

RAHMI AKSUNGUR'UN HEYKELLERİNDE GRID [IZGARA FORMU] OLGUSU

GRID PHENOMENON IN RAHMI AKSUNGUR'S SCULPTURES

Ömer Emre YAVUZ*

* Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi,
TÜRKİYE, e-mail: oejavuz@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1404-4739>

Geliş Tarihi: 26 Şubat 2020; Kabul Tarihi: 6 Mayıs 2020
Received: 26 February 2020; Accepted: 6 May 2020

ÖZET

Rahmi Aksungur'un heykellerinin, yüzeyin taşıyıcı sisteminin bir sonucu olarak görülen geleneksel heykel dilinin grameri ile tanımlanması oldukça zordur. Bu durum yüzeylerinin ardında yatan inşa sisteminin ve heykeltıraşın onları ele alış yönteminin analizini, onları temellendirebilmek için gerekli kılar. Böylesi bir temellendirme de ancak grid olgusunun Aksungur'un heykellerinde nasıl ele alındığının kavranması ile mümkün olabilir. Dolayısı ile bu çalışmada, 1970'lerin sonlarından itibaren sanatçının, yapıtlarında sıkça karşılaşılan grid olgusunu ele alış biçimi, Rosalind E Krauss ve Hannah B Higgins'in kitapları ve denemeleri ışığında incelenmiştir. Bu bağlamda, Aksungur'un heykellerindeki grid yapılarına ve örüntülerine net bir şekilde odaklanarak, onun heykelinde sürekli tekrar eden bu olgunun, modernist grid'in mekânsal-zamansal ve merkezci-merkezkaç argümanları bağlamındaki gelişimi tanımlanmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Grid, Tekrar, Mekânsallık, Zamansallık, Heykel

ABSTRACT

The sculptures of Rahmi Aksungur are difficult to identify by the grammar of the traditional sculptural language, which is seen as a result of the bearing system of the surface. This makes it necessary to analyze the structuring system that lies behind their surface and the way the sculptor handles them, in order to identify their grounding principle. Such a justification can only be possible by understanding how the grid phenomenon is handled in Aksungur's sculptures. On account of this study, handling of the phenomenon of grid by the artist which frequently encountered in his sculptures since late 1970's, examined in the light of Rosalind E Krauss and Hannah B Higgins's books and essays. By focusing clearly on grid structures and patterns of Aksungur's sculptures, we try to define the progression of this consistently repeating phenomenon in his sculptures in the context of spatial-temporal and centripetal-centrifugal arguments of modernist grids.

Key words: Grid, Repetition, Spatiality, Temporality, Sculpture

1. RAHMİ AKSUNGUR'UN HEYKELLERİNDE GRİD [IZGARA FORMU] OLGUSU

Bu çalışmanın amacı, 1970'li yılların sonundan günümüze kadarki süreçte, Rahmi Aksungur'un heykellerinde sanatçının ele aldığı konu ne olursa olsun sürekli tekrar eden grid'in [onun deyişiyle karelej'in] modernist heykel bağlamında konumunu incelemektir. Aksungur'un heykellerinde ilk kez 1970'lerin sonunda gözlemlenen bu uygulama 1990'lı yıllarda malzeme seçimindeki değişimle farklı bir boyut kazanmıştır. Heykellerinde grid ilk başta, heykel sanatının kadim tarihine gönderme yapan¹ dekoratif bir unsur olarak ortaya çıkmış, ancak sonrasında tamamen işlevinin bir göstergesi haline gelmiştir. Ancak bugüne kadar ne bu dönüşüme ne de onun heykelinde grid olgusuna dair bir çalışma yapılmamış olması dolayısıyla bunun tanımı konusunda bir temellendirmeye gereksinim olduğu açıktır. Araştırmamızın, onun heykelleri hakkında bugüne kadar yazılan onca yazıda gözardı edilen bu hususu aydınlatması amaçlanmaktadır. Öyle ki; grid olgusu, özellikle de 2004 yılında Milli Reasürans Sanat Galerisi'nde gerçekleştirdiği kişisel sergi nedeniyle basılan ve Rahmi Aksungur'un heykel sanatı hakkındaki en kapsamlı çalışma olma iddiası taşıyan katalog metinlerinde de dikkate alınmamıştır. Levent Çalikoğlu tarafından kaleme alınan bu yazılar Aksungur'un heykel sanatı ile ilgili dört ana bölümden oluşmaktaydı. Bunlar, silikon heykellerin *Hareket* kavramı ile ilişkilendirildiği ilk bölüm, silikon heykeller dışındaki tüm üretiminin *Mekân* kavramı ile ilişkilendirildiği ikinci bölüm, *Çizgi ve Renk* üzerine düşüncelerin yer aldığı üçüncü bölüm ve son olarak *Karar Veren Aklın Berraklığı* başlıklı Milli Reasürans sergisine odaklanan dördüncü bölümden oluşmaktaydı. Bununla birlikte, Aksungur'un heykellerindeki grid'in bazı yazarlar tarafından—ki, bu yazarlar grid'i ızgara ya da ızgara formu olarak adlandırmaktadırlar—onun imzası haline geldiği hakkındaki görüşlerinin de modern sanat bağlamında eksik ve yetersiz olduğu tarafımdan düşünülmektedir. Bu konu makalenin ilerleyen bölümlerinde etraflıca tartışılacaktır.

Gerçekten de grid, Rahmi Aksungur'un heykellerinde zaman içinde değişen onca şeye rağmen, büyük bir çoğunluğunda tekrar edilen ve—heykellerde kullanılan malzeme ne olursa olsun—neredeyse hiçbir zaman değişmeyen bir olgudur. Denilebilir ki; grid, onun heykelinin söz dağarcığının vazgeçilmez bir ögesidir. Öyleyse grid nedir? Rahmi Aksungur için ve aslında Modernist sanat bağlamında onu bu kadar vazgeçilmez ve özgün kılan nedir?

Grid, Cambridge Sözlüğüne göre, “kare oluşturmak için birbirini kesen yatay ve dikey çizgilerden yapılmış bir örüntü veya yapı” olarak tanımlanmaktadır. Bu bağlamda, Hannah B Higgins'in *The Grid Book* adlı kitabı, grid'in insanlık tarihinde Antik Mezopotamya'nın binalar ve şehirler inşa etmek için kullanıldığı, Paleolitik tuğlanın ortaya çıktığı günden itibaren asla kaybolmadığını kanıtlar niteliktedir. El yapımı tuğladan internete kadar geçirdiği dönüşümü incelediği bu kitapta Higgins, grid'in serüvenini irdeler. Diğer yandan Rosalind E Krauss 1979 yılında yayınlanan paradigmatik “Grids” makalesinde grid'in bu tarihsel serüveninin modernist grid ile olan ilişkisini pek de önemli görmez. Ona göre grid'in ortaya çıkışı, tarihte belki de en eski örnekleri on beşinci ve on altıncı yüzyılda Uccello, Leonardo ya da Dürer'in eserlerinde perspektifin kullanımı ile ilişkilendirilebilir. Dahası Krauss, perspektif kafesin, resimlenen dünyanın organizasyonunun bir armatürü olarak kaydedildiğini vurgulayarak modernist grid'in perspektifle ilişkisine de karşı çıkar (Krauss, 1986: 10). Krauss şöyle der: “Perspektif, sonuçta gerçeğin bilimidir. Perspektif, gerçeklik ve onun temsilinin birbiri üzerine haritalandırılabilmesinin kanıtıdır, resimsel imge ve ona karşılık gelen gerçekliğin imleminin birbiri ile olan ilişki biçimidir. İlki ikincisinin bilgisinin biçimidir. Grid hakkındaki her şey bu ilişkiye karşı çıkar, onu en baştan engeller. Perspektifin aksine, grid odanın alanını ya da bir manzarayı ya da figür grubunu resim yüzeyi üzerinde haritalandırmaz. Eğer bir şeyi haritalandırıyor ise, o resim yüzeyinin kendisidir. Hiçbir şeyin yerinin değişmediği bir aktarımdır. Diyebiliriz ki; yüzeyin fiziksel niteliği, aynı yüzeyin estetik boyutu üzerine

haritalandırılmıştır. Ve bu iki yüzey planı—fiziksel ve estetik—aynı düzlemde eşzamanlı olarak gösterilir ve grid'in apsis ve ordinatları yoluyla eşgüdümленir. Bu yolla düşünüldüğünde, grid'in son sözü, çıplak ve kararlı materyalizmdir.”² Krauss'un bu saptaması gerçekten de modernist resimdeki grid'in perspektif ile bir ilişkisi olmadığını doğrular niteliktedir. Örneğin: Piet Mondrian'ın resimlerinde (res 1) yüzeyin işaretlendiği dikey ve yatay çizgiler, üçüncü boyutu tamamen dışlayarak, nesnel dünyası ile, dolayısıyla da perspektifle ilgisiz görünmekte ve yalnızca figürü değil aynı zamanda renk düzlemlerini, çizgileri, yüzeyleri ve bunların uzantısındaki her türlü tanımı da yok etmektedir. (Higgins, 222)

O halde grid'i modernist sanat bağlamında önemli kılan nedir? Krauss yazısında bunu şöyle ifade ediyor: “Bu yüzyılın başlarında, ilk olarak Fransa'da, daha sonra Rusya'da ve Hollanda'da, o zamandan beri görsel sanatlar içindeki modernist tutkunun simgesi olarak kalan bir yapı ortaya çıkmaya başladı. Savaş öncesi Kübist resimde ortaya çıkan ve daha da sertleşerek tezahür eden grid, diğer şeylerin yanı sıra edebiyata, anlatıya ve söyleve karşı düşmanlığı ile, modern sanatın sessizleşeceğini ilan eder.”³ Anlaşıldığı üzere grid, modern sanat bağlamında anlatıya karşı bir tavır olarak görülmektedir. Krauss, modernist grid'in anlatıya karşı olan bu tutumunu ise “The Originality of the Avant-Garde” (Avangardın Özgünlüğü) adlı makalesinde şu sözlerle açıklar: “Kendilerini avangard sayan sanatçıların—bunlar arasında Malevich, Picasso, Léger, Andre, LeWitt, Hesse, Ryman ile birlikte Schwitters, Cornell, Reinhardt ve Johns da yer alır—eserlerindeki neredeyse eşsiz niteliğin dışında, grid onları öncü sanata doğal olarak yakınlaştıran birkaç yapısal özellik barındırır. Bu özelliklerden biri grid'in dile duyarsızlığı, kayıtsızlığıdır.”⁴ Yukarıda adı geçen sanatçılar dışında modernist grid'in heykel sanatında belki de ilk örneklerini Aleksandr Rodchenko'nun 1920'lerin başlarında gerçekleştirdiği, asılı duran uzamsal kompozisyonlarında (res. 2) görmek mümkündür. Modern heykel sanatı bağlamında grid'in Rodchenko ve Rus Konstrüktivizm'i ile ilişkisi Aksungur'un heykelinin izlediği bağlamında da önemlidir. Sanıyorum ki, bu konuda en doğru saptamayı Kumru Eren, Rahmi Aksungur'un 2019 yılında Evin Sanat Galerisinde açtığı heykel sergisi hakkındaki yazısında yapmıştır.* Şöyle söylemektedir Eren: “Sanatçının heykellerinde görülen ızgara formlu [grid] boşluklar kütleyle hesaplaşma girişimidir. Transparanlaşan form, mekânla ayrı bir 'sohbete' girişir; zira transparanlık heykel için oldukça alışılmadık niteliktedir.”⁵ Elbette heykelde saydamlık ya da yeni bir heykelsi materyal olarak uzamın kullanımı, Rus Konstrüktivistleri'nden daha önceki bir tarihe, Picasso'nun 1912 yılında yaptığı meşhur *Gitar* heykeline kadar geriye götürülebilirse de bu tarihte henüz heykelsi grid ortaya çıkmamıştır. Bu bağlamda, Aksungur'un heykellerinin izleğinin, Picasso'nun heykel tarihinde kırılma yaratan Kübist kompozisyonlarıyla değil de Rodchenko'nun uzamsal konstrüksiyonlarıyla (res. 2) bağımlı olduğu öne sürülebilir. Ayrıca, Rodchenko'nun asılı kompozisyonlarında yapıtın strüktürünü onun üretim yöntemini oluşturuyor oluşu da Aksungur'un izlediği konusunda referans niteliğindedir. “Rodchenko'nun yapıtı, cetvel ve pergel ile bir kontrplak üzerine giderek küçülen geometrik figürün çizilmesi ve kesilen çizgilerden çıkartılan elemanların uzayda döndürülmesiyle meydana getirilmektedir.”⁶ Eserin strüktürünün, üretim yönteminin doğal bir sonucu olması açısından bakıldığında, Rodchenko ile Aksungur'un yaklaşımı arasında da paralellikler görülür. Burada Aksungur'un üretiminin Konstrüktivist gelenekle ilişkisine değinmek söz konusu değil ancak, bu geleneğin heykel sanatında etkilerinin hiçbir zaman yok olmadığını ve onun heykellerinin özellikle Avrupa Konstrüktivizmi ile bağlantılı olduğunun altını çizmek gerekiyor. Hatta, Aksungur Levent Çalikoğlu'yla söyleşisinde “Benim için önce tasarım vardır. Tasarıma göre malzeme seçerim”⁷ diyerek, üretiminin Tatlin'in “malzeme kültürü” ile bağıntısını dile getirir.

Grid'le ilgili bir diğer konu da uzamsal ve zamansal düzlemde gerçekleştirilmiş olmasıdır. “Uzamsal olarak, grid sanat alanının özerkliğini belirtir. Düzleştirilmiş, geometrik biçimlere indirgenmiş, düzenlenmiştir: doğal olmayan, mimetik olmayan ve gerçek

olmayandır. O, sırtını doğaya dönünce sanatın neye benzeyeceğidir. Koordinatlarının bir sonucu olarak düzleşmesi ile grid, gerçeğin boyutlarını dışlaması, onun yerine tek bir yüzeyin yana doğru genişlemesi anlamına gelir. Örgütlenmesindeki kapsamlı düzenliliği taklidin bir sonucu değil, estetik bir karardır.”⁸ Krauss’a göre grid, bu uzamsal boyutu ile sanat alanının özerk olduğunu duyurur. “Zamansal boyutta grid yüz yılımızın sanatında sık rastlanan bir form olarak, hiçbir yerde ortaya çıkmayan, hem de hiçbir yerde, sadece kendi olarak modernitenin amblesmidir. 19. yüz yılın çabalarından doğan modernizmin yarattığı zincirleme reaksiyonla bu zinciri kıran son bir dönüşüm yaşandı. Grid’in keşfi ile, kübizm De Stijl, Mondrian, Malevich... daha önce ulaşılmamış bir özellik edildi. Bir başka deyişle, şimdiki zamana ve diğer her şeyin geçmişte kaldığını bildirdi.”⁹ Buna karşın Higgins, en düz (flattest) modernist biçimin bile dinamik olduğunu, şeylerin biz onları gördüğümüzde değiştiklerini ve sıklıkla soyut biçimlere bile anlam yüklediğimizi, grid’in uzamı olduğu kadar zamanı da temsil ettiğini ve bu durumun sadece grid’in ortaya çıkışının tarihsel süreci ile ilgili olmadığını öne sürdü. (Higgins, 223) Hatta Higgins “gridin kutu-modülü[nün] [box-module] hem görsel sanatta hem de mimarlıktaki baskınlığı[nın], hem Greenberg’in hem de Krauss'un ele aldığı gibi saflığa doğru doğal bir ilerleme [olmadığını], güncel araştırmalar[ın], doğrudan Alman eğitim reformcusu Friedrich Froebel’in anaokulu eğitim müfredatı ile başlatılan ve erken çocukluk dönemi eğitiminde yaygın olarak kullanılan bir programdan kaynaklandığını [söylemiştir].”¹⁰ Higgins’e göre: “Görme, dokunma ve işitme duyuları ile karşılaşmalara dayanan anaokulu müfredatı 1890’larda popüler hale gel[miş]. Mondrian, Paul Klee, Vassily Kandinsky, Corbusier, George Santayana, Buckminster Fuller ve Frank Lloyd Wright, Froebel anaokulu geleneğinde öğrenim gör[müşlerdir].”¹¹ Krauss’un yazısı ve yazıda ele aldığı örnekler sorunu bütünüyle resim yüzeyi açısından irdelediğine işaret etmektedir. Ancak Higgins’ten yola çıkarak heykel sanatı açısından grid’in kadim tarihinin çok daha önemli olduğunu öne sürmek mümkün. Krauss’un [grid’in] resmin uzamsal boyutu için söyledikleri, heykel sanatı için de geçerlidir; ancak zamansal boyutu sadece yüzyılımızda [20. Yy] ortaya çıkan bir amblem değil, antik Mezopotmaya tuğlası ile başlayan bir geleneğin uzantısıdır. Higgins kitabında, grid’in bir defa icat olduğunda asla kaybolmayışının, onun sürekliliğinin bir kanıtı olduğunu da belirtir. Birçok tarihçi, levha haline getirilen grid modülün istiflenerek binaların inşa edilmesi sonucunda, grid planının ilk kez, Indus Vadisi Uygarlığına ait Mohenjo-daro şehrinde M.Ö. 2154 yılında, uygun olarak kullanıldığını ve buradan Yunanistan’a geçtiğini iddia etmektedir. Ayrıca, Antik Yunan’dan itibaren başta Mısır ve Roma şehirlerinin oluşturulmasında da grid planının kullanıldığı bilinmektedir. Grid’in heykel alanında ilk uygulandığı ise, benzer bir şekilde Antik Yunan ve Mısır Uygarlıklarında görülmektedir. Mısır ve Antik Yunan heykeltıraşların grid’i esas alarak, eserlerin oranlarını ve bağımsız parçaların bütün içerisindeki konfigürasyonlarını oluşturdukları heykellerinde bu uygulamanın izlerini sürebiliriz. (res. 3) Bu bağlamda, Aksungur’un heykel tekniğine bakıldığında, özellikle ahşap çalışmalarında grid’in bir sonucu değil süreci imlediği söylenebilir. (res. 4) Bu çalışmalarda grid, kare kesitli ahşapların sanatçının zihninde tasarladığı çalışmayı oluşturmak için belli ölçülerde kesilip yapıştırılması ile ortaya çıkmaktadır. Kısacası, bu heykellerin tarihsel kökeninin, grid’in Mısır ve Antik Yunan heykel geleneğinde kullanılış yöntemine dayandığını ileri sürülebilir. Ancak, bir farkla; Antik Yunan heykelinde bu teknik kütleli yontulması tündengelim için kullanılırken Aksungur’un ahşap heykellerinde kütleli oluşturmak tümevarım için kullanılmaktadır. Bununla birlikte Aksungur’un heykellerinde bronz, pişmiş toprak, ahşap, taş ya da kompozit malzemenin grid’e doğrudan etkisi vardır. Ve heykeller uygulama yöntemine göre iki grupta incelenmelidir. Bunlardan ilki pişmiş toprak ve bronz heykellerinde (res. 5,6) grid’in sadece yüzey dokusunda yer aldığı ve yöntemi ve süreci ile ilişkisinin dolayimli olduğudur; ki bunlar merkezci olarak yorumlanabilir. Krauss’a göre: “Merkezci okumayla ilişkili olarak grid, sanat yapıtını dünyadan, onu çevreleyen uzamdan ve diğer nesnelere ayıran her şeyin bir temsilidir... Sanatın konvansiyonel doğasındaki içeriktir.”¹² Aksungur’un bronz döküm

heykellerinde grid, yapıtın üretim aşamasında, kare kesitli bir ahşabın ıslak kile belli aralıklarla bastırılması ile oluşmaktadır. Bunlar izleyiciye doğada var olmayan insan yapımı bir nesneyle karşılaştıklarını ima ederken aynı zamanda heykel sanatı tarihinde geçmiş zamana ait bir düşünce biçimine, Herbert Read'in *The Art of Sculpture*'da sözettiği insanoğlunun dini gelişiminin ilerleyen aşamalarında tanrının imajını heykel yüzeyinde açtığı oyuklara yerleştirdiği bir döneme gönderme yapmaktadır. (res. 7a) Herbert Read'in Mısır sanatından verdiği örneğe benzer bir figürü, Aksungur'un grid'li heykellerine başladığı yıl yapmış olduğu *Ayna* heykelinde görmek mümkündür. (res. 7b) İkinci olarak da grid'in ahşap (res. 8-10) ve bazı taş heykellerinde (zaman zaman ahşap malzeme kompozit olarak kullanılmaktadır) birleştirme yapıştırma ile dolaylı olarak gerçekleştiği durumdur, ki bunların da merkezkaç okuması yapılabilir. Yine Krauss'a göre: Merkezkaç okumada "grid, mantıksal açıdan bakıldığında sonsuza kadar her yöne genişler. Verili resim veya heykelde ona empoze edilen herhangi bir sınır bu mantığa göre keyfi olarak görülebilir. Grid'in bu özelliği sayesinde verili sanat eseri saf bir fragman, geniş bir liften keyfi olarak koparılmış küçük bir parça olarak sunulur. Böylece grid, sanat yapıtını dışı doğru çalıştırır ve çerçevenin ötesinde bir dünya kabulünü gerektirir."¹³ Aksungur'un ahşap heykellerinde ise grid, bronz heykellerinin üretim tekniğinden çok farklı bir yolla ortaya çıkmaktadır. Bu heykellerde kile bastırılıp izi çıkan ahşabın artık kendisi kullanılmaktadır. Aynı kare kesitli ahşap parçalar tasarıma uygun bir şekilde artık bir bütün oluşturmak için kesilip yapıştırılmakta ve sonrasında oluşan kütle yontulmaktadır. Dolayısıyla da heykeller izleyicide, bu parçalarının istenildiği kadar arttırılabileceği, heykelin "sonsuza kadar genişleyebileceği" izlenimi uyandırmaktadır.

Aksungur'un heykellerinde grid olgusunu incelerken bir diğer sorunla karşılaşırız. O da eserlerinde grid'in kendini sürekli tekrar ediyor oluşunun sanatçıyı bir kısır döngüye sokup sokmadığıdır. Burada, tekrarın heykel sanatındaki sürecine bir göz atmak gerekir. Leonardo da Vinci *Paragone / Sanatların Karşılaştırılması*'nda resim, heykel ve şiir gibi sanatları karşılaştırırken heykelin kalıbı çıkarılabiliyor olması dolayısıyla tekil olmadığından bahseder. Bu tekil olmama durumu, ona göre, heykeli resimden daha aşağı bir konuma yerleştirir. Leonardo, resim sanatını bütün sanatlardan daha özel ve yüce bir mertebeye koyarken şöyle yazmaktadır: "Resim, basılı kitaplar gibi sonsuz çocuk üretmez. Yalnızca resim soyluluğunu korur, yalnızca resim onu yapanı onurlandırır ve değerli ve benzersiz kalır ve kendisiyle aynı çocuklar doğurmaz. Ve bu tekillik onu bütünüyle kamuya mal olan şeylerden daha yetkin kılar."¹⁴ Sanıyorum ki, sanat eserinin tekilliği ve biricikliğine verilen bu önem özellikle heykel alanında Rodin'e kadar sürmüş, hatta Rodin ile bir kırılma yaşanmış olsa bile bunun önemine dair tartışmalar günümüzde dahi sürmektedir.¹⁵ Rodin'in gerçekleştirdiği bu kırılma heykel alanında belli dönüşümlerin başlangıcını oluşturması anlamında önemlidir. Rosalind Krauss *Passages in Modern Sculpture*'da Rodin'in *Cehennem Kapıları* adlı yapıtında onun bu tekrar stratejisine birkaç yerde başvurduğundan bahseder. Kapının yüzeyinde aynı figür ve figür gruplarının açılarının değişerek tekrarının haricinde (*Ugolino ve Oğulları* ve *Paolo ve Francesca* grupları) kapıların üzerinde yer alan *Üç Gölgeler*'de (res. 11) de bu stratejiyi daha net bir biçimde görmekteyiz. (Bu figür, kapılardan bağımsız olarak dökümü yapılarak sergilendiğinde *Günahkâr Oğul* (*The Prodigal Son*) adını almıştır.) Krauss *Kapılar*'ın rölyef yüzeyindeki yinelemelerin "aşırı dikkat çekici" olduğuna "ve ikileme [ve üçleme Ö.E.Y] konusundaki [bu] ısrar[ın] kaza eseri olduğu şeklinde okunama[yacağı]"¹⁶ belirtir. Burada dikkat edilmesi gereken konu, belki de Rodin'e kadar bir tabu olarak kalmış olan sanat eserinin biricikliği olgusunun Leonardo'nun bahsettiği gibi özgünlükle ilişkili olup olmadığıdır. Yukarıda söz edildiği üzere Leonardo heykeldeki tekrarın ya da çoğaltmanın sanatın biricikliğini yok ettiğini, dolayısıyla da özgün olmadığını ifade etmektedir. Oysa Rosalind Krauss, "Avangardın Özgünlüğü" adlı makalesinde bunun tam tersini ileri sürmektedir. Şöyle yazıyor Krauss: "Avangard kavramı, özgünlük söyleminin bir işlevi olarak algılanabilirse, öncü sanata ilişkin güncel uygulama 'özgünlük'ün, tekrardan ya da yeniden oluşumdan doğan

yürürlükteki bir varsayım olduğunu gösterme eğilimindedir. Görsel sanatlardaki avangard uygulamadan alınan bir figür buna bir örnek oluşturur: bu figür grid'dir."¹⁷ Krauss makalesinde modernist sanatta farklı sanatçılar tarafından sürekli yinelenen grid'in özgünlüğünün nedenleri üzerinde durmaktadır. Ayrıca Krauss makalesinde grid'in yenilik için kullanılmasının güçlüğünden de bahsetmektedir. Çünkü onu kimsenin icat etmesi mümkün değildir. Hiçbir sanatçı onun patenti üzerinde hak iddia edemez, telif hakkı zaman aşımına uğramıştır. Diğer yandan gride bağlı kalan sanatçıların, ki Rahmi Aksungur'u da bunlar arasında sayabiliriz, kendilerini bu yapıyla sınırlandıkları anda, eserlerinin durağanlaştığını ve gelişme yerine tekrara başvurdukları söylenebilir. Bununla birlikte, Krauss buna şöyle bir ekleme yapmaktadır: "Ama grid'in bu sanatçıları özgünlüğe değil tekrara soktuğunu söylerken, eserlerinin olumsuz bir betimlemesini yapmıyorum. Tersine, bir terim çiftine -özgünlük ve tekrar- odaklanıp onların estetik bir özette bulunduğu durumu arıyorum; çünkü... bu iki terim, karşılıklı olarak birbirine bağımlı ve destekleyici bir halde iken, bunlardan biri -özgünlük- övülen bir terim, diğeri -tekrar ya da kopyalama ya da çoğaltma- yerilmektedir."¹⁸ Krauss, grid'in tekrarlanıyor oluşundaki özgünlüğü, onun "yapısal, mantıksal, aksiyomatik açıdan, yalnızca tekrarlanabilir"¹⁹ oluşu ile bağdaştırmaktadır.

2. SONUÇ

Rahmi Aksungur'un heykellerini anlamlandırabilmek ancak, heykel dilinin grameri içerisinde ve malzemesinden uygulanan biçimlendirme sistemine ve hatta bunların hangi bağlamda ele alındıkları ortaya konularak mümkündür. Dolayısı ile, Aksungur'un heykelleri basitçe, mekân, hareket, çizgi, gölge vb. geleneksel heykel kavramlarıyla açıklanamayacak bir başka özellik gösterir. Bu özellik, onun hem gelenekle bağını kuran hem de gelenekten uzaklaştırıp ona avangard bir kimlik kazandıran grid olgusunun özgün bir kullanımını ifade eder. Bu bağlamda Aksungur'un heykellerine evrensel bir dil özelliği veren grid olgusu bir yandan heykel tarihine ve yöntemlerine vurgu yaparken diğer yandan modern heykelin sessizliğine, öykülemeye karşı tutumuna bir eleştiri olarak okunabilir. Aksungur, Krauss'un öne sürdüğü iki boyutlu modernist grid'in resimselliğini aşmak için yeni ve daha önce görülmemiş bir strateji icat eder. Bu strateji, heykellerinde üçüncü ve dördüncü boyutlar olarak karşımıza çıkar. Grid'in merkezci bir okuması ile (üçüncü boyut) heykel sanatının konvansiyonlarıyla ilişki kurarken merkezkaç okumayla (dördüncü boyut) sonsuza kadar genişleyebileceği hissi uyandırır. Ayrıca, Aksungur'u özgün kılan sadece onu gelenekten ayıran, heykellerinin büyük çoğunluğunda kullandığı grid'in modernist tekrarı da değildir, onun ele aldığı özgün kullanımın hem geçmişe hem de geleceğe yaptığı vurgudur. Grid'in modüler yapısı kullanılarak heykel dilinin gramerinde örtük olarak bulunan tektonik ilkenin görünür kılınması Aksungur'un heykel sanatına dair temel kavramlardan yola çıktığının bir göstergesidir. Aksungur, Antik Yunan ve Mısır Uygarlıklarında heykelin oranlarını belirlemek için başvurulan grid sistemi, figüratif soyutlamalarını oluşturmak için kullanırken inşa sürecini görünür kılarak anlamı yüzeyden taşıyıcı sisteme aktarır. Böylelikle, izleyiciye üç boyutlu bir imge sunarak yüzeylerinden kolayca okunabileceği izlenimi verilmekle birlikte beden-uzam ilişkisinin dahil edilmesiyle heykeli izleyicinin davranışsal mekânında konumlandırır. Grid olgusu sayesinde heykelin inşa sürecinin açığa çıkarılması ve sonsuza dek genişleyerek uzay-zaman kavramını sezinletmesi, heykel ile onu gözlemleyen arasındaki farklı türden bir ilişkiyi zorunlu kılar. İzleyici, heykel etrafında dolaşarak grid'in yapısını keşfetmeye ve verili imgeyi, sınırlarının dışına doğru genişleyebilen bir form olarak tanımlamaya başladığında, heykeltraşın yapısını uzamla birlikte deneyimlemeye başlar.

KAYNAKLAR

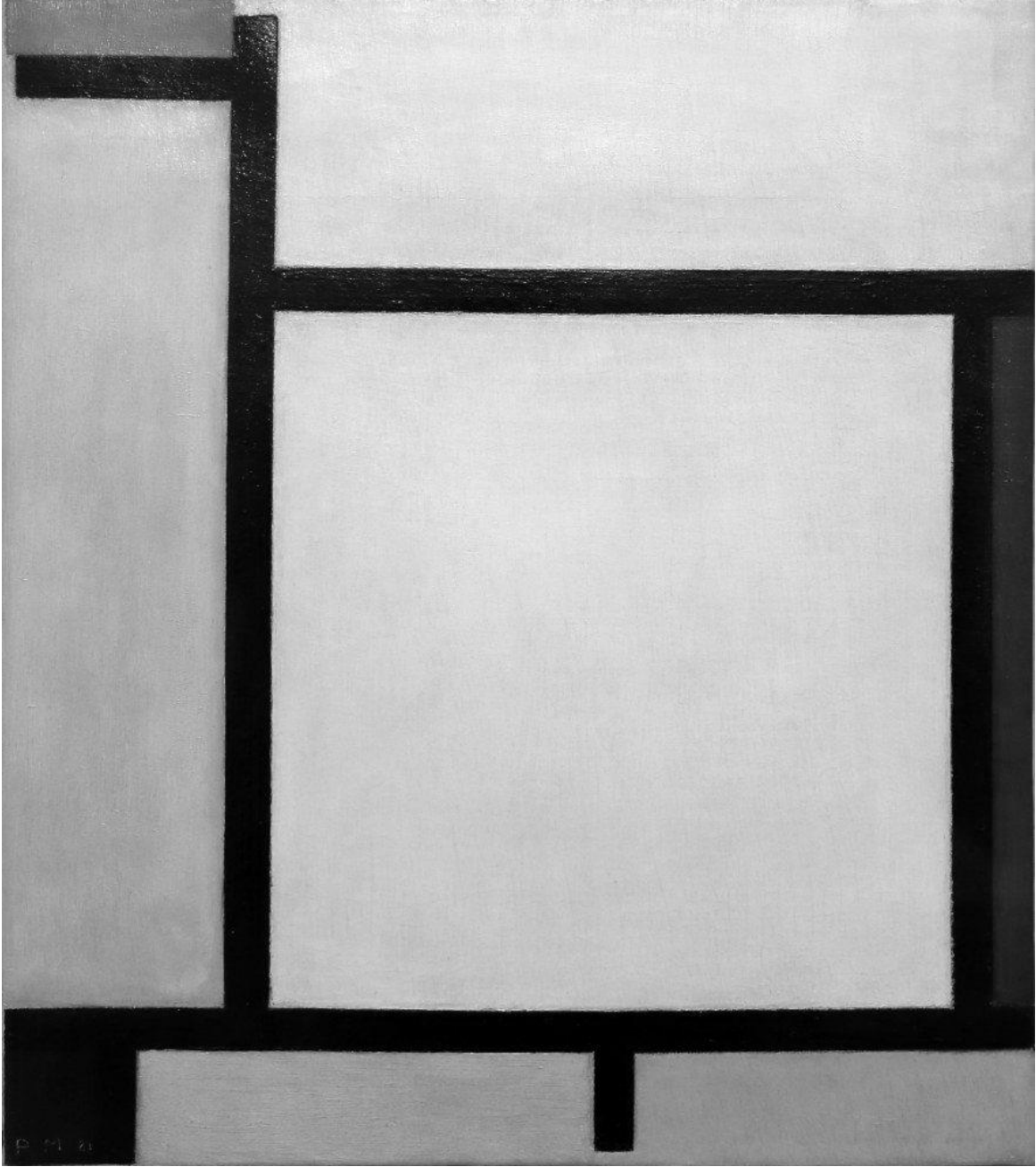
- BENJAMIN, W, 2015, Teknik Olarak Yeniden-Üretilbilirlik Çağında Sanat Yapıtı, Zeplin Kitap, Çev: Gökhan Sarı, İstanbul, 9786059115407
- ÇALIKOĞLU, L, 2004, Milli Reasürans Sanat Galerisi Rahmi Aksungur sergi kataloğu, İstanbul
- DA VINCI, L, 2007, Paragone / Sanatların Karşılaştırılması, Notos Kitap Yayınevi, Çev: Kemal Atakay, İstanbul, 9944899918
- EREN, K, 2019, "Hürriyet Kitap / Sanat, Mekâna Nefes Aldıran Heykeller", yıl: 2, sayı: 104
- GOUGH, M, 1998, "In the Laboratory of Constructivism: Karl Ioganson's Cold Structures", OCTOBER, 84, DOI: 10.2307/779210
- HIGGINS, H. B., 2009, The Grid Book, MIT Press, London, 978-0-262-51240-4
- KRAUSS, R. E., 1986, The Originality of the Avant-Garde and Other Myths, London, 0-262-11093-8 (hb), 0-262-61046-9 (pb)
- KRAUSS, R. E., 1977, Passages in Modern Sculpture, Viking Press, London, 0-262-61033-7 (pbk.)
- READ, H., 1956, Art of Sculpture, Stratford Press, New York

RESİMLER

Resim 1. Piet Mondrian, Kırmızı, Mavi, Siyah, Sarı ve Gri ile Kompozisyon, 1921

Tuval üzerine yağlıboya

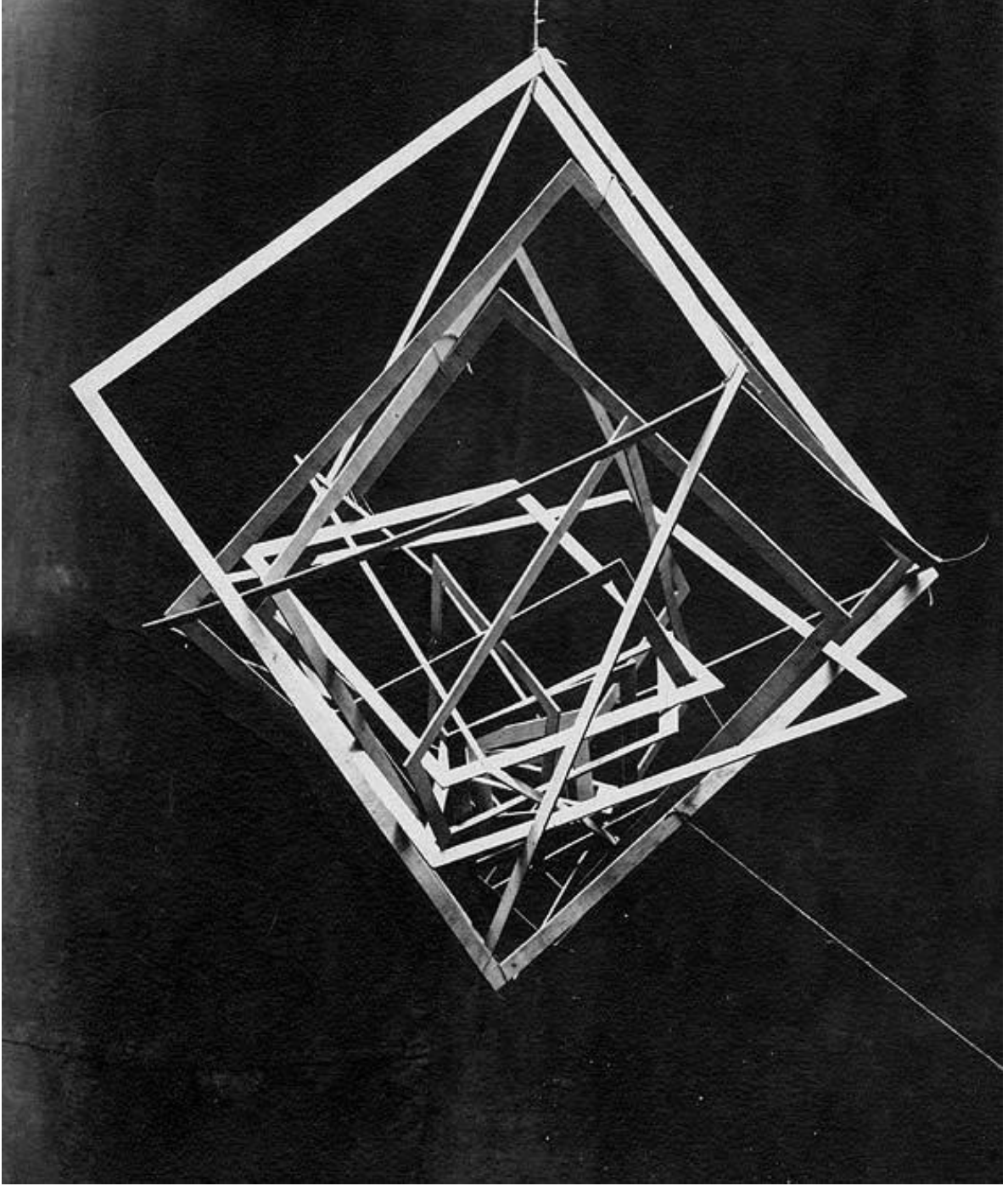
39.4 x 35 cm



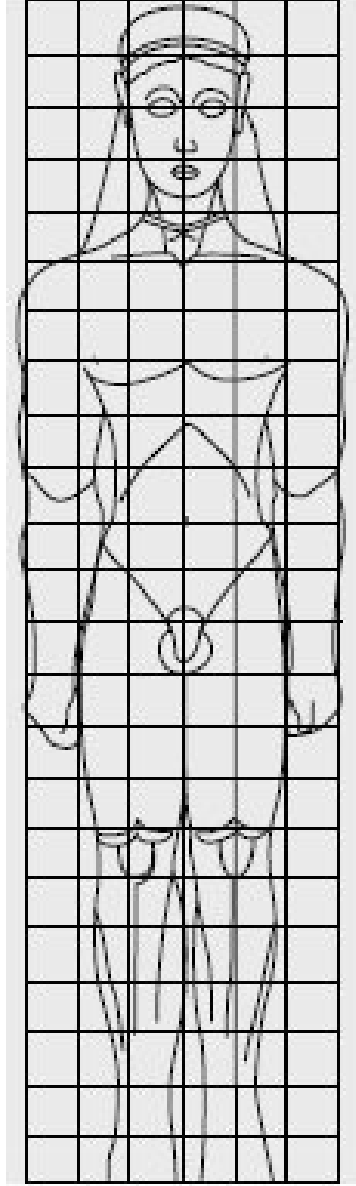
Resim 2. Aleksandr Rodchenko, Asılı Duran Uzamsal Konstrüksiyon No:11 (Kare içinde Kare), 1921

90 x 80 x 85 cm

Kontrplak



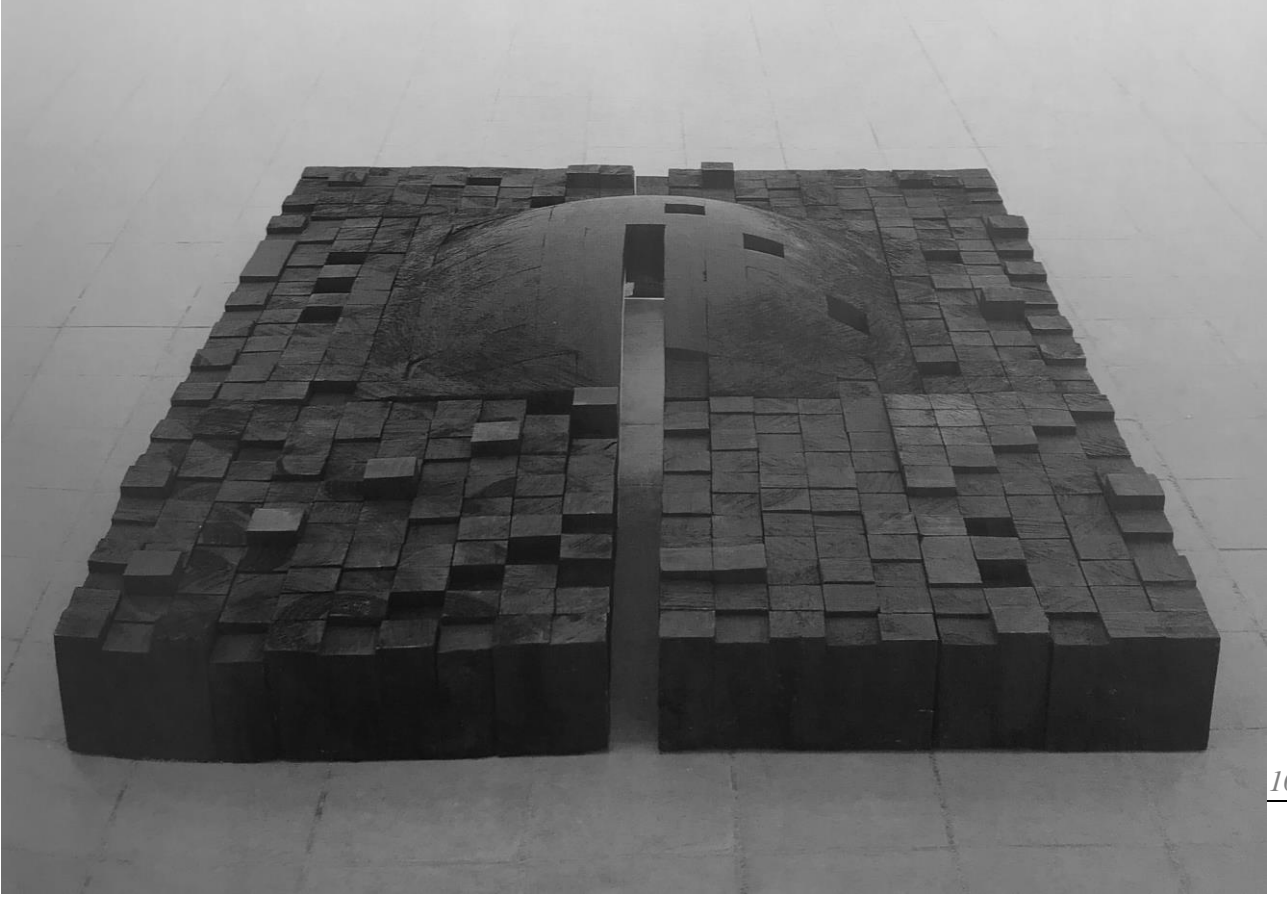
Resim 3. Kouros için grid oluşturma deseni



Resim 4. Rahmi Aksungur, Mavi Tünel, 1996

60 x 210 x 280 cm

Karışık malzeme

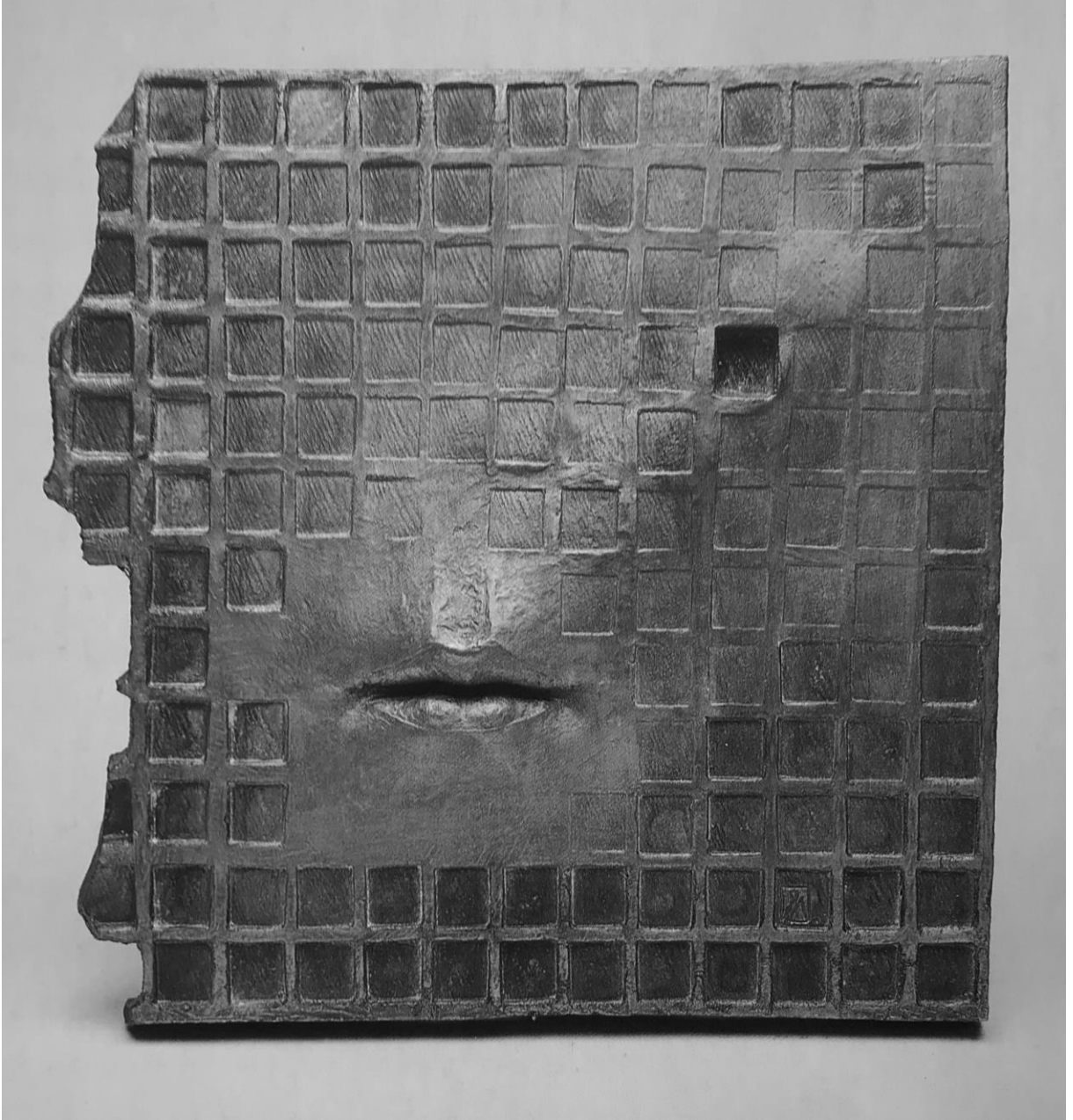


Resim 5. Rahmi Aksungur, Yüz, 1979

34 x 36 x 5 cm

Bronz

Özel koleksiyon



Resim 6. Rahmi Aksungur, Kapris, 1988

58 x 29 x 14 cm

Bronz

Ercihan Özgen koleksiyonu 2/2



Resim 7a (solda) İçinde Osiris imajının olduğu mabedi taşıyan adam, İ.Ö.5.–4. Yüzyıl, Met Museum, New York

Resim 7b (sağda) Rahmi Aksungur, Ayna, 1988, Bronz, 63 x 27 x 15, Özel Koleksiyon 2/1, 2/2

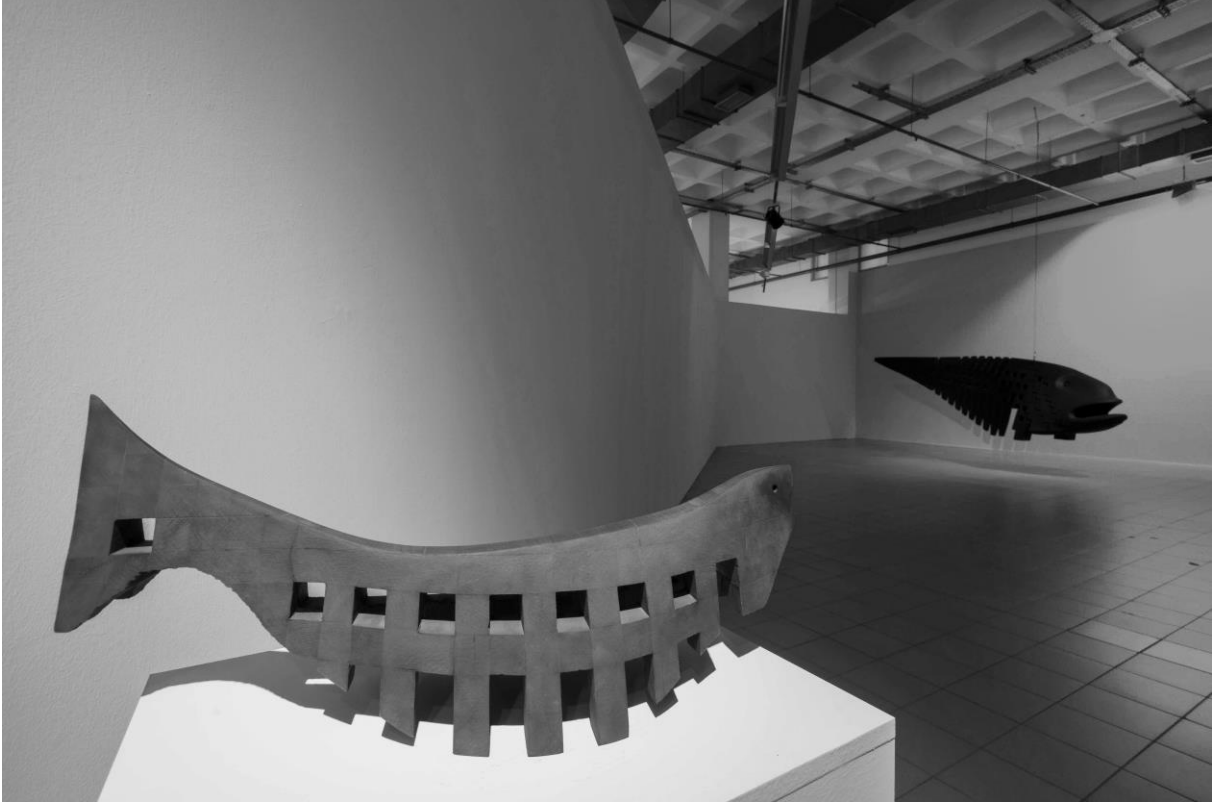


Resim 8. Rahmi Aksungur, Y.B., 2003

17 x 73.5 x 29.5

Ahşap

Cengiz Akıncı Koleksiyonu



Resim 9. Rahmi Aksungur, K.E., 2019

126 x 132 x 160 cm

Ahşap

Yıldız Holding Koleksiyonu

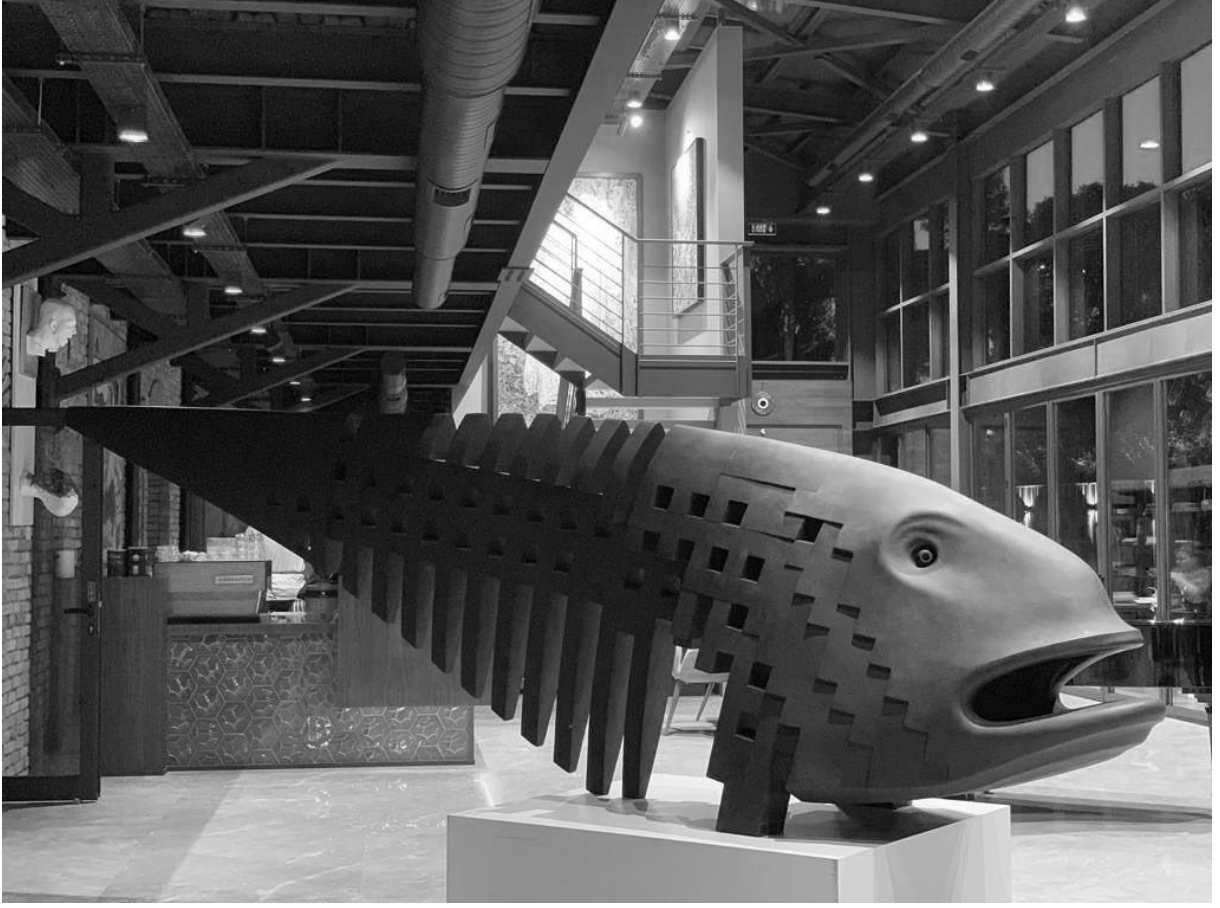


Resim 10. Rahmi Aksungur, BA. 2019

91 x 490 x 141 cm

Ahşap, epoksi

Yunus Büyükkuşođlu Koleksiyonu



Resim 11. Auguste Rodin Üç Gölge (The Three Shades), 1886'dan önce

97 x 91.3 x 54.3 cm

Bronz

Rodin Müzesi koleksiyonu

(Bronz dökümü 1928'de Alexis Rudier dökümhanesi tarafından yapılmıştır.)



NOTLAR

- ¹ İleri okuma için bkz: Herbert Read, Art of Sculpture, Chapter I, The Monument and the Amulet, Stratford Press, New York, 1956
- ² Rosalind Krauss, The Originality of the Avant-Garde and Other Myths içinde Grids, MIT Press, 1986, s:10
- ³ Rosalind Krauss, The Originality of the Avant-Garde and Other Myths içinde Grids, MIT Press, 1986, s:9
- ⁴ Rosalind Krauss, The Originality of the Avant-Garde and Other Myths içinde The Originaliy of Avant-Garde, s:158
- * Rahmi Aksungur'un heykellerinde ızgara formunu (grid'i) gözlemleyen ilk kişi Radikal Gazetesi Kültür Sanat Eki yazarlarından Erkan Aktuğ olsa da bunu sadece soruya dökebilmiştir. (Radikal, mart, 2015).
- ⁵ Kumru Eren, Hürriyet Kitap / Sanat, Mekâna Nefes Aldıran Heykeller, 25 Ocak 2019, yıl: 2, sayı: 104 s:10
- ⁶ Marla Gough, In the Laboratory of Constructivism: Karl Ioganson's Cold Structures, OCTOBER 84, Massachusetts Institute Technology , Spring 1998, s:113,114
- ⁷ Levent Çalıköğlü, Milli Reasürans Sanat Galerisi Rahmi Aksungur sergi kataloğu, s:64
- ⁸ Rosalind Krauss, The Originality of the Avant-Garde and Other Myths içinde Grids, MIT Press, 1986, s:9,10
- ⁹ Rosalind Krauss, The Originality of the Avant-Garde and Other Myths içinde Grids, MIT Press, 1986, s:9,10
- ¹⁰ Hannah B Higgins, The Grid Book, MIT Press, 2009, s:223
- ¹¹ Hannah B Higgins, The Grid Book, MIT Press, 2009, s:223
- ¹² Rosalind Krauss, The Originality of the Avant-Garde and Other Myths içinde Grids, MIT Press, 1986, s:18,10
- ¹³ Rosalind Krauss, The Originality of the Avant-Garde and Other Myths içinde Grids, MIT Press, 1986, s:18,19
- ¹⁴ Leonardo da Vinci, Paragone / Sanatların Karşılaştırılması, Notos Kitap Yayınevi, Çev: Kemal Atakay, 2007, s: 22
- ¹⁵ Walter Benjamin, Teknik Olarak Yeniden-Üretilbilirlik Çağında Sanat Yapıtı adlı eserinde: “Yeniden üretim teknolojisinin çoğaltılan nesneyi gelenek katmanından ayırmasını genel bir formül olarak sunabiliriz. Yapıtın birden çok çoğaltılmasıyla, onun biricik varlığının yerine kitlesel bir varlık konulur” diyerek teknik olarak yeniden üretilen yapıtın aura'sının solduğunu ifade etmiştir. (Benjamin, 15,16)
- ¹⁶ Rosalind Krauss, Passges in Modern Sculpture, Viking Press, New York, 1977, s:15-17
- ¹⁷ Rosalind Krauss, The Originality of the Avant-Garde and Other Myths içinde The Originaliy of Avant-Garde, s:158
- ¹⁸ Rosalind Krauss, The Originality of the Avant-Garde and Other Myths içinde The Originaliy of Avant-Garde, s:160
- ¹⁹ Rosalind Krauss, The Originality of the Avant-Garde and Other Myths içinde The Originaliy of Avant-Garde, s:160

