



Sosyal Bilimler Dergisi / The Journal of Social Sciences

Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 6, Sayı: 34, Şubat 2019, s. 524-540

ISSN: 2149-0821 Doi Number:<http://dx.doi.org/10.16990/SOBIDER.4844>

Arş. Gör. Dr. Tülay ÖZKUL

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü,
dtulay_durmus@hotmail.com

ÇAĞDAŞ SANATTA KÜTLE VE YÜZEY İLİŞKİSİ

Özet

Sanatta kütle ve yüzey denildiğinde akla ilk gelenin heykelin kütle, resmin ise yüzey sanatı olduğudur. Heykel dendiğinde, mekân içerisinde yer kaplayan, gölgesi yere düşen üç boyutlu nesnelere; resim dendiğinde ise bir takım araçlarla üzerine müdahale edilmiş ve boyanmış, iz bırakılmış yüzeyler akla gelir. Ne var ki modernist sanatın eleştirel kutbunda gerçekleşen ifade biçimleri günümüzde bu iki alanın sınırlarını çizmeyi zorlaştırır. Bu metinde günümüz sanatından örneklerle geleneksel heykel ve resim tanımlamalarının kütle ve yüzeye dayalı sınıflandırılmasının nasıl sorunsallaştırıldığı ele alınmıştır. Disiplinler arası üretimin heykel ve resim arasındaki sınırları eritmesine rağmen, gene de geleneksel anlamıyla resim ve heykel üretiminin paralel tarihine dikkat çekilmiştir.

Anahtar kelimeler: Kütle, Yüzey, Çağdaş Sanat

MASS AND SURFACE RELATIONSHIP IN CONTEMPORARY ART

Abstract

The discussions on mass and surface in art quickly concludes in the association of mass with sculpture and surface with painting. Sculpture calls to mind three dimensional objects in space with shadow casting on the ground, and painting, lines and paints on a flat surface. Nonetheless, it is not simple to draw the boundaries between these two fields in the aftermath of modernist criticism. This article aims to unpack how the contemporary forms of artistic practice questions the definitions of sculpture and painting based on the distinction between mass and surface. Moreover, it draws attention to the still persisting histories of painting and

sculpture, even though the boundaries between them have liquidated within the interdisciplinary artistic practice.

Keywords: Mass, Surface, Contemporary Arts

GİRİŞ

Modernizme kadar heykel ve resim sanatında üretim din ya da mitolojiden alınmış konularla biçimlenmiş, varlığını bu şekilde devam ettirmiştir. Din ve mitoloji anlatımının Rönesans'tan itibaren etkisini kaybetmesiyle, doğa ve figür temsilleri o güne kadarki egemenliğini kaybetmiş, sanatta yeni bir süreç başlamıştır. Modernist içgüdüyle, her alan kendine özgü sınırları keşfe çıkararak pür (saf) hale gelmeye çalışmış; ancak, tahminlerin aksine, farklı alan ve türler her zaman birbirlerine müdahale etmiş; zamanla saf değil, çoğulcu (disiplinlerarası) bir sanat algısı ortaya çıkmıştır. Bu yeni düzende malzeme ve ifade ediş biçiminin üzerindeki perdenin kalkması ile beraber disiplinler birbirleri ile kaynaşmış sanatın bilinen tüm kalıpları yıkılmaya hazır hale gelmiştir. 20. Yüzyılda kolajları ve heykelleriyle Picasso, Hazır Yapımları ile Marcel Duchamp, Köşe Rölyefleri ile Tatlin ve her insanın sanatçı olabileceğini söyleyen Beuys ile beraber, disiplinler birbirlerinin özelliklerini taşımaya başlamıştır.

Öte yandan geleneksel tanımı için de resim ve heykel bu disiplinler arası oluşumların yanında varlıklarını sürdürmeye devam eder. Örneğin Karacan heykel sanatını şu cümlelerle özetler: "Heykel maddeye dayalı, üç boyutlu yapısıyla hem yapımı hem de sunumu için mekân gerektirdiği gibi aynı şekilde hacmi ve boyutlarıyla mekânı tanımlayan ya da sorgulatan bir sanat ürünü de olmuştur" (Karacan, 2013, s.77). Heykeli tanımlarken kütle, hacim, mekân ve madde gibi ortak özelliklerden bahsedilir. Her ne kadar heykelin matematiksel örgütlenmesi kütle, hacim, madde ve mekân gibi kavramlardan oluşsa da, bu ve benzeri terimler aynı zamanda başka bilim dallarında bazen aynı, bazen benzer, bazen ise tamamen farklı bir anlamda kullanılır.

Bachelard'a göre kütle, "Gerçekliğin kaba ve sanki obur bir nicel değerlendirmesine denk düşer. Bir kütle gözle değerlendirilir. Gözü doymaz bir çocuk için, en büyük meyve en iyisidir, isteğine en açıkça seslenendir, isteğinin tözsel nesnesi olandır. Kütle kavramı, yeme isteğinin kendisini somutlaştırır" (Bachelard, 2018, s.25). Burada kütle kavramına metaforik bir anlam yüklenmiştir. Heykel sanatında bahsi geçen kütle de benzer bir şekilde kimyadaki anlamını içinde dolaylı olarak barındırsa da tamamen örtüşmez, göz ile değerlendirilen kütledir.



Resim 1. Makoto Tojiki, Umut ve Rüya, 2012, led iplikçikleri, değişebilir boyutlarda

Kimya’da ısı, ışık ve sesin kütlesi olması gerekenden çok daha az olduğu için madde olarak kabul edilmezler (<http://webders.net/663/isik-ve-isi-neden-madde-degildir.html>), 13 Mart 2018’de erişilmiştir). Dolayısıyla ısı, ışık ve sesin kütlesi olmadığı gibi hacmi de yoktur. Oysa günümüzde ısı, ışık ve ses kullanılarak heykeller yapılmaktadır. Makoto Tojiki, ışıkla yaptığı düzenlemeleri buna örnek olarak gösterilebilir. Öte yandan Ahu Antmen (2002, s. 201-202) ise, günümüzde heykelin, hacim, yüzey, ışık-gölge, renk gibi öğelerle desteklenen mekânla bağlantısını koruyan bir kütleye indirgenemeyeceğinden söz eder. Aynı zamanda mekânla ilişkili üretimleri tanımlamak için kullanılan ‘mekân düzenlemesi’ ya da ‘yerleştirme’ gibi terimlerin değişim süreci içerisinde heykelin yeniden tanımlandığının altını çizer. Buradan yola çıkarak heykel sözcüğünün, geleneksel tanımı ve kapsamı bakımından bir takım değişikliğe uğradığı, sadece kütle sanatı olmadığı anlaşılmaktadır.

Heykelin ne olup ne olmadığına dair sorular günümüzde de hala sorulmaktadır. Aslında geleneksel heykel, temel bir konstrüksiyona sahiptir (etrafında dönülebilen, belli bir hacime ve kütleye sahip olma, mekanla ve insanla sürekli iletişim içerisinde olma...). “20. yüzyılın ortalarına dek birçok heykel, parçanın bütünle ilişkisine dayanıyordu. Yani çelik öğeler resim ve kompozisyon açısından yan yana getiriliyordu” (ed. Harrison ve Wood, 2011, s. 1150). 20. yüzyıldan itibaren zirveden aşağıya yuvarlanan bir kartopu misali, tanımın genişleyerek herşeyi içine alıp yutması, heykelin tanımının yeniden yapılması gerektiğine işaret eder.

Aynı durum resim sanatı için de geçerlidir. Kendi içlerinde matematiksel işlemlere dayalı dil birliği oluşturup, gözün estetik bakımdan doymasını amaçlayan bir formül kullanılır. “Bir resim çizgi, renk, rengin tonal derecelendirmesi, boşluk, kütle ve yüzey gibi elemanların bir arada ya da ayrı ayrı kullanılması ile oluşmaktadır” (Atalay, 2002). Aslında günümüzde bu formüle dayalı üretim yapan hem resim hem de heykel sanatçıları görmek hala mümkündür. Anlaşılan o ki, geçmişinden zamanla kopan heykel ve resim sanatı günümüzde bir parçasını hala içinde taşımaya devam etmektedir. Bu konuda Stanley Cavell 1960’lı yıllarda kendi fikrini şöyle aktarır:

Sorun benim artık heykelin ne olduğunu neden herhangi bir nesneyi, çok temel ve geleneksel bir nesneyi, bir heykel eseri olarak adlandırdığımı bilmeyişimdir. Ya da şöyle diyeyim: bir nesnenin bir heykel örneği olması (artık) gramer açısından onun “heykel haline getirilmesine” bağlı değildir. Yani onun bir malzemenin bir takım aletlerle oyulması ya da kırılması sonucunda ortaya çıkmasına. Öyleyse bir heykel örneğinin (gramer açısından) ne olduğunu bilmiyoruz (ed. Harrison ve Wood, 2011, s. 841).

Heykelin bir diğer ana kavramı hacimdir. Öyle ki, heykele ‘kütle sanatı’nın yanı sıra ‘hacim sanatı’ da denmektedir. Hacim, ‘maddenin uzayda (mekânda) kapladığı alan ya da alan miktarı’ olarak tanımlanır. Rogers’e göre: “Bir heykelin hacmi, onu kabataslak algıladığımız anda katı bileşenlerinin tamamının oluşturduğu, kapladığı alandır. Bu bir heykelin fazla derine inmeden algıladığımız en temel yapısıdır” (Rogers’tan aktaran Apa, 2007, s.3) şeklinde açıklamaktadır.

Bir hacim sanatı olan heykelin tanımı ise şöyle yapılmaktadır:

Modernizmin öncesi heykel üç boyutlu, doğayı temel alan, bir mekâna yerleştirilen, kendisini çevreleyen boşlukla arasında sınır çizgileri olan, genelde kapalı biçimlerin kullanıldığı, ahşap, taş, pişmiş toprak gibi sert malzemelerden çalışılan, ışık gölge değerleri olan, genelde bir kaide üzerine konumlanmış, kayalara yontulan rölyefler (kabartma) biçiminde değilse taşınabilen, kalıcı bir eserdir (Huntürk, 2011, s.15).

Bu konu hakkındaki farklı görüşleri Mustafa Bulat şöyle aktarır;

Alkar'a göre heykel, boşlukta kütle düzenleme sanatıdır. Bir hacim sanatı olan heykel, estetik yaşantı oluşturması amaçlanan üç boyutlu nesne, yapıt olarak tanımlanabilir. Remzi Savaş'a göre heykel üç boyutlu oluşu nedeniyle dokunulabilir, etrafında gezinilebilir, biçimle aynı atmosferi paylaşabilir ve heykelin gerçek bir ağırlığı vardır. Demirbaş'a göre ise heykel, üç boyut içinde ışığın göze yansımalarıyla beliren değişik yönlerden ve açılardan sürprizler yaratarak sürekli yer değiştirirken değişen mesajlar ileterek devinen bir hacim ve mekân olgusudur (Bulat, 2014, s. 22).

Yukarıda söz edilen modernizm öncesi ve sonrası heykel tanımlarına bakıldığında heykel, boşluğu hacmi ile tanımlayan bir yapı bütünü olarak anlaşılmaktadır. Heykelin kelime kökenine bakıldığında ise "Arapça hykl kökünden gelen haykal هيكل "muazzam yapı, abide, anıt" sözcüğünden, Arapça sözcük İbranice ve Aramice/Süryanice hēkāl הֶכָל "saray, tapınak" sözcüğünden, bu sözcük ise, Akatça ēkallu "saray" sözcüğünden, son olarak Akatça sözcük, Sümerce e-gal "büyük ev" sözcüğünden alıntıdır"(www.etimolojiturkce.com, 17 Kasım 2018'de erişildi). Heykelin kelime kökenine dikkatlice bakıldığında ise mimari mantığı (büyük ev- saray, tapınak- muazzam yapı, abide, anıt) ile iç içe geçtiği görülür. Mimari ile heykelin kesişme noktasında halk ve halka verilmek istenen mesaj yer almaktadır. Anıtlar, anımsanması gereken olayları izleyicinin aklında sağlam bir zemine güzel sanatlar aracılığıyla yerleştirir (Riegl, 2015, s. 49). Charles Edouard Jeanneret (Le Corbusier) "Işık altında bir araya getirilen kütlelerin, ustalıklı, doğru ve görkemli oyunu"(<http://www.mimdap.org/?p=19681>, 25 Aralık 2018'de erişildi) derken heykel sanatını kastetmiyordu. Bu tanım onun 20. yüzyılda yapmış olduğu modern mimarlık tanımıydı. Bu tanıma yukarıda aktarılmış olan heykel tanımlarından ayırabilir miyiz? Pek mümkün görünmüyor.

Geleneksel heykelin kendini yasadığı kapalı, kütleli ve hacimsel formlar günümüzde farklı açılardan ele alınıp sorgulanmaktadır. Rogers bu ilişkiyi derinlemesine incelemiştir ve şu şekilde bahseder;

Boşluğun içinde, boşlukta var olur ve burada bir çeşit genel havuz ya da matrix (dizey, kalıp, bir cisme şekil veren şey veya dayanak olan şey, veri grupları arasındaki ilişkiyi saptamak amacıyla kullanılan yatay ve düşey hatlar ya da kolonlar, değişkenler arasındaki ilgiyi gösteren tablo) gibi görünür. Uzaysal ilişkileri (heykel bileşenlerinin), onların görelî, bağlı yönleri ve pozisyonlarıdır (bu havuz ve dizey'in içinde). Onlar, bileşenler arasında birinin diğeriyle olan ilişkileri aracılığıyla ortaya çıkarlar ki, bu anlamda fiziksel olarak değil, onların birbirleriyle olan geriliminden doğarlar (Rogers'tan aktaran Apa, 2007, s.3).

Burada heykel yokluğun içinde varlığıyla boşluğu tanımlar. Aynı zamanda bu zıtlık ilişkisi içerisinde varlık da tanımlanır. Birbirleri ile var olan bu kavramlar, biri olmadan diğeri de var olmayacağını altını çizer. Aynı zamanda fiziksel olarak kütle ve hacim gibi heykele içkin özellikler söz konusudur. Ancak günümüzde bu özellikleri barındırmayan, hologram tekniği ile heykeller yapılmaktadır.

Hologram kelimesinin kelime kökenine bakıldığında ise Yunanca holos ve gram kelimelerinden oluştuğu anlaşılmaktadır. "Holos" (Tam Görüntü) ve "Gram" (Yazılı) anlamındadır (<http://www.hurriyet.com.tr/teknoloji/hologram-nedir-40991020>, 18 Ekim 2018'de erişildi). Türk Dil Kurumunun resmî sitesinde herhangi bir tanımı bulunmayan hologram, hem bilim hem de sanat dünyasının ortak paydasında yer alır. "Hologramın tanımlarında, üç boyutlu fotoğraf,

üç boyutlu resim, ışıktan heykel, üç boyutlu lazer fotoğrafı, üç boyutlu resim verebilen negatif, ışıktan üç boyutlu resim gibi pek çok ifadeye rastlamak mümkündür” (Işık, 2012, s.3). Bu tanımda görüldüğü üzere hologram; resim, fotoğraf, heykel gibi birden fazla sanat disiplinine kaynaklık eder. Hologram yukarıda verilen taş örneği (Bkz. Resim 1.1) gibi bir kütle sahibi değildir. Ne maddenin tanecikli yapısına ne de eylemsizlik özelliğine sahiptir. Hologram mekânda heykel gibi üç boyutlu görüntü oluşturmaya rağmen hacmi, gölgesi yoktur. Ancak yine de uzunluk genişlik ve derinlik ile ilintili olduğu için heykelsi özellikler taşımaktadır. Dennis Gabor için hologram “lazer ışın dalgalarının pozitif karışımı ile oluşan üç boyutlu kayıt” (<http://www.rgbhologram.com.tr/hologram-m,7~o,3~i,1.html>, 18 Ekim 2018’de erişildi) anlamını taşıırken, kimi zaman sanatçının elinde sanat nesnesine dönüşen bir teknik, kimi zaman da susturulmaya çalışılan halkın elinde büyük bir güce dönüşmektedir.

2015 yılında İspanya’da yaşanan olayda protesto etme özgürlüğüne sınırlama getiren Ulusal Güvenlik Yasasına karşı ayaklanan vatandaşlar dünyada bir ilke imza attılar. Yeni çıkarılan mevzuata göre, İspanyol vatandaşlarının kongreye karşı protesto düzenleme hakları ellerinden alınmış ve kamuya açık alanlarda gösteri düzenlemeleri yasaklanmış, çiğnenmesi halinde ise sınır dışı edilme ve yüklü para cezası ödeme gibi yaptırımlar uygulanacağı belirtilmiştir. Düzenlenen bu barışçıl protesto ile hem yasağı çiğnememiş hem de günümüz teknolojisini kullanarak aynı yasağı delmiş oldular.



Resim 2. No Somos Delito Toplum Örgütü, Özgürlük Hologramları, 2015, Hologram

Bunun üzerine sivil toplum örgütlerinin ortak çabası ile düzenlenen bu protestoya çevrim içi bağlanan, kendilerini özgürlük hologramları adıyla tanımlayan var olmayan kalabalık karşısında hükümet, tamamıyla zayıf ve çaresiz bırakılmıştır. Günümüz teknolojisi kullanılarak, dünya çapında 200’den fazla sivil toplum örgütü sayesinde Madrid ‘de protestoya katılanların sayısı 17.857 olarak açıklanırken, inisiyatifin 800.000’den fazla kişiye ulaştığı ve bu yasanın kaldırılması için 300.000’den fazla çevrimiçi dilekçe imzalandığı belirtildi. Alışılmışın dışında gerçekleşen protesto, dünya çapında ses getirirken parlamento içerisinde de bir kafa karışıklığına sebep olur.

Holografi sanat mecrasında dolaşıma girdikten sonra hangi alana ait olduğuna dair bir belirsizlik yaşanır. Sean F. Johnston 1977 yılına ait Chicago Tribune Gazetesi'ndeki holografi üzerine yer alan şu değerlendirmeyi aktarmaktadır: Holografi ne resimdir ne heykel; her ikisine de sahip; tuhaf ve maddi olmayan öz'dür (Işık, 2013, s. 148 - 49). Harriet Casdin-Silver ise holografi sanatına destek olduğu kadar, 1960 yıllarda hem yerleştirme hem de teknoloji temelli sanatın gelişimine önemli katkılarda bulunmuştur. Silver'in en iyi eserlerinden biri olarak kabul edilen Willendorf Venüsü (1991) ilkel, Willendorf kadınının güncel bir versiyonudur.



Resim 3. Harriet Casdin-Silver, Willendorf Venüsü, 1991, Yansıma Hologram. (35. Baskı), 15,24 x 7,62 cm

Bilinen en eski Venüs, yaklaşık olarak M. Ö. 25.000 yıllarına tarihlendirilir. "Wachau'da Willendorf'ta yapılan demiryolu inşaatı sırasında bulunan, kireç taşından, neredeyse hiç hasar görmeden günümüze ulaşan heykelcik 11 cm yüksekliğindedir. Kafasında yüz bulunmayan, keçiyi andıran bacakları, aşırı geniş kalça kemikleri, kocaman göbeği ve göğüsleri, dikkat çekici bir Venüs tepesi ve geniş kalçaları olan çıplak bir kadın figürünü temsil eder (Hersey'den aktaran Tetikçi, 2015 s.42).



Resim 4. Willendorf Kadını, M.Ö. 25.000, Kireç Taşı yük: 11,1 cm

Son yıllarda uzmanlar Willendorf Venüsü yerine Willendorf Kadını şeklinde adlandırmayı tercih etmektedirler. Çünkü Venüs Roma Mitolojisi'nde güzellik ve aşk tanrıçasıyken, Yunan Mitolojisi'nde ise Afrodit olarak bilinir. Oysaki Willendorf Kadını Venüs Tanrıçası figüründen binlerce yıl öncesine aittir. Willendorf kadınının bereketin, doğurganlığın sembolü olarak büyüsel ve dinsel törenlerde araç ve aracı olarak kullanıldığı düşünülmektedir. Doğurganlığı ile bereketi müjdeleyen aynı zamanda bir inanç nesnesi olan Willendorf Kadını geleneksel heykel sanatının iyi bir örneğidir. Willendorf kadınına biçimsel olarak bakıldığında üreten kişinin doğayı doğrudan taklit ettiği görülmektedir. Willendorf Kadını kendi içinde tutarlı ölçülere sahip olan üç boyutlu, kapalı ve kütesel formda yapılmış olup; doku, ışık, çizgisel öğeler gibi heykelle için normlardan oluşmaktadır. Aynı zamanda kütesel yapısı ile dokunma hissi uyandırmaktadır.

Harriet Casdin-Silver'in 1991 yılında holografı tekniği ile yapmış olduğu Willendorf Venüsü'nün bacakları dizlere kadar birleşik, kolları kalçanın üzerinde birleştirilmiş ve Willendorf Kadını'nın aksine başı diktir. Günümüz kadınından 25.000 yıl önceki kadına holografik bir gönderme yapar. Hologram tekniği, gerek resim, gerek heykel ve gerekse fotoğraf gibi dallarda bir araç olarak kullanılmaya devam etmektedir. Heykel sanatı da diğer tüm sanatlar gibi çağın gereklerine göre yeniden biçimlenmiş içeriğini ve bakış açısını geliştirmiştir. Öyle ki Tucker "Artık heykelin geleneksel sınırları içinde herhangi bir direniş yoktur, Taklit ve Malzeme. Heykeltıraş artık yaptığı her şeyin sorumluluğunu üstlenmelidir. Maddenin fiziksel özellikleri bile artık için değildir: Heykeltıraş tarafından belirlenirler" (ed. Harrison ve Wood, 2011, s.844) derken bir heykel nesnesini diğer nesnelere ayıran şey 'in ne olduğunu sorgularken, heykelin diğer nesnelere ayıramayacak kadar da faaliyet alanını genişletmiş olmasını ve geleneksel heykel tanımlamalarının yeterli gelmeyeceğini ima eder. Her ne kadar heykelle dair özellikler giderek belirsizleşse de heykel, genel anlamda kütle ve mekân anlayışını korumaya devam etmektedir. Derinlik hissi resim sanatında yüzeyde bir yanılısma olarak yer alırken, heykel sanatının kendi doğasından ileri gelir. Mesela Loenardo Da vinci'nin Mona Lisa adlı resmini ele alalım.



Resim 5. Mona Lisa, 1503-1506 dolayları, Ahşap üzerine yağlıboya, 77 x 53 cm

Belli boyutları ve çerçevesi olan bu resim, maddi anlamda duvarda yer işgal eder. Resme dikkatlice baktığımızda ön planda yer alan Mona Lisa'yı görürüz. Ona doğru bir adım atıp yüzüne dokunmak istediğimizde dokunamayız. Dokunduğumuz sadece yüzeydeki yanılısamadır. Arka planda yer alan manzaraya da dokunamayız. Bunlar ressamın görmemizi istediği şekilde konumlandırılmış yüzey izleridir.

Sartre'da resim sanatında derinlik algısından şu şekilde bahseder:

Resim sanatında, üçüncü boyut yanılısamasının diğer iki boyut yanılısamasını da gerekli kıldığını ressamlar uzun yıllardan beri bilmekteler. Figürler ile benim gözlerim arasındaki uzaklığın bir gerçekliği falan yok. O uzaklık, sadece bir yanılısama. İleri doğru birkaç adım atsam, sadece tuvale yaklaşmış olurum, figürlere değil. Hatta bir an için burnumu onlara dokundurduğumu düşünelim, yine de benden yirmi adım ötede görüneceklerdir; çünkü daha oraya yerleştirildiklerinde, benden yirmi adım uzakta tasarlanmışlardır. Bütün bunlardan, resmin, Zeno Paradoksuna bağlı olmadığı sonucu çıkarılabilir. Virgin'in ayağını Aziz Josep'in ayağından ayıran boşluğu sonsuza kadar tekrar tekrar ikiye bösem bile bütün becerebildiğim, tual üzerinde belli alanlar oluşturmak olurdu ki, bu da asla Virgin ve kocasının bastığı kaldırım demek değildir (Sartre, s. 92, 1999).

Resimde izleyiciye verilen üç boyutlu izlenim çok güçlü ancak optik bir yanılısamanın ürünüdür. Tabloya ne kadar yaklaşırsak yaklaşalım resim yüzeyinde sanatçı tarafından oluşturulan uzamların herhangi birine ulaşamayız. Pallasma bu konuya ilişkin saptamasını şöyle özetler: "Bizim resim kültürümüzde, bakışın kendisi yassılaşıp resme dönüşür ve plastiğini kaybeder. Dünyada olmaklığımızı deneyimlemek yerine, retina yüzeyine yansıtılan görüntüleri izleyen biri gibi, dışarıdan bakarız ona" (Pallasma, 2011, s. 39). Resim ile izleyici arasındaki o mesafe, hep sanatçının istediği yerde başlar ve biter. Bu resmin doğasından ileri gelir. Heykelin de doğasında mekândaki fiziksel varlığı, maddiliği, hacmi, dokunabilirliği vardır.

Bir resme duvarda bakılabilirken, heykelin etrafında dönebilir, gölgesine basabilir onunla temasa geçebilir: ona dokunabiliriz. İstisnaları dışarıda tutarak buradan heykelin, hem görme hem de dokunma duyularıyla, resmin ise sadece görme duyusuyla iletişim halinde olduğu çıkarımını yapabiliriz. Görme yetisi olmayan birine Mona Lisa'yı sözselsel olarak anlatıp hayal gücü ile sınırlı bırakırken, Düşünen Adam'ın her bir parçasını dokunarak kavramasına tanık oluruz. Kısacası bir heykelin etrafında gezinebilir, ona dokunabilir, onu gözlerimiz olmadan da kavrayabiliriz. Herhangi bir resim için ise aynı şey geçerli değildir.

Resim sanatı ile ilgili metin okurken genellikle tuvalden yassı düzlem diye bahsedildiğine şahit oluruz. Burada yassı düzlemden kasıt iki boyutlu tual düzleminin ima edilmesidir. Geçtiğimiz yüzyılda resim ve heykel sanatı, kendilerini hem biçim hem de içerik bakımından sorgulamaya başladılar. Nihayetinde, türlerin aralarındaki ayrılık, benzerlik ve ilişki örgüsü resmin yüzeyle, heykelin ise üç boyutluluğuyla ilgili bu davasında, önemli bir rol oynamaktadır.

Baudelaire, resim ve heykeli karşılaştırdıktan sonra resmin tek bir bakış açısına sahip olmasına karşın, heykelin birçok açıdan izlenmesini dezavantaj olarak yorumlar (Baudelaire, 2014, s.185). Resim tam da olmak istediği şeydir. Heykel ise karmaşık! Heykelin doğasına ilişkin yapı taşlarını katı ve karmaşık bularak, resim sanatına heykel sanatı karşısında ayrıcalık tanır. Ancak Baudelaire göre tek bir bakış açısına sahip olmak bir avantaj, kendine özgülükken, 20. yüzyılda resim sanatının kendisi için artık öyle değildir. Öyle ki tuvalin dikedörtgeni yeterli gelmez. Dört tahta üzerine bez gerip boyamak, resim için yeterince muhafazakardır. Yeni bir bakışa, yeni

araçlara ihtiyaç duyar. Resim sanatı başlangıçta ilk olarak, yüzyıllardır omuzlarında taşıdığı üç boyutlu yanılısama, sınırlı alan, tek cepheden izlenebilir olma gibi normlarını tekrar gözden geçirerek, iki boyutlu düzlemde yaşadığı heykelsilik krizini, fırsata dönüştürür. Resim sanatında renk üç boyutun yüzeyde daha gerçekçi kılınmasına katkıda bulunur. Resim yüzeyinde renge verilen rol sadece bu kadardır. Greenberg'e göre, "Düzlük, iki boyutluluk resmin bir başka sanatla paylaşmadığı tek koşuldur"(ed. Harrison ve Wood, 2011, s. 818). Resim, yüzeyini fazlalıklardan ve kendine ait olmayan öğelerden ayırarak saflaşma yolun gider. Polat, Greenberg'in modernist resme yasladığı görüşlerini şöyle özetler:

Greenberg için "resim sanatı" bu noktada modernizmin "en yüksek" veya "en iyi" biçimini yansıtan sanat türüdür. Bu anlayışa göre, resmin uzamı "düz" (flatness) olduğu ölçüde, sanat "saf" ve "temiz" olana yaklaşmış demektir. Greenberg için bu şemayı en güzel yansıtan modernist sanat, Jackson Pollock'un öncülüğünde Amerikan soyut ekspresyonizmiydi. Ona göre, soyut ekspresyonizmi herhangi başka sanat üslubundan üstün kılan özellik; onun kendi sınırlarına çekilerek (reduction), harici hiçbir şeyi içinde barındırmayan, zamansız ve hiçbir şeye indirgemez olan yapısında saklıydı (Polat, 2017, s.65-66).

Bu sayede resim, kendini heykelsilikten arındırarak yoluna devam edebilecektir. Pollock tuvalini şövaleden aşağı indirerek, fırça, sopa yahut boya kutusunu delerek, yerde yatan tuvali boydan boya eşit biçimde ritmik hareketlerle damlatma resimler yaparak bu eğilimin öncüleri arasında yer almıştır.



Resim 6. Jackson Pollock, Yakınsama, 237.5 x 393.7 cm, tuval üzerine renkli kolaj ve boya, 1952

Pollock resim yapma sürecini ve tekniğini şöyle açıklamıştır:

Yerde daha rahat oluyorum. Kendimi resme daha yakın hissediyorum, parçası gibiyim, böylece çevresinde dolaşabiliyorum dört tarafından çalışabiliyorum ve tam anlamıyla resmin içindeyim. Bu teknik, Batı'nın yerli kum ressamlarınıninkiyle aynı türden. Şövale, palet, fırça vb. gibi ressamın bilinen araç-gerecinden öteye geçmeye çalışıyorum. Çubukları, bıçakları ve damlayacak akışkanlıkta boyayı ya da kum, cam kırığı ve başka yabancı maddelerin katıldığı ağır bir impastoyu tercih ediyorum. Resmimin içindeyken ne yaptığımı farkında değilim. Bu yalnızca sonrasında...ilgili olduğunu gördüğüm, bir tür "dururmun anlaşıldığı" zaman dilimi,

resmin kendi başına bir yaşamı var. Kendi kendine ilerlesin diye bırakmayı deniyorum (Fineberg, 2014, s.97).

Pollock, geleneksel resim tavrından tamamen uzaklaşarak, rengi kompozisyonlarının merkezine oturtur. Tuvalin düzlüğünde gidip gelen renkler; ne bir ağacı andırır ne de başka bir şeyi.

Tuvalin tüm yüzeyinde gezinmemizi sağlayan bu sayısız renk çizgileri daha sonra üst üste gelerek tabakalar oluşturmakta ve sonuçta yapıt, yoğun ve tabakalı bir yapıya sahip olmakta ve en sonunda üç-boyutlu biçimin izlerini ortaya koymaktadır. Fakat bu üç boyutlu biçimde geleneksel anlamdaki gibi arka planlar yoktur. Resimdeki üç boyutluluk renk perspektifinden kaynaklanmaktadır. (Ötğün ve Polat, 2008, s.16).

Resim yüzeyinde çoklu boya katmanlarından oluşan bu derinlik hissi gerçektir. Bir yanılısamadan çok uzak, resmin kendi içinde gezinebilen bir uzamdır bu. Pollock'un başarısının altında yatan temel sebep, kendini tuvale düşünmeden teslim etmesinden kaynaklanır. Onu olduğu gibi iki boyutuyla kabullenir. Bu onun var olma biçimidir. "Pollock'un önceden tasarlanmamış resmetme eylemi üzerinde ısrarlı duruşu da, en azından kısmen, varlığın eylem dolayısıyla (Sartre'ın Varlık ve Hiçlik'te ifade ettiği gibi, birinin varoluşunu gerçekleştirmesi için) doğrulanmasına ilişkin varoluşçu düşünceden kaynaklanmaktadır" (Fineberg, 2014, s.97). Sıra dışı resmetme yöntemi, anla bütünlüşen, kendinden başka hiçbir şeyi anlatmayan, denge ve netlik resimleridir bunlar. "Robert Hughes 1982 yılında 'Jackson Pollock'un işlerinin sahtesini yapma imkânı yoktur' demiştir. Bu aslında Pollock'un sanatçı olarak özgünlüğünün merkezine giden bir yorumdur." (Ötğün ve Bolat, 2008, s. 15). Zamanın sanatçıları tarafından masaya yatırılan tuval kimi zaman bıçaklandı, kimi zaman yakıldı, kimi zamansa parçalanıp parçalarından yeniden birleştirilerek kendini sürekli güncelledi.

Bu yenilikçi atmosfer üç boyutluluğuna ve sınırlı malzeme dağarcığına sahip olan heykel için yeni bir serüven demektir ve bu serüvende heykelin en önemli duraklarında biri ise minimalizimdir. Bu akımın başlıca temsilcilerinin resim kökenli sanatçıları olması resim ve heykel bileşenlerinin aynı potada erimesine neden olur. Kedik'e göre:"Minimalizmin her şeyi yadsıyan tavrıyla öncelikle kendisinin de bir parçası olduğu ve sanatçıların çoğu resim temelinden geldiği halde resme, resmin iki boyutuna-sınırlara karşı çıkışı, aslında resim ve heykeli, resimsel ve heykelsel kaygıları birleştirmek istemesinden kaynaklanmaktadır"(Kedik, 1999, s. 102).

Gelişen bu yeni heykel olgusunda üretim, galeri mekânı ve izleyici arasında kurulan ilişki ön planda tutulur. Carl Andre'nin 64 Kare Alüminyum adlı heykeli, tekrarlanan birimlerden oluşur. Bu birimler, buldukları mekân ile direk fiziksel ilişki içerisine girer.



Resim 7. Carl Andre, 64 Kare Alüminyum, 1969, 3/8 X 64 X 64 cm, Alüminyum

Bu ilişkiden kasıt, üretimin geleneksel altlığı tamamen reddederek izleyiciyi göz hizasından çok aşağıda, teni boylu boyunca zeminin tenine yapışık biçimde mekânla diyalog kurmasıdır. Aynı zamanda geleneksel heykel dikine uzarken onun eserleri yatay olarak düzenlenerek yer heykeli (<https://www.theartstory.org/artist-andre-carl.htm>, 2 Mart 2018’de erişildi) adını almışlardır.

Bu konuda Andre’nin kendi sözleri daha açıklayıcı olabilecektir: “Bütün yaptığım, Brancusi’nin Sonsuz Sütun’unu gök yerine yerin üzerine koymak demiş ve kendi ideal heykel yapıtının yol olduğunu sık sık öne sürmüştür” (De Duve, 2002, s.119). Bu yol galeri mekânı ile öylesine ilişki içerisine girer ki, bazen izleyici onu fark edemeden üzerinden geçer. Bracusi’nin Sonsuz Sütunu gibi tekrar eden birim sonsuzluğuna karşın sonsuz sütunun dikeyliğinin aksine bir bütünün birbirinden bağımsız parçalarından oluşan yataylığı, heykelin mekânı olarak tanımlanmaktadır.

Antmen, Carl Andre’nin heykelleri hakkında şunları söyler:

Diğer Minimalistlerin aksine, üç-boyutlu yapıtlarına “heykel” demeyi ısrarla sürdüren Carl Andre (1935-), çoğunlukla yerde sergilediği ve zaman zaman izleyicinin fark etmekte bile zorluk çektiği yer düzenlemelerinde Biçim olarak heykel/ Yapı olarak heykel/ Mekân olarak heykel anlayışından yola çıkmıştır. Yapıtlarıyla sadece heykel sanatının değil, heykelin sergilendiği mekânların yeniden tanımlanmasını öneren Andre’yi tarihsel süreçte modern heykelin geçirdiği aşamaların bir uzantısı olarak değerlendirmekte mümkündür. (Antmen, 2008, s.185).

Carl Andre heykellerini yerdeki birimler üzerine konuşlandırarak üretilmesi gerçeğine kadar yer üretme gerçeğine de dayanır. Böylece yer ile yakın temasa geçerek yer’i yeniden tanımlar.

Henüz dijital mekân, heykel ve resim söz konusu değilken resim ve heykelin mekânını tanımlamaya yönelik ilk adımları atanlardan biri de Frank Stella olmuştur. Her ne kadar

yaptıklarını heykel olarak adlandırmayıp, yaptıklarının resmin iki boyutlu yüzeyine yönelik arayışlar olduğunu söylese de, üretimleri resim ve heykel arasında gidip gelir. Başlarda tuval resminin ana sorunu olarak algılanan yanılsama sorununu en aza indirmeye çalışarak şerit resimler üzerine yoğunlaşmıştır. Zamanla şerit resimler onun sanat tarihine kazandırmış olduğu, şekillendirilmiş tuvallere dönüşür.



Resim 8. Frank Stella, Raqqa II – 1970, 304.8 x 762.0 cm, tuval üzerine sentetik polimer ve grafit

Fineberg'e göre Stella, "Kimsenin resmetmediği kadar düz ve daha az referans içeren bir tuval yaparak, uzamsal geri çekilme illüzyonundan kaçındı ve objenin, obje olarak varlığını genişletti" (Fineberg, 2014, s.282-3). Yeni bir tür yüzeylilik konusu her sanatçı farklı bir açıdan ele almış; kimisi derinlik yanılsamasını ortadan kaldırmak için yüzeyi tek renge boyamış, kimisi aksine illüzyonistlik uzantının yerine üç boyutlu malzemeler iliştiyerek konuya pek çok farklı yöntemle yaklaşmıştır. Frank Stella şekillendirilmiş tuvallere giden yolun ipuçlarını Pratt Enstitüsü Konuşması'nda aktarır: İnsanların resim yapmayı önce bakıp inceleyerek sonra da başka sanatçıları teknik olarak taklit ederek öğrenebileceğinden ve bunun başka bir yolu olmadığından bahseder. Konuşmanın devamında ise ressamların entelektüel ve duygusal süreçlerini taklit etmeye başladığını anlatır. Sonunda başkalarının yolundan yürümekten bıktığını, kendi yolunu ve amacını aramaya yöneldiğini ancak yaptığı resimleri beğenmeyerek sorunun kaynağına yönelişini aktarır:

Yüzleşmek gereken iki sorun vardı. Biri uzamsaldı diğeri de yöntemsel. İlki için göreceli resim hakkında bir şeyler yapmam gerekiyordu yani çeşitli kısımların birbirleriyle ve birbirlerine karşı dengelenmesi. Bunun apaçık yanıtı simetriydi- onu baştan sona aynı yapmak. Ama bunu derinlik içinde yapma sorunu devam ediyordu. açık bir zemine yerleştirilen simetrik imge ya da konfigürasyon yanılsamacı uzamda dengeye girmez. Benim vardığım çözüm-ki büyük olasılıkla çok az çözüm var, en azından ben sadece bir tane daha biliyorum, renk yoğunluğu- yanılsamacı uzam resimden dışarı, düzenli bir kalıp kullanarak sabit hızla iter. Geriye kalan sorunda sadece bunu ardından gelip tasarım çözümünü tamamlayan bir boya uygulama yöntemi bulmaktı. Bu da badanacıların tekniğini ve aletlerini kullanarak halloldu (ed. Harrison ve Wood, 2011, s. 865-6).

Stella çok geçmeden bu yüzey problematiğine başka bir üslupta yaklaşarak yüzeyin sınırlarını zorlamaya devam eder. Duvar resmi fikrinden yola çıkarak, duvardan mekâna yayılan iki buçuk boyutlu tuval olarak adlandırdığı hatta zaman zaman duvar yüzeyinden koparak mekân içerisinde heykele dönüşen resimleri de bulunmaktadır.



Resim 9. Frank Stella Retrospektifinden görünüm, Whitney Sanat Müzesi, 2015-2016

Ancak Stella bu işlerini hiçbir zaman heykel olarak adlandırmamış, tamamen resim olduklarını savunmuştur. Vermiş olduğu bir röportajda çalışmalarını “maksimalist” olarak tanımlayan sanatçı, heykellerin kendi başlarına durabilen resimler olduğunu ileri sürmüştür. 1960’lı yıllarda gördüğün şey, gördüğün şeydir” sloganı ile yola çıkmıştı. Minimalist sanatın ateşli savunucularından biri olan Stella o zamanki üretimlerini tanımlarken “olabildiğince basit olması gerekiyordu” diye açıklama yapar. Ancak aradan geçen yıllar içerisinde bu tutumundan vazgeçmiş ve kendini maksimalist olarak tanımlamıştır (<https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/sep/01/frank-stella-art-money-whitney-retrospective>, 5 Mayıs 2018’de erişildi).



Resim 10. Frank Stella, Severinda, 1995, fiberglas üzerine karışık medya, 299,7 x 840,7 x 388,6 cm

Stella, sanat yaşamı boyunca resim sanatına resim-resim, resim-heykel ve resim- mimari ilişkisi açısından yaklaşarak, zengin bir bakış açısı kazandırmıştır. Ona göre renk gerçek anlamda resim sanatı ile ilişkili olduğu için, renk içeren her şey resim sanatına gönderme yapar. Bu nedenle yer yer duvardan taşan yahut galeri alanında yerden yükselen, bir heykel gibi etrafında dönülebilen, gölgesi yere düşen işlerini heykel olarak adlandırmaz. Çünkü onlar yüzeyleri boyanmış resimlerdir. Ancak Stella'nın yolculuğu yüzeyden taşarak gerçek mekân içerisinde gezinen renkli heykellere dönüşür. Mimari, resim ve heykel sanatının kendine içkin özelliklerini bir araya getirerek yüzeye, resimsel düşünme yüzeyini aktarır. Stella'nın onu üne kavuşturan siyah minimalist resimleri neden bıraktığı sorusuna karşılık verdiği cevap, bize onun sürekli genişleyen sanatı hakkında yeterli bilgi verir. “İnsanlar bana neden siyah resim yapmayı bıraktığını sorduğunda, Kodak'a neden film kullanmayı bıraktıklarını sormak gibi bir şey” dedim. “Sen devam et, dünya devam ediyor, akışla gitmemek çok zor. Direnmek için gerçekten iyi bir nedeniniz olmalı” (<https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/sep/01/frank-stella-art-money>, 5 Mayıs 2018'de erişildi). Ona göre hayatın sürekli kendini güncelleyen koşullarına karşın, ne resim sanatı ne de diğer sanatlar olduğu gibi kalmamalıydı. Böylece Stella, fırça ile başlayan macerasında sanatın bütün duraklarında soluklanarak, üretimlerinin zengin bir yapıya dönüşmesini sağlamış, bir resme, heykele ve mimariye bakma eyleminin değişiminde büyük rol oynamıştır.

Günümüz teknolojisinde ise mekânın varlığı somut bir gerçeklik kadar soyut bir gerçekliği de işaret eder. Öyle ki dijital mekânlar üzerinden sanatsal üretimler yapılmaktadır. Örneğin Refik Anadol'un, Eriyen Hatıralar adlı sergisinde yer alan eserler, insanoğlunun belleğindeki hatıraların dijital verilere dönüştürülmesiyle oluşturulmaktadır. Pilevneli galerisinde açılan sergide yer alan üç boyutlu tuvaler ve parametrik heykeller, veri yığınlarının üç boyutlu düzleme işitsel ve görsel olarak aktarımı sonunda izleyiciye led ekranlar aracılığıyla ulaştırılır.

Burcu Ezer'e göre Eriyen Hatıralar:

Teknoloji ve sanatı ustalıkla bir araya getiren Anadol, hatıranın içeriğinden çok hatırlama eylemine odaklanıyor. Bilinç ve bilinçaltının gizemli odalarında saklı bulunan anıları farklı boyutta bir diyaloga sokuyor. İleri teknoloji ve çağdaş sanatın kesiştiği noktada üretimini sürdüren Anadol, seri kapsamında anıları etkileyici görsellere dönüştürüyor. Teknoloji kadar psikoloji alanında da üzerine ayrı uzmanlıklar geliştirilen hatıralar, günümüzde EMDR yöntemiyle silinip etkisi hafifletilebilirken sanatçının çalışmaları bu gizemli bölüme farklı bir bakış açısı getiriyor. Onları görmemizi, hissetmemizi sağlıyor. İnsan beyninde anılara erişim esnasında ortaya çıkan dalgaları görselleştiren Anadol, ayrıca insan belleği üzerine de kapsamlı bir bakış sunuyor (<http://www.artfulliving.com.tr/sanat/baskalarinin-anilarina-dokunabilir-misin-i-14860>, 10 Ekim 2018'de erişildi).



Resim 11. Refik Anadol, Eriyen Hatıralar: Veri Tabloları, 2018 özel yazılım, veri, 3840x2160, 4K, 2 kanallı ses sistemi, 9 dakika, döngü

“Eriyen Hatıralar” temelinde Refik Anadol’un anılarını hatırladığında beyinde oluşan hareketliliğin beyin sensörü aracılığıyla dijital verilere aktarılarak, algoritmalara dönüşmesi sayesinde ortaya çıkmaktadır. Anadol’un olumlu ve olumsuz anılarının dört farklı videoda toplanarak, toplam dokuz dakikalık çalışması doksan dokuz monitörden izlenebilmektedir. “Algoritmaların görsellerinin ardından Anadol’un deyimiyle “bilinç seviyesi” ile başlayan sergide verilerin şiirselleştiği bir boyut ile karşılaşılıyor”(<http://www.artfulliving.com.tr/sanat/baskalarinin-anilarina-dokunabilir-misin-i-14860>, 12 Eylül 2018 tarihinde erişildi).

Arşiv Rüyası - Refik Anadol SHERPA Blog Tasarım Sohbetleri’nde sanatının nasıl temellendiğini açıklarken bir benzetme yaparak konuya yaklaşır. “Bir kütüphane nasıl olmalı, öncelikle belli raflara ihtiyacımız var ya da dijitalse arama motoru olmalı ve kelimeyi oraya yazmamız gerekir” der ve ekler: “Bütün bunlardan, akla gelen ilk şeylerden nasıl sıyrılabiliriz”? “İşe her başladığımda önyargılarımı bir kenara bırakıyorum” diyerek devam eder. Buradan açıkça anlaşılmaktadır ki Anadol üretimlerini yaparken ne belli kalıplar üzerinden ne de alışkanlıklar üzerinden yaklaşır. Bu zengin bakış açısıyla kendi mekânını, kendi heykelini, kendi resmini yeniden yaratıyor. Üstelik bunları yaparken elinin altında sadece klavye ve fare vardır. Ancak Eriyen Hatıralar’da Anadol, her ne kadar parametrik verileri heykel üzerinden iletliğini iddia etse de, karşımızda yüzey üzerinde sanal bir görüntü bulunmaktadır.

SONUÇ

Bu metinde günümüz sanatından örneklerle geleneksel heykel ve resim tanımlamalarının kütle ve yüzeye dayalı sınıflandırılmasının nasıl sorunsallaştırıldığı ele alınmaya çalışılmıştır. Geleneksel kütle tanımına karşı koyan hologramlardan parametrik heykellere, minimalizmden bu yana resimle heykelin sınırlarını zorlayan sanat yapıtlarından verilen örneklerle yüzey ve kütle ilişkisinin nasıl birbirini de içeren bir form bulduğu incelenmiştir.

KAYNAKLAR

- Antmen, Ahu, (2002), “Yerleştirme Heykelin Dönüşümü mü?”, Sanat Dünyamız, Yapı Kredi Yayınları Sayı:82, (201, 202).
- Antmen, Ahu, (2008), 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Apa, Melih, (2007), <https://sites.google.com/site/melihapa3/heykelinvarl%C4%B1%C4%9F%C4%B1>.
- Atalay, Canan, (2002). “Resim Sanatında Yüzey Organizasyonu ve Plan Araştırmaları”, Anadolu Sanat, sayı 13.
- Bachelard, Gaston, (2018), Bachelard, G. (2018). Hayır Diyen Felsefe. (Çev. A. Tümertekin). İstanbul: Nora Kitap.
- Baudelaire, Charles, (2014), Modern Hayatın Ressamı, . (Çev: Ali Berktaş). İletişim Yayınları, İstanbul.
- Bulat, Mustafa, (2014). Modern Sanatta Soyutlama, Atatürk Üniversitesi Yayınları, Erzurum.
- De Duve, Thierry.“Ex Situ”, (2002), Sanat Dünyamız. (Çev: Kemal Atakay). Yapı Kredi Yayınları, sayı:82, (119).
- Fineberg, Jonathan, (2014), 1940’tan Günümüze Sanat Varlık Stratejileri, (Çev: S., A. Eskier, G. ve E. Yılmaz) Karakalem Kitabevi Yayınları, İzmir.
- Harrison, Charles; Wood, Paul, (2011), Sanat ve Kuram: 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi, (Çev. S. Gürses). Küre Yayınları, İstanbul.
- Huntürk, Özi, (2011), Heykel ve Sanat Kuramları, Nobel Kitapevi, İstanbul.
- Işık, Vildan, (2012), “Sanatsal İfade Aracı Olarak Holografi”, Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, (148,149).
- Işık, Vildan, (2013), “Holografik Sanat”, Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt 12, Sayı 47,(3)
- Karacan, Nesrin. (2013), “Heykel, Kaide ve Kütle”. Anadolu Üniversitesi Sanat & Tasarım Dergisi, Cilt 4, Sayı 4, (75-93)
- Kedik, Sibel, (1999), “Sanat ve İzleyici İlişkisinin Değişen Görünümü ve Zaman Kavramı Bağlamında Land Art”, Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, Sayı 10, (102).
- Ötgün, CebraİL & Bolat, Evren, (2008), “Yapıt Okuma: Jackson Pollock: Numara 1, 1950 (Lavanta Kokusu)”. Sanat Dergisi, Cilt 0, Sayı 14, (16).
- Pallasma, Juhani, (2011), Yem Yayın, İstanbul, 2011.
- Polat, Nusret, (2017), Sınırları Aşındırmak: Modernizm ve Çağdaş Sanat Üzerine, Belge Yayınları, İstanbul.
- Riegl, Alois, (2015), Modern Anıt Kültü, (Çev: E. Ceylan) Daimon Yayınları, İstanbul.
- Sartre, Jean Paul, (1998), Estetik Üzerine Denemeler, (Çev: M. Yılmaz) Doruk Yayınları, İstanbul.

Tetikçi, İsmail, (2015), “Gelenekten Günümüze Aktarımlar ‘Venüs’”. Yıldız Journal Of Art And Design, Cilt 2, Sayı 1,(42).

<http://webders.net/663/isik-ve-isi-neden-madde-degildir.html>, Erişim tarihi: 13 Mart 2018.

www.etimolojiturkce.com, Erişim tarihi: 17 Kasım 2018.

<http://www.mimdap.org/?p=19681>, Erişim tarihi: 25 Aralık 2018.

<http://www.hurriyet.com.tr/teknoloji/hologram-nedir-40991020>, Erişim tarihi: 18 Ekim 2018.
www.etimolojiturkce.com. Erişim tarihi: 17 Kasım 2018.

<http://www.rgbhologram.com.tr/hologram-m,7~o,3~i,1.html>, Erişim tarihi: 18 Ekim 2018.

<https://www.theartstory.org/artist-andre-carl.htm>, Erişim tarihi: 2 Mart 2018.

(<https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/sep/01/frank-stella-art-money-whitney-retrospective>, Erişim tarihi: 5 Mayıs 2018.

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/sep/01/frank-stella-art-money>, Erişim tarihi: 5 Mayıs 2018.

<http://www.artfulliving.com.tr/sanat/baskalarinin-anilarina-dokunabilir-misin-i-14860>, Erişim tarihi: 10 Ekim 2018.

<http://www.artfulliving.com.tr/sanat/baskalarinin-anilarina-dokunabilir-misin-i-14860>, Erişim tarihi: 12 Eylül 2018.