre sürrealist nesnelere bulunmuş nesne, doğal nesne, anlamlandırılmış- bulunmuş nesne, anlamlandırılmış- doğal nesne, hazır yapıt, asamblaj, anonim nesne, hayali nesne, düşünülmüş nesne, kutu, optik mekanik nesne, şiir obje, seyyar ve sessiz nesne, sembolik işlevsel nesne, tarafsız takdim edilen nesne, varlık nesne olarak sınıflandırır.



Görsel 2.4 André Breton, *La Langue Des Pierres* (Taşların Dili), 4 Sayfa El Yazması Metin, 1957, Paris.

Taş, nesne olarak bu başlıklardaki “bulunmuş nesne” den çok “doğal nesne” sınıfına girer. Bu bir bitki kökü ya da deniz kabuğu olabilir ama sürrealistler, genelde

taşları tercih etmiştir. André Breton pek çok kereler, taşların keşfiyle ilgili grup gezileri organize etmiştir. Bir keresinde Seine Nehri'nin atıklarında, 'İşaretlerin ve İzlerin Ülkesi' olarak tanımladığı mineral bir krallığa rastlamıştır. Taşların yorumu, şiirsel anlamı doyurup geliştirecek bir yöntemi de beraberinde getirir. *La Langue Des Pierres* (Taşların Dili) adlı (Görsel 2.4) yazısında Breton, bu kültün yöntemlerini açıklar: "Taşlar, -özellikle kireçli taşlar- onları duymak isteyenlerle konuşur. Konuşma derinliği, dinleyicinin kapasitesine göre gerçekleşir; dinleyicinin bildiği 'şeyden' bilmeyi arzuladığı 'şeye' doğru..." Çiseleyen yağmurlu bir günde taşların yatağına doğru yapılan keşif, Breton için dünyevi bir cennetin üzerinde yürümenin muhteşem bir yanılsamasıdır. Ayrıca Breton, şans eseri bulunan bir taşın, uzun süre ve güçlü arzular ışığında aranan bir taştan daha değerli olduğunu ifade etmiştir (ALEXANDRİAN, 140-150).

Sürrealizm'in doğal nesnede gördüğü şey taşın kendisinin sanat yapıtlarında ana öge olarak ortaya çıkacağına sinyallerini verir. 1920'lerde gerçeküstücülüğe yönelmiş, akımın önemli bir üyesi olan Rene Magritte' in taşları çizdiği resimleri bunun kanıtları gibidirler. Magritte denize bakan bir pencere önünde, içinde bulunduğu mekânı kaplayan, havada bir bulut gibi süzülen pek çok taş kütle gibi resimlerini yapmaktaki amacını şöyle açıklar:

"Düşünceleri resmetmiyorum. Resimsel imgeler aracılığıyla, nesnelere ve nesnelere bir araya gelişlerini, bize ait herhangi bir düşünce ya da duygudan bağımsız olarak tarif etmeye çalışıyorum. Bu nesnelere ya da nesnelere arasındaki bağlantıları ya da birliktelikleri herhangi bir 'ifade', 'illüstrasyon' ya da 'kompozisyon' şeklinde algılamamak çok önemli. Ben belli bir nesnenin neden orada olduğunu, neden yan yana durduklarını zihnen açık etmek üzere resmetmediğim için, resimlere öyle bakmak gizemi bütünüyle yok edecektir"<sup>7</sup>

Resimlerini bilinçli ya da bilinçsiz bir simgeselliğe indirgemek onların gerçek doğasını görmezden gelmek olduğunu düşünen sanatçı bunu şöyle açıklıyor:

<sup>7</sup> Antmen, Ahu, 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, 141.



“İnsanlar birtakım nesnelere hiçbir simgesel anlam aramadan kullanabiliyorlar, ama iş resimlere bakmaya gelindiğinde aynı nesnelere nasıl bakacaklarını bilemiyorlar. Resmin karşısında ne düşünceleri gerektiğini bilemedikleri için yaşadıkları bu ikircikli halden çıkabilmek, onları belli anlamlar aramaya itiyor... Yaslanacakları bir şeyler olsun istiyorlar, rahatlamak istiyorlar. O boşluk duygusundan kurtulmak için tutunabilecekleri güvenli bir dal bulmaya çalışıyorlar. Simgesel anlamlar arayanlar, imgenin kendindeki şiiri ve gizemi gözden geçiriyorlar. Bir gizem sezebildiklerine şüphe yok ama, bir an önce kurtulmak istiyorlar o sezgiden. Korkuyorlar. “Bu ne anlama geliyor?” diye sorarken, gerçekte her şeyin anlaşılır hale gelmesini diliyorlar. Oysa o gizemi sezenler ve ondan kaçmayanlar, bambaşka bir tepki veriyorlar resme. Onlar, başka sorular soruyorlar.”<sup>8</sup>



**Görsel 2.5** René Magritte, *The Active Voice* (Aktif Ses) 1951.

Sanatçının 1961 yılında yaptığı *The Active Voice* (Aktif Ses) diye adlandırdığı (Görsel 2.5) çalışmasında gri ve boz kahverengi tonlarında tasvir edilmiş

bir taş, katı turuncu bir arka plan önünde izole edilmiş bir şekilde havada süzülüyor. Ölçek için referans verilecek başka nesnelere olmadığından, bu kayanın küçük bir çakıl taşı mı, yoksa büyük bir kaya mı olduğunu bilmek ise imkânsız. Ama yine de gözümüze daha önce hiç olmadığı kadar merkezde bir portre gibi beliriyor. Gerçekçilik tarzında, yönünü şaşırılmış rüya gibi özneleri titizlikle çizen sanatçının bu çalışmasını adlandırışı, bu tablodaki yaygın sessizlik duygusu üzerine ironik bir oyun gibidir.

### 2.3. Dada – Hazır Nesne

Aslında günlük kullanım nesnelerinin sanat nesnesi olması anlamında dönüşüm süreci 20. Yüzyıl'ın başlarında Kübizm'in Rönesans geleneğinin temsil anlayışını sorun edinmesinin sanat uygulamalarında yaşanan değişimlerle, 1912'den itibaren Picasso ve Braque'ın geleneksel malzemeden vazgeçip yeni bir dil oluşturmasıyla başlamıştır.

Mehmet Yılmaz *Modernden Postmoderne Sanat* adlı kitabında Duchamp'tan önce Picasso ve Braque'ın kolaj çalışmalarında günlük yaşamda kullanılan hazır yapımların nesnelere kendi işlevlerinden uzaklaştırarak sanat nesnesi bağlamında geleneksel malzeme olan tuval üzerinde kompozisyona dahil ederek (mesela kırmızı renk uygulamak yerine, kırmızı bir kumaş parçası eklenmesi) yani boya ile nesnenin aynısını resmetmek yerine kolaj tekniği ile üçboyutlu nesnelerin kendisini kullanmalarından bahseder. Picasso'nun hazır nesnelere kendi kimliklerini korumakla beraber başka bir şeye dönüştüğünü söyler. Buna karşılık Duchamp'ın nesnelerinin ise kendi bağlamından uzaklaşarak konum ve işlev değiştirerek hazır yapımlar (ready made) haline geldiklerini belirtir (YILMAZ, 110).

1. Dünya Savaşı sırasında rasyonalizme ve tüm geleneksel kurallara tepki olarak ortaya çıkan disiplinler arası bu akımın temel fikri sanat olarak kabul edilen tüm şeylere meydan okumak, sanat ve sanatçının görevini sorgulayan bir çeşit anti sanat yaratmaktır. Dönemin atmosferi içinde burjuva sanatına karşı yıkıcı, tahripkâr bir tutum izleyen sanatçılar, dünyanın ne kadar saçma ve tehlikeli bir yer haline geldiğini

vurgulamak, savaşın akıl almaz saçmalığını absürt eylemleriyle yansıtmak, kargaşa içinde sürüklenen dünya ile bağlarını koparmak istiyor ve sanatı değerlendirme tarzımızı, algılayışımızı küçümsüyorlardı. 1960’lardan sonra gelişen birçok kavramsal eğilimin öncülü olmuş, günümüzde birçok yaklaşımı 20. Yüzyılın başlarında deneyimlemiş “Dadaistlerin bu sanat karşıtı tavrının en belirgin ifadesi 'anti-sanat' terimini ilk kez kullanan Marcel Duchamp' nın hazır-nesnelidir.”<sup>9</sup> Bu eserlerde sanatçı gerçek hayatta var olan sıradan bir nesneyi ya da iki nesneyi alıp bir araya getiriyor, yeni bir bakış açısı ve başlık altında işlevinden soyutlayacak şekilde yerleştiriyordu.



Görsel 2.6 Marcel Duchamp, *Fountain* (Çeşme), 1917, Paris - 1964, Londra.

Duchamp “Ready- Made” (Hazır Nesne) lerinden, en meşhur, 20. Yüzyıl sanatının simgesi olarak görülen *Fountain* (Çeşme) adlı (Görsel 2.6) eserini 1917 yılında Richard Mutt imzası ile üyesi olduğu *Society of Independent Artists* (Bağımsız Sanatçılar derneğinin jüris olduğu bir sergiye gönderdi. Eser ahlaksız, kaba, her tesisatçı vitrininde görülebilecek bir nesne olduğu düşünülüp sergilenmeye layık görülmeyip, ortadan kayboldu. Sanatçı 1964 yılında ürettirilen yeni pisuarları imzalayarak birkaç kopyasını yaptığı bu çalışması ile gündelik bir nesneyi sanat eseri

<sup>9</sup> ANTMEN, Ahu, 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, 124.

olarak sunarak, nesne için yeni bir düşünce yaratmak istiyordu. Duchamp, var olan bir objeyi bağlamından koparıp galeri mekânında yeniden konumlandığı nesnelerin estetik değerler açısından değerlendirilmesini istiyor ve herhangi bir objenin bu yolla sanat olabileceğine vurgu yapıyordu. Duchamp'ın Hazır Nesnelere Picasso'nun hurdalıktan bulduğu nesnelere, onları başka bir şeye benzetmeye çalıştığı çalışmalarından farkı; nesnelerin işlevlerinden uzaklaştırılıp basitçe konum ve bağlamlarının değiştirilerek birer sanat nesnesine dönüştürülmeleri idi. Duchamp'ın nesnenin asıl işlevi üzerinden tartışmalar yaratan bu eseri, önceden kübizimde sinyallerini vermiş olsa da bir şeyin tasviri yerine, o nesnenin sanat yapıtında bizzat kendi görüntüsünün yerini almasının öncüsü olmuştur diyebiliriz. Günlük nesnelere gibi geleneksel malzeme olan taş da doğada bulunduğu gibi kendi nesnel özellikleri ile sanatta varlık göstermeye başlamıştır.

#### 2.4. Yoksul Sanat (Arte Povera )

Yoksul sanat kültür kaybına, gerilemeye, ilkelliğe ve bunalmaya, mantık öncesi ve ikonografi öncesi hale, temel ve kendiliğinden politikaya, doğadaki (toprak, deniz, kar, mineraller, ısı, hayvanlar) ve yaşamdaki (beden, anı, düşünce) ve davranıştaki (aile, kendiliğinden eylem, sınıf mücadelesi, şiddet, ortam) temel öğeye yönelen bir akımdır.

1960'larda sanatın pazarlanabilir sanat piyasasında metalaşmasına karşı çıkan topluluğun sözcüsü Germano Celant'a göre yeni avangart yaklaşımların temel özelliği, gündelik yaşamdan sıradan malzemenin sanatsal ortama taşınmasıydı. Sanatçıların doğal öğelerle ilişkiye geçip, onların bir parçası olmaları gerektiğini öne sürüyordu. Celant yoksul sanat ile ilgili ilk yazısında "Hayvanlar, sebzeler ve mineraller sanat dünyasındaki yerini almaktadır"<sup>10</sup> diyerek izleyiciyi bu tür malzemelerin geçirdiği fiziksel, kimyasal ya da biyolojik süreçleri izlemeye çağırmış, sanatçıları da gündelik malzemeyi dönüştüren birer simyacıya benzetmiştir. Sanatın, yaşam sanatını öğrenmek için deneysel bir durum işlevi gördüğü inancını John Cage ile de paylaşan Celant, sanatçıların kendi doğal hareketlerini, belleklerini ve bedenlerini deneyimleyip anlayabilmeleri için, bakır, toprak, su, ırmak, kar, ateş, taş,

<sup>10</sup> ANTMEN, Ahu, 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, 213.

ot, hava, elektrik, uranyum, gökyüzü, yerçekimi, ağırlık, büyümek ve yükseklik gibi yaşayan modelleri düzenleyen (bu açıdan Süreç sanatı olarak da sınıflandırılmıştır) bir büyücü ve simyacı olması gerektiğini savunuyordu. Sanatçının bunu yapabilmesi için ise doğayı algılaması, duyumsaması, soluması, gezmesi, anlaması ortaklık hissetmesi ve bu doğayla ilişkiye geçmesi zorunluydu ve kendisine zorla kabul ettirilmeye çalışılan toplumsal sistemin rahatlatıcı tanımının terk etmesi için gerekliydi (ATAKAN, 40-41).

Yoksul Sanat'ın temsilcilerinden Mario Merz 1979 yılında yaptığı açıklamada Sanat olmaktan ya da sanatsal birer yüzey olmaktan uzak nesnelere ya da farklı doğalara sahip olan şeylerin yeni sanat kapsamında uyumlu bir ilişki kurabildiklerini söyler.



**Görsel 2.7** Andy Goldsworthy, İsimli, 1991, İskoçya.

Yoksul sanat üyesi olan natüralist sanatçı Andy Goldsworthy doğada taşlarla ve yapraklarla birçok çalışma gerçekleştirmiştir. Arazi sanatçılarına kıyasla Goldsworthy'nin çalışmaları doğaya yapılmış nazik, anı zamanda mütevazı müdahalelerdir. Goldsworthy'nin 1991 yılında İskoçya'da Scaur Nehri'ndeki büyük bir taşı sonbahar mevsiminde rengi sarı olan karaağaç yapraklarıyla kapladığı geçici yerleştirmesinde (Görsel 2.7) onun doğaya karşı hassasiyetini ve inceliğini görmek

mümkündür. Sanatçının daha sonra Japonya’da gerçekleştirdiği aynı çalışmada ise nehirdeki büyük taşın çevresinden topladığı akça ağacın kırmızı yapraklarını kullanmıştır. Görüldüğü gibi seçtiği kayanın çevresinde bulduğu malzemeleri kullanarak çalışmasını doğadan koparmaması, öğelerin birbiri ile ilişkisine dikkat etmesinden kaynaklanır.

1960’lı yılların sanat pratiğinde geleneksel olmayan materyalleri kullanma olgusu uluslararası kapsamdaydı. İtalya dışındaki Arte Povera benzeri sanatlar “Süreç Sanatı” olarak anılır. Batı Avrupa’da öncelikle Alman sanatçı Joseph Beuys’un çalışmaları ve Amerika Birleşik Devletleri’nde Eva Hesse, Bruce Nauman ve Richard Serra’nın çalışmaları Süreç Sanatı olarak değerlendirilir. Genel olarak, çalışmaları sanat nesnesinin varsayılan kalıcılığından ziyade zamansallığını vurgular ve bazen kurulum veya zamanın etkilerine göre değişebilen yapım sürecine dikkat çekerler. Beuys eserlerinde sanki sıradan nesnelere süreçle birlikte değişen malzemenin çok yönlü varlık alanlarına ve dünyadaki her bir nesnenin kendi tarihinde taşıdığı izlere işaret eder. Beuys’a göre heykellerinin doğasında bitmişlik yoktur. Çoğunda süreç devam eder; kimyasal tepkimeler, fermantasyonlar, renk değişimleri, çürüme, kuruma. her şey bir değişim halindedir (CHAMETZKY, 159). Beuys ve Yoksul Sanat akımı sanatçıları taşları doğrudan ele almamış olsalar da malzemenin doğasına işaret etmeleri bakımından önemlidirler.

## 2.5. Arazi Sanatı (Land Art)

Arazi Sanatı 1960’lardan 1980’lere etkinliğini sürdürerek yeryüzünü sanatsal imgenin kendisi olarak estetize eden ve onu bu amaç altında dönüştürmeyi hedeflemiş sanat hareketidir. Sanatçıların doğaya müdahaleleri genellikle kalıcı değildir ve fotoğraflanıp, videoya çekilerek belgelenmişlerdir. Doğal unsurları yapıtının bir parçası gibi gören arazi sanatçılarının malzemeye yaklaşımı, doğaya hükmetme isteğinin aksine doğayla bütünleşme arzusundadır. Bu yaklaşımın tarihsel olarak ilkelerin doğayla bütünlüğünü gösteren anlayışla paralellik gösterdiğini de söyleyebiliriz. Fakat insanın doğayla bütünleşmesi anlamında oluşturduğu imgelerin başlangıçta tamamen işlevsel bir anlamı vardı. Sanatçının sanat malzemesi olarak, sanat galerilerine alınamayacak kadar büyük ya da satılamayacak bir nesne olan

yeryüzünü kullanmasının temel amacı ise, sanat nesnesinin metalaştırılmasından, sanatçının zihinsel süreçlerinin değersiz kılınmasından ve sanatçının sömürülmesinden uzaklaşmaktı.

Arazi sanatının öncülerinden “Smithson’ a göre hem taşlar hem de sözcükler, bölünme ve kopma gibi dilbilimsel sentakslara (sözdizimi) sahiptirler. Sanatçı yeryüzü ile bir metni karşılaştırırken jeolojik zaman kavramını kullanarak, yer katmanlarının içinde bulunan malzemelerin içindeki mantıksız metinlerin de okunabileceğine inanmıştı.”<sup>11</sup>

Smithson “Aklın tortulaşması: Toprak projeleri” adlı yazısında dilden bahsederken kaya metaforunu kullanır;

“Minerallerin isimleriyle, minerallerin kendileri birbirlerinden farklı değil, çünkü temelde hem malzeme hem baskı çok büyük sayıda çatlağın başlangıcıdır. Sözcükler ve kayalar ayrılma ve yarılmaların sözdizimini izleyen bir dil içerir. Herhangi bir sözcüğe yeterince uzun bakarsanız onun bir dizi hataya, her biri kendi boşluğunu içeren bir parçacık arazisine açıldığını göreceksiniz.”<sup>12</sup>

---

11 ATAKAN, Nancy, Sanatta Alternatif Arayışlar, 63.

12 SMITHSON, Robert, Aklın Tortulaşması: Toprak Projeleri, 927.



**Görsel 2.8** Richard Long, Sahara Line (Sahra Çizgisi) 1988, Afrika.

Arazi Sanatı, doğanın kendisine iyileştirici müdahalelerden oluşan Ekolojik Sanatı, taş toprak gibi malzemelerin galeri mekanına taşındığı çalışmalardan oluşan Toprak Sanatını ve sanatçıların doğada bizzat varlığının izi üzerinden kurgulanan performatif nitelikli çalışmaları içerir. Performatif nitelikli çalışmalar bir yandan doğanın döngüselliğine göndermede bulunurken, bir yandan da insan kültürünün doğa üzerindeki tahakkümünün simgesi olan sınırları, haritaları gündeme getirir (ANTMEN, 255). İngiliz sanatçı Richard Long'un doğada yaptığı yürüyüşler, bu yürüyüşler sırasında taşlar gibi doğal malzemeleri kullandığı yerleştirmeler bu bağlamda incelenebilecek örneklerdir. Canan Beykal "Arazi Sanatı" adlı yazısında, arazi sanatçıları içinde en şiirsel işleri Richard Long gerçekleştirmiştir der (BEYKAL, 28-31).





**Görsel 2.9** Richard Long, Connemara Sculpture (Connemara Yolu) 1971, İrlanda.

Heykel sanatını geleneksel malzeme ve yöntemlerin ötesine geçiren Long’u yalnızca malzeme ve teknik açıdan değil, yapıtın anlamı, yapılış tarzı, beden-mekan ve zaman kavrayışı açısından da diğer Land Art sanatçılarından ayırmak mümkündür. Doğanın üzerindeki etkisinin kendisinin doğa üzerindeki etkisinden daha fazla olduğunu düşünen Long’un Sahra Çizgisi adlı (Görsel 2.8) çalışması doğa yürüyüşleri sırasında yaptığı doğanın karşısında mütevazî iz bırakma müdahalelerinden sadece biridir. Long çalışmalarını bazen doğanın iç mekânda deneyimlenebileceği galeri mekânına taşır, bazen de sadece fotoğraf kayıtlarını sergiler. Long’un 1971’de İrlanda’da yaptığı *Connemara Heykeli* adlı (Görsel 2.9) çalışması akla İpek Yolu’nun öyküsünü getirir. İster taşın toprağın ister insanın kendisinin izi bırakılmış olsun tümünde ortak bir şey vardır, o da bir yerden bir yere taşıma/taşınmadır.

“Long ve Heizer’in işlerinde, Land Art’ın ortaya çıktığı dönemlerdeki, galerilerden çıkma, modernist geleneklerden uzaklaşma, sanatı sermayenin güdümünden çıkarma gibi söylemlerden bazılarına sadık kalınırken bazıları da göz ardı edilmiştir. Örneğin Heizer, galerilerden dışarı çıkmış ama sermayenin güdümünde işler yapmak ve doğaya saygı duymak, onu tahrip etmemek kısmında Land Art’ın eleştirdiği diğer modernist işlerden pek de geri kalmıyor, hatta milyon dolarları geçen

bütçesiyle dünyanın en pahalı sanat eserlerini üretmektedir.”<sup>13</sup> Long ise, doğa dostu mütevazı, geçicilikte ikamet eden, dünyada sahiplenici olmayan bir tür aidiyet bulmayı hedeflemesine rağmen, doğada yaptığı işlerin kayıtlarını ve hatta doğrudan doğaya ait, taş, çamur, odun, yaprak gibi nesnelere galeri ortamına getirerek sanatı galerilerin kontrolüne sokmuş, sanat takipçilerini galerilere mecbur bırakmış ve bu noktada Arazi Sanatı'nın galerileri eleştiren duruşu ile çelişmiştir.



**Görsel 2.10** Richard Long, *Road Stone Line* (Yol Taşları Çizgisi) 2010, Çin.

Long 1960-2010 yılları arasında yaptığı çok sayıdaki doğa yürüyüşlerinde gerçekleştirdiği geçici müdahalelerinden biri olan *Road Stone Line* (Yol Taşları Çizgisi) adlı (Görsel 2.10) çalışması daha önceki çalışmalarının aksine bakir bir doğa görüntüsünün ortasında bıraktığı bir iz değil, insan yapımı bir yolun üzerine sıraladığı taşlarla bıraktığı izdir. Long yaptığı doğa yürüyüşlerini şöyle anlatır;

"Doğa, ilk mağara resimlerinden yirminci yüzyıl manzara fotoğrafçılığına kadar her zaman sanatın konusu olmuştur. Manzarayı sanatçı olarak farklı bir şekillerde kullanmak istedim. Önce ot ve su gibi doğal malzemeler kullanarak dış mekanda çalışmaya başladım ve bu beni yürüyerek bir heykel yapma fikrine götürdü. Bu, yeşil bir tarlada, aynı zamanda kendi yolum olan ve hiçbir yere gitmeyen düz bir

<sup>13</sup> AYDIN, Seçkin, Sanatta, Modernist İdeolojinin Reddi ve Ekolojist Bir Yaklaşım Olan Land Art Bağlamında İki Sanatçının Karşılaştırılması; Richard Long ve Michael Heizer, 51-63.

çizgiydi. Daha sonraki erken harita çalışmalarında, Exmoor ve Dartmoor da basit ama kesin yürüyüşler kaydetmekteki niyetim aynı zamanda yeni bir yürüyüş yolu olan yeni bir sanat yapmaktı: Sanat olarak yürümek. Her yürüyüş, seyahat gibi diğer yürüyüş kategorilerinden farklı olarak kendine has nedenlerle belirlediğim benzersiz, resmi rotayı izler. Tanım gereği kavramsal olmasa da her bir yürüyüş belirli bir fikri gerçekleştirdi, böylece -sanat olarak- yürümek bana, zaman, mesafe, coğrafya ve ölçüm arasındaki ilişkileri keşfetmem için basit bir yol sağladı. Bu yürüyüşler, her farklı fikir için çalışmaya en uygun şekilde kaydedildi: bir fotoğraf, bir harita ya da bir metin çalışması. Bütün bu formlar hayal gücünü besler. "14



---

14 <http://cartellogiallo.blogspot.com/2012/11/richard-long.html>

### 3. BÖLÜM: TAŞ ÖGESİNİN UZAKDOĞU FELSEFESİ BAĞLAMINDA ÖNEMİ VE SANAT YAPITLARINA YANSIMASI

Taşın doğaya referans vermesi dolayısı ile sanatın doğa ile olan ilişkisini bir önceki bölümde arazi sanatı ve yoksul sanat başlıkları altında ele aldık. Taşın batıdan farklı olarak uzak doğu kültüründeki yeri yüklenen anlamlar doğrultusunda değerli ve mistiktir. Japon inancında taşla ilgili masallar efsaneler ve mitler vardır. Çok önceleri mana yüklü görülen taş, daha sonra ilahi bir münasebet ile benimsenmiştir. Büyük kayalar, tanrının ilahi aracı olarak görülmüştür (TANYU, 25).

Sanat belli dönemlerde çok çeşitli biçimlere bürünmüş, bazıları geçmişten günümüze değişmeden gelebilmiş ama onları algılama bağlamımız değişmiştir. Kişinin doğayla ve daha yüce gerçeklikle ilişkisini simgeleyen Japon Zen Bahçeleri ağaçlar ve taşlar bir sağa bir sola dönen yolları, havuzları ve çağlayanlarıyla batıların gözüne doğalmış gibi görünür, ama bunların hepsinin bir anlamı vardır. İçinde insanı derin düşüncelere dalmaya davet eden incelikli bir uyum ve dinginlik hakimdir. Geçmişte sanat olarak görülen peyzaj düzenlemeler bugün “Sanat” değil de hobi ya da bir tasarım pratiğine dönüşmüştür. Ama hala büyük kaya parçaları simgesel anlamları nedeniyle Çin’de de değerli bulunur ve büyük maliyetlerle antik bahçelere -hatta Şanghai’daki modern gökdelenlere taşınmıştır. Bugün dünyanın her yerinde karşımıza çıkabilen bu kültürün etkilerini modern sanat yapıtlarında gözlemleyebiliriz (FREELAND, 68).



**Görsel 3.1.** *Ryoanji's Rock Garden* (Ryoanji'nin Kaya Bahçesi).

Japon Mimar Seike Kiyoshi' ye göre sert bir taşın içinde, hareket, yön ve asırlar içeren yığılmış zamanlar bulunmaktadır. Bahçıvanın işi, bu özellikleri insan gözünün görebileceği hale getirmektir. *Ryoanji's Rock Garden* (Ryoanji'nin Kaya Bahçesi) düzenlemesinde (Görsel 3.1) minimalliğin hakim olduğunu söyleyen Kiyoshi sıradan bir bahçe düzenlemesinden öte sanatsal algının varlığına işaret eder. (SEİKE-KUDO, 23-26)



**Görsel 3.2** Japon Suiseki Örneği.

Japon estetik idealinin evriminde, iç mekanlarda nadiren görülmesine rağmen kayalar ve taşlar temel bir rol oynamıştır. Milyonlarca yıl doğa tarafından oyulmuş şekiller, zamanın geçişinin genişliğini kavrama yeteneğimizin çok ötesine geçmeleri ile kayaları ve taşları dünyamızdaki en eski fiziksel nesnelere bazılarını haline getirmektedir. Yeryüzünün içinde erimiş, buz akışlarına sıkışmış, nehirler tarafından dövülmüş, yağmur ile aşınmış ve aşırı sıcak / soğuk tarafından etkilenmiş kayalar elementlere en şaşırtıcı direnci gösterir ve yine de en zor granit bile eninde sonunda her şeye gücü yeten kuvvetlere teslim olur. Belki de bir dereceye kadar kayaların çekiciliğini manyetik hale getiren, sayısız binyıl boyunca doğanın tarafından gerçekleşen bu çatışmalardır. Böyle bariz bir gerçeği gözden kaçırmayan Japonlar kayaları bahçe tasarımlarına yoğun bir şekilde dahil ettiler ve aynı zamanda Suiseki (su taşları) (Görsel 3.2) adı verilen ve oyulmuş bir kaide üzerine bulunan ilginç kayaların montajını da içeren bir sanat formu geliştirdiler. (JUNIPER, 136) Japonya’da Suiseki (Su Taşı) nin gelişimini etkileyen Çin’de Gonkshi (Ruh Taşı) diye adlandırılan Bilge Kayalarıdır. Kore’de Suseok (Görme Taşı) adlarıyla bilinen kayalar geleneksel estetik yaşamın bir parçasıdır.

Malzemenin doğal yapısını yok etmeyen müdahalelerinden, Zen bahçeleri ve Suiseki çalışmalarından etkilendiği anlaşılan, 20. yüzyılın yarı Japon yarı Amerikalı sanatçısı Isamu Noguchi, eserleriyle yüzyılın estetik süreçlerine yepyeni kavramların taşınmasına neden olmuş, temel olarak doğa ile geometrik biçimlerin arasındaki uçurumları ve ilişkileri birbirleriyle çarpıştıran paradokslarla eserlerini yaratmıştır. Her heykelinde farklı bir üslup kullanan sanatçının eserlerinde, Uzakdoğu estetiğinin, malzemenin doğasına ve zamanın geçiciliğine duyduğu saygı ve doğaya özgü duyarlılık ve bakış açısı bulunur. “Çocukluğunu geçirdiği coğrafya, yaşadığı ilişkiler, Japon Zen bahçeleri ve varoluşsal merak Noguchi' nin yaratıcı etkinliğinin köklerini oluşturur.”<sup>15</sup> Çünkü ona göre doğanın kendisi başlı başına bir heykeldir. Noguchi kendisiyle yapılan bir söyleşide şöyle söyler: “Asıl sorun maddenin doğasında bulunan has değerleri yok etmeden nasıl değiştireceğinizdir.”<sup>16</sup>

Noguchi' ye göre taş, bir heykelin en temel malzemesidir. Daha sonra tema; ardından da bu temanın nasıl işleneceği heykelde en önemli noktalar. Tema gerçekçi ya da gerçek dışı olabilir, bunun hiç önemi yoktur. Amaç bu temayı ifade edebilmektir. O her zaman 'neyi' ifade etmesi gerektiğini düşünmüştür, 'nasıl' ı değil. "Çünkü eğer nasıl' ı ne yolla ifade edebilirim sorusunu sorarsam, yapacağım obje sanatın temel sorusundan uzaklaşır", der. 'Donmuş zaman' olarak nitelediği taşlar için sanatçı şöyle der: “Bizim dünya üzerinde bulunma nedenimiz baştan beri taşlarda mevcuttur.”<sup>17</sup>

15 BARAZ, Yahşi, “Ölümsüzlüğün Özgün Formları Isamu Noguchi”, 8.

16 A.g.m., 2.

17 A.g.m., 8.





**Görsel 3.3** İsamu Noguchi, *Stone Of Spiritual Understanding* (Tinsel Kavrayış Taşı) 1962, Moma.

Noguchi' nin 1962 yılında gerçekleştirdiği *Stone Of Spiritual Understanding* (Tinsel Kavrayış Taşı) adlı (Görsel 3.3) yerçekimine karşı koyar gibi havada asılı duran bir tunç taş kütesinden oluşan çalışması doğa güçlerinin canlılığını ve elle dokunulabilir varlığını gösterir. Noguchi, etkilendiği Budist felsefenin doğal nesnelere yüklediği anlamın etkisiyle sanki içsel niteliklerinin, oyulmuş ya da kalıba dökülmüş halinden daha önemli olduğunu yansıtmak için işlenmemişliği çekincesizce sergilemiştir. “Noguchi, heykelin “uzayın algılanışı[nın], varlığımızın sürekliliği” olduğuna inanıyordu. 1927-28 arasında kısa bir süre birlikte çalıştığı Constantin Brancusi' nin yapıtlarından çok etkilenmiştir. Ancak kendi heykelleri malzemenin özü oluşturduğu yeni bir ilkel dinamizmle doludur.”<sup>18</sup>

<sup>18</sup> Phaidon Editörleri, *Editörlerin isimleri? Sanat Kitabı*, 337.





**Görsel 3.4** Lee Ufan, *Relatum* [formerly *Language*] (Relatum [Eski adıyla Dil]), 1971 Tokyo.

Taşı olduğu gibi kullanması ve galeri mekanına yerleştirme biçimindeki inceliklerden 1960'ların sonunda Japonya'da ortaya çıkan çalışmalarında taş kullanmış Kishio Suga, Nobuo Sekine gibi pek çok sanatçının da üyesi olduğu Mono-ha (Şeyler Okulu) hareketinin öncülerinden Koreli sanatçı Lee Ufan' ın da Zen bahçeleri ve Suiseki çalışmalarından etkilendiği anlaşılır. Heykelleri, dağınık taş düzenlemelerini çelik plakalar, lastik levhalar ve cam paneller gibi endüstriyel malzemelerle birlikte sunar ve nesneyi ayrıca izleyici, malzeme ve yer arasındaki dengeye dayanan bir ilişkiler ağı olarak yeniden konumlandırır. Lee çalışmalarında doğal ve insan yapımı materyaller arasındaki ilişkiler ile nesnelere, izleyiciler ve mekân arasındaki karşılaşmalar yoluyla dünyayı "olduğu gibi" sunma arzusunu ortaya koyar. Heykel serisi *Relatum*' da, her çalışması bir veya daha fazla açık renkli yuvarlak taşlar ve koyu renkli dikdörtgen demir plaka ya da Cam levhalardan oluşur. Dünyaya yayılmış yaklaşık 90 adet versiyonu olan bu serinin ilk parçalarından 1971 yılında Tokyo'da yaptığı sergi de (Görsel 3.4) daha sonra yaptıklarının aksine yumuşak yastıklar kullanmıştır (MUNROE, 2011).



**Görsel 3.5** Lee Ufan, *Relatum [formerly Phenomena and Perception B]*, 1968/2013, NY.

Ufan, Guggenheim'daki retrospektif sergisinin açılışından günler önce, ziyaretçiler birkaç metre öteden izledikçe Lee Ufan, aynı boyutta bir çelik levha üzerine yerleştirilmiş kare şeklinde bir cam tabakası üzerine çömeldi ve kollarını çalışmanın üzerindeki kayanın etrafına sarıp onu birkaç santim kaldırdı ve oradan bırakarak saliseler içinde süzülüp düşmesine izin verdi. Gözün görebildiğinden daha hızlı bir sürede cam paramparça olmuş, kırılma çizgilerini kenarlara yayılmış, darbe noktası ise taş tarafından gizlenmişti. Sanatçı tek kelime etmeden, *Relatum [formerly Phenomena and Perception B]* (Relatum (Eski Fenomen ve Algı B)) çalışmasını (Görsel 3.5) yaratmıştı. Ufan, ziyaretçilerin bunu entelektüel değil, bedensel bir deneyim olarak yorumlamasını umarak “İşim çok saf ama çok açık” demiştir. “Cam kırmak herhangi bir çocuğun yapabileceği bir şeydir ancak bunu bir sanatçı yaptığında ise daha fazlasıdır” derken çok fazla kontrol yaratmamaya çalışır çünkü çalışmasını malzemelerin doğal özelliklerini vurgulayan işbirlikçi bir etkileşim olarak görür (KOPLOS, 2011).

#### 4. BÖLÜM: 21.YY GÜNCEL SANAT ALANINDA TAŞ ÖGESİNİN KULLANIM ŞEKLİ VE SERGİLEME BİÇİMLERİNE GÖRE İNCELENMESİ

21. Yüzyıla gelindiğinde sanatçılar taş ögesini çok farklı şekillerde çalışmalarında kullanmışlardır. Bu kullanım şekilleri sanatçının taşa verdiği anlam ve taşın sanat yapıtına verdiği anlam açısından değerlendirildiğinde akımlardan söz etmek mümkün değildir. Postmodernizmin sağladığı özgür alan, sanatçıları taşın sınırlarını zorlayacak çalışmalara yöneltmiştir. Doğadaki nadiriyetlerine göre değerlendirilerek sınıflandırılan taşlar ile yapılmış çalışmalar bu başlık altında; kullanım şekilleri ve taşın çalışma içinde yarattığı etki açısından sınıflandırılarak incelenecektir. Ancak internet aramalarında karşılaşılan çalışmaların pek çoğu, üretim süreçlerinin benzerliği açısından, daha önce yapılmış olanın türevleri olmaktan ileri gidememiş, her taramada farklı ve yeni çalışmalarla karşılaşmış, fakat bazı çalışmaların görsellerine ulaşılsa da haklarında yeterli bilgiye ulaşılammıştır. Bu gibi nedenlerle konu başlıkları altında değerlendirilebilecek çalışmaları olan, taş ögesini kullanmış, fakat sınırlamalar nedeniyle eserlerine yer verilemeyen sanatçılar olmuştur.

##### 4.1. Konumu

60 ye 70' li yıllarda birçok sanatçılara göre değişik kültürler ve Batı Uygarlığı arasındaki uzaklık ve kopukluk, diğerine yönelmeyle giderilecekti. Bu bağlamda o yıllarda ortaya çıkmış Arazi Sanatı' alanına girebilecek, yer değiştirme, sınır, iç/dış mekân gibi kavramların ele alındığı, taşın konumu ile ilgili çalışmaların inceleneceği bu bölümde günümüz sanatçılarının eserlerine de yer verilmiştir.



**Görsel 4.1** Walter De Maria, *5 Continents Sculpture* (5 Kıta Heykeli) 1989.

“İzolasyon Arazi sanatının özüdür” diyen Walter De Maria *5 Continents Sculpture* (5 Kıta Heykeli) adlı (Görsel 4.1) projesini, dünyanın beş kıtasından koparıp yerinden edilerek getirttiği taşlarla gerçekleştirdi. 25 metreküp çelik konstrüksiyonlu cam haznede bir araya toplanmış, sanki aynı taş ocağından çıkmış gibi aynı renkteki benzer taşların (mermer, kuvars, manyezit) homojen görüntüsü bizi mesafe, sınır kavramları üzerine düşündürür.



**Görsel 4.2** Robert Smithson, *A Nonsite* (Namekân) 1968, New Jersey.

Arazi Sanatı' nın önemli temsilcilerinden biri olan Robert Smithson 1968'de yaptığı *A Nonsite* (Namekân) adlı (Görsel 4.2) çalışmasında iç mekân ile dış mekân arasında diyaloglar yaratmaya çalışıyordu. Bu çalışmayı belli bir yerden çektiği hava fotoğraflarını içinde taş, çakıl gibi doğal malzeme bulunan 5 boydan oluşan ikizkenar yamuk kutuların yanına aynı formda iki boyutlu kadrajlayıp asarak oluşturmuştur.



**Görsel 4.3** Michael Heizer, *Displaced/Replaced Mass*  
(Yerinden Edilen/Yerine Konulan Kütle) # 1/3, 1969, Nevada Çölü.

Heizer'in çalışmaları mekân/uzam, manzara/doğal görünüm ve jeolojik zamanlarla ilgilidir. 1969 yılında *Displaced/Replaced Mass* (Yerinden edilen - Yeniden yerleştirilen kütle) adlı (Görsel 4.3) çalışmasında sanatçı üç büyük granit kaya parçasını Sierra Dağlarından 100 km uzaklıktaki Nevada çölüne taşımış ve bunları zeminde açılıp betonla sıvıyan çukurlara yerleştirmiştir. Daha sonra sanatçının farklı galeri mekânlarında da uyguladığı “Bu çalışma doğa güçlerinin olanaklarını irdelemenin yanı sıra, devasa yapılar inşa etmek üzere büyük taş kütlelerini bir yerden bir yere taşıyan antik uygarlıklara gönderme yapmaktadır”.<sup>19</sup>

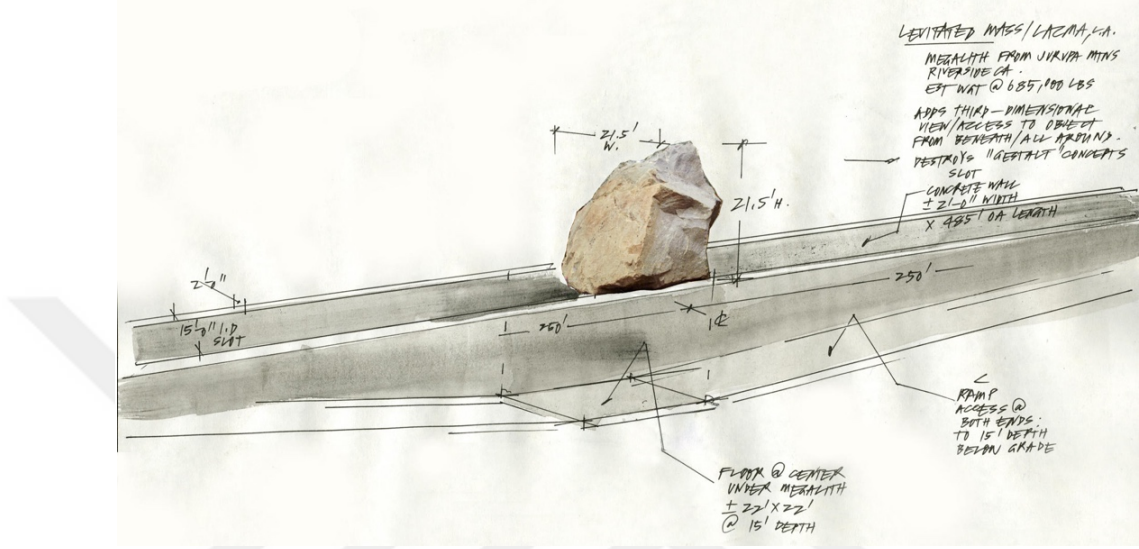
Heizer'in yerinden edilen, yer değiştiren çalışmalarından en önemlilerinden biri hiç kuşkusuz yıllar önce yapmayı düşündüğü fakat 2006 yılında gerçekleştirmeyi başardığı *Levitated Mass* (*Havalanmış Kütle*) adlı (Görsel 4.5 - 4.6) çalışmasıdır. Bu çalışmanın devasılığı ve tehditkârlığı, yani altından geçerken sizi ezebileceği fikri bize doğa karşısında acizliğimizi hatırlatır. Bu yekpare taşın Riverside' daki bir taş ocağından Los Angeles County Sanat Müzesi'ne taşınışını konu alan, bu proje gerçekleşirken çekilmiş videolardan oluşan belgeselinde\* gördüğümüz aslında meselenin bir taşın kütleli ağırlığından ziyade kilometrelerce yol kat edilerek başka

19 ATAKAN, Nancy, Sanatta Alternatif Arayışlar, 64.

\*<https://vimeo.com/ondemand/levitated> Link yerine filmin künyesi daha anlamlı olur



bir mekâna yerleştirilmesi, yer değiştirmesi ilgili olduğunu gösteriyor. Taşın kütlesi, ağırlığı bu yer değiştirmeyi daha da vurguluyor.



**Görsel 4.4** Michael Heizer, *Levitated Mass* (Havalanmış Kütle)'in Taslak Çizimi, 2011.

Sanatçı Michael Heizer tarafından 2011 yılında yapılan bir taslak (Görsel 4.4) ziyaretçilerin Los Angeles County Sanat Müzesi'nin kurulumunun merkezindeki granit kaya altından geçmek için kullanacakları geçitleri gösteriyor.



**Görsel 4.5 - 4.6** Michael Heizer, *Levitated Mass* (Havalanmış Kütle) 2006, LACMA, L. Angeles.

Bu devasa taşın büyüklüğü itibari ile taşınma süreci Mısır'da MÖ. 15. yüzyıla ait Antik Mısır döneminden kalma Dünya'nın dört bir yanına dağıldığı bilinen 26 adet *Obelisk*'ten (Dikilitaş) birinin Karnak Tapınağı'ndan Nil üzerinden İstanbul'a getirilişini düşündürüyor. Sergilendiği mekânda ise (Görsel 4.5 – 4.6) zemin olarak tuhaf, imkânsız bir manzara oluşturuyor.



**Görsel 4.7** Ayşe Erkmen, *100 Taş*, 1981, MSGSÜ Rıhtımı, İstanbul

Yapıtlarında genellikle, mekân aracılığıyla herhangi bir nesnenin sanat nesnesi olarak nasıl anlam kazandığını ve bunun doğa ile olan bağına sorgulayan Ayşe Erkmen 1981 yılında 3. İstanbul Sanat Bayramı kapsamında gerçekleştirilen Yeni Eğilimler Sergisi'nden başlayarak, geleneksel sanat kavramının ötesine geçen tekniklerle sergi mekânı ile sanat nesnesi arasındaki ilişkileri irdelemeye başlamıştır. Sanatçı bu sergide *100 Taş* adlı (Görsel 4.7) çalışmasında doğadan topladığı çeşitli boyut ve şekillerdeki 100 adet taşı serginin gerçekleştiği Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nin hem iç hem de dış mekânda çeşitli yerlerine dağıtarak, kırmızı, sarı, mavi, yeşil şerit bantlarla sabitlediği sanatçının değimiyle “sergi alanının her tarafına yayılmış olarak ve izleyicilerin ayaklarının altında biraz da tehlikeli biçimde”<sup>20</sup> yerleştirmiştir.

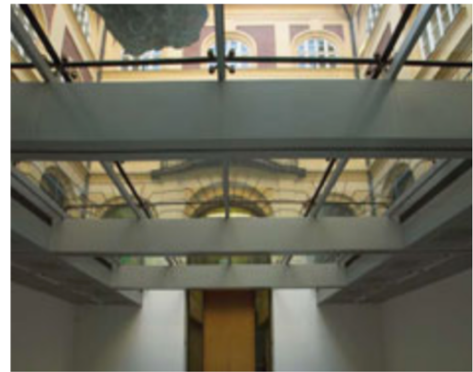
<sup>20</sup> ? Dipnotu ekle





**Görsel 4.8** Ayşe Erkmen, *Geçmişe Tören*, 1989, 2. İstanbul Bienali, Aya İrini, İstanbul.

Erkmen'in 1989 2. Uluslararası İstanbul Bienali için gerçekleştirdiği *Geçmişe Tören* adlı (Görsel 4.8) çalışmasında ise Aya İrini'nin avlusundaki Bizans taşlarını pirinç levhalarla kaplamıştır. Pirinci seçmesinin nedeni ise Bizans imparatorlarının bu malzemeyi bezeme amacıyla kullanmış olmalarıdır (ATAKAN, 120). Böylece altın gibi değerli parlak görünüm kazanan taşların kenarda kalmışlıkları görünür hale gelir.



**Görsel 4.9 - 4.10** Ayşe Erkmen, *Stoned*, 2003, Galeriyi Taxispalais, Avusturya.

Erkmen dokuz ton ağırlığındaki kireç taşını, galerinin cam tavanının üzerinde çelik halatlı bir düzenek ile astığı *Stoned* adlı (Görsel 4.9 - 4.10)

çalışmasından diğer işlerinden farklı olarak yerden ve yerçekiminden kurtulmuş, taşın boyutuyla orantılı izleyiciye tehlike hissi veren, tehditkâr bir iş olarak bahseder.



**Görsel 4.11** Ayşe Erkmen, *Mavi Taş*, 2019, Arter Koleksiyonu, İstanbul.

Kurumsal mekânlar ya da kamusal alanlar için geliştirdiği projelerde, yapıtın sunacağı deneyime beklenmedik yön ve mesafeleri, mimari veya çevresel ölçekleri, uzaklık ve yakınlıkları, görünenleri ve görünmeyenleri ekleyen Erkmen'in 1970'lerden bu yana gerçekleştirdiği sanatsal üretimleri içinden retrospektif bir anlayışla seçilen çalışmalarından oluşan *Beyazımtırak* sergisi, bu sergi için özel olarak tasarlayıp ürettiği yeni işleri bir araya getiriyor. Erkmen'in *Mavi Taş* adlı (Görsel 4.11) çalışması Arter' in yeni binasının hafriyatından çıkan kayanın sergi alanında 3 adet cam blok üzerine konmasından oluşuyor. Bu çalışmada bir kalas gibi kullanılmış cam bloklar bize hafiflik ve aynı zamanda kırılabilirlik, yerinden oynatılırsa dağılacakmış hissi veriyor. Erkmen bu çalışmasında taşın kendi kendini göstermek, artık bir yere yerleşmek ister gibi olduğunu söyler.

## 4.2. Ağırlık

Taş ağırlığı nedeni ile gündelik hayatımızda hızlı bir çözüm olarak pek çok durumda kullanılır. Bir şeyin suya batması, kağıt gibi hafif şeylerin rüzgarda uçmaması için ağırlık olarak kullandığımız taşları bazı sanatçılar ağırlıklarını merkeze alarak çalışmalarında kullanmışlardır.



**Görsel 4.12 - 4.13** Alper Aydın, *Taşların Gerçek Ağırlığı*, 2011, Yason Burnu, Ordu, Türkiye

Alper Aydın Ordu'da hem estetik açıdan hem de rakamların gerçek anlamda uygulanabilmesi açısından bilinçli olarak seçtiği farklı mekânlara bir takım rakamsal müdahalelerinden oluşan çalışmalar gerçekleştirdi. Bu çalışmalardan biri olan *Taşların Gerçek Ağırlığı* adlı (Görsel 4.12 - 4.13) çalışmasında ağırlık ana unsurdur.

Bu çalışma Yason Burnu'ndaki büyüklü küçüklü kayaların üzerine zamanla kaybolacak beyaz bir su bazlı boya ile yazılmasından ve fotoğraflanmasından oluşuyor. Sanatçının gerçek ağırlık diye iddia ettiği bu taşların ağırlığı tartma işlemi gerçekleştirilmeden bulunmuştur. Kayaların ağırlığının bir mühendisin yardımı ile yükseklik, derinlik ve genişliğini ölçerek bulunduğunu söyleyen Aydın, bu çalışmasını anlık proje olarak niteler ve bu durumun hayatı boyunca o sahilden gelip geçenler yani seyirciler üzerinde paradoksal bir durum yarattığını düşünür. Sanatçı anlamsız denilebilecek şeylerin kilolarını tartıp üzerlerine yazarak insanların hayatımızın içindeki birçok şeye bir sınır koyup o şeyi ölçütleriyle değerlendirip sınıflara ayırmasına karşılık doğal nesnelerin ölçülmesinin topluma karşı bir tepki olduğunu belirtir.



**Görsel 4.14** Maurizio Cattelan, *La Nona Ora* (Dokuzuncu Saat),1999, Paris.

Maurizio Cattelan'ın 1999 yılında ilk kez Venedik Bienalinde sergilediği *La Nona Ora* (Dokuzuncu saat) adlı (Görsel 4.14) ironik çalışması sanki kutsal bir mekânda meteor parçasının çarparak 2. Papa Jean Paul'un yere düşmüş hiperrealistik heykelinden oluşmaktadır. İsmi İsa'nın yeniden dirildiği saatten alan çalışmanın çok fazla tepki gördüğü gibi Polonya parlamentosunun Katolik üyeleri tarafından taşın üzerinden alınıp Papa'nın yerden kaldırılmaya çalışılması manidardır. Bu duruma karşısında sanatçı birinin Papa'yı kurtarmaya çalışması fikrini sevdiğini mucizenin ne olduğunu nereden geldiğine işaret ederek heykelin neticede bir mum parçası olduğunu söyler.





**Görsel 4.15** Jimmie Durham, *Still Life With Spirit And Xitle* (Ruh ve Xitle ile Natürmort) 2007, Meksika.

Durham'ın 2007 yılında yaptığı *Still life with Spirit and Xitle* (Ruh ve Xitle ile Natürmort) adlı (Görsel 4.15) yapıtı 1992 model Chrysler otomobil üzerine düşmüş gibi yerleştirilmiş bazalt taştan oluşur. Otomobil üzerine karikatüristik şekilde yüz çizilmiş, büyük bir taşın ağırlığı altında ezilmiş gibidir. Durham bu çalışması gibi birçok çalışmasında kullandığı taşların ağırlıklarına dair algımızı sık sık ele alır ve kocaman kayaların uçakları ve otomobilleri ezişini bize gösterir. Sanatçı birden fazla tekrarladığı bu çalışmalarında, taşlar, taşıtların üzerine kendi iradeleriyle gelmiş gibilerdir böylece onların eylemsiz olduğuna dair düşüncemizle oynar. Bununla birlikte, jeolojik bir zaman ölçeğinde belli olduğu üzere, taşlar sabit ve değişmez değildir. Tektonik plakalar kayar, tortu yığılır ve aşınır, tümüyle yeni tabakalar oluşur (CARLESIMO, DIRISIO, 51).



**Görsel 4.16** Pierre Huyghe, *Cambrian Explosion* (Kambriyen Patlaması) 2014.

Pierre Huyghe, çok çeşitli malzemeleri disiplinleri içeren, müzik, sinema, dans veya tiyatro dramaturjiyi biyoloji ve felsefe ile temas ettiren; sis, buz, geçit törenleri, ritüeller, otomatlar, bilgisayar programları, video oyunları, köpekler, arılar veya mikroorganizmalar gibi çeşitli yoğunluklarda değişen zamana dayalı elemanları bir araya getiren; sanat eserleri ile heykel parametrelerini derinden genişleten bir sanatçıdır. Huyghe, alışılmadık ve heterojen malzemeleri çok yönlü parçalarının toplamını aşan bir uygulamaya dönüştürmek için sürekli olarak yeni yollar arar.

Kambriyen patlaması, Kambriyen dönemin başlangıcında (yaklaşık 542 milyon yıl önce) Dünya'daki canlı çeşitliliğinde yaşanmış ani artıştır. Kambriyen' in başlangıcından sonraki 20 milyon yıl (Dünya tarihinin %0.4'ü) içerisinde günümüzdeki filumların (hayvan şubelerinin) neredeyse hepsi bu kısa zaman diliminde ortaya çıkmıştır (Wikipedia). Pierre Huyghe' un canlı deniz ekosistemi oluşturduğu akvaryum içerisine yerleştirdiği *Cambrian Explosion* (Kambriyen Patlaması) adlı (Görsel 4.16) çalışmasındaki gibi *Sleeping Muse*, *ZooDram 5* ve *Precambrian Explosion* adlı çalışmaları da Rene Magritte' nin resim yüzeyinde betimlediği kayaları gibi havada, yüzen kayalar içeriyor. Huyghe' un manipülasyonları arasında, suyun kaldırma kuvveti izleyiciyi hedef alıyor. Taşın hafif

olduğunu düşündürüyor. Kentsel ve doğal ortamlar arasında bir gerginlik ifade ediyor. Yeni bir ekosistem yaratmak için çeşitli doğal ve maddi unsurların bir araya geldiği devasa cam akvaryum, içinde yüzen bir büyük kaya ve yaşayan fosiller ve su canlıları koleksiyonu barındırır. Doğal tarih, yaratıklara ve yaşayan fosillere ev sahipliği yapan akvaryumda görülür.

### 4.3. Denge

Doğada zamanla yer yüzeyinin aşınması ile oluşmuş iki taşın üst üste durduğu bazı formlar (Kapadokya'daki Peri Bacaları gibi) bize sanki bir insan tarafından yapıldığı izlenimi verirken şaşkına uğratır. Sanatçıların denge unsurunu kullandığı çalışmaları ise bu şaşkınlığı yaratırken çevremizle ilgili tekrar düşünmeye yöneltir.



**Görsel 4.17** Fischli / Weiss, *Rock on Top of Another Rock* (Bir Kaya Üstündeki Başka Bir Kaya) 2010/2013, Norveç.

Çalışmalarının temelinde bizi çevremize yeni bir bakış atmaya teşvik eden bir keşif ruhu taşıyan İsviçreli sanatçılar Peter Fischli / David Weiss' in yaklaşık 5,5 metre yüksekliğinde birbiri üzerine dengeli bir şekilde yerleştirilmiş iki granit kayadan oluşan heykelinde ilk denge dikkat çeker. *Rock on Top of Another Rock* (Bir Kaya Üstündeki Başka Bir Kaya) adlı (Görsel 4.17) heykelin aldatıcı basit hareketi,

uyumsuz ve şaşırtıcı ama bir o kadar da çevresi ile uyumludur. Bu çalışmada, istikrar ve istikrarsızlık, güvencesizlik, inşaat ve yıkım arasında salınır. Norveç kırsalına da yerleştirdikleri sanatçıların tartışılmaz zekâsı ve absürtlük duygusu ile dolu bu çalışmaları ile ilgili Fischli şöyle demiştir:

*“Norveç’ te ve burada, bir kayayı vahşi doğada başka bir kayanın üstüne koymak, bir işaret yapmak istiyorsanız ilk yaptığınız şeydir. Yürüdüğünüzde ve geri dönüş yolunuzu bulmak istediğinizde bu işareti yaparsınız. Çok arkaik, basit bir şey, ama bu taşlar Robert Venturi’ nin ördeğine atıfta bulunur. Sizi arabanızı durdurmaya ve fotoğraf çekmeye zorlayan bir şey yapmak istedik.”<sup>21</sup>*

---

<sup>21</sup> <https://www.serpentinegalleries.org/exhibitions-events/fischli-weiss-rock-top-another-rock>



#### 4.4. Doku

Belirli bir şekli olmadığı için amorf formlu taşların dokuları birbirinden farklıdır. Girintili, çıkıntılı, pürüzlü, pürüzsüz diye tanımlanan taş dokuları taşın formu gibi cinsine, oluşumunda maruz kaldığı unsurlara göre değişiklikler gösterir. Bu açıdan taşın hafızasının izlerini barındıran dokusuna dair bir okuma yapabileceğimiz Evrim Kavcar' ın 2015 yılında Mardin Bienali'nde yaptığı bir yerleştirmenin uzantısı olan *Boşluğun "K" sı* proje sergisinde açık alanda, bir yüzü tarih içinde zorla silinmiş kültürlerin yeri doldurulamayacak boşluğuna bakan, bir diğer yüzü coğrafyadaki her boşluğu doldurarak büyüyen bir inşaat alanına bakan özellikle seçilmiş atıl bir kayanın üzerinden rubbing tekniği ile parşömen üzerine kurşun kalemle yaptığı *Kayanın haritası (130 derece güneydoğu)* diye isimlendirdiği (Görsel 4.18) çalışmasında taşın dokusunun kağıtta bıraktığı izler görülmektedir.



**Görsel 4.18** Evrim Kavcar, *Kayanın Haritası (130 Derece Güneydoğu)*, 2015, İstanbul.

Kavcar bir çok işinde olduğu gibi boşluğun peşinde hem gören, hem dokunan bir varlık olarak bedeni ile duyumsayarak dünyaya erişiyor gibidir. Bu çalışmada taşın yüzeyindeki dokunun en küçük detayına kadar ulaşmaya çalışırken Merleau-Ponty' nin yarı refleksiyon dediği şey, tersine çevrilebilirlik meydana

geliyor. Dokunulan dokunana dönüşüyor sanki. Kâğıdın bu süreçteki konumu bize deneyimin yırtıkları, kırıksıklıkları, boş ve dolu alanları ile taşın izlerini sunuyor. Kavcar, peşine düştüğü boşluk kavramını sorguladığı metinlerinde sanki taşın kağıtta izlerini bırakacağı dokusundan bahseder gibi boşluktan şöyle bahsediyor:

*“Doldurulamayan boşluklar. Tespit edildiği an doldurulan boşluklar. Hissedilen ama tanımlanamayan boşluklar. İcini cızlatan boşluklar. İçinden nehirler geçen boşluklar. İhtiyacın olan boşluklar. Zihni delik deşik eden, mekânları, yerleri, coğrafyaları delik deşik eden boşluklar. Boşluk, bir yeri deliyor, bambaşka bir yerden çıkıyor. Şekli değişiyor; yeri değişiyor. Boşluk, yüzyıllardır yaşamına kastedilenlerden kalan bir varlık olarak, taşlar kadar ağır.”<sup>22</sup>*

Kavcar, bu çalışma sürecinde her ne kadar boşluk kavramı üzerine eğilse de onu taş ile olan ilişkisindeki döngüsellik, taşın dokusuna dair uyandırdıkları açısından, Merleau-Ponty’ nin temeline ten kavramını yerleştirdiği Fenomenolojik-ontolojisi bağlamında ele alacağız. Beden ile dünyanın ortaklaşa gerçekleştirdiği ontolojik yüz olarak karşımıza çıkan ten, bütün özne-nesne ilişkisine ait yapıların başlangıcına yerleştirilebilecek bir terim haline gelmiş ve bu ilişkinin tüm aşamalarında hem özne hem de nesne olan konumu yansıtmıştır.<sup>23</sup> Merleau-Ponty teni şöyle açıklar:

*“... bahsetmiş olduğum ten, maddi olan değildir. O, görünürün gören beden üzerine sarıp sarmalaması, dokunan beden üzerine dokunabilir olanı temsil etmesidir...”<sup>24</sup>*

Bu yüzden Merleau-Ponty’ nin tenden başlayarak bedeni nasıl düşüneceğimizi düşünmeyi önerdiği tersine çevrilebilirlikten, döngüsellikten bahsederken taşın dokusunu, taşın teni olarak konumlandırmak daha doğru olacaktır. Merleau-Ponty’ ye göre duyumsayanın ve duyumsananın ilişkilerine bir tersine

<sup>22</sup> <https://www.zilbermangallery.com/boslugun-ksi-e176-tr-press.htm>

<sup>23</sup> VASSELEU, Cathryn, Işığın Dokusu, 50.

<sup>24</sup> MERLEAU-PONTY, M., The Visible and the Invisible, 146-147.

çevrilebilirlik, döngüsellik dahil olur ve onlarda hem birbirine aidiyetleri hem de ayrımları çakışmasız veya birleşimsiz olarak ortaya çıkar. Bu durum sadece özne nesne ayrımının bedende ortadan kalktığını göstermekle kalmaz aynı zamanda özellikle bu ayrımın beden ve dünyanın bir araya gelmesinde ortadan kalktığını gösterir.

Merleau-Ponty fenomenolojiden bahsederken onu “*bir taşın yüzeyinin düzlüğünü veya pürüzlü yapısını deneyimlemek için ona dokunduğumda araştırmacı parmaklarım taşın dokusunun melodisine uysalca itaat eder. Duyum duyumsanır duyumsayanı ve duyumsanır duyumsanırı. Birbirlerine doğurtan bu açılma, yırtılma, çatlamadır.*<sup>25</sup> sözleriyle ifade eder.



**Görsel 4.19** Evrim Kavcar, *Hışır Hışır*, Video yerleştirme, 2015, Mardin Bienali, Mardin.

*Hışır Hışır* adlı (Görsel 4.19) video yerleştirme ile ilgili taşın dokusunu çıkarırken kaya dokusunun kâğıt üzerindeki ısrarlı hışırtısının, bir seçim propagandasının uzaklardan gelen sesini örttüğünü söyleyerek, taşın tanıklığını şu yansıma sesleri ile tarif eder;

25 DİREK, Zeynep, Felsefe Vakti, 9. Program

*“hışır hışır hışır hışır pata pata pata pata hışır hışır vızır vızır bangır bangır bangır bangır cazır cazır gümbür gümbür bangır bangır pat pat pat günlerdir yüzyıllardır yüzeyi pütür pütür girintidir çıkıntıdır keskindir yumuşaktır nasıl dinler neyi görür neye bakar neyi duyar kimi dinler neyi susar hışır hışır hışır hışır hışır hışır hışır hışır hışır”<sup>26</sup>*

#### 4.5. Renk

Taş üzerine renk kullanımı Prehistorik dönem mağaralarındaki duvar resimlerine kadar uzanır. Heykelde renk/boya, en eski çağlardan (Neolitik çağ) itibaren kullanılmış, Antik Yunan ve Roma uygarlıklarında MÖ 6. Yüzyıldan itibaren görülür. renkli taş heykeller heykeltıraş ve ressamlarca hazırlanan renklerle boyanmış ya da doğrudan renkli mermer kullanılarak yapılmışlardır. (CASSON, 217) Arkaik çağlardan itibaren, Antik çağlarda heykellere ayırt edici bir unsur olarak renkler esere canlılık, derinlik hissinin verilmesi amacıyla uygulanmışlardır. Arkaik ve Klasik dönem heykeltıraşlığında, eserlerde doğal renklerin yerine öyküsel içeriğe bağlı olarak canlılık esas alınırken, ilerleyen dönemlerde renklendirme, gerçeğe uygun şekilde yapılmıştır. Modernizmle birlikte heykelde renk çok farklı amaçlarla uygulanmışlardır. Bu başlık altında günümüz sanat çalışmalarında taşların boyandığı sanat çalışmalarından öte rengin kompozisyonda baskın ve belirleyici olduğu eserler incelenecektir.

<sup>26</sup> <http://evrimkavcar.com/index.php/wind/boslugun-ks/>



**Görsel 4.20** Ugo Rondinone, *Seven Magic Mountains* (Yedi Sihirli Dağ) 2016, Nevada Çölü.

Ugo Rondinone' nin 2016 yılında Las Vegas' ın güneyindeki Nevada Çölü'ne yerleştirdiği *Seven Magic Mountains* (Yedi Sihirli Dağ) adlı (Görsel 4.20) 10 metre uzunluğunda kuleler şeklindeki çalışmasıdır.

Rondinone'nin çalışmaları galeri mekânında da sergilenmiş olsa da hiçbiri bir çölün ortasında oyuncaklar gibi üst üste dizilmiş yerçekimine meydan okuyan boyalı taş çalışmaları kadar etkili değil. Rondinone *Seven Magic Mountains* (Yedi Sihirli Dağ) adlı (Görsel 4.20) adlı çalışmasında doğa ve insan arasındaki devamlılık ve dayanışmaya dikkat çeker. Öte yandan bu taşların bir yerlerden çölün ortasına taşınıp üst üste yerleştirmesinde bir yer değiştirme söz konusudur. Fakat sanatçı bu konudan ziyade daha çok renklerle ve büyüklükle izleyicide şaşırtma duygusu yaratmaya çalışır.



**Görsel 4.21** Lionel Esteve, *A Line* (Bir Çizgi) 2011.

Fransız sanatçı Lionel Esteve' nın 2011 yılında gerçekleştirdiği *A Line* (Bir Çizgi) adlı (Görsel 4.21) çalışması suluboya ile renklendirilip, verniklenmiş 113 taştan oluşuyor. Sanatçının galeri mekânına yerleştirdiği bu çalışmasında dikkat çeken unsur ise üzerindeki renklere çok boyanan alanın işaret ettiği seviyedir. Yere paralel bu seviye bize, bir kısmı sular altındaki taşları çağrıştırıyor. Bu taşlar sanki 15-20 cm yüksekliğinde renkli bir sıvının içindeymişler, sonra su zamanla çekilerek taşların üzerinde izlerini bırakmış ve sanatçı da bu çekilmenin izlerini galeri mekânına taşımıştır.

İlk bölümde de bahsettiğimiz gibi tarihsel olarak taşlar, inşaat malzemeleri ve doğaçlama silahlar olarak kullanılmalarının yanında sınırları çizmek veya yerler arasındaki mesafeyi işaret etmek için kilometre taşları gibi fiziksel işaretler olarak da kullanılmıştır. Pek çok sanatçı taşa bu açıdan ele alıp kullandıkları alanlar ve nedenlerden dolayı çalışmalarında yer vermişlerdir.





**Görsel 4.22** Zineb Sedira, *Of Words and Stones* (Kelimeler ve Taşlar) 2018, Beyrut.

Zineb Sedira'nın 2018 yılında Beirut Art Center'da gerçekleştirdiği *Of Words and Stones* (Kelimeler ve Taşlar) adlı (Görsel 4.22) sergisinde yan yana tek sıra halinde bir çizgi olarak yerleştirdiği taşlar Beyrut'un ikiye bölünmesinin yankısı olarak mekânı bir sınır gibi ikiye bölüyor. Taşların çevresine sardığı kırmızı ipler insan işi bir sınırı iyice belirginleştiriyor.



**Görsel 4.23** Necla Rüzgar, *Mücevherler*, 2013.

Necla Rüzgar’ın 2014 yılında “Fauna” adlı kişisel sergisinde ve Sanatçı Şevket Arık’ ın 2016 yılında küratörlüğünü yaptığı malzeme, yöntem ve konu olarak taş ve taşın evrimi üzerine çalışmaları bir araya getirmeyi hedefleyen “Taş Yerinde Ağır” sergisinde gösterilmiş eserlerden biri olan *Mücevherler* adlı (Görsel 4.23) çalışması doğadan kopmuş haldeki taşların üzeri birer et parçasıymışçasına en ince dokusuna kadar yağlı boya ile çizilerek oluşturulmuştur.

Felsefeci Nazile Kalaycı’nın Rüzgar’ın sergisi hakkında kaleme aldığı yazıda “Fauna”nın âdeta yerinden edilmiş varlıkların bir envanterini sunduğundan ve farklı yerinden edilmelerin izini sürdüğünden bahseder. Gündelik hayatlarımızda iğrenç ya da utanılası kodlanmış yerinden edilmiş bir varlık olarak et, sergide bir mücevher gibi işlenerek estetize edilip yüceltildiğini vurgular. Eserlerin, Derida’nın dil aracılığı ile “hayvan”ın bir varlık olarak yerinden edilmesi meselesini merkeze almışçasına hayvan ile insan arasına çekilmiş olan sınırları istikrarsızlaştırdığını, ten, damar, kan vurgusuyla âdeta kendisine çizilen sınırlarından taşarak sonsuzla olan eski ilişkisini onarmaya çalıştığını söyler. (KALAYCI, 2014)



Sanatçı Özlem Gök, Rüzgar'ın taş parçalarını, kesilmiş et parçaları halinde boyayarak *Mücevherler* adıyla sergilediği yapıtının, feminist anlamda okumaya açık bir gösterge oluşturduğunu söyler ve buradaki “et parçaları” anlamın aracı olarak bir terime işaret ettiğini belirtir. Bu terim, kadının eksikli öteki olarak görüldüğü ataerkil toplumun eril dil sistemi içerisinde oluşur. Çalışmaya gerçek et görüntüsünü veren boyamadaki hüneri mücevher gibi işlenmişlik olarak yorumlayan Kalaycının aksine Gök, mücevherin ekonomik sistemde bir değer atfedilmiş, alınır satılır süs eşyası, değerli “taş”lar olduğu düşünüldüğünde, bu isimle sergilenen ölü hayvan bedeninin göstereni olan et görüntüleri; meta olarak etin “taş”a dönüştürülmesi olarak yorumlar. “Böylece hem eril dilde kadının metalaşmasına atfedilen et, hem de kayıp göndergesi ölü hayvan olan et, katmanlı bir anlamla bir araya getirilmiş olur. Etin temsil alanına dahil olarak toplumsal yapıdaki konumu, eril kimliği tahsis eden yanıyla bu et parçaları, birer maddi üründür ve bu ürün mücevher olarak ataerkil sistemin pazarına iade edilir.”<sup>27</sup>



Görsel 4.24 – 4.25 Philip Loersch, *Hidden Michelangelo* (Saklı Michelangelo), 2019

Alman sanatçı Philip Loersch 2019 yılında gerçekleştirdiği *Hidden Michelangelo* ( Saklı Michelangelo) adlı (Görsel 4.24 - 4.25) çalışmasında taşı ham hali ile kullanmışçasına düzleştirdiği yüzeylere içinde Michelangelo'nun eserlerinin yer aldığı bir kataloğun kapak ve iç sayfalarından bir kaçını resimlemiştir. Loersch'in izleyiciyi sayfalarını çeviremediğimiz bir kitabı okumaya davet ettiği çalışmasında ayrıca eski çağlarda taş bloklara yazılan yazı günümüz araçları ile yer değiştirmiştir. Fakat heykellerindeki yazı, okuma olmadığına olduğu şeydir. Yani daha çok görsel

27 GÖK, Özlem, Sanatçısını Aşan Yapıt Bağlamında Necla Rüzgar'ın Fauna Sergisine Bakış,203-204

olarak izleyici ile konuşur. Ayrıca bilgi ve bilgi yapılarının görünür kılınmasıyla ilgilenen sanatçı, rönesans heykel sanatının önemli isimlerinden Michalengelo' nun heykellerini yaparken taşın içinde gizlenmiş olanı çıkardığı sözlerine gönderme yaparcasına, onun taşın bir şekle dönüştürülmesi yerine taşın içindeki figürü görünür kılmasıyla da ilgilenir.

#### 4.6. Yansıma / Tekrar



**Görsel 4.26** Nobuo Sekine, *Phase Of Nothingness* (Hiçliğin Aşamaları) 1969-1970, Japan Pavilyonu, 35. Venedik Bienali.

Nobuo Sekine' nin 1970 Japon Pavilyonu' nda sergilenen *Phase Of Nothingness* (Hiçliğin Aşamaları) adlı (Görsel 4.26) çalışması ayna gibi yansıtıcı paslanmaz çelikten uzun bir kare kesitli sütun üzerine yerleştirilmiş büyük bir taştan oluşuyor. Sütunun ayna gibi yüzeyi çevredeki manzarayı yansıtması manzaranın içinde gözden kaybolmasını sağlar ve böylece taş havada süzülüyor gibi görünür.



**Görsel 4.27** Zhan Wang, *Jia Shan Shi* (Yapay Kaya) 121#, 2007, İstanbul Modern.

Zhan Wang'ın 1995 yılından bu yana üzerinde çalıştığı *Jia Shan Shi* (Yapay Kaya) adlı (Görsel 4.27) serinin çıkış noktası Çin kültürü ve felsefesidir. Kaya, Çin kültüründe özel yeri olan bir metaforudur. Çinli bilginler, jeolojik süreçlerden geçmiş ve doğanın çok değerli bir parçası olan kayalara özel bir ilgi duyar. Bilginler, özel birer heykel olan taş ve kayaları maddi ve manevi anlamlarıyla, insan ve doğa arasındaki bağı temsilen şehirlerde yarattıkları bahçelerde kullanılırlar. Sanatçı, kayaların paslanmaz çelikten levhaları ile kalıbını alır, bu levhaları pürüzsüz biçimde bir araya getirir, cilalayarak şekil verir. Parlaklığı ile dikkat çekici ve aynaya benzer yüzeyi ile çelik, etrafındaki her şeyi yansıtarak mekân algısını değiştirir.

Wang'ın 2012 yılında İstanbul Modern Sanat Müzesindeki çağdaş Çin sanatından pek çok sanatçının işlerinin de yer aldığı "Dönüşüm" adlı sergide gösterilen, şimdi ise müze koleksiyonunda yer alan bu çalışmasında damarlar,



boşluklar, kavisler oluşturarak, detaylara gösterdiği önem ile doğal olan kayanın kavramsal dönüşümünü tamamlar. Kayanın varlığını, doğal olanı taklit etmekten yapay bir kaya yaratmaya doğru değiştirir. Sanatçı, böylece geleneksel olan ruhaniyeti gerçek olan metalin yansımada aramamızı sağlar. Geleneksel olana güncel bir müdahalede bulunan sanatçı, izleyicinin hayal gücünü yenilemesini sağlar, maddi ve manevi kavramlarının yönünü değiştirir.



**Görsel 4.28** Jim Hodges, *Untitled* (İsimsiz) 2011.

Amerikalı Sanatçı Jim Hodges 2011 yılında gerçekleştirdiği isimsiz taş çalışmalarında (Görsel 4.28) yansımayı dev granit taş yüzeyinin bir kısmına renklendirilmiş paslanmaz çelik uygulayarak kullanmıştır. Sayısız manevi fikri somutlaştıran bu çalışmada taşların birbirleri üzerindeki yansımaları da izleyicinin deneyimine dahil olur. Kayanın kendi dingin ve mat görüntüsünü tamamlayan bu parlak yüzeyler arasındaki kontrast sentetik ve doğal arasında uyumlu bir birleşim sunar.



**Görsel 4.29** Vija Celmins, *To Fix the Image in Memory* (İmgeyi Bellekte Sabitlemek)1977-82.

Vija Celmins' in *To Fix the Image in Memory* (İmgeyi Bellekte Sabitlemek) adlı (Görsel 4.29-30) serisinin serüveni, yıllar önce Meksika'ya gittiğinde bir şeyler toplamak için etrafta dolaşırken nehir kenarından topladığı bir dizi taşın ne kadar ayrıntılı ne kadar güzel oldukları karşısında büyülenmesiyle başlar. İncelemek için on bir çakıl taşı toplar sonra onların kalıplarını alıp bronza çevirir ve onları en ince detayına kadar aslı gibi olacak şekilde boyar. Topladığı taşların kendisi ile kopyalarını yan yana sergileyerek izleyiciye hangisi gerçek taş, hangisi onun yaptığı ayırt edilemeyecek bir deneyim yaşatır. Onun taşları fotoğraftan çıkmış gibi o kadar gerçekçidir ki onları dokunabilecek kadar yakından görmemiz gerekir. Bu yakın çekim bir şüphecilik idmanıdır ve aynı zamanda asıl çakıl taşlarına değer kazandırmanın bir yoludur. Sabrı, aşması gereken mesafenin farkındalığından gelir. "Kelimelerden daha güçlü ve biraz daha gizemli bir yeri anlatan bir malzemeyle çalışmanın derin bir yanı var" diyen Celmins' in yaptığı katkı, tartışmaya yönelik değil; elle tutulur bir katkı ve camın ardında çerçevesizmiş gizemli imgelerde yatıyor. Bu imgeler fazlasıyla el yapımı karmaşık bir örgünün örneğini çıkarır gibi santim santim karelere bölünüp, kendini unutarak sadakatle, kopyalayamayacak kadar zeki ve şüphecilikle tercüme edilmiştir. Ve nihayet bitirdiğinde, taşın bir imgesi ortaya çıkıyor ve yeterince yakından bakarsanız üzerinde, her yerde, sevgi dolu bir elin dokunuşunu görüyorsunuz. Gözle görülür bir şekilde ve tamamen el yapımı. Kalem morsa alfabeti gibi bu şaşmaz ölçü sayesinde, ürpertici mesafe imgeleri ısıtıyor ve bu bizi duraklatıyor, şaşırtıyor (BERGER, 41-44)



**Görsel 4.30** Vija Celmins, *To Fix the Image in Memory* (İmgeyi Bellekte Sabitlemek)1977-82.

John Berger hem yağlıboya resim yapan hem de karakalem desen çalışan Celmins' in bir elektrik ocağı, bir televizyon, bir tava, bir tabanca gibi çalışmalarının üzerinde çalışılıp bitirilmiş, nesnelere olduğu gibi gerçek boyutlarında gösteren, fotoğraftan çalışılmamış resimler olduğundan bahsederken bunu yetenek kıyaslaması için değil doğru tonu yakalamanın çok önemli olduğu bir gözlem türünü, sabırlı ve ustalıklı bir araştırma tekniğini vurgulamak için söyler. Celmins otuz yıl boyunca eğilimleri, modayı ve sanatsal abartıyı görmezden gelmiş, kendini uzaklara adanmış bir sanatçıdır. Resme dair derin bir şüphecilik ve fazlasıyla disiplinli bir sabır onun bu sadakatini sürdürülebilir kılan iki şeydir. Berger' e göre:

“Celmins'in şüpheciliği resmin asıl görüntünün önüne geçemeyeceğini söylüyor ona. Resim daima geridedir. Ama şöyle bir fark var: Resim bittiğinde imge sabit kalır. Bu yüzden de imgenin dolu olması gerekir - benzerlikle değil araştırmayla dolu. Bütün hileler açığa çıkar. Sadece beklenmeden gelen şey için bir umut vardır.”<sup>28</sup>



**Görsel 4.31** Vija Celmins, *Four Stones* (Dört Taş) 1977/2014-16.

Bu serinin devamı olarak devam ettiği *Four Stones* (Dört Taş) adlı (Görsel 4.31) çalışmasında da olduğu gibi taşın yüzeyinin her detayını gözlemleyip bir fırça ile bronz kopyasına aktaran sanatçı bir röportajında böylece taşları saf görünüşün bir kaydı ya da belki bulunan bu doğa parçaları ile ilişkisinin bir kaydı olarak yeniden tanımlayacağını düşündüğünden bahseder. Bulunan parçayı yeniden tarif edilen parça ile yan yana sergileyerek izleyicinin bir keşif duygusu ve hangisinin doğal olduğunu fark ettiğinde biraz zevk duygusu yaşayabileceğini ummak onu uzun vadede mutlu etmiş. Çalışmalarının bir tür kapalı kalite olduğunu, beceri ve zanaatı gizlediğini söyleyen sanatçı çok kapsamlı olduğu için bazen bunun, onun tarafından fazla hayal edilen bir iş gibi olduğunu da düşünmüştür. “*Kayaları çöle geri koyacaktım. Ama sonra parçaların üretimi o kadar uzun sürdü ki, fikir solmuştu.*”<sup>29</sup>

<sup>29</sup> <https://www.moma.org/audio/playlist/17/90>



**Görsel 4.32** Antony Gormley, *Two Stones* (İki Taş) 1979-1981.

Antony Gormley'in 1979-1982 tarihli *Two Stones* (İki Taş) adlı (Görsel 4.32) çalışması biri eski veya geleneksel olanı temsil eden granitten, diğeri ise yeniyi temsil eden bronzdan yapılmış aynı formda birbirlerine belirli mesafede yerleştirilmiş iki taştan oluşuyor.





**Görsel 4.33** Alicja Kwade, *Changed (Değişmiş) II*, 2016.

Gormley' de olduğu gibi taş formunu farklı malzemelerle çoğaltılmasını Alicja Kwade' in çalışmalarında da sıklıkla görmek mümkündür. Fakat Kwade' in işlerinin izleyiciyi illüzyona davet eden tarafı onu Gormley' in çalışmasından ayırır.

Çalışmalarında taş ögesini sıklıkla kullanan sanatçının taş, alüminyum, ayna, cam, karartılmış çelik kullandığı *Changed (Değişmiş)* adlı (Görsel 4.33) çalışmasında doğal taşın alüminyum kopyasını, araya duvar gibi onları ikiye ayıran ama ayna olmasından dolayı bize arada boş bir çerçeve olduğu hissi yaratan bir panel koyarak birbirlerine belirli mesafede yerleştirmiştir. Fotoğrafta önde gördüğümüz alüminyum döküm taşın aynadaki yansıması aynanın sınırlarına doğru geldikçe, aynanın arkasındaki taşın aslı ile birleşiyor. Böylece eserin etrafında dönmemizi sağlayan sanatçının yaratmaya çalıştığı bu illüzyon bize gerçeğin ne olduğunu, varlığı sorgulatıyor gibidir.

#### 4.7. Antroposen Çağında Atıklarla Oluşmuş Taş Formları

Zaman ve zamansallık temaları, gezegensel kriz tartışmasında ön planda yer alır. Dünya Sisteminde bir bütün olarak değişime işaret eden, önerilen bir çağ olarak Antroposen, gittikçe hızlanan endüstriyel günümüzün jeolojik kaydı olarak anlaşılabilir, zira insan faaliyetleri Dünya'nın katmanlarına kazınıyor ve bu izlerin insanın zaman ölçeğinin çok ötesine kadar dayanacağı tahmin ediliyor. Böylece, bu kavram bizi insanın ve gezegenin geçmiş, şimdiki ve gelecek zaman ölçeklerini yıkarak, kendimizi derin zamanın sakinleri olarak hayal etmeye çağırıyor. Bunu yapmak, çizgisel ve insan merkezli zaman kavramları için özellikle zordur çünkü jeolojik ölçekte yer alan gezegensel dönüşümler genellikle insan yetilerinin algılayabildiğinden çok daha yavaş gerçekleşir. "Kayaların ve taşların oluşumu, aşınması ve tekrar oluşumundan meydana gelen kaya döngüsü, elbette o kadar uzun zamana yayılmıştır ki bunları genellikle kalıcı ve değişmez olarak algılarız. Ancak insan faaliyetlerinin, son zamanlarda biriken tabakalarda, özellikle de geçen yüzyılın ortalarından bu yana bırakmış olduğu iz hakkında ne söylenebilir? Örneğin, agresif kaynak çıkarımı hemen gözlemlenebilirken, radyoaktivite, kimyasal böcek ilacı kullanımı ve okyanus asitlenmesi gibi diğer süreçlerin hepsi uzun ömürlü yara izleri bırakacakları halde halen çok belirgin değiller (CARLESIMO, DIRISIO, 50).



**Görsel 4.34** Kelly Jazvac, *A Plastiglomerate*, 2013. Havai.

Bazı yaklaşımlarda taşın mimari evriminin devamı olarak, beton molozları da taş olarak sınıflandırmaktadır. Bunların ötesinde insanın dünya üzerindeki etkileri daha yeni taşlar da oluşturdu. Bunların biri de resmi olarak adlı konulmuş *A Plastiglomerate* (Görsel 4.34) dır. 2013 yılında, okyanus bilimci Charles Moore'un önerisiyle jeolog Patricia Corcoran ve sanatçı Kelly Jazvac, *Plastiglomerate* olarak tanımladıkları yeni bir taş türünü incelemek için Hawaii Kamilo Plajı'na gitti. Erimiş plastik döküntü ve kum, ahşap, enkaz, herhangi bir nesne ve kaya da dahil olmak üzere plaj tortusu ile kaynaşmış kalıntıların birleşimi ile oluşmuş parçalar buldular. Bunlar yaratılmasına katkıda bulunan öğelerin birleşimini yansıtan tuhaf görümlü nesnelere. Ayrıca, bulunan plastik döküntülerin çoğunlukla Hawaii'ye yabancı oluşu , okyanusun akıntılarının çok uzaklardan bu kalıntıları taşıdığını gösteriyor. Yılda tonlarca plastik deniz atığının karaya vurduğu talihsiz bir çöplük haline gelen Kamilo Plajı'nda kolayca bulunabilecek aşırı tüketimin kümelenmiş bir yan ürünü olan ve görünüm itibarıyla çeşitlilik gösteren bu yeni taşlar, Jazvac gibi birçok sanatçının da dikkatini çekmiştir.

Jazvac' ın çoğunlukla beyaz arka plan önünde fotoğraflanan plastiglomerat taşları, nesnelere toz topraklarından arındırmadan yüceltmeyi başaran bir ürün fotoğrafçılığı çerçevesinde alışılmadık birer tüketici malı olarak okunuyor. Taşların arasında göze çarpan çöpler ise beyaz zeminle zıtlık oluşturarak, görüntünün öznesine yükseltilmiş plastiglomerat taşlarının statülerini karmaşıklştırır. Jazvac sıklıkla bu melez taşları hazır nesnelere olarak sergilese de (ki hazır nesnelere kökeninin 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkan tüketici kültüründe ve sermayenin günlük yaşama nüfuzunun artışında yer aldığı göz önüne alındığında, taşların değer ve ticaretle olan ilişkileri daha da değişir) çoğu kişi, Jazvac'ın hazır nesnelereyle Jeff Elstone'un çektiği bu fotoğraflar aracılığıyla karşılaşacaktır. Plastiglomeratın medyada gördüğü yoğun ilgiyle beraber bu görüntüler de geniş bir dolaşıma kavuşmuştur ve görüntülerin ürün fotoğrafçılığı ile olan bağlantısı, bunları meydana getiren siyasal ekonomiye dair önemli ipuçları verir (CARLESIMO, DIRISIO, 50).

“Jazvac'ın plastiglomerat çalışmalarının güçlü yanlarından biri, bu siyasal ekonomiye, aksi halde ayrı ve bağlantısız görülebilecek bir dizi diğer toplumsal ve ekolojik konularla bağlantılandırmasıdır. Plastiglomerat üzerine eleştirel düşünmek, bu konular arasındaki bağlantıları ve sermayenin günlük yaşama ne ölçüde nüfuz ettiğini (bugünün aşırı tüketim ikliminde daha da hızlanan bir süreç) tartışmaya bizi davet eder. Üretim, tüketim ve atık döngüleri bu tedirgin edici biçimlere sıkıştırılır ve uzak kıtalardan getirilen plastik çöplerinin bu ücra adada toplanması, bu tür döngülerde sıklıkla var olan gezegensel mesafeyi ortaya çıkarır--ülkelerin içinde bulunduğumuz ekolojik çıkmazdaki payı ve bu çıkmaz karşısındaki kırılganlığındaki büyük dengesizliği vurgular. Bu taşların oluşumunun altında yatan daha geniş toplumsal ilişkilere değinen Jazvac, “cinsiyet, ırk, sömürgecilik, coğrafya, güç ve sermayeyi içinde barındıran karmaşık ilişkiler ağını” ele almakla ilgilendiğini belirtiyor. Jazvac'ın ifade ettiği toplumsal tabakalar, plastiglomeratın bulunduğu jeolojik tabakaları hatırlatır. Plastiglomerat bu meselelerin tamamına doğrudan cevap vermese de, genellikle görünmez kalan belirli birtakım eylemler öbeğine etkili bir şekilde işaret eder.”<sup>30</sup>

30 (CARLESIMO, T. - DIRISIO, M., “Becoming Geologic”, 50.)



**Görsel 4.35** Agnieszka Kurant, *Post-Fordit 3*, 2019, 16. İstanbul Bienali.

Agnieszka Kurant'ın sergilediği taş parçaları ya da *Post-fordit*'ler (Görsel 4.35), kurmaca bir dünyanın mineralleri mi yoksa doğal bir mucize mi diye düşünenlere cevap veriyor. Detroit Akiği olarak da bilinen bu taşlar, insan izi taşıyor ve sanatçının işin malzemesini fosilleşmiş otomotiv boyası, toz haline gelmiş kaya, köpük, metal alaşımı olarak belirttiği çalışma Detroit'teki otomobil fabrikalarının atık boyalarının katılarak taşa dönüşmesiyle oluşuyor.

“Plastiklerin kullanımı geçtiğimiz yaklaşık 75 yıl içinde hayret verici bir hızda artmaya devam ederken, bu kısa zaman çizgisi, bu taşlarda yankılanan karmaşık zamansallığı gizlemektedir. Milyonlarca yıllık yaşam ve enerjiden oluşan plastikler, genellikle pipet veya poşet olarak sadece birkaç dakika kullanılmak üzere günümüze getirildikten sonra çöpe atılır ve biyolojik olarak parçalanmaları için yüzlerce veya binlerce yıl gerekir. Jeolojik uzak geçmişimize ve geleceğimize bir pencere niteliğindeki plastiglomerate, zamanın kendisine meydan okuyor gibi görünüyor.”<sup>31</sup>

31 CARLESIMO, T. - DIRISIO, M., “Becoming Geologic”, 50.



**Görsel 4.36** Sibel Horada, *Suyun Şekillendirdiği*, 2019.

Taş ile romantik ilişkimiz sahilde başlar. Taş toplamının diğer taşlara haksızlık eden bir tarafı varken Sibel Horada *Suyun Şekillendirdiği* adlı (Görsel 4.36) çalışmasında taşa benzeyen formları toplayarak diğer taşlara hakkını iade ediyor. Baudrillard *Nesnel Sistem* kitabında deniz aşındırmasının bizi insanın önemsiz arzularına boyun eğecek hale getirilmiş kültürel bir doğa masalına götürdüğünü; başka bir deyişle denizin taşı aşındırırken kültürel bir cila görevi yaptığını söyleyerek doğayı üstün niteliklere sahip bir zanaatkâra benzetir. (BAUDRILLARD, 74). Sanatçı, doğanın zanaatkarlığını gösterdiği, gerçek taşlara kıyasla çok daha kısa zamanda çakıl taşını çağrıştıran formlara dönüşmüş atık straforları sahil kenarlarından ve oyuntulardan toplamıştır. Çalışmasında bize denizin gelgitlerinin bir taşı yüzyıllar boyunca şekillendirmesindeki doğallığa kısa zamanda yaklaşmış bu parçaları bir kaideden çok oyun ya da teşhir alanı bir masa üzerine ve etrafına insanın sahil kenarında taşlarla oynayışı gibi bazılarını üst üste koyarak dizdiği, bazılarını yığıldığı bu yerleştirmesi ile doğayı tahrip eden insanlığın suçunu ifşa ediyor gibidir.



#### 4.8. Atılan Taşlar



**Görsel 4.37** Erim Bayrı, *Taş Atan Edward Said* (Edward Said Throwing A Rock), 2003.

Taş atma kendini korumanın en ilkel dürtüsü olduğu gibi, taş atma aynı zamanda kime, ne için attığına göre politik bir eylemdir. Nobel ödüllü yazar Edward Said'in Filistin intifasında "saldırganlara" taş atarken çekilmiş fotoğrafı basında büyük yankı uyandırmıştı. Erim Bayrı'nın 2003 yılında yaptığı, *Eksik Olan* adlı bir karma sergide gösterdiği *Taş Atan Edward Said* adlı (Görsel 4.37) çalışması ile bu olayı heykelleştirmiştir. Bu çalışma ile serginin adı arasında bir bağ varmışçasına, figürün duruş olarak taşı atmadan hemen öncesinin betimlendiği heykelde, fotoğrafın aksine figürün elinde taş olmayışı taşın varlığına dair bizi düşündürür. Çalışmanın bu başlık altında değerlendirilmesinin nedeni ise sanatçının burada taşın gücünden çok eylemin gücüne işaret etmiş olmasıdır. Kayaları ve taşları düşük değere sahip hammaddeler, değerli metallerin hiç de değerli olmayan komşusu olarak gören bir siyasal ekonomide ve onları sıklıkla arka plana ya da öznenin ayaklarının altına yerleştiren bir sanatsal

gelenekte Durham'ın taşları bu değersizleştirmeyi ve kenara itilmeyi reddeder.<sup>32</sup> Manidar bir örnek, Durham'ın Maria Thereza Alves ile ortaklaşa yaptığı 1995 tarihli *A Stone From Metternich's House In Bohemia* (Metternich'in Bohemya'daki Evinden Bir Taş) adlı (Görsel 4.38) çalışması müze vitrinine bir taş atmaktır. Bunu 30 saniyeden oluşan bir video ile belgelemiştir. Bir kurum eleştirisinden daha fazlası olan bu eylem, reddettiği sömürgeci durumu ve sınıf dinamiğini destekleyen değer paradigmasını parçalamaya çalışır.



**Görsel 4.38** Jimmie Durham, *A Stone From Metternich's House In Bohemia* (Metternich'in Bohemya'daki Evinden Bir Taş) 1995, Viyana.

Taşı hem mimarının hem de metaforun ağırlığından kurtarmaya çalıştığını söyleyen Durham için taşlar, geliştirilme, değişim ve servet potansiyellerinden ötürü değerli olan inşaat malzemelerinden, estetik değerleri ise sadece metafora, başka bir şeyi temsil etmeye elverişli olma potansiyellerinden ibaret değildir. Durham'ın çalışmaları, taşın kendisini düşünmemizi ister. Canlı ve cansız, doğa ve kültür arasındaki ikilikleri güçlendiren ve aydınlanma zihniyetine Durham'ın bakış açısı tarafından meydan okunur. Durham'ın çalışmaları, ulus inşası için hapishaneler, müzeler, altyapı, sınırlar vb. inşa etmek için toprak ve kaynakları kullanan devlete

32 CARLESIMO, T. - DIRISIO, M., "Becoming Geologic", 47.



karşı çalışır. Burada “doğa” sivil toplumun ve devletin dışında tutuluyor ya da daha doğrusu, devlet daha geniş ekolojilerin iyiliği ile ilgilenmez. Duvarların kelimenin gerçek anlamıyla ayrımlar oluşturduğu gibi, bu dar dünya görüşünün temelini oluşturan ikilikler de aynıyı yapar (CARLESIMO, DIRISIO, 51).

Durham için taş bir müttefiktir. Dünyayı işlevselleştirici bir şekilde görmeyi reddedip bu müttefikliği kabul ederek, Durham öznellik ve toplumsallık anlayışımızı daha genişçe, yeniden şekillendirir. Bu yeniden şekillenmenin çok gerçek toplumsal, siyasal ve ekolojik anlamları vardır. Gittikçe hızlanan gezegen krizimizde çevremizi anlama ve onunla etkileşim kurma biçimimizi değiştirmemiz gerekmektedir. Son zamanlarda yazdığı bir makalede Durham bu çerçeveyi çok iyi çiziyor: “Örneğin, arazi alım satımına karşı dünya genelinde bir yaşamız olsaydı nasıl olurdu? Şayet, pek çok vatansız halkın dediği gibi, dünya dünyadır, bir meta değildir.”<sup>33</sup>

Bu araştırmada sanatçıların taş gibi bir malzemeyi farklı kullanım şekillerine değinmeye dikkat edilse de taş atma eyleminin sanatçılara benzer ilhamlar verebildiği göstermek açısından Durham’ın benzer nitelikte, farklı koşullarda tekrar ettiği vitrine taş atma performansının, Kendell Geers’ın 1993 yılında gerçekleştirdiği *Title Withheld (Vitrine)* - (Ünvanı Gizli [Vitrin]) adlı (Görsel 4.39) ve Kader Attia’ın 2014 yılında Art Basel’de gerçekleştirdiği *Arab Spring (Arap Baharı)* adlı (Görsel 4.40) performanslarına bağlam olarak farklı olsalar da eylemsel olarak benzediklerini belirtmek gerekir.

---

33 CARLESIMO, T. - DIRISIO, M., “Becoming Geologic”, 51.



Görsel 4.39 Kendell Geers, *Title Withheld (Vitrine)* - (Ünvanı Gizli [Vitrin]) 1993, Berlin.



Görsel 4.40 Kader Attia, *Arab Spring (Arap Baharı)* 2014, Art Basel.



**Görsel 4.41 – 4.42** Antony Gormley, *Re-Arranged Desert* (Yeniden Düzenlenmiş Çöl) 1979, Arizona.

Antony Gormley 1979 yılında gerçekleştirdiği *Re-Arranged Desert* (Yeniden Düzenlenmiş Çöl) adlı (Görsel 4.41 - 4.42) geçici yerleştirme olarak adlandırdığı performansı için Walter De Maria' nın 1968 yılında Arizona'da *Mile Long Drawing* çalışmasını yaptığı yere gider. Gormley için De Maria, Robert Smithson ve Richard Serra'nın çalışmaları ve bunların Amerikan sanatındaki yerinin yanı sıra, imge yapımından bağımsız olarak beden malzeme ve mekanla ilişkisi kritik önem taşıyordu. Bu çalışmasında Gormley, etrafındaki el büyüklüğündeki taşları fotoğrafta üzerinde durduğu alana toplayarak bir yığın yapıp çevresindeki tüm taşları temizler ve sonra onları tekrar elinden geldiğince uzağa atar. Tüm taşlar sadece fırlatabildikleri ölçüde dışa doğru yayılır. Yukarıdaki fotoğraflardan topografyada yaratılan farkı görülebilir. İkinci resmin ortasında ayrıca yığının daha önce nerede olduğu görülebiliyor. Orada bir çeşit eksik vücut olduğunu söyleyen sanatçıya göre bu, mekânda yer değiştirmiş bedenin diğer bedenlerde yaşama, isteme, hissetme eylemidir ve şunu sorar “*Ne tür bir mekân zihinsel, fiziksel, yaratıcı bir biçimde başkalarına aktarılır?*”<sup>34</sup> Gormley’ in kişisel alan fikri, kişisel alanın erişiminin genişletilebileceği gibi yöntemleri hesaba katarak tenin ötesine geçer. Bu çalışma içsel benliğin dış alanlara ne kadar uzandığı ve hak iddia edebileceği sorusunu işaret eder. Alfred Gell “İzler” (traces) ve “kalıntılar” (Leavings) terimlerini dağıtılmış kişiliğin maddi işaretlerini tanımlamak için kullanır ki Gormley’ in burada taşıdığı tam olarak bu dağıtılmış kişiliğidir.<sup>35</sup>

<sup>34</sup> Antony Gormley on Sculpture, Thames and Hudson,

<sup>35</sup> KNAPPER, Carl, Beyond Skin: Layering and Networking in Art and Archaeology, 2



**Görsel 4.43 - 4.44** Kader Attia, *You Don't Put Ideas in Prison* (Fikirleri Hapsetmeyin) 2018, MAC VAL Müzesi, Fransa.

Kader Attia'nın mekânı bölen metal çitlere beton parçaları ve taşları atarak gerçekleştirdiği yerleştirmesinde yarattığı tahribat ile güç, bazen de şiddet içeren ama yine de sürekli bir etik bağlılık tarafından yönlendirilen bir estetik göze çarpıyor. Attia sanatın sağladığı mekânı kolonileşme ve küreselleşmenin sonuçları da dahil olmak üzere bir dizi kentsel gerçekliği gözlemlemek için kullanıyor. 2018'de Paris'te Stalingrad çevresinde kamp yapan mültecilerin toplu baskısından doğan *You Don't Put Ideas in Prison* (Fikirleri Hapsetmeyin) adlı (Görsel 4.43 – 4.44) enstalasyonu ile sanatçı, mücadelenin inatçılığına saygı gösterir ve ayrımcılığa ve özgürlük üzerindeki kısıtlamalara karşı çıkan jestin önemini vurgular. Hiçbir devlet, hiçbir sınır fikirleri hapsedemez. Engeller fiziksel olarak taşlarla geçilmiş, kalan taşlar ise askıya alınan yıkımın jestleridir.





**Görsel 4.45** Ahmet Ögüt, *Stone To Throw* (Atmak için Taşlar) 2011, Diyarbakır.

Ahmet Ögüt'ün 2011 yılında gerçekleştirdiği *Stone To Throw* (Atmak için Taşlar) adlı (Görsel 4.45) çalışması üzerlerine askeri uçakların gövdelerindeki dekoratif resimleri çizdiği 10 taşın 9'unu Lizbon'da sergilendikleri kaidelerden memleketi Diyarbakır sokaklarına bırakılmak üzere yollanması yolculuğunu ve dokümantasyonunu içeriyor.

#### 4.9. Toplama /Sınıflandırma



**Görsel 4.46** Alper Aydın, *Taş Kütüphanesi*, 2016, İstanbul Modern.

Jeolojinin alt dalı olan mineraloji yerkabuğunda oluşan içerdikleri çeşitli minerallerden dolayı farklılık gösteren taşların fiziksel ve kimyasal özelliklerini incelerken sınıflandırır. Tarihte 10.yy a kadar uzanan bu sınıflandırmalar çeşitli bilimsel teknik ve araştırmalar ışığında yapılırken, gündelik hayatımızda da göze hoş görünen, gerek rengi gerekse biçimi nedeniyle gittiği yerlerden taş toplama alışkanlığı olan insanlar çok yaygındır. Sanat alanında ise topladığı taşları çalışmalara dönüştüren sanatçılardan biri olan Alper Aydın'ın *Taş Kütüphanesi* adlı (Görsel 4.46) çalışması taşların insanlarla diyalogu ve hayatlarına şahitliğinden kaynaklanır. Türkiye coğrafyasında salt doğada bulunabilecek taşlar yerine insanlarla iletişim haline geçmiş hatta müdahaleye uğramış taşları toplamış ve onları izleyicilerin şahitliğine sunarak bu kütüphaneyi oluşturmuştur. Taşlara olan bu ilgisi salt olarak taşların şekillerine, renklerine ya da enerjilerine olan meraktan çok bir taşın üzerinde yaşadığımızı fark etmesiyle başlamıştır. Memleketi Ordu'nun küçük bir köyü olan Yason Burnu'nun bundan milyonlarca yıl önce oluşan volkanik bir akıntının üzerine inşa edilmiş 3500 yıllık bir yerleşim alanının bulunması, bu volkanik kaya üzerinde konumlanışın aslında topografyanın formuyla uyumlu bir yaşam şekli benimsendiğini göstermesi,

kütüphanenin oluşturulmasının nedenlerindedir. Çünkü 3500 yıl önce burada yaşayan insanlar taşın yapısını ve gelgitleri müthiş bir şekilde çözümlemiş, bu yıllar boyunca ihtiyaçları doğrultusunda değiştirmişler ve taşlar bu insanların hayatlarına zaman içerisinde şahitlik etmişlerdir. Bu yüzden Aydın, kütüphanesinin taşlarının bir kısmını bu bölgedeki eski balıkçı barınaklarından, Ruılar' dan kalma evlerden ve bölgedeki yıkık haldeki 13 ayrı kilisenin birkaçından toplayıp bir araya getirmiştir.

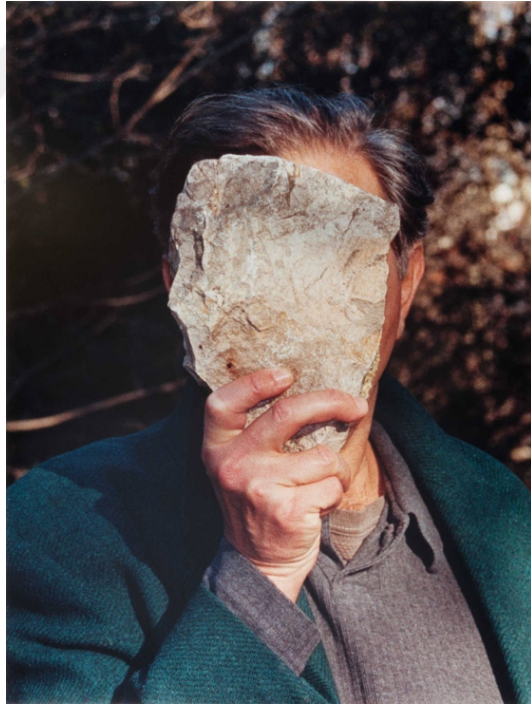


**Görsel 4.47** Benjamin Maus - Prokop Bartoníček, *Jller*, 2015, Prag.

Alman sanatçı Benjamin Maus ve Çek sanatçı Prokop Bartoníček'in kendilerini bilim adamı gibi konumlandıkları projelerinin *Jller* adlı (Görsel 4.47) kinetik çalışması çakılları jeolojik yaşlarına göre seçip, ayıran ve sıralayan bir cihazdır. Cihaz analiz ettiği taşları daha sonra endüstriyel bir vakum tutucuyla çekip ızgara içinde yaş ve türüne göre 2x4 metrelik platformunda doğru yere bırakarak yerleştirir. Projede kullanılan tüm taşlar Almanya'nın Ulm şehrine yakın erozyon sonucu oluşan ve buzullar tarafından taşınan çakıl taşlarından oluşan Jller nehir yatağından toplanmıştır. Toplandığı yerin geçmişte nehir olduğu bilindiğinden her taşın Jeolojik yaşını bulmak nispeten basit bir işlemdir. Cihaz ve performansı bu araştırmanın ilk tezahürüdür. Her taşın elde edilen bilgiler baskın renk, renk

kompozisyonu ve çizgiler, katmanlar, desenler, tahıl ve yüzey dokusu gibi yapısal özelliklerin histogramlarıdır. Bu veriler taşları önceden tanımlanmış kategorilere atamak için kullanılır. Bu kategoriler, belirli nehirde bulunabilen ve doğrudan taşın yaşına karşılık gelen taş çeşitlerini temsil eder ve manuel olarak seçilmiş ve etiketlenmiş taş setleri ile kodlanmış bir sınıflandırma sisteminin sonucudur. Belirli bir nehirde bulunabilecek sınırlı sayıda taş türü olduğundan, bu sistemin çok doğru olduğunu kanıtlamaktadır. Endüstriyel otomasyon ve tarihsel jeoloji alanında devam eden araştırma projesinin bir parçası olan *Jller* rasgele bir taş kümesinden başlayan süreç sonunda nehrin doğal tarihini görünür hale getirir. (SIERZPUTOWSKI, 2016 )

#### 4.10. Disiplinler Arası Kullanımı



**Görsel 4.48** Jimmie Durham, *Self-Portrait Pretending To Be A Stone Statue Of Myself* (Kendimin Taş Heykeliymiş Gibi Yaptığım Oto Portre) 2006.

Taş ögesinin fotoğraf alanında kullanımına, kompozisyonda taşı merkeze konumlandırması açısından Jimmie Durham'ın 2006 tarihli *Self-Portrait Pretending To Be A Stone Statue Of Myself* (Kendimin Taş Heykeliymiş Gibi Yaptığım Oto Portre) adlı (Görsel 4.48) eserini örnek verebiliriz. Durham'ın bu çalışması



Magrette'in "Aktif Ses" adlı eserindeki benzerlik ikisinde de taşın kompozisyonun öznesi gibi merkezde olması ve çerçeveye hükmetmesidir. Bu Fotoğraf standart portre ölçülerini takip eder ama yüzü gizleyerek formu bozar. Taşın keskin, köşeli özelliklerini ön plana çıkarır. Çevresinden sanatçının ormanlık bir alanda olduğu anlaşılmaktadır fakat konumu belli değildir. "Bu bağlam eksikliğine rağmen, arazi hala görüş alanına girer, görüntünün öznesi olan Durham'ın rolüne meydan okuyacak şekilde yüzünün önüne geçen taş ile birlikte görüntünün içine çekilir." <sup>36</sup>

Fotoğrafçılık evirildikçe otoportrenin toplumsal işlevinin yanı sıra statü ve değer ile ilişkisi de değişmektedir. 1931'de Walter Benjamin Küçük Fotoğrafçılık Tarihi'nde fotoğrafçılığın erken döneminde portre fotoğrafçılarının öncelikle yükselen sınıflara hitap ettiğini yazmıştır. Ancak 1880'den sonra mecra, teknik gelişmeler ve endüstriyel üretim sayesinde geniş kitlelere açılmış ve fotoğrafın bu sınıf dinamiğinde statüyü simgelemeye devam etmesi için Photoshop gibi programlarla kapsamlı rötuşlar ve yapay vurgular moda olmuştur. Portrenin statü ve değerle ilişkisi göz önüne alındığında, Durham'ın bozucu müdahalesi, bizi bir portre, daha az geleneksel bir özneye odaklandığında neler olduğunu düşünmeye davet eder. Taş sıkı tutuşu nesneyi öne ve merkeze çıkarsa da yüzünün görünür kısmı bir gerilim yaratır. Taş özne olabilir ama Durham da hala kompozisyon içinde mevcuttur ve kendi görüntüsünün yerine başka bir şey koymaya çalışsa bile görüntünün inşasında aktif varlığını sürdürür. Ama sonuçta görüntüsü kaybolmuştur ve fotoğrafın isminin iddia ettiğinin aksine bu kendisinin taş heykeli değildir. Ancak eserin adı, taşların Durham'ın pratiğindeki önemine, toplumsal ve siyasal yankılarına işaret eder. Gerek aleni ve doğrudan şiddetin, gerekse daha dolaylı ve sistemik işleyen uzun süreli soykırımların veya Benjamin'in kapitalist sistemimizde ortaya çıktığını gözlemlediği toplumsal katmanlaşmanın sert eleştirilerine hem kelimenin tam anlamıyla, hem de mecazi olarak ağırlık katarlar. Bu eserde taşın (Durham'ın diğer çalışmalarında olduğu gibi) kendini ön planda sıkıca konumlandıran bir mevcudiyeti vardır (CARLESIMO, DIRISIO, 47).

<sup>36</sup> CARLESIMO, T. - DIRISIO, M., "Becoming Geologic", 47.



**Görsel 4.49** Marian Penner Bancroft, *Xá: YTEM*, 1991, Kanada.

Taşı çalışmasının merkezine alan bir diğer sanatçı, fotoğrafçı Marian Pender Bancroft yukarıda gördüğümüz dört fotoğraf ve dört sürtme tekniği ile yapılmış çizimlerden oluşan *Xá: ytem* adlı (Görsel 4.49) yerleştirmesi ile alanını genişletmiştir. Çalışmanın merkezindeki taş; British Columbia, Mission yakınlarındaki bir tarlada bulunan, buzullarla taşınmış bir yabancı kaya (sınır taşı) yerel olarak Hatzic Rock olarak bilinir. 1990 yılında bu kaya yapılaşma için patlatılması planlanmış fakat Arkeolog Gordon Mohs, kayanın özelliğini manevi güç kaynağı olarak ve insan yerleşiminin muhtemel bir çekicisi olarak tanımlamasıyla kazılar gerçekleştirmek üzere patlatma planlarını erteletmiştir. Kazılarda oranın ilk yerlileri Stó: lo yerlilerine ait M.Ö. 3300 ile 3650'e tarihlenen insan yerleşiminin kanıtı olacak kalıntılara ulaşılmıştır. Bunun ardından mülk, hükümet tarafından arkeolojik alan, yerlilerin ataları ve dönüştürücü taş hakkında ziyaretçilerin bilgilendirileceği eğitim merkezi olmak üzere satın alındı. Yerlilerin sözlü geleneğinde bu kayaların, savaştıkları ve yazının bilgisini paylaşmadıkları için yaratıcı tarafından taşa çevrilen liderlerin yaşam gücü olduğuna inanılır. Dönüştürücü olan bu taşın bulunduğu yer Fraser Vadisi'nin insanları Stó: lo yerlileri için, dua ve meditasyon bölgesidir. British Colombiyalı Bancroft, 1991 yılında bölgeyi ziyaret ettiğinde, efsaneden çok etkilenir ve daha önceki cehaletinden de utanır. İlk milletlerin halkı hareket etmişler, göçebe olmuşlar

ve kendilerini gerçekten belirli bir yere bağlamamışlar ve işte bu kalıntılar bunun kanıtıydı. Sömürgecilerin sanki bu doğru değilmiş gibi konuşmasına şaşırıyordu. Ama bu keşif ilk milletlerin burada var olmadığını savunan tarihin aksine, derinlemesine varlığını kabul etme girişimiydi. Sanatçı pusulanın dört orta noktasından (kuzeybatı, kuzeydoğu, güneybatı ve güneydoğu) taşı fotoğrafladı. Kitsilano' daki evine döndüğünde yaşadığı binanın bu kez kuzey, güney, doğu, batısında orta noktalardan sürtme tekniği ile yüzeyin dokusunu çıkardı. Sanatçının tepkisi bu güçlerin ince ve hareketli bir kombinasyonuydu. (LANGFORD, 282 - 283)

Dönüştürücü Taş'ın fotoğrafları büyük heykelsi bir varlığa ve otoriteye sahiptir. Onların işlevinden ziyade biçimleri, batı fotoğraf ve toprak sanatı tarihiyle bir diyalog kurar. Bancroft'un görüntüleri aynı zamanda hem hayranlık uyandıran hem de kritik olan icracı seyirci minimalizm ve onun suçlu vicdanı ile etkileşim içindedir. Sürtünmeler elbette dokunma ve sahip olma paradoksuyla boğuşmak için kişinin durduğu yerden gözlerini kaldırılmasıyla ilgilidir (LANGFORD, 283).

*Xá: ytem*'da mirasın bir parçası olarak üstlendiği kültürünün başkalarına karşı dar görüşlülüğü ve körlüğü ile yüzleşen Bancroft, Hugh Brody ile yaptığı röportajda konuyu ele alışını şöyle açıklar;

*“Temas etmeden önce şeylerin nasıl görüldüğünü anlatan ve bunun üzerine düşündüren fotoğraflar çekmeye ve insanları kendi hayatlarımızdan daha uzun bir zamana dair düşündürmeye çalıştım.”<sup>37</sup>*

37 BRODY, Hugh, (2012), Marian Penner Bancroft & Hugh Brody / “within that trace”: A Conversation, 28.



**Görsel 4.50** Cengiz Tekin, *Burada Çok Fazla Kaya Var* (Here Is No Water But Only Rock), 2010, Diyarbakır.

Cengiz Tekin'in 2010 yılında T.S. Eliot'ın "Çorak Ülke" adlı şiirinden yola çıkarak adlandırdığı *Burada Çok Fazla Kaya Var* (Here Is No Water But Only Rock) adlı (Görsel 4.50) çalışmasında ise diğer çalışmalarının aksine ancak dikkatle tekrar tekrar bakıldığında fark edilen, arkasına gizlendikleri taş ve kayalarla bir olmuş, neredeyse taşlaşmış çocuklar var. Saklambaç oynamak için elverişli olmayan bu yerde taşları, onları tehdit eden bir tehlikeden korunmak için kendilerine siper edinmişler. "Birlikte düşünüldüklerinde en fazla (beş taş, seksek gibi) masum çocuk oyunlarını akla getirmesi gereken "taş" ve "çocuk" Tekin'in çalışmasında Türkiye'nin güncel politik bağlamı içinde kazandıkları yeni anlamlarla çoğaltılıyor, bu ikisi arasında doğrudan kurulan ilişki yeniden yorumlanıp, taşlar yerine oturtuluyor."<sup>38</sup>

<sup>38</sup> BAYKAL, Emre Mücadele İçin Alan, 160.



**Görsel 4.51 - 4.52** Burhan Üçkardeş, *Olay Ufku*, 2017, İstanbul.

Burhan Üçkardeş'in mezuniyet projesi olarak 2017 yılında gerçekleştirdiği çalışması *Olay Ufku* (Görsel 4.51 - 4.52) ise farklı disiplinlerin iç içe girdiği çalışmalara örnek olması ve insanın kendi konumunun belirsizliğini taşın kılavuzluğunda ele alması bakımından incelenir. “Geleneksel anlamı ile ‘anlama’, bir aynılaştırma, bir tanıdıklaştırma edimi olarak ‘başka’ yı kendinde eriten bir edimdir.” (ANLI, 12-32) Eğer benzer olanla olmayanın, yan yana geldiklerinde birbirlerini etkilemesi söz konusuysa ‘ben’ ve ‘element’ birbirlerinin birer aynası konumunda bulunabilir mi? Sorusunu sorgulayan Üçkardeş, algıyı ve algının bir sonucu olan benzerliği kırmak için, gözlemleyici için birer ayna görevi gören, yüzeyine metal görünüm verdiği doğal taşları doğada bulunduğu noktalarda fotoğraflıyor. Onları öz niteliklerinden sıyrıp birer birim haline dönüştürmek adına kapladıkları hacmi küpe indirgeyip, bu kipleri taşların fotoğrafları ile birlikte sergileyerek tıpkı ‘ben’ ve ‘başka’ ilişkisindeki gibi, mutlak konumun hiçbir zaman belirlenemez oluşuna deneysel bir yöntemle atıfta bulunuyor gibidir.



## 5. YAPITLAR

### 5.1. Taşın bir Öge Olarak Kullanıldığı Çalışmalar:

#### 5.1.1. Korunak



**Görsel 5.1** Kıymet Daştan, *Korunak* (La Maison en Pierre) 2016, Nice/ Fransa.

*Korunak* adlı çalışma (Görsel 5.1) Fransa’da bulunan bir rezidans sırasında ziyaret etmek için gidilen ama tadilat nedeni ile kapalı bir müzenin girişinden alınmış taş parçası ile gerçekleştirilmiştir. Kapalı olan müzenin büyük bahçe kapısından çöp torbaları ile dışarı taşınan taşlar çöp kutusunun yanına bırakılmıştı. Bu taşlar öncesinde bir kale gibi korunaklı bu müzeye aitti fakat atılmıştı. Uyandırdığı bir çok hissin yanında koruyucu bir his de uyandıran taşın kendini koruması mümkün olabilir miydi? Bu sorudan hareketle oluşturulan çalışma, taşındıkça küçülen zarar gören kütle sanki bir iç boşluğa sahip ve hayali bir pencereden dünyaya bakıyormuş da ferforjesiyle güvenlik önlemlerinin sınırlarını sorgular.

### 5.1.2. Gel - Git



**Görsel 5.2** Kıymet Daştan, *Gel-Git*, (Marée), 2018, Nice/ Fransa.

Gülhane Parkı tramvay durağında dikkati çeken sarı renkli “boşluğa dikkat” uyarı yazısı tramvay gelmeden fark edilmeyen bir boşluğu işaret ediyordu. Gelecekte karşılaşacağımız bir boşluk duygusu yaratan, serginin ana başlığını (*Boşluğa Dikkat*) oluşturan bu işaretin sarı rengi boşluğun işaretine dönüştü. İstanbul’dan kilometrelerce uzaktaki Nice sahilinde taşların aralarını doldurup boşaltan gelgit ise boşluğun varlığına dikkat çekiyordu. *Gel- Git* adlı çalışma (Görsel 5.2 - 5.3 - 5.4) sahile özgü çakıl taşlarının, galeri mekanına her gün azar azar toplanıp, teker teker sarı pelür kağıdı (ince ambalaj kağıdı) ile kaplanıp galerinin zemininin iki kenarına yerleştirilmesinden oluşur. Duvar diplerinin plaj şeklinde düşünülmesi duvarları deniz olarak konumlandırarak izleyicileri kendi konumlarını sorgulamaya teşvik eder. Paketleme eylemi, güzel bir şeyden bir parça alma dürtüsünü ve hatıra niyeti ile toplandıkça azaldığı için onları koruma gerekçesiyle alınması yasak olan Nice’in sembollerinden biri haline gelmiş taşların değerini vurgular.



**Görsel 5.3** Kıymet Daştan, *Gel-Git, (Marée)*, Detay, 2018, Nice/ Fransa.





**Görsel 5.4** Kıymet Daştan, *Gel-Git*, (Marée), Detay, 2018, Nice/ Fransa.

Değerini bulunduğu konumdan alan bu taşlar, gittikleri yerlerde farklı şekillerde bir masada, vitrinde ya da bir köşede ait oldukları yeri temsil etmekten ileri gidemeden sergilenirler. Bu düşünce düğün şekerlerini açılmadan saklama dürtüsündeki gibi hatıra olarak saklanacak şeyin paketlenmesi, armağanın taşıma sırasında giyindiği ambalaj, meyvelerin bahçeden markete gelirken birbirine değip birbirini çürütmesin diye ince pelür kağıdına sarılması, bu taşları paketlenme isteği oluşturdu. Bir yandan da bir şeye dikkat çekmek için sarı renk yazılan uyarı yazıları gibi taşları tek tek sarı renkli kağıt ile paketlenmek boşluğa dikkat çekmenin bir yoluna dönüştü. Dikkat çekme anlamı taşıyan sarı renkli işaretlemenin, Fransa'da geçici alan gibi bir anlama da gelmesi bu fikri pekiştirir ve miras, aidiyet, değer, zaman, boşluk, yer değiştirme meseleleri üzerine düşündürür.

## 5.2. Taş Formu Verilmiş Çalışmalar

Tez sürecinde gerçekleştirilen yapıtlar, taş ögesinin formunu kılavuz olarak kullanarak ondan “değerli” bir taş formu oluşturarak çağrıştırdığı anlamları sorgular. Taşın formunun kendisine dair söz söyleme, ondan bir kabuk oluşturma metaforunu kullanır.

### 5.2.1. Unutma(ma)ktan Korkuyorum

“Land, skill, and knowledge that were not ours to sell or give were taken, alienated in order to become property. Ironically, what could never be given is now treated precisely as the given: data.”  
 (“Bizim satmamız ya da vermemiz için var olmayan toprak, beceri ve bilgi alındı ve mülkiyete dönüştürülmek için yabancılaştırıldı. İroniktir ki, günümüzde tam da verili muamelesi yapılan şey asla verilemeyecek olan şeydir: Veri.”)\*

2019 yılında Beyrut’ta başlamış hala devam eden *Unutma(ma)ktan Korkuyorum* adlı proje *Unutma Taşları* ( Oblivion Stones) ve Yanık bellek (Memory Burn) adlı video çalışmalarını içerir.

2019 yılında Beirut’taki Ashkal Alwan sanat programı kapsamında başlanan *Unutma(ma)ktan Korkuyorum* (I Am Afraid to (Not) Forget) projesinin bir parçası olan *Unutma Taşı* (Oblivion Stone) serisi (Görsel 5.5 – 5.9) kişisel arşivimin yanı sıra sokaklardan ve korsan film satan dükkanlardan topladığım atık Optik diskleri (type-7 plastik, alüminyum, gümüş, altın) doğal taş formunda ısı ile eriterek oluşturulmuştur.

---

\*CUBİTT, Sean, Finite Media: Environmental Implications of Digital Technologies, 2017, s. 159



**Görsel 5.5** Kıymet Daştan, *Unutma Taşı I* (Oblivion Stone I), 2019, Beyrut/ Lübnan.

Kayıp parçalar silinmiş hafızalar gibidir. Mekan ile değerlendirildiği gibi, bulunan herhangi bir taş (eğer koptuğu yerin bilgisine sahip değilsek) maddesel değerinden ibarettir. Herhangi bir yerde karşılaşılan bir taşın anlamsızlığı nereden geldiğini bilmemekten gelir. Beyrut'ta eski medeniyetlerin kalıntılarının (günümüze kadar ulaşmış, restore edilebilir antik bazı kısımlarının korunmasına karar verilmişse de ) bazı kısımları molozlaşmaya terk edilmiştir. Bu gözlemden ve yollarda karşılaşılan atık Optik disklerin bir zamanlar bir bilgiyi taşıdıkları fakat işlevsiz hale geldiklerinde işlevsiz molozlar gibi atık nesnelere dönüşmüş olması düşüncesiyle onlardan değerli görümlü taş formları yaratma isteği doğurmuştur.



**Görsel 5.6** Kıymet Daştan, *Unutma Taşı II (Oblivion Stone II)*, 2019, Sergiden Detay, Beyrut/ Lübnan.



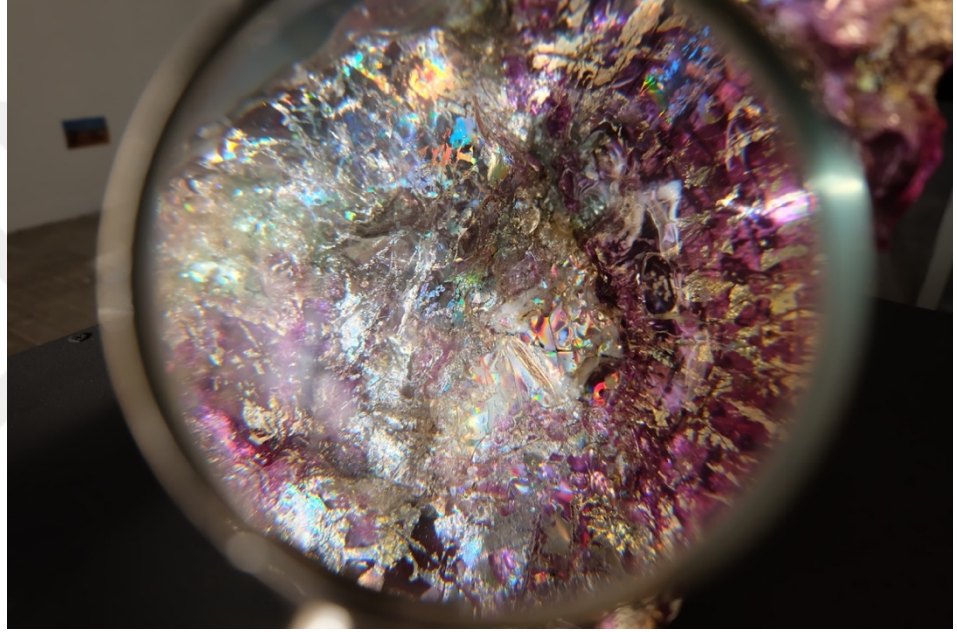
**Görsel 5.7** Kıymet Daştan, *Unutma Taşı II (Oblivion Stone II)*, 2019, Beyrut/ Lübnan.





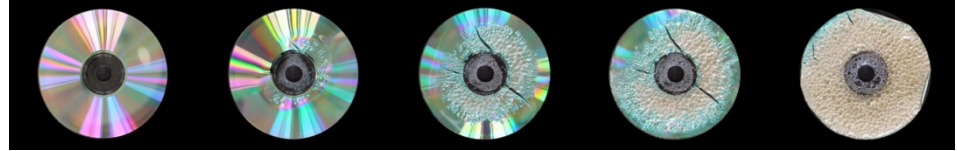
Görsel 5.8 Kıymet Daştan, *Unutma Taşı II* (Oblivion Stone II), 2019. Beyrut/ Lübnan.

*Unutma(ma)ktan Korkuyorum* maddesellik ve düşünce, insan ve insan olmayan arasındaki ilişkiyi yeniden canlandırmak için hafızanın maddi alanının yitirilmesine ve ya saklanması ile ilgili deneysel bir süreç içerir. Bu süreç (yakma ve yok etme gibi eylemleri içeren) çok sayıda sahte jeolojik yapılar, kristalin şekil bozukluğu elde edilir. Yıkıcı eylemle yaratılan şey yeni bir bellek yüklü bir nesnedir.



**Görsel 5.9** Kıymet Daştan, *Unutma Taşı III* (Oblivion Stone III), Detay, 2019.

*Yanık Bellek* adlı (Görsel 5.10- 5.11) video serisinde hafıza taşıyıcı olarak kullanılmış farklı kalite ve türlerdeki optik disklerin ısı karşısında erime sürecinde meydana gelen değişimler gözlemlenir.



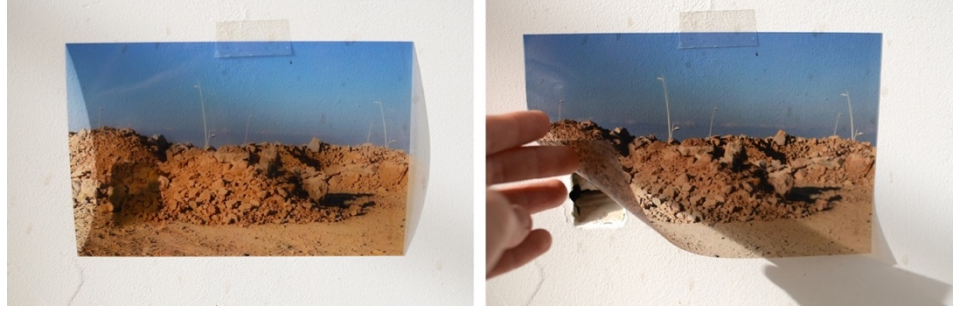
**Görsel 5.10** Kıymet Daştan, *Yanık Bellek 2* (Memory Burn 2), Video 3'20", 2019.



**Görsel 5.11** Kıymet Daştan, *Yanık Bellek 7* (Memory Burn 7), Video 3'20", 2019.

Proje, Beyrut'taki Mineral Müzesi'ndeki büyük mineral koleksiyonundan ilhamla, mineraller gibi hafıza taşıyan yeni formlar, malzemeler (günümüz hafıza depolama nesnesi olan optik diskler) üzerinde farklı heykel tekniklerinin denenmesi sürecini kapsamaktadır. Süreç aynı zamanda dijital medyanın sosyal dinamikleri ve ritüelleri nasıl değiştirdiğini incelemek amacıyla malzemelerin, nesnelerin ve ortamların hafızasını araştırmayı ve açık uçlu deneyleri içerir ve eski bellek teknolojilerinin yok edildiği ve izlerinin silindiği süreçlerin yanı sıra belleğin nasıl kaydedildiği, değiştirildiği veya silindiği üzerine odaklanır. Bu proje dijital (bilgi çağı) çağda maddi alanların ve eserlerin kaybı ya da korunmasına işaret ederken , bir yandan, kişisel ve kolektif hafızanın maddi kalıntılarının izini sürer ve diğer yandan, maddesellik ve bilincin dinamik doğasına katılır. Malzemenin, çevrenin, nesnelerin hafızasının nasıl silindiğine, kaydedildiğine, korunduğuna ya da kaybolduğuna çağdaş estetik açıdan bakar. Bu bakışın iyimser veya korkulu bir şekilde okunması yerine, bu dönüşümü, genel olarak bellek ve zamansallık politikasına karşılık gelen baskın paradigmaları ve teknikleri yeniden ziyaret etme ve genişletme fırsatı olarak görülmeli. Üretim sürecindeki yıkıcı müdahaleler sonucu ortaya çıkan unutulmuş hatıralarla, bilgilerle dolu *Unutma taşı* (Oblivion Stone) dediğim yeni bir nesnedir.





**Görsel 5.12 - 5.13** Kıymet Daştan, *Şehir Merkezi* (Down Town), 2019, Beirut/ Lübnan.

Şeffaf PVC'ye dijital olarak basılmış Beyrut şehir merkezinden (antik roma kalıntıları ve iç savaş sonrası oluşmuş molozlar) sahili doldurmak için deniz kenarına taşınmış taş yığınının olduğu fotoğraf (Görsel 5.12-5.13) sergi mekanında daha önceden kazara oluşmuş bir deliği örtecek şekilde duvara bantlanarak yerleştirilmiştir. Fotoğraf duvardaki boşluğu kapamasının yanında malzemesinin transparanlığı sayesinde bakıldığında fotoğraftaki taşların içinde oluşmuş bir kapıya benzer. Bu yerleştirme *Unutma Taşı* çalışması için formu kullanılan taşın geldiği yere dair bir ip ucu verir.

Malzeme ile olan bu çalışma biçimi, sanat kavramı ve sanat eserine verdiğimiz değer üzerine tekrar düşündürebilir. El emeğinin neredeyse yok olduğu dijital medya teknolojisinin ürettiği kusursuz yüzeyle, işlevini yerine getirmesi için çizilmemesi, tozdan ve darbelerden korunması gereken optik diskler, yıkıcı eylemlere maruz bırakılmış, el emeğini fazlasıyla içeren form olarak aslına kutuplaştırılmış formlar olan taşlara çevrilir. Görünüşte değerli taşlara benzeyen formlara dönüşen çalışmalar bir bakıma sembolik dille unutmayı temsil eder. Diğer bir deyişle, malzeme kalıntısı unutmanın kanıtı haline gelip şu soruyu sorar; Yıkımdan sonra ne kalır? Jacques Derrida' nın ifadesiyle; Geçmiş, yokluğunda varlığının iziyle nasıl temsil edilir?

## 6. SONUÇ

Bu eser metin çalışmasında sanat tarihi çerçevesinde fark ettirmeden yüzlerce sanatçıya ilham olan taş ögesinin, yapıtlardaki çeşitliliğine, ele alınım şekillerindeki farklılıklara bakıldığında yoğun bir potansiyel taşıdığı görülmektedir. Paylaşılan örneklerde, taş formunun, malzemenin ifade olanaklarına ve günümüz sanat anlayışı içerisinde sınırlarının ne kadar zorlandığına odaklanıp, bu sınırları daha da genişletmeye çalışan sanatsal çalışmalar incelenerek nesneye yeni bir bakış açısı sağlanmaya çalışılmıştır.

Uygulama çalışmaları, teknik olarak farklı düzlemde var olanı olmayana, bir bakıma tam tersine ve irrasyonel olanı rasyonel olana dönüştürme çabasıdır. Yapılan araştırmalar doğrultusunda hafıza taşıyıcısı insan yapımı nesnelere ile yer kürenin hafızasını taşıyan doğadan kopmuş taş kütlelerin bağlamından kopmasıyla aynı kaderi paylaşan, form olarak birbirlerine zıt bu iki ögenin bir diğerine dönüştürülme süreci, zamansallığı ve hafızası açısından malzemede, geleceğe dair duyduğumuz bir kaygıyı betimlemeye çalışır. Çünkü jeolojik bir zaman ölçeğinde taşlar sabit ve değişmez değillerdir, depremler olur, kayalar parçalanır, yığılmalar, aşınmalar olur, yeni tabakalar oluşur. Taşlar yer kürenin yaranın kabuğu gibi yüzeyinden attığı parçalardır. Hafızayı depoladığımız CD, DVD gibi optik diskler ise eskimekte olan bir teknolojinin atıklarıdır. Hafıza yeni medyalara yazılmayı sürdürürken biri insan biri doğa yapımı iki kutbun üretimi bu iki nesnenin birbirlerini kesen bir müdahale ile dönüştürülerek tüm bu kaygılar görünür kılınmaya çalışılmıştır.

Bu eser metni süreci, günümüzde taşın birçok çeşidini ve temsilini kullanarak taşlar vasıtası ile toplumsal, siyasal, ekonomik ve ekolojik sorunları ele alan, durumları yeniden değerlendirip, özneliğin yalnızca insanda bulunduğunu varsayan sömürgeci kavrayışa meydan okuyan, jeolojik zamanı kavramak çabasıyla zamansallık konusundaki dar görüşümüzü de genişletmiş sanatçı çalışmaları ile tüm madde ve malzemelerin nasıl anlaşıldığı konusunda değişim öne süren yeni materyalistlerin çalışmaları doğrultusunda malzeme üzerine yeni yaklaşımlara odaklanan ve klasik sanat anlayışı dışında dünya sanatında gerçekleştirilen nesne yönelimli eser örneklerini inceleyen, farklı ifade biçimlerine ışık tutacak yeni çalışmalara temel oluşturmuştur.

## 7. KAYNAKÇA

### 7.1 Kitaplar

ALEXANDRIAN, Serane (1995), **Surrealist Art**, 2. Baskı, Thames And Hudson, NY

A.L.N.ROMAN-A.PNGEOT-R.HOHL-J.L.DAVAL-B.ROSEF. MESCHEDE (1996),  
**Eartworks And Land Art - The Adventure of Modern Sculpture in the  
Nineteenth and Twentieth Centuries** ,TASCHEN, US

ANTMEN, Ahu (2010), **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, 3.Basım, Sel  
Yayıncılık, İstanbul.

ATAKAN, Nancy (2015), **Sanatta Alternatif Arayışlar**, 2. Basım, Karakalem  
Kitapevi Yayınları, İzmir.

BACHELARD, Gaston (1995), **Ateşin Psikanalizi**, Çev. Aytaç Yiğit, 1. Basım,  
Bağlam Yayınları, İstanbul.

BAUDRILLARD, Jean (2010), **Nesneler Sistemi**, Çev. O.Adanır, A. Karamollaoğlu,  
1. Basım, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul

BAYKAL, Emre (2010) **Mücadele İçin Alan**, İkinci Sergi Kitap, Arter, İstanbul

BERGER, John (2017), **Sanatla Direniş**, Çev. Aslı Biçen, 1. Basım, Metis Yayınları,  
İstanbul.

CASSON, Stanley (1933), **The Technique Of Early Greek Sculpture**, Oxford  
University Press, İngiltere.

CHAMETZKY, Peter(2010), **Objects as History in Twentieth-Century German  
Art**, 1. Basım, Berkeley: University of California Press, Kaliforniya.

CELANT, Germano (2011), **Arte Povera'dan, Sanat ve Kuram, 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi**, Editörler: C.Harrison, P. Wood, 1. Basım, Küre Yayınları, İstanbul.

CLERBOÏS Sébastien - DROTH Martina (2011), **Revival and invention : sculpture through its material histories**, Peter Lang AG, International Academic Publishers, Bern, Switzerland.

POVINELLÌ, Elizabeth A. (2016), **Geontologies a requiem to late liberalism**, Duke University Press, Durham and London.

FREELAND, Cynthia (2001), **Sanat Kuramı**, Çev. Füsün Demir, Dost Kitapevi Yayınları, Ankara.

GOETHE, Johann Wolfgang Von (2006), **The Experiment As Mediator Between Object And Subject**, Editör: Bell Matthew, Princeton University Press

HARRISON, Charles - WOOD, Paul (2011), **Sanat ve Kuram, 1900-2000 Değişen fikirler Antolojisi**, Çev. Sabri Gürses, 1.Basım, Küre Yayınları, İstanbul.

HEIDEGGER, Martin (2011), **Sanat Eserinin Kökeni**, Çev. Fatih Tepebaşı, 2. Basım, De Ki Basım Yayım, Ankara.

HUNTÜRK,Özi (2011), **Heykel Ve Sanat Kuramları**, 1.Basım, Kitabevi, İstanbul.

JUNIPER, Andrew (2003), **Wabi Sabi-the Japanese Art of Impermanence**, 1. Basım, Tuttle Publishing, Boston.

LANGFORD, Martha (2007), **Scissors, Paper, Stone / Expressions Of Memory In Contemporary Photographic Art**, McGill-Queen's University Press, London 282-283.

LENOIR, Beatrice (2004), **Sanat Yapıtı**, Çev. Aykut Derman, 3. Basım, Cogito / Temel Taşlar, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

LITTLE, Stephen (2016), **...izimler, Sanatı Anlamak**, Çev. Derya Nüket Özer, 3. Basım, YEM Yayınları, Singapur.

LYNTON, N. (1991), **Gerçeklikle ilgili Sorular ve Yanıtlar, Modern Sanatın öyküsü**, Çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş, 3. Basım, Remzi Kitapevi, İstanbul.

MERLEAU-PONTY, M.(1968), **The Visible and the Invisible**, Editör: Claude Leford, 1. Basım, Northwestern University Press. Amerika.

ÖZİ, Huntürk, Heykel Ve Sanat Kuramı,

PENNY, Nicholas (1993), **The Materials of Sculpture**, Yale University press, New Haven and London.

PHAIDON Editörleri (1997), **Sanat Kitabı**, Editör: Müren Beykan, Türkçe 1. Basım, YEM Yayınları, Singapur.

SEİKE, Kiyoshi – KUDO, Masanobu (1980), **A japanese Touch For Your Garden**, Editör: David H. Engel, Kudansha International, Tokyo.

SENNETT, Richard (2008), **Taş ve Ten**, Çev. Tuncay Birkan, 3. Basım, Metis Yayınları, İstanbul

SMITHSON, Robert (2011), Aklın Tortulaşması: Toprak Projeleri, **Sanat ve Kuram, 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi**, Editörler: C.Harrison, P. Wood, 1. Basım, Küre Yayınları, İstanbul.

TANYU, Hikmet (1968), **Türklerde Taşla İlgili İnançlar**, 1. Basım, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, Ankara.

TURANİ, Adnan (1998), **Çağdaş Sanat Felsefesi**, 2. Basım, Remzi Kitapevi, İstanbul

VASSELEU, Cathryn (1999), **Işığın Dokusu**, Çev. Aydın Sarıkaya, 1. Basım, Öteki Yayınevi, Ankara.

YILMAZ, Mehmet (2006), **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, 1. Basım, Ütopya Yayınevi, Ankara.

BACHELARD, Gaston(2002), **Earth and Reveries of Will An Essay On The Imagination Of Matter**, The Dallas Institute Publication, Texas.

## 7.2. Süreli Yayınlar

ANLI, Ö.F. (2012), Levinas'ın Aşknlık ve Yükseklik Kavramları Bağlamında 'Ben'in Monadlaşması ve Ontolojinin Şiddeti, **Possible Düşünme Dergisi**, Sayı; 1; 12-32

AYDIN, Seçkin (2002), Sanatta, Modernist İdeolojinin Reddi ve Ekolojist Bir Yaklaşım Olan Land Art Bağlamında İki Sanatçının Karşılaştırılması; Richard Long ve Michael Heizer, **Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Dergisi**, Sayı; 1 Güz; 51-63.

BEYKAL, Canan (2004), Arazi Sanatı (Land Art), **Artist**, Sayı:6/20 Haziran.

BLOOR, David(2002), Kurumlar Olarak Kurallar, Çev. Kemal Atakay, **Wittgenstein: Sessizliğin Grameri, Cogito**, Sayı; 33 Güz; 222-238.

BRODY, Hugh(2012), Marian Penner Bancroft & Hugh Brody / "within that trace": A Conversation, **Tcr - The Capilano Review**, 3.18/ Sonbahar; 28.

CARLESIMO, T. - DIRISIO, M. (2017), Becoming Geologic, **BlackFlash Magazine**, 34.3 Feature: 46-51.

HÄLLGREN, Anna-Maria (2019), (Un)steady as a Rock: Believing, in Times of Make-believe, **Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History**, 88:1, 33-42.

KNAPPER, Carl (2006), Beyond Skin: Layering and Networking in Art and Archaeology, **Cambridge Archaeological Journal** 16:2, June: 239-251.

KRAUSS, Rosalind (2002) Mekâna Yayılan Heykel, Çev. Tuncay Birkan, **Sanat Dünyamız**, Sayı:82 Kış (Heykel Özel Sayısı):103-110.

OBRIST, Hans Ulrich (2019) A Telepathic Understanding Of Form: Nobuo Sekine, **MOUSSE**, Issue:69: 244-259.

ROVELLI, Carlo (2009), Anaximander's Legacy, Edited by Damian Veal, **COLLAPSE, Philosophical Research and Development**, VOLUME V: 52.

WAGNER, Monika (1996), Gras, Steine, Erde: Naturspolien in der zeitgenössischen Kunst [Grass, stones, earth: nature's spoils in contemporary art], **Museumskunde**, Cilt 61, Sayı 1; 26-36.

#### 7.4 Kataloglar

**Antony Gormley on Sculpture**, Thames and Hudson, 2015

ARIK, Şevket (2016), **Taş Yerinde Ağır** (Sergi Kataloğu), Arte Sanat, Ankara.

BUSMANN, Frederic (2017), **Displacements, Ayşe Erkmen and Mona Hatoum** (Sergi Kataloğu), Museum Der Bildenden Künste Leipzig, Almanya.

KAPLANOĞLU, Semih (1990), **Ayşe Erkmen I, Seçilmiş Çalışmalar**, 1. Baskı, Ada Yayınları, İstanbul.

MESCHEDE, Friedrich (2008), **Ayşe Erkmen: )>Uçucu< / =Şimdi=(**, 1. Baskı, Yapı Kredi Yayınları - 2703, İstanbul.

#### 7.5. Tezler

AYDIN, Alper (2014), **Türkiye'de Yeryüzü Sanatı**, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.

ŞAHİNKAYA, Nur (2016), **Maurice Merleau-Ponty Fenomenolojisi Ve Resimde İzlenimcilik**, Yüksek Lisans Tezi, İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi, Sosyal Bilimler



Enstitüsü, Felsefe Anabilim Dalı, İzmir.

## 7.6. İnternet Kaynakları

ATTIA, Kader, Arap Baharı, 2014, Art Basel, **Vimeo**,

<https://vimeo.com/131020880> (20/12/2019)

ATTIA, Kader, Silence Kills, **Galleries Now**,

<https://www.galleriesnow.net/shows/kader-attia-silence-kills/> (05/12/2019)

AYDIN, Alper, **Sanatçının Web Sitesi**,

<https://alperaydin.art> (25/01/2020)

BARAZ, Yahşi (2008) Ölümsüzlüğün Özgün Formları, Isamu Noguchi, **Lebriz Sanal Dergi**,

<http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR&sectionID=8&articleID=346&bhcp=1>  
(15/01/2020)

BARTONÍČEK / MAUS (2008-2015) Jller – **Vimeo**, <https://vimeo.com/167126696>

<https://vimeo.com/167126696>  
(25/12/2019)

BERNSTEİN, Emma Bee (2004), Medium Specificity, The Chicago School of Media Theory. **The University of Chicago Blog**,

<https://lucian.uchicago.edu/blogs/mediatheory/keywords/medium-specificity/>  
(01/02/2020)

CELMİNS, Vija, To Fix The Image In Memory, Eser Künyesi, **MoMA**,

<https://www.moma.org/collection/works/100210> (20/12/2019)

CELMİNS, Vija, To Fix The Image In Memory, Ses Kayıt, **MoMA**,

<https://www.moma.org/audio/playlist/17/90> (20/12/2019)

Dikilitaş (Sultanahmet), **Wikipedia**,

[https://tr.wikipedia.org/wiki/Dikilitaş\\_\(Sultanahmet\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Dikilitaş_(Sultanahmet)) (05/12/2019)

DİREK, Zeynep, Felsefe Vakti, 9. Program, **ITU Radyosu**,

<http://www.radyo.itu.edu.tr/arsiv/felsefe-vakti> (17/05/2020)

DURHAM, Jimmy (1996), A Stone From Metternich's House In Bohemia, **M HKA**

**Ensembles**, <http://ensembles.mhka.be/items/2517> (15/04/2020)

EMİNOĞLU, Emre (2019), Yedinci Kıta'dan Sevgilerle: 16. İstanbul Bienali, **The**

**Magger**, <https://www.themaggar.com/yedinci-kita-istanbul-bienali/> (25/12/2019)

ERKMEN, Ayşe, **Sanatçının Web Sitesi**,

<http://ayseerkmen.com/works/> (25.12.2019)

FİSCHLİ/WEİSS (2013) *Rock on Top of Another Rock*, **Serpentine Galleries**,

<https://www.serpentinegalleries.org/exhibitions-events/fischli-weiss-rock-top-another-rock> (25/12/2019)

FRİED, Michael (1967) Art And Objecthood, **ArtForum**,

<http://atc.berkeley.edu/201/readings/FriedObjcthd.pdf> (15/04/2020)

GOLDSWORTHY, Andy(1998), Stone, Wood, Water – The Scour River, **YouTube**,

[https://www.youtube.com/watch?v=dM2fCrUKk7E\\_](https://www.youtube.com/watch?v=dM2fCrUKk7E_) (15/04/2020)

GORMLEY, Antony (2015), Antony Gormley On Sculpture: Inside The Mind of An

Artist, **Independent**, [https://www.independent.co.uk/arts-](https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/antony-gormley-on-sculpture-inside-the-mind-of-an-artist-a6695591.html)

[entertainment/art/features/antony-gormley-on-sculpture-inside-the-mind-of-an-artist-a6695591.html](https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/antony-gormley-on-sculpture-inside-the-mind-of-an-artist-a6695591.html) (01/02/2020)

GÖK, Özlem (2019), Sanatçısını Aşan Yapıt Bağlamında Necla Rüzgar'ın Fauna

Sergisine Bakış, İstanbul Üniversitesi Yayınevi, **Art-Sanat**, Sayı:11, 187-206

<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/679794> (10/07/2020)

HUYGHE, Pierre (2016) , Nasher Sculpture Center, **E-Flux**,

<https://www.e-flux.com/announcements/61576/pierre-huyghe-wins-the-2017-nasher-prize/> (20.12.2019)

KALAYCI, Nazile (2014), Necla Rüzgar'ın "Fauna" Sı Ya Da Tanıklık Üzerine, **Skopbülten**, <https://www.e-skop.com/skopbulten/necla-ruzgarin-“fauna”si-ya-da-taniklik-uzerine/1759> (28/12/2019)

Kambriyen Patlaması, **Wikipedia**,  
[https://tr.wikipedia.org/wiki/Kambriyen\\_patlamas%C4%B1](https://tr.wikipedia.org/wiki/Kambriyen_patlamas%C4%B1) (20.12.2019)

KAVCAR, Evrim (2015), *Boşluğun K'sı*, Basın Bülteni, **Galeri Zilberman**,  
<https://www.zilbermangallery.com/boslugun-ksi-e176-tr-press.htm> (02/02/2020)

KAVCAR, Evrim (2015), Boşluğun K'sı, **Sanatçının Web Sitesi**,  
<http://evrimkavcar.com/index.php/wind/boslugun-ks/> (02/02/2020)

KOPLOS, Janet (2011) Natural Encounters: Lee Ufan At The Guggenheim, **Artnews**,  
<https://www.artnews.com/art-in-america/features/lee-ufan-guggenheim-58298/>  
(15/05/2020)

LOERSCH, Philip (2019) Teaching Stones To Say Friendly Words, Basın Bülteni,  
**ARTSY**, <https://www.artsy.net/show/feldbuschwiesnerrudolph-teaching-stones-to-say-friendly-words> (09/10/2020)

LONG, Richard, Heaven and Earth, Room Guide: Room2, **Tate**,  
<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/richard-long-heaven-and-earth/richard-long-heaven-and-earth-1> (03/02/2020)

MUNROE, Alexandra(2011), *Lee Ufan: Marking Infinity*, **Guggenheim**,  
<https://www.guggenheim.org/exhibition/lee-ufan-marking-infinity> (15/05/2020)

ÖĞÜT, Ahmet, **Web Sitesi**,  
<https://www.ahmetogut.com/ahmetwebstonestothrow.html> (01/02/2020)

PRAY, Doug (2013), *Levitated Mass / The Story Of Michael Heizer's Monolithic Sculpture* Belgesel, **Vimeo**, <https://vimeo.com/ondemand/levitated> (05/12/2019)

SEDIRA, Zineb (2018) Words And Stones, Basın Bülteni, **Beirut Art Center**,

<http://www.beirutartcenter.org/en/exhibitions/of-words-and-stones>  
(20/12/2019)

SEKİNE, Nobuo, **Wikipedia**,

[https://en.wikipedia.org/wiki/Nobuo\\_Sekine#cite\\_note-4](https://en.wikipedia.org/wiki/Nobuo_Sekine#cite_note-4) (01/02/2020)

SIERZPUTOWSKI, Kate(2016), A Kinetic Artwork That Sorts Thousands Of  
Random River Stones By Age, **This is Colossal**,

[https://www.thisiscolossal.com/2016/05/kinetic-rock-sorting-jiller/?mc\\_cid=affeaf2c0f&mc\\_eid=e810a525cd](https://www.thisiscolossal.com/2016/05/kinetic-rock-sorting-jiller/?mc_cid=affeaf2c0f&mc_eid=e810a525cd) (02/02/2020)

UFAN, Lee, **Wikipedia**,

[https://en.wikipedia.org/wiki/Lee\\_Ufan#cite\\_note-19](https://en.wikipedia.org/wiki/Lee_Ufan#cite_note-19) (17/02/2020)

WANG, Zhan (2012) , *Dönüşüm* Sergisi Eser Künyesi, **İstanbul Modern**,

[https://www.istanbulmodern.org/dosya/2467/zang-wang\\_2467\\_8083137.pdf](https://www.istanbulmodern.org/dosya/2467/zang-wang_2467_8083137.pdf)

## 8. ÖZGEÇMİŞ

Kıymet Daştan (d. 1980, İstanbul) 2008 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Heykel Bölümü'nü bitirdi. Türkiye'nin çeşitli kamusal alanlarına heykeller yapan, İstanbul'da ve Fransa'da olmak üzere 2 kişisel sergi açan sanatçı, şimdiye kadar yurt içi ve yurt dışında birçok karma sergilere, sanatçı konuk programlarına ve sempozyumlara katıldı. Bunların yanı sıra 2008'de Sabancı Sanat Ödülleri Heykel Bölümü Birincilik Ödülü, 2013'de JTR Mücevher Tasarım yarışmasında birincilik gibi birçok yarışmada dereceler kazandı.

Daştan, İstanbul'daki atölyesinde sanatsal çalışmalarına devam etmektedir.