

ÇAĞDAŞ HEYKEL SANATINDA KÜLTÜREL KİMLİĞİ KONUMLANDIRMAK: WOLFGANG LAİB'İN YAPITLARI ÜZERİNDEN BİR DEĞERLENDİRME

Halil DAŞKESEN
Atatürk Üniversitesi, Türkiye
hdaskesen@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-0606-5721>

<i>Atıf</i>	Daşkesen, H. (2021). ÇAĞDAŞ HEYKEL SANATINDA KÜLTÜREL KİMLİĞİ KONUMLANDIRMAK: WOLFGANG LAİB'İN YAPITLARI ÜZERİNDEN BİR DEĞERLENDİRME. The Turkish Online Journal of Design Art and Communication, 11 (4), 1285-1302.
-------------	--

ÖZ

Bir sanat yapıtı, onu üreten sanatçının sosyal ilişkileri, yaşadığı coğrafya ve kültürel kimliğiyle değerlendirilmelidir. Nitekim her sanatçı sanat üretimine yön veren anlam katmanlarını, kültürel kimliği ve bu yapının etrafında var olan diğer unsurlarla belirler. Çağdaş heykel sanatı da, doğrudan bu kültürel özelliklerin kimliğe dönüşerek anlam ve biçim ilişkisinin belirlendiği bir alandır. Heykel sanatında merkezi bir yer edinen ve kültürel kimliğin görsel sembollerini içeren plastik öğeler ise hatırlatıcı ve tanımlayıcı yönüyle kültürel kimlik kavramının yerini belirleme konusunda önemlidir. Bu çalışmanın amacı; Çağdaş heykel sanatının plastik unsurlarını Wolfgang Laib'in yapıtları üzerinden kavramsal ve biçimsel ilişkiyi değerlendirmek, çağrışımları sembolik açıdan çözümlenmek ve kültürel kimliği konumlandırmaktır. Çalışmada, kültürel kimlik kavramı çağdaş heykel sanatı üzerinden incelenirken, plastik değerler açısından nitel bir araştırma metodu kullanılması ve eserler karşılaştırılarak ilişkisel bir sonuca ulaşılması hedeflenmiştir. Bulgular, sanatçının kültürel kimliğinin, çağdaş heykel sanatında plastik öğeler ve üretim biçimi üzerinde belirleyici bir rol üstlendiği ve bu yönde şekillenerek sanat yapıtlarına dönüştüğü üzerinedir. Bu bulgular, heykel alanında üretim ve sergileme sürecindeki yaklaşımlar için yönlendirici kuramsal ve teknik bir birikim kazandırmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Çağdaş Sanat, Heykel, Kültürel Kimlik, Wolfgang Laib, Enstalasyon.

POSITIONING CULTURAL IDENTITY IN CONTEMPORARY SCULPTURE: AN EVALUATION ON WOLFGANG LAIB'S WORKS

ABSTRACT

A work of art should be evaluated with the social relations, geography and cultural identity of the artist who produced it. As a matter of fact, every artist determines the layers of meaning that direct the production of art with the cultural identity and other elements that exist around this structure. Modern sculpture art is also a field in which the relationship between meaning and form is determined by directly transforming these cultural features into identity. Plastic elements, which have a central place in the art of sculpture and contain visual symbols of cultural identity, are important in determining the place of the concept of cultural identity with their reminder and descriptive aspects. The aim of this study is; It is to evaluate the conceptual and formal relationship of the plastic elements of modern sculpture through Wolfgang Laib's works, to analyze the associations symbolically and to position the cultural identity.

In the study, while examining the concept of cultural identity through modern sculpture art, it is aimed to use a qualitative research method in terms of plastic values and to reach a relational result by comparing the works. The findings reveal that the cultural identity of the artist has a decisive role on the plastic elements and the production method in modern sculpture art and has been transformed into works of art by being shaped in this direction. These findings provide a guiding theoretical and technical background for the approaches in the production and exhibition process in the field of sculpture.

Keywords: *Modern Art, Sculpture, Cultural Identity, Wolfgang Laib, Installation.*

GİRİŞ

Sanatın her alanında olduğu gibi çağdaş heykel sanatı da, üretim sürecinde birçok biçimsel ve kavramsal unsurun bir arada kullanılmasını kaçınılmaz kılmaktadır. Bu unsurlar görsel olarak heykelin plastik değerleriyle kurulurken, diğer taraftan da anlama ilişkin sorgulamalar ve yaklaşımlar sanatçının ifade biçimine dayanmaktadır. Dolayısıyla, bir heykelin çözümlenmesinde hem biçimsel hem de kavramsal unsurlar birlikte ele alınarak sanatçının üretim biçimiyle ilişkilendirilmektedir. Bu görsel ve zihinsel sürecin en önemli parçalarından biri sanatçının kültürel kimliği iken bir diğeri ise kültürel kimliğe ve anlama dair ipuçları barındıran plastik unsurlardır.

Kültürel kimliğin, çağdaş heykel sanatında nasıl etkiler yarattığı ve bu etkiler kapsamında sembolik olarak öğelerin anlama ve biçime katkısı çözümlenmeye değer bir paradigma olarak yorumlanabilir. Yaratılmak istenilen algının, güçlendirilmek istenilen biçimsel vurgunun ve anlama dair çağrışımların en önemli görsel öğeleri olan form, doku, renk, hareket, boşluk ve ışık bu bağlamda kültürel kimliğin çağdaş heykel sanatındaki yerini belirlerken bir yapıt çözümlemesinin temel ilkeleri niteliğindedirler. Bu plastik unsurlar, kültürel bir tanımlayıcı olarak düşünülürse; sanatçının üretim sürecinde ve kültürel özelliklerin yansıtılmasında önemli bir çağırıcı yön olmaktadır. Böylece, çağdaş bir heykel için tüm plastik değerler; hem görsel hem de zihinsel süreç, sanatçıya ve onun kültürel kimliğine ait yansımaların parçası haline gelmektedir.

Çalışmada öncelikle çağdaş sanat ve kültürel kimliğin üretim sürecindeki etkileşimi değerlendirilecek ve kültür kavramı açıklanacaktır. Bu ekseninde Wolfgang Laib'in etnik kökeniyle birlikte Doğu felsefesinden ve Hint kültüründen esinlendiği geleneksel düşünce biçimleri, ilham aldığı sanatçıların biçim dili göz önünde bulundurularak, kültürel kimliğinin etkileri, kavramsal sorgulamaları, yapıtlarındaki plastik öğeler, sergileme biçimi, malzeme tercihleri ve performatif üretim yöntemleri araştırmanın kapsamını oluşturmaktadır. Laib'in yaşadığı coğrafya ve edindiği kültürel birikim, etnik kökeni ve sosyal deneyimleri üzerinden yapıtları ele alınarak, üretilen her yapıtın sembolik olarak görsel ve kavramsal çözümlemeleri yapılacaktır. Farklı coğrafyalarda yaşayan, farklı kültürel özelliklere sahip, özgün bir üretim biçimini benimseyen ve renk gibi belirgin plastik unsurları yapıtlarında bir ifade biçimine dönüştüren sanatçının yapıtları anlam, biçim ve yöntem açısından incelenecektir. Bu kapsamda yapıtların biçimsel, kültürel ve sembolik değerleri, kültür kavramı zemininde irdelenecektir.

ÇAĞDAŞ HEYKEL SANATI VE KÜLTÜREL KİMLİK

Çağdaş sanat, zaman zaman, "akım sonrası" sanat olarak ifade edilir. Bu ifade, eski nesillerin dâhil olduğu üslupsal grupların günümüzde her sanatçıya bireysel tarzını bağımsız şekilde yönlendirebileceği özgür bir alan bırakarak, geri çekildiğini ve hatta dağıldığını ima eder (Wilson, 2015). Çağdaş sanat uygulamaları yakın tarihin fikirlerine ve düşünme biçimlerine karşılık gelmektedir. Bu sanatsal uygulamalar ve yaklaşımlar, tarihsel olarak dönemin özelliklerini yansıtmaktadır. Geleneksel anlayıştan uzaklaşan ve disiplinler arası bir üretim sürecinin önünü açan çağdaş sanatla birlikte anlam, form, malzeme ve sunum tercihleri de değişmiştir. Çağdaş heykel sanatı da bu değişimin en belirgin özelliklerini kendi iç dinamikleri üzerinden yansıtmaktadır. Heykeller, mekânla ve izleyiciyle ilişkileri açısından hem görsel hem de fiziksel olarak yeni olanaklar ve anlamlar üretirken, kültürel kodlara dayalı ve her türlü kavramsal veya biçimsel arayışın uygulamalı olarak gerçekleştirildiği bu sürecin parçası olmuşlardır.

Bir tepkinin, arayışın, sorgulamanın, eleştirinin ve özgünlük çabalarının ortak tanımını içeren çağdaş heykel sanatının anlam katmanları endüstrileşme, kentsel pratikler ve teknolojik yeniliklerle temellendirilirken, üretim sürecine toplumsal ve kültürel konularda dâhil olmaktadır. Kitlese hareketler, ideolojik kabuller, cinsiyet meseleleri, politika, dinsel ikonografi ve tüketim kültürünün yarattığı fikir akımları, heykel sanatında üretim sürecinin temel sorgulama alanları haline gelmiştir. Böylece yapıtların anlam alanları genişlemiş, imgenin tanımı, nasıl algılandığı ve hangi çağrışımlar üzerinden yorumlandığı sorularına daha kapsamlı cevaplar üretilebilir hale gelmiştir. Dolayısıyla her bedensel eylemin ve kavramın sembolleştiği veya karşılığında ürettiği anlama bağlı olarak ilişkilendirildiği bir sorgulama sürecinin ortaya çıkması kaçınılmaz olmuştur.

Çağdaş sanatın sorgulayıcı yaklaşımları mümkün kılan anlayışına kaynaklık eden sosyoloji ve felsefe alanları, sanatçıların üslupları ve üretim süreçleri için besleyici olmaktadır. Bu bakımdan heykel sanatına çağdaş bir bakış açısıyla yaklaşırsa, kavramın biçimlendirme ve sergileme sürecinde ne kadar önemli olduğu ortaya çıkmaktadır. Böylece, imge kendi gerçekliğini kazanır, yeni bakış açılarıyla karşılaşır ve nesnel çağrışımlarından uzaklaşır. Yeni tanımlar ve anlamlar sunan imge, farklı malzeme ve teknikler aracılığıyla özgün plastik değerler ortaya çıkarmaktadır.

Plastik sanatlarda teknik ve malzeme açısından geleneksel yaklaşımlar sürdürülse de, çağdaş anlayış heykelle yeni ifade biçimleri kazandırmıştır. Bu ifade biçimleri kültürel kimliği yansıtan anlamlar ve farklı algılar doğuran bir karakter sunmaktadır. Zihinsel sorgulamaları olanaklı kılan, biçimlendirme sınırlarının ötesine geçen ve mekânsal olarak bağımsızlaşan heykel, sembolik anlamların veya çağrışımların en önemli görsel ifade yöntemi haline gelerek geçmişle bugün arasında da bir bağ kurmaktadır.

Sanat, iletişim dili olarak sembolik anlamlardan oluşan bir yapı üzerine inşa edilmiştir. Bu iletişim tarzı heykel alanında da anlam ve biçim ilişkisiyle kurulmaktadır. Çağdaş sanat pratikleri de sanatçının okuma alanları, beslendiği fikirler, bireysel deneyimleri ve kültürel kimliği aracılığıyla kurulurken, form ve renk gibi birçok çağrışımı veya düşüncüyü içerisinde barındıran plastik değerlerle ve güçlü referanslar içeren malzemelerle de desteklenmektedir. Plastik unsurlardan özellikle bir kaçının ve tercih edilen malzemelerin sosyolojik ve felsefi düşünce temelinde yaklaşımlarla yapıta dâhil olması, çağdaş heykel anlayışıyla birlikte özgün bir üsluba dönüşmüştür. Çoğunlukla melez bir üretim anlayışının benimsendiği heykel sanatı, plastik değerlerin anlam açısından üretim sürecinde merkezi bir rol üstlenmesiyle görsel verilere dair sorgulayıcı eğilimler daha da benimsenmiştir. Böylece form, renk ve malzeme sadece biçimsel çözümlerinin bir parçası olarak değil, kültürel kimliğin sembolik birer unsuru olarak anlamın kendisi olabilen bir işlev de kazanmışlardır.

Plastik öğeler, tarihsel olarak ele alındığında sanatın her dalında sembolik açıdan farklı kaynaklarda farklı atıflarla ele alınmış, sanatçılar tarafından da farklı amaçlar ve yöntemlerle kullanılmıştır. Ancak kültürel kodlar, ikonografi, felsefe ve toplumsal yapı, yapıtlarda plastik değerlerin ürettiği farklı anlamlar sanatın kendi dili üzerinden sorgulandığında ortak çıkarımları mümkün kılmaktadır. Bu plastik öğeler arasında renk, ürettiği anlam ve taşıdığı referanslar açısından formla birlikte en önemli görsel unsurdur. Nitekim sanatçılarda bu görsel verileri yapıtlarına kendi üsluplarında dâhil etmişlerdir. Çağdaş sanatla birlikte bu sembolik değerler de daha özgün ve bireysel nitelikler taşıyor hale gelmiştir. Özellikle de heykellerde renk kullanımının yöntemi, amacı ve anlamı değişmiştir. Renk dekoratif bir öğe olarak değil, heykelde biçimsel tercihleri belirleyen, anlama dair referanslar içeren ve heykelin mekânsal rolünü tanımlayan özellikler kazanmıştır. Buna ek olarak heykel alanındaki malzeme kullanım olanakları da sanatçıların düşüncelerini ve benimsedikleri üretim üsluplarını kültürel zeminde ifade edebilmenin bir aracı olmuş, hatta renk ile birlikte eseri tanımlayan en güçlü unsur haline gelmiştir.

Bu bakımdan çağdaş heykel sanatında, üretim süreçlerinin niteliği, yöntemi ve tercihler plastik değerler aracılığıyla özgün bir karakter kazanmış, ayrıca malzeme kullanımı da sembolik açıdan üretimin sürecinde sorgulanması gereken bir rol üstlenmiştir. Dolayısıyla birçok üretim pratiğini içinde barındıran çağdaş heykel sanatı, her dönemin tarihsel ve toplumsal duyarlılığını taşımakla birlikte kültürel özelliklerin iç içe geçmiş ama ayırt edilebilir unsurlarını da yansıtmaktadır. Zıtlıklar oluşturan, görünür kılan, algıyı değiştiren, anlamı güçlendiren ve biçimi belirler hale gelen her plastik unsur, görsel

kodları açısından yapıtların izleyiciyle ilişkisinde de bir iletişim biçimi olarak öne çıkmıştır. Buradan hareketle renk ve malzemenin çağdaş düşüncedeki yeri, heykelin kavramsal zemini oluştururken belirleyici olan kültürel kimliğin referanslarının en güçlü taşıyıcıları olarak kabul edilmeli ve yorumlanmalıdır. Kültür kavramının sanat üzerindeki bu güçlü etkisi ise yadsınamaz bir konumdur.

Sanat, “çağdaş” olması nedeniyle kültürle aynı zamansal alanı paylaşır ve bu da onların bütünleşik olmaları anlamına gelir. Kültür, dünyayı kavrayabilmek, kimlik oluşturabilmek, değerlerimizi ve inançlarımızı tanımlamak için birbirimize anlamlar ilettiğimiz toplumsal bir süreçtir. Fredric Jameson 1990’ların sonunda, toplumsal alanı bütünüyle kültür imgesinin doldurduğunu ileri sürmüştür (Emmelhainz, 2015). Bu bakış açısıyla bir yapıtı oluşturma sürecinde de kültür imgesinin her sorgulama için zemin oluşturduğu ve sanatçının kimliğine dönüştüğü sanatçı yapıt ilişkisinde izlenebilir. Bu sürecin sonuç kısmında ise görsel unsurlardaki çağrışımların ve ortaya çıkan algının, malzeme ile birlikte plastik öğeler üzerinden kültürel kimliği yansıtır olması kaçınılmazdır. Buna ek olarak kültür imgesiyle büyük ölçüde iç içe geçen yapıtın anlam ve biçimsel referansları sembolik olarak ele alınmaktadır. Nitekim “*Sanatsal iletişimin önemli ve kurumsal tarzı ikonografidir; yani sanatın anlamını, toplumsal ve tarihsel koşullarını ve tutumlarını ortaya koyabilen görsel sembollerin kullanılmasıdır*” (Whitham & Pooke, 2013). Bu sembollerin kullanımında ulusal kimlik ve kültürel eleştiri, sanatçıların üretim süreçlerine bütünüyle etki etmiştir. Bu bağlamda, tarihsel koşullar ve kültürel yaklaşım, sembolik değerlerin yapıt üzerinden okunabilirliğini güçlendirmektedir.

Kültür insanın kendini düşünmesi ve kendini insan olarak tanımlamasıdır. Kültürel kimlik gelenekleri, tarihi ve tinsel değerleri içerir. Ama kültürel değerler sadece gelenekçi ve eskiye dönük değildir. Bu değerlerin kökü eskiye dayanır, ama günün yaşam koşulları içinde bir dinamizmi ve yaratıcılığı vardır (Bilgin & Oksal , 2017). Nitekim tarihsel olarak sürekliliğinin tartışılmayacağı bir kavram olarak kültür, günün koşullarını yansıttığı için günümüz heykel sanatında da yapılacak her çözümlemede çağdaş bir bakış açısını gerektirir.

Kültürel kimlik sosyal bir hafızanın kazanımıdır ve sanata doğrudan katkı sağlar. Kolektif hafıza ise bu bireysel birikimi destekleyen kültürel kimliğin diğer bir eksenidir. “Kolektif hafıza”, bir sosyal grubun üyeleri tarafından paylaşılan bilgi, görüntü, mit ve anlatıların bir deposu olarak tanımlanır ve bireyin kişisel, otobiyografik belleğinden farklıdır. (Şengünalp, 2018) Bireysel ve kolektif hafıza arasındaki bu fark, sanatçının yaklaşımına göre eser üretiminde sanatsal dilin ortak zemini ve besleyicisidir. Bellek üzerine yaklaşımlar ve tanımlar farklı olsa da, bireyin ve toplumun birlikte oluşturdukları ortak hafıza sanatçı için bir üsluba dönüşmektedir.

Kültürel kimlik kişinin yaşadığı coğrafyayı, ırkını, dilini, cinsiyetini ve dini inancını tanımlayan bir kavramdır ve bu bakımdan kişiye özel olmasıyla birlikte bir topluluğu veya sosyal ağı da işaret edebilir. Kuramsal açıdan bir toplumu niteleyen kültür kavramı farklılıkları da içine alan bir toplumsal bütünlük anlamına gelir. Böylece kültür, bireyin kimliğini oluştururken, onun yaşamının tüm alanlarında da açığa çıkmaktadır. Dolayısıyla, kültür kavramının alt metninin kapsamını oluşturan göstergeler, temsiller, imgeler ve yaşam tarzları öne çıkarken; etnik köken ile kültürel kimlik arasındaki farkın, çağdaş dönemde daha belirginleştiğini ve etnik farklılıkların bazı pratiklerde geri planda kaldığı söylenebilir.

Geleneksel olana göre algının ve yorumun farklılaştığı çağdaş sanat anlayışında da, toplumsal ve kültürel kimlik hakkındaki sorularla ilgilenilmekte ve sanatçılar da bu sorular üzerinden kendi zamanlarının koşullarıyla kültürel kodları kullanarak üretim yapmaktadır. Kültürel etkinliklerin belirleyiciliği ve kimlik kazandıran yapısı, heykel sanatçıları için kavramsal arayışların bir yolu ve kaynağıdır. Çünkü kültürel değerler ve kimlik, bilinçli veya bilinçsiz bir şekilde tüm düşünce yapısını etkiler ve sembolik olarak bir ifade biçimine dönüşür. Bu yönüyle de, bir kavramla biçimi bütünleştiren özelliğe sahiptir.

Geçmiş ile bugün arasında bağ kuran ve anımsatıcı olan kültürel kimlik, bir sanatçı için de sanatsal uygulamaların en temel kavramsal ve biçimsel kaynağını oluşturmaktadır. Bugün de birçok sanatçı kültürel kimliklerini dönemin koşullarına uyarlamıştır. Bu kapsamda “Çokkültürlülük” kavramının da ortaya çıktığı günümüz sanatçıları, bu melez kültürel değerleri, edindikleri kimlik üzerinden üretimlerine dâhil etmektedirler. Yani, doğuştan verilmiş kültürel kimlikler ile sonradan kazanılmış

kültürel kimliklerin üretim sürecine dâhil olduğu bir çokkültürlülük durumu ortaya çıkmaktadır. Ancak, nihayetinde bir sanatçı için doğuştan verilen ve sonradan kazanılmış bu melez kültürel kimlik, sembolik açıdan ortak değerleri yansıtmaktadır. Çağdaş heykel sanatının bu araştırma zemininde en belirgin sembolik unsurları, hem plastik hem de içerik ve biçim ilişkisi açısından yapıt çözümlenmelerinde temel referanslar vermektedir. Bu referanslar geçmiş ile bugünün, kültürel birikimin ve toplumsal değerlerin izlerini taşır ve bedensel bir bellek yaratır. Bu izler ve bellek konusunda Paul Connerton kitabında şu ifadelere yer verir;

“Toplumsal varlığımızın, özündeki bedenleşmiş doğası ve bu bedenleşmelere dayanan bedenleştirme pratiklerimiz yoluyla ki, bu zıt terimlerin oluşturduğu metaforlar aracılığıyla düşünüp yaşarız. Kültürel bakımdan belli duruş uygulamaları, bize bir beden belleği sağlar.” (Connerton, 2014)

WOLFGANG LAİB’İN YAPITLARINDA ANLAM VE BİÇİMİN KÜLTÜREL KİMLİK AÇISINDAN DEĞERLENDİRİLMESİ

Kültürel özellikler taşıyan görsel etkinlikler ve uygulamalar, sanatın her dalında plastik öğelerle ifade edilebilmektedir. Özellikle heykel sanatı bu unsurların görsel, zihinsel ve fiziksel açıdan vurgusunun en güçlü olduğu alan olarak kabul edilebilir. Çünkü en önemli anımsatıcılar olan bu öğeler, geleneksel yaklaşımlarla sadece biçimsel kaygıların çözümlenmesi için kullanılmasının yanı sıra çağdaş bir anlayışla kültürel bir yapı olarak ele alındığında da anlamın görsel zeminini de kurmaktadır. Bu bakımdan bazı yapıtların kavramsal ve plastik çözümlenmesi yapılırken, sanatçının kültürel kimliğiyle düşünülmesini gerektirmektedir. Wolfgang Laib de bu açıdan düşünümlüp değerlendirilmesi gereken bir sanatçıdır.

Wolfgang Laib’de performatif pratikler içeren yapıtlarında, doğal çevreye ve kültürel özelliklere referanslar içeren bir üslup benimsemiştir. Onun çalışmaları, kültürel kimliğinin yansımalarını ortaya koyarken aynı zamanda da çağdaş heykel sanatı için üretim ve sergileme biçimi veya yöntemleri açısından özgün bir değer taşımaktadır. Yapıtlarında sanatçıyı tanımlayan en belirgin unsurlardan biri olan malzeme ve renk, özellikle de malzeme olarak doğadan topladığı polenleri kullanarak yaptığı düzenlemelerinde, onun sanat anlayışını tanımlayan unsurlar olarak öne çıkmaktadır. Bu yönüyle onun yapıtları, geçici ve kalıcı malzeme tercihleriyle kültürel işaretler barındırırken, diğer taraftan da bu malzemeler ağırlıklı olarak sarı ve beyaz renkleriyle kodlanmıştır.

1950’de Almanya’nın Metzgingen kentinde doğan Wolfgang Laib, heykeltıraş Brancusi’nin sanat görüşü ve üslubundan, St. Francis’in öğretilerinden, Zen Budizm ve eski Taocu filozof Laozi’nin düşünce yapısını da içeren Asya felsefelerinden ve ailesiyle Almanya ve Hindistan’daki yaşam deneyimlerinin mirasından esinlenmiştir (art21, 2020). Laib, esinlendiği fikirlerle birlikte geçmişi ve bugünü konu alan, geçiciliği ve kalıcılığı birbirine bağlayan heykeller üretirken, doğayı referans almıştır. Yaşamın enerjisine vurgu yapan polen, pirinç, süt ve balmumu gibi geçici organik malzemelerin (polen, süt, ahşap ve pirinç) yanı sıra granit, mermer ve ahşap gibi dayanıklı geleneksel malzemeler de kullanarak, çalışmalarını kendi yalın biçimsel tercihleriyle sergilemektedir (Patterson, 2020).

Büyük ölçekli, alana özel yerleştirmeler yapan sanatçı, doğadan derinden etkilenmiş ve günlük yaşamından çok felsefi fikirlerine dayanan veya kültürel kimliğini öne çıkaran, “yaşamın özüne” gönderme yapan yapıtlar yaratmıştır. Onun üslubu performans sanatı, minimalizm ve kavramsal sanat unsurlarını bünyesinde barındırır da, eserleri tanımlanabilir sınırlar içinde değildir.

Laib’in benimsediği ve farklı toplumların kültürel özelliklerini taşıyan felsefi fikirler, onun için sanatsal etkinliklerinin ana ekseninde yer alan birer sorgulama aracıdır. Çünkü bu felsefi fikirler ve kültürel değerler, insanı, doğayı ve yaşamın özünü ele alan, kalıcılığı ve geçiciliği var olma eğilimleri üzerinden sorgulayan bir yapıya sahiptirler. O, bireysel sorgulamaları ve arayışlarıyla meditatif bir aydınlanma peşindedir. Bu bağlamda onun benimsediği felsefi fikirler de bu öneride bulunur; “Lao Tzu ve diğer Taoist düşünürlere göre insanın yapması gereken toplumsal yaşamdan uzak durmak ve öncelikle bireysel olarak aydınlanmayı yakalamaktır” (Kumbasar, 2017).

Taocu felsefenin başlangıç noktası, hayatın korunması ve hayata zarar vermekten kaçınmadır. Bunu gerçekleştirmede Yang Chu’nun metodu, “kaçmak”tır. Bu yöntem, toplumdan kaçan, kendisini dağlarda

ve ormanlarda gizleyen sıradan münzevilerin yöntemidir. (...) Lao-tzu'nun büyük kısmında ifade edilen fikirler, evrendeki şeylerin değişiminin temelini oluşturan yasaları ifşa etmeye yönelik bir teşebbüsü temsil eder. Eşya değişir, ancak değişimlerin temelini oluşturan yasalar değişmeden kalır. Eğer bir kimse, bu yasaları anlar ve eylemlerini onlara uygun olarak düzenlerse, o zaman her şeyi kendi lehine döndürebilir. Bu, Taoculuğun gelişimindeki ikinci safhadır (Kumbasar, 2017).

Taocu düşünce yapısının bu kendilik durumuna dair vurgusu, doğa ve insan üzerinden öne sürülen fikirler ve yaşamın temel gayesine gönderme yapılan yaklaşımlar, Laib'in kültürel özellikleri, sanatçı kimliği ve hayata bakış açısıyla birlikte yapıtları üzerinden okunabilir. Onun tıp kariyeri de, bu bakış açısıyla sanatsal etkinliklerindeki arayışın en önemli etkenlerinden biri olmuştur.

1968'de Tuebingen Üniversitesi'nde tıp eğitimi alan ancak sonrasında sanatçı olma kararı veren Laib, ailesinin de desteğiyle tamamen sanata yönelmiştir. Kariyeri ve sanat arasında bir ikilem yaşayan sanatçı, sonraki süreçlerde her ikisini de özgün bir üretim üslubunda birleştirmiştir. Bu süreçte tıp öğrencisiyken Hindistan'da kaldığı zaman orada gördüğü gündelik ve törensel nesnelere esinlenerek 1972'de, Brancusi'nin heykellerinden de biçimsel referanslar içeren "Brahmanda" ismini verdiği ilk taş heykelini yapmıştır (Ropac, The Beginning of Something Else, 2017). "Evrenin Tohumu" olarak tanımladığı ve yaradılış kavramına atıfta bulunduğu bu yumurta formu, görünüşte hassas bir dengeye sahip bu heykelin simsiyah yüzeyiyle materyalizm ve idealizm arasındaki karşıtlığı sorgulamıştır. Bu tavır, Laib'in çalışmalarının temel meselelerinden biri haline gelmiştir (Sperone Westwater Gallery, 2018).

Laib, erken dönem eserlerinden "Milchstein" üzerinde çalışmaya başladığında polenleri kullandığı yaratıcı üretim yolculuğuna başlamamıştı. Saf beyaz ve keskin hatlara sahip geometrik formda bir Carrara mermeri seçen Laib, taşı etrafını birkaç ay süreyle temiz bir yüzey elde edene kadar zımparaladı. Tamamlandığında, sütün yüzeyde kalmasını sağlayan üst kısmına, dikkatlice ince bir tabaka süt döktü. Hareketsiz bekletilen taşın üzerindeki süt, kalıcılığı geçiciliğe dönüştüren yansıtıcı bir yüzey ortaya çıkardı. Bozulmayı önlemek için süt birkaç günde bir değiştirildi. İlk "Süt Taşı" denemesini 1975'te yapan Laib, 1978'de aynı yöntemle "Milchstein" isimli süt taşını sergilemiştir. O zamandan beri, boyutları değişen benzer şekle sahip başka süt taşları da yapmıştır. Onun bu sessiz, sabırla ve süreklilik içeren geçicilik vurgusu yaptığı çalışması bedensel bir etkinlik ve süreklilik gerektiren bir ritüel özelliği taşımaktadır. Laib, hala bu fikir üzerine çalışmaya devam etmektedir (Patterson, 2020).



Resim 1: Wolfgang Laib, "Milchstein", 1978, Beyaz Mermer-Süt

Tıp biliminin sınırlı besleyici gücünden kaynaklanan bir hayal kırıklığı duygusuyla sanata yönelen Laib, en bilindik çalışmalarından biri olan "Milchstein'de, beyaz mermerin sert yapısı üzerinde beyaz sıvının parlantısıyla hem renk hem de biçimsel açıdan bir estetik yaratmıştır. Gerek rengi gerekse de geometrik biçimi saf ve yalın bir etki oluşturmuştur. Organik ve inorganik arasındaki zıtlıkla birlikte, sütün anlam açısından besleyici ve hayat veren niteliği ile taşın ve beyaz rengin kutsallık algısı, sembolik açıdan yapıtların anlam alanlarını genişletmektedir. Ayrıca malzemelerin geçiciliği ve kalıcılığı üzerinden bir

sorgulama zemini oluşturması ve sütün belli aralıklarla değiştirilirken srece performatif bir rituel nitelik kazandırması, izleyici açısından da çok yönlü okuma yapma olanağı doğmaktadır.

Her zaman yenilik veya biçimsel arayış konularıyla, süreklilik kavramından daha az ilgilenen sanatçı, yapıtlarına kronolojik bir sırayla değil, aynı formları ve malzemeleri düzenli olarak kullandığı için döngüsel bir yaklaşım eğilimi göstermiştir. Nitekim Laib, yapıtlarının sanat eseri olduğunu kabul etse de, kendisini, doğada zaten var olanla evrensellik ve zamansızlık fikirleri üzerinden bir araç olarak yorumluyor. Onun alışmaları bir başlangıç ve sonun döngüsünde, insanın evrendeki yerini yeniden yapılandırma girişiminde bulunan bir anlayıştır.

Farklı kültürleri ve felsefi fikirleri kendisi için çıkış noktası olarak gören Laib, üretim anlayışı açısından geleneksel Batı uygulamalarının ruhsal ihtiyaçları yeterince karşılamadığına inanmaktadır. Çünkü Batı’da tıbbi bir deneyim yaşamdan çok hastalık ve ölümü nitelerken, onun polenleri her derde deva niteliğinde bir anlam üretmekteydi. Polenin üretken potansiyeli evrensel olmasıyla birlikte, dil veya açıklama olmadan anlaşılabilir ve güçlü sembolik referanslar içermektedir. Bir bitkinin yaşamının başlaması için katalizör olan polen, onun için basit, güzel ve aynı zamanda karmaşık ifadeler barındırırken, sanat ve doğa arasında da köprü kuran bir mesaj vermektedir (Paul, 2017).

Laib, Amerika Birleşik Devletleri’nde ilk kez doğrudan duvar yüzeyine yaptığı büyük bir çizimden sonra da kendi üretim anlayışına vurgu yapmıştır. Bu çalışmanın zamansızlık -Zeitlosigkeit- evrensellik, varlık, beden ve ruhu sorguladığını, hayatın başlangıcı ve sonunun ne olduğu cevaplarını bulmaya dönük olduğunu, ayrıca eserinin tıp kariyeriyle de anlam açısından derinden ilişki kurduğunu dile getirmiş, “bilim dünyasında bir doktor olarak yapamadığım şeyi sanat eserimle yaptım.” ifadelerini kullanmıştır (Westwater, 2018).

Ekolojiyi, organizmaların birbirleriyle ve fiziksel çevreleriyle kurdukları ilişkilerin incelenmesi olarak kabul eden Laib, post-insan okumasında dünyadaki bir insanın konumunu sorunsallaştırmak için bu ilişkilere bakmayı amaçlamaktadır. Böyle projelendirilen bir yaklaşımla, artık insanlığı yaratımlarından, evrenden ve yaşadığı çevreden kopuk değil, daha çok insanın tek fail aktör olmadığı bir ilişkiler ağına dolanmış olarak yeniden hayal etmeyi hedeflemiştir (Battista, 2012). Nitekim Laib, bu bakış açısını somutlaştırmak için doğanın iyileştiriciliğini ve üretkenliğini ifade eden polenlerle çalışmayı tercih etmiş ve düşünce yapısını polenlerin ürettiği anlam üzerinden oluşturmuştur. Aslında, onun yaratıcı bir yöntemle sunduğu bu felsefi ve ekolojik çağrışımlar içeren düzenlemelerinde, yapıtlarının en belirgin karakteristik özelliği olarak organik malzemelerin öne çıkmasıdır. Fikrin ve malzemenin değişkenliğinin yanı sıra sergileme biçimine yönelik performatif tavır da, sanatçının sanatsal üslubunun kültürel özelliklerini yansıtmaktadır.

1970’lerin ikinci yarısından beri uluslararası düzeyde sanat yapıtları üreten Laib, bu yapıtların hem anlam ve biçimsel referanslarını belirleyen hem de üretim sürecinin merkezinde yer alan bir malzeme olarak poleni görsel bir imzaya dönüştürmüştür. Sanatsal serüveninin başından beri, bu malzeme ile sanatsal pratiği arasında iki aşamalı bir karakter ortaya çıkmıştır: evinin etrafındaki tarlalarda ve ormanlarda tekrarlayan, değişmeyen, sürükleyici bir polen toplama süreci ile disiplinli bir yöntemle kendini galeri mekânıyla sınırladığı yapıtlarının sergilenmesidir. Günler ve aylar boyunca, poleni tek başına toplar, daha sonra bu polenleri elek görevi gören ince bir kumaşla sınırladığı alan içerisinde eleyerek, temel geometrik biçimler elde edecek şekilde düzenlemektedir (Battista, 2012).



Resim 2: Wolfgang Laib, Karahindiba Poleni Toplarken

Yapıtının üretim sürecini ritüele dönüştürerek ruhsal bir doyum ve tedavi olarak nitelendiren Laib, kalıcılığı ve geçiciliği de doğanın kendi sınırları içerisinde deneyimleyerek bir felsefenin ve kültürel kimliğin özgün tavrını sergilemektedir. Bu tavrının ilk adımlarında baharın gelişiyle birlikte, Almanya'daki stüdyosunun / evinin etrafındaki komşu tarlalardan, ormanlardan ve yeşil alanlardan yapıtları için gerekli olan poleni toplamaya başlar. Bunu için mevsim döngüsünü izleyen sanatçı, “çiçek açma evresinde her ağaç veya çiçek üzerinde çalışarak - önce fındık, sonra karahindiba, düğün çiçeği ve çamla biten bu performatif polen toplama süreci üzerinde çalışır”. Tanelerin kendine özgü rengini ve boyutunu korumak için her polen türünü, ilgili kavanozlarda diğerlerinden ayrı tutar. Örneğin, “karahindiba... yoğun turuncu ve nispeten kaba, çam ise daha açık renkli ve incedir”. Bu da disiplinli ve özenli bir tavır olarak onun sanatı açısından karakteristik özelliklerini yansıtmaktadır (Ottmann, 2000).

Yapıtlarını uygulama aşamasında, karahindiba tarlaları içindeki doğaya karşı duyarlı ve ritüele dönüşen bedensel etkinliğinin izlendiği görüntülerde Laib, ‘doğanın inceliğiyle uyum içinde var olan bir beden, bir insan’ olarak görülebilir (Battista, 2012). Onun bu sürecin merkezinde tuttuğu düşünce yapısı ve sanatsal üslubu, çok kültürlü etnik kökeninin melez yapısıyla birlikte çağdaş kültürel kimliğinin özelliklerini taşımaktadır. Özellikle de doğu felsefesinin insan ve doğa temelli yaklaşımı, Hint kültürünün ona kazandırdığı renk duyarlılığı ve batı uygarlığının manevi anlamda eksikliğine doğa üzerinden sanatsal bir çözüm olanağını sorgulaması, ortak ve özgün bir dil yaratmış, kültürel kimliği üzerinden bir ifade biçimine dönüşmüştür.



Resim 3: Wolfgang Laib, “Pollen from Hazelnut”, Moma, 2013, New York

Laib’in polen toplama yöntemine geri dönecek olursa, alandaki faaliyeti, doğanın bütünlüğünün korunması konusunda insanın tek etken olduğu ve fikir olarak kabul görmüş bir ekolojik düzeni yansıtıyor. Bu perspektiften bakıldığında Laib’in eylemine, “doğa ile uyum içinde hareket ettiği için” bir değer atfedilse de, diğer taraftan da bir ihlali gündeme getiren aykırılık sınırları içinde algılanabilmektedir. Ortaya çıkan şey ise hem bedenimizi hem de çevremizi oluşturan maddenin tamamen organik olarak ilişkili bir olaylar alanı gibi görüldüğü gerçeğini göz ardı eden bir dünya düzenlemesidir. Bu açıdan fizik alanı bize sınırların ontolojik ya da görsel olarak belirlenmediğini ifade etmektedir (Battista, 2012).

Asya kültüründe oldukça derin anlamlar üreten ve geleneksel ritüellerin birer parçası olan pirinç ve polenler, Laib için soyut bir ifade biçiminin ruhsal tedaviyi mümkün kılan ve izleyicinin görsel algı koşullarını belirleyen unsurlardır. Hindistan’daki sunaklarda yapılan adaklar gibi, Laib’in polenlerle oluşturduğu “Pollen from Hazelnut” isimli yapıtı da bir tür tören izlenimi yaratmaktadır. Enstalasyonun geometrik biçimi, polenlerin sarı rengi ve düzenleme alanının büyüklüğü galeriyi seküler bir tapınağa dönüştürmüştür.



Resim 4: Wolfgang Laib, “Pollen from Hazelnut”, Moma, 2013, New York

Sanatçının bu duyarlı ve özenli üretim ve sergileme süreci sonunda ortaya çıkan yapıtlar, kullanılan malzemenin, içerdiği çağrışımların ve biçimsel referansların tamamını kültürel bir altyapıyla izleyiciye

sunmaktadır. Bu bağlamda kültürel kimliğin somut etkisi, bir yapıt çözümlemesinin ilk görsel verilerini oluşturmaktadır. Onun bedensel etkinliğinden yapıtın tek başına ürettiği anlam, kültürel kimliğinin felsefi temelli ifade araçları olmuştur. Bu bağlamda Richard Münch kitabında şu ifadeler yer vermiştir;

“Kültür, nesneleşmiş bir ifade organı olabilir ama potansiyel bakımdan deneyimin yerleşik etkileri sayesinde insan bedenlerinin organik eğilimlerine ve sınırlarına bağlı bir semboller ve iadeler sistemidir. Yine kültür genellenen özelliklerden çok değişkenler bütünüdür. İnançlar, değerler, ideolojiler ve tercihler. Bu birçok anlamlılık ve çeşitlilik içerir.” (Münch & Smelser, 2014)

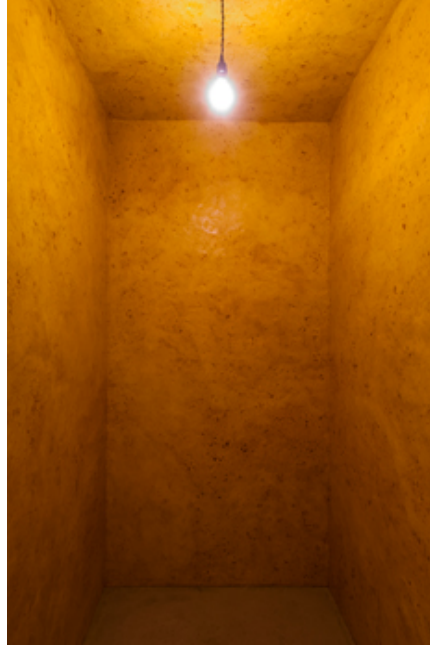
Sanatçının “Pollen from Hazelnut” isimli, polen toplama mekânının toplumsal, kültürel ve politik haritasından bir alıntı olan bu sarı renkli geometrik düzenlemesi, onun doğu felsefesinden iyileştirme üzerine edindiği zihinsel deneyimin bir yansımasıdır. Laib, yaşadığı coğrafyalar ve ilham aldığı felsefi fikirler ışığında renklerin sembolik çağrışımlarını da kullanmıştır. Bu anlamda malzemeye birlikte düşünüldüğünde polenlerin sarı rengi, hem malzemenin özelliği bağlamında beden üzerindeki iyileştirici hem de ruhsal açıdan doyurucu ve harekete geçiren çağrışımları taşımaktadır. Yapıtın plastik değerlerine bakıldığında ise düzenlemenin sınırlı geometrik biçimi sarı renkle daha güçlü bir şekilde algılanabilir hale gelirken, mekânın görsel verilerinden de uzaklaşarak izole ve soyut bir algı yaratmaktadır. Bu yapıtıyla sanatçı hafızaya, duygusal alımlamaya ve bir meditatif izleme koşullarıyla, kültürel kimliğin sembolik ifadelerine dair görsel bir deneyim yaşatmaktadır.

Saflık, doğallık, verimlilik ve sabır gibi birçok kavramı içinde barındıran bu organik malzemeler, Wolfgang Laib ile yeni bir yaratılış ve ruhsal doyum yolculuğunun parçaları haline gelmiştir. Büyüdüğü kasabanın çevresindeki yemyeşil ormanlar ve çayırlar onun sanatsal yolculuğunun ilk izleri olarak kabul edilebilir. Bunun yanı sıra ailesiyle birlikte yurt dışına yaptığı seyahatlerde edindiği görsel ve kültürel deneyimlerle de, onun, bugün herhangi sanatsal tanımla sınırlandırılmayacak özgün üretim anlayışını ortaya çıkarmıştır.

Sanatçının bu özgün üretim anlayışının güçlü algılar yaratan organik parçalarından bir diğeri de gerek mekânsal, gerek malzeme ve gerekse de renk açısından yapıtın anlamına katkı yapan balmumudur. Malzeme olarak balmumu onun mekânsal düzenlemelerinde polen gibi vazgeçilmez unsurlardan biri olmuştur. Nitekim balmumu özellikleri ve tarihsel referansları açısından sanat alanında da oldukça güçlü bir ifade aracıdır.

Balmumu, bal arısı kolonisi için gıda depolama, kuluçka yetiştirme, termoregülasyon alanı olması yanı sıra, arıların iletişimine arabuluculuk eden ve birçok kirletici (patojen, toksin ve atık) için absorban olan çok bileşenli bir malzemedir. Tekstil, boya, sağlık, kozmetik, gıda endüstrisi gibi sektörlerin yanında, ağaç kalıp işlemlerinde, ahşap koruyucu olarak, kâğıt sanayinde, heykel yapımında kullanılmaktadır. Bal mumu ile ilgili tarihi dönemlere ait birçok ize rastlanılmıştır. Antik Mısır kültürü içindeki en büyük kullanım alanlarından biri de mumyalamadır. Ölümlerin içine konduğu lahid kapaklarının hava almasını önlemek için bal mumunun yoğun olarak kullanıldığı bilinmektedir. (Topal, Ceylan, Kösoğlu Mustafa, Margaoan, & C. Cıpcıgan, 2020)

Laib, balmumu ile ilk olarak 1987 yılında çalışmaya başlamıştır. Malzemenin saf rengi bir sıcaklık hissi yaratırken, kokulu aroması ise izleyicilerin deneyimini derinleştiren bir etkiye sahiptir. Sanatçı 2000 yılında, doğadaki ilk balmumu odasını Fransız Pireneleri’nde yalnızca patika yolla ulaşılabilen bir mağarada yarattı. Laib bu mekânsal deneyimlerine devam ederken 2013 yılındaysa, tamamen balmumundan yapılmış, “Where have you gone-Where are you going?” başlıklı küçük bir oda düzenledi. Bu yapıda yüzeylerin parlaklığını korumak için doğru sıcaklıkta ısıtılmış 440 kg erimiş balmumu kullandı. Birçok farklı aletle balmumunu yüzeylere dikkatlice uygulayan Laib’in çalışması kalıcı olarak Washington DC’deki “Phillips Collection”da sergilendi (Patterson, 2020).



Resim 5: Wolfgang Laib, Wax Room, “Where have you gone–where are you going?”, 2013, The Phillips Collection, Washington, D.C.

Minimalist fikirlerini, doğaya derin bir saygı ve kendine özgü bir ritüel duygusuyla birleştiren bir sanatçı olarak Laib’in küçük balmumu odaları, rahim çağrışımı yaratan ve tek bir ampulle aydınlatılan mekanlardır. Topraksı ve sessiz bir mekânsal deneyim sunan uygulamada, organik balmumu malzemenin aydınlatılmasıyla sarı rengin hâkim olduğu mekâna kutsal bir değer atfedilmiştir. Balmumunun yüzey üzerindeki koruyucu etkisi üzerinden bir zamansal algı yaratan yapıt, yine meditatif özellikler taşımaktadır. Laib’in başka galeri ve müze mekânlarında da geçici balmumu odaları vardır, ancak, The Phillips Collection’ın duvarlarına doğrudan uygulanmış ve mekâna kalıcı bir müdahale yapılmıştır.



Resim 6: Wolfgang Laib, Balmumu Odası Uygulama

Laib, bu uygulaması için Phillips galeriden teklif aldığı anda, galeri içerisindeki 1960 Rothko odası ve 2006 yılında müzenin avlusuna özel olarak yaptırılmış bir Ellsworth Kelly heykelinin varlığı, kalıcı balmumu odası uygulaması konusunda, onun için ikna edici olmuştur. Laib’in, Phillips galerinin koleksiyonuna ve misyonuna olan duyarlılığı ve yapıtları ile Mark Rothko’nun eserleri arasındaki karmaşık ama bariz yakınlık da kalıcı uygulama fikri konusunda etkili olmuştur. Phillips galerinin

koleksiyon sanatçılarıyla “yaşayan sanatçıları diyalog halinde” tutma arzusu, onun uygulamasını yapması için en önemli geçerli sebeplerdir (Kennicott, 2012).

Almanya'nın kırsal kesiminde çoğunlukla dünyadan izole bir halde yaşayan, kendi malzemesini kendisi toplayarak, endüstri öncesi tipik Batı kültürünün yanı sıra Doğu felsefesini destekleyen, özgün bir sanatçı olarak Laib'in çalışmalarındaki ritüelist özellikler, balmumu odalarında da izlenebilmektedir. Onun yapıtlarında ele alınan her malzeme ve plastik değer, karakteristik özellikler taşıırken, kültürel kimliğinin de üretim sürecinde ne kadar etkili olduğunu ortaya çıkarmaktadır. Çok yönlü kültürel edinimleri ve özgün üretim biçimi, Laib'i çağdaş sanat alanında özel bir yere konumlandırmaktadır.

Doğal malzemelerden yapılmış, ancak görsel etkisiyle ve plastik değerleriyle doğaüstü veya yapay görünebilecek kadar zengin renklere sahip yapıtları, Mark Rothko'nun eserlerindeki renk alanlarını çağrıştıran bir niteliğe sahiptir. Onun izleyiciyle fiziksel açıdan mesafeli ancak görsel ve ruhsal açıdan doğrudan temas kurabilen yapıtlarını, sanatçı ile malzemeler arasındaki dinamiği değiştirerek statik bir durumdan etken ve doğal bir zenginliğe ulaşmıştır. Zaten onun amacı malzemeyi ve ürettiği anlamı tamamen değiştirmek veya yeni bir yorum katmak değil, aksine malzemenin kendi anlam alanları içinde kalıp kültürel ve felsefi çağrışımlarını kullanmaktır. Bu açıdan sanatçı, bir yapıtın materyalist ve tüketime dayalı üretim anlayışını reddeder bir tavırla kalıcılığı ve geçiciliği sorguladığı yapıtlarında, birçoğu organik ve müdahalesiz malzemelerle daha felsefi fikirleri ele alarak varlık kavramı üzerinde durmuştur.

Laib'in sanat yaşamının en önemli parçası haline gelen polen ve balmumu gibi organik malzemeler dışında bir de pirinçle uygulamalar yapmıştır. Doğadan her türlü malzemeyi sanat yapıtına dönüştüren sanatçı, bir gıda olarak pirincin Asya ülkelerinde yoğun kullanımını ve kültürel açıdan edindiği yeri doğrudan deneyimlemiştir. Bu açıdan pirinç de, onun kültürel kimliğinin bir dışa vurumu olarak yorumlanabilecek sanat üslubunun bir diğer önemli malzemesidir. Zaman zaman organik malzemeleri tek başına kullanarak yapıtlarını sergileyen sanatçı, bazı uygulamalarında da balmumu, polen, pirinç ve süt gibi organik malzemeleri mermer veya ahşap gibi biçimlendirilmiş malzemelerle birlikte kullanmıştır.

Wolfgang Laib'in ailesiyle birlikte Afganistan, Hindistan, İran ve Türkiye'ye yaptığı çocukluk seyahatleri, ona Batılı olmayan kültürlerle ömür boyu sürecek bir ilgi aşıladı. Ruhsal ve bedensel tedavi olanaklarını tıp kariyerinden öte sanatçı olarak sorgulayan Laib'e göre sanat, aşkın bir ruhsal şifa ve rızık biçimidir. Kullandığı her malzeme ile evrensel düzeyde iletişim kurmaya ve dilin ötesine geçmeye çalışarak basit formlar yaratan sanatçı için doğal malzemeler görsel olarak da iyileştirici bir etkiye sahiptir (Moma, 2006).

Laib, pirinçle 1983 yılında çalışmaya başlamış ve bunları sıklıkla mermer, polen veya metal pirinç levhalardan oluşan formlarla birlikte kompoze etmiştir. Pirinç kullandığı bu düzenlemeleri, tapınaklar, türbeler ve benzeri kutsal mekânlara yaptığı ziyaretlerin onda bıraktığı etkiyle ortaya çıkmıştır. İlk “Rice House” temalı çalışması 1988'de, gıda olarak tüketilen pirinç ve tedavi edici etkiye sahip polen yığınlarıyla çevrili, sivri, dikdörtgen formda, kabaca yontulmuş ve cilalanmamış bir mermerle sergilenmiştir. Bu deneyiminin ardından bu malzemeyi kullandığı birçok çalışma yapmıştır. Bunlardan en dikkat çeken ve sonradan daha büyük boyutlu denemelerini yaptığı “Without Place–Without Time–Without Body” isimli düzenlemesidir.

Wolfgang Laib'in Yersiz - Zamansız - Bedensiz isimli bu yapıtı 2007 yılında New York, Sean Kelly Gallery'de sergilenmiştir. Çalışmada yüzlerce pirinç yığınının arasında beş adet sarı polen yığını da yer almıştır. Bu düzenleme, görsel ve mekânsal etkisi dışında ismiyle de yer, zaman ve beden sınırlamalarından bağımsız manevi bir âlemi çağrıştıırıyor. Yersiz - Zamansız - Bedensiz kavramlarıyla bu yapıt bir aşkınlık metaforudur (Fanning, 2009). Mekan içinde yeni bir mekan yaratan, sıralı pirinç ve polen yığınlarıyla ruhsal tedaviye davet eden, malzemeyle birlikte kalıcılığı ve geçiciliği sorgulatan bu yapıt, yine bir ritüel olarak tanımlanabilen performatif kurulum süreciyle izleyiciyi görünenin ötesine taşıyabilme ve tanımlı olanı yeniden tanımlama olanağı sunma özelliklerine sahiptir. Felsefi, dini ve kültürel birçok öğeyi içinde barındıran düzenleme, Laib için bir inziva ve ruhsal tedavi biçimi olarak

görülmektedir. Nitekim Hint geleneklerinin yiyecekler ve bedensel etkinlikler konusundaki kültürel özellikleri Laib için sanat yapıtına dönüştürülebilir niteliktedir.

Laib, “Yersiz – Zamansız – Bedensiz” isimli yapıtı için 1997’de Çin ziyaretinde beş kutsal dağa tırmandıktan sonra yaptığı ve yaklaşık olarak üç inç yüksekliğindeki beş polen yığımından oluşan “The Five Mountains Not Climb On” adlı çalışmasından esinlenmiştir (Fanning, 2009). Dolayısıyla bu yapıtında da sanki tepeden bakılan veya perspektif yaratan izleme koşullarıyla dağların boyut ve ölçek ilişkilerini de sorgulamıştır. Bir dağ manzarası sunar gibi sıralı şekilde dizilen bu pirinç ve polen yığınları, Laib’in sonsuzluk ifadesi olarak da görülebilir. Birim tekrarlarıyla biçimsel etkiyi güçlendirirken, diğer taraftan da mekâna yayılan ve sessizliğin içinde dış dünyadan uzaklaştıran bir etkiyle yapıt sergilenmiştir.

Laib, tekrarın “var olan en güzel şey” olduğunu söylüyor. Bu ritüel, zamansızlık ve aynı şeyin ebedi tekrarı ile ilgili olan, evrenin sonsuz döngüsünü sorgulayan Hindu ve Budist bir fikir olarak düşünülebilir. Bu açıdan Laib’de “başlangıç ve son yok” fikrini öne sürüyor. Laib’in doğal polen ve pirinç malzemeleri de, doğası gereği yenilenmeyi ve doğanın sonsuz döngüsünü sembolize ediyor. Polenin “sonsuzluğun bir detayı” olduğunu ileri süren Laib, her bir çiçeğin çok az miktarda polen verdiğini ve küçük bir tümseğin içinde binlerce polenin bir şifa yığını olduğuna işaret ediyor. Pirinç, tohum ve rızıktır, sembolik, kültürel ve dini önemi ise iyi bilinmesi gereken bir organik malzemedir. Bu bakış açısıyla Laib’in organik ve canlı malzemeleri heykel olarak bir enerji alanı oluşturur. İzleyiciler üzerinde hassasiyet yaratan bir algı uyandırır ve varlığı temsil eder (Fanning, 2009).

Sanatçının yoğun motivasyon gösterdiği ve ritüele dönüştürdüğü Yersiz-Zamansız-Bedensiz isimli enstalasyonu sabır, zaman ve özen gerektiren bir uygulamadır. Onun kendi başına yardım almadan özenle hazırladığı bu yığınlarının kendi içerisindeki küçük düzensizlikler de sanatçının çalışmadaki saf pratiğini ve doğal müdahalesini vurgulamaktadır.

Polen yığınlarının konumu, yalın formları, sarı renkleri ve parlak tonları ile heykelin merkezine güçlü bir etki katmaktadır. Yapıt, soyut bir mandala (kozmetik bir diyagram) olarak yorumlanırsa, evrenin merkezine atıfta bulunmaktadır. Bunlar Buddha’nın, gölgesinde, tam ve aşılabilir aydınlanmaya ulaştığı “bodhi” ağacının eteğindeki bir yeri tanımlasa da, mutlaka iletişim kurduğu zihin durumu için bir metafor işlevi gören “taşınmaz noktası” ile de karşılaştırılabilir. Nitekim Laib’de, tüm çalışmalarının “başka bir dünyaya giriş veya geçiş arayışı” ile ilgili olduğunu söylüyor (Fanning, 2009).

Laib hayata bu bakış açısıyla, yapıtlarını zamanın ve mekânın ötesinde bir yerde konumlandırır. Uygulamaları yıllarca sorguladığı, deneyimlediği ve cevaplar bulmaya çalıştığı kavramlar üzerinden üretilmiş, benzer kaygılarla ortak fikirler ortaya çıkarmıştır. Yapıtlarını tekrar tekrar başka mekânlarda kurup, farklı alanlara taşıyarak mekânsal farklılıklara rağmen benzer sorgulamaları mümkün kılmaktadır. Bazı yapıtları mekâna özgü iken bazıları mekândan bağımsız planlanmıştır. Kültürel kodları malzemeyle vurgulayan sanatçı, yapıtın boyutuna, dokusuna, rengine ve mekânla ilişkisine karar verirken daha öncesinde yaptığı denemelerden yola çıkmaktadır.

Sanatçının pirinç ve granit kullandığı ve bir arketip olarak evi sorguladığı 2007-2008 tarihli “Rice House” isimli heykeli, onun kültürel kodlarını yansıtması açısından da öne çıkmaktadır. Burada kullandığı granit ev formundaki form ve etrafındaki pirinç yığınları, kendi içinde her unsur izole bir mekân algısı yaratmaktadır. Daha öncesinde kırmızı ve beyaz renklerde de benzer kompozisyonlar oluşturan Laib, bu heykelinde yine doğu felsefesinden esinlenmiş ve görsel açıdan da seyahatlerinde gördüğü yerlerle ilgili deneyimlerini yansıtmıştır. Renklerle de bu yerlerin çevresel özelliklerine ve geleneksel karakterine işaret etmektedir.

Bu siyah granit formları, Zürih’ten iki saatlik mesafede olan Ticino’nun dik yamaçlarında, engebeli dağlara tutunan ve bu ülkeye özgü evlere uyarladığı varsayılabilir. Görkemli ve aynı zamanda sert doğa koşulları karşısında sığınak çağrışımı da yapan bu evler, insanlar için mekânsal açıdan ortaya çıkan bağımlılığı ve ihtiyacı anlatmaktadır. Kavram olarak ev, Yunan Stoacılar’ın yorumuyla, insan yaşamında bir merkez duygusu yarattığı, aynı zamanda kozmosun bir sembolü olduğu vurgusu yapılarak, içinde tanrıların da yaşadığı mekân olarak nitelendirilir. Diğer taraftan ev anlamı açısından

eski Uzak Doğu yazılı kaynaklarında “Bilgelik Evi” gibi bir tasvirle ele alınırken ve erken Hıristiyanlık geleneklerinde ise güvende hissedilen yer olarak bahsedilir (Ruthe, 2008). Böylece, Wolfgang Laib’in pirinç evlerine bakıldığında, orada kalıcı ile geçici, kütle ile boşluk, gerçek ile irrasyonel arasında farklı bir varoluş düzeni sorgulanabilir.



Resim 7: Wolfgang Laib, “Rice House”, 2007-2008, Granit ve Pirinç

“Rice House” ayrıca, plastik değerleri açısından da kullanılan malzemeler, doku, renk ve malzeme olarak geleneksel detaylar sunarken, diğer taraftan bütünlüklü izlendiğinde çağdaş bir üslubun izlerini taşımaktadır. Özellikle ev formundaki siyah ve parlak granit form, rengiyle dışa kapalı bir algı yaratırken, aynı zamanda Laib’in görsel olarak deneyimlediği dağ ve ev arketiplerini sorgulatan manzarayı da izleyiciye yansıtmaktadır. Meditatif etkilerinin güçlü olduğu yapıtlarıyla Laib, bu heykelinde de kütleyi beyaz pirinç yığınlarıyla çevreleyerek hem görsel karşıtlık sayesinde heykelin algısını güçlendirmiş, hem mekânsal verilere karşı sınırlı bir alan yaratmış, hem de anlamın referanslarını içeren bir inziva mekânı yaratmıştır.

Sanatçı için bir ifade biçimi ve dil özelliği taşıyan sanat, onun kariyerinin merkezinde kültürel özellikleri yansıtan kimliğinin en önemli parçası haline gelmiştir. Bu tüm yapıtlarında izlenebilen ve kendi ifadeleriyle de desteklenen bir çıkarımdır. Her çalışmasını tekrarlar ve benzerliklerle kuran Laib, “Passageway Inside-Downside” isimli düzenlemesinde de benzer bir yaklaşım sergilemiştir. Alman sanatçının galeri zemininde yine birim tekrarıyla ve diğer çalışmalarıyla benzer malzemelerle oluşturduğu bu enstalasyonu da manevi arayışların izlerini taşır.



Resim 8: Wolfgang Laib, “Passageway Inside-Downside”, 2013, Galerie Thaddaeus Ropac

Galerie Thaddaeus Ropac’da sergilenen bu yapıtı, beyaz pirinç yığınlarının üzerine yerleştirilen ve pirinç plakalardan yapılan 52 adet tekne galeri zemininde sergilenmiştir (Hosmer, 2013). Belli bir

düzenle gruplandırılan bu tekne kompozisyonu, sakin ve meditatif bir zihinsel süreç yaşatmaktadır. Diğer taraftan da kompozisyon ve form açısından hareketli bir algı ortaya çıkmaktadır. Bu düzenlemesinde de yine kolayca tanımlanan materyaller ve formlar kullanan Laib, kavramsal açıdan ise yeni bir tanım getirdiği heykel kompozisyonuyla özgün bir yaklaşım sergilemektedir. Görsel ve biçimsel olarak sade, anlam açısından daha karmaşık bir yapı sunan bu heykel uygulaması da aynı formun tekrarıyla, hem anlamı hem de plastik değerlerinin de katkısıyla heykelin etkisini güçlendirmiştir.

Beyaz renkli yığınlar halindeki pirinç, kültürel ipuçları taşıırken, tekne formu kazandırılan ve altın rengi parlak metal pirinç levha ise onun yaşam deneyimlerinin biçimsel ifadesi olarak izleyicinin karşısına çıkmaktadır. Pirinç levhalarla biçimlendirdiği teknelerin altın sarısı rengi, geleneksel anlamda nicelik olarak bir değer atfetme girişimi gibi değerlendirilebilir. Bunun yanı sıra beyaz pirinç yığınlarıyla ortaya çıkan doku ve renk farklılığı da, galeri mekanında tüm görsel verilerden arındırılmış yapıtın anlam açısından sessizliğine ses ve vurgu katmaktadır.



Resim 9: Wolfgang Laib, “Passageway Inside-Downside”, 2013, Galerie Thaddaeus Ropac

Laib için “Passageway Inside-Downside” ismi yapıtın anlam ve biçim ilişkisine katkı yapmakla birlikte, mekânsal açıdan da dinlendirici bir etki yaşatmaktadır. Farklı kavramsal zeminlerde sorgulamalar yaptıran enstalasyonun başlığı, bir dönüşüm fikrini ve kalıcı ile geçici olanın biraradalığını da sunuyor. Üstten görünümde, pirinç yığınlarının üzerindeki çok sayıda pirinç levhalardan yapılmış teknelerle geniş bir alan, bir tür “ruhsal bölge” yaratmıştır. Zihinsel bir yolculuğu mümkün kılan yapıt, Asya coğrafyasından bir alıntı olarak inzivanın, yetinmenin ve beslenmenin sembolü pirinçler aracılığıyla ifade edilmiştir. Ayrıca izleyici için küçük teknelerin açık formu - başka bir mekâna erişmek-bilinmeyen hedeflere doğru yönelme ve tefekkür içinde o yolda kalabilmek için manevi bir dünyaya davette bulunmuştur (Hosmer, 2013).

Wolfgang Laib’in bu üretimleri, süreci, yöntemleri ve ortaya çıkan yapıtlarda kullandığı malzemelerle birlikte plastik değerler, sorgulamalarının ve anlamın kopmaz bağı olarak kabul edilebilir. Onun yapıtlarının bıraktığı görsel veya zihinsel etki, kültürel kimliği üzerinden yaptığı çağrışımlar ve izleyici ile kurduğu iletişim biçimi akılda kalıcıdır. Ayrıca doğaya, organik olana ve ruhsal tedaviyi mümkün kılan felsefi fikirlere sevgisi ve bağlılığı, izleyiciyi de soyut bir alana taşıyor. Maneviyata ulaşma ritüellerinin her biri performatif özellikler taşıırken, sürekliliğin vurgusunu yaptığı ve aynı birimin tekrarlarıyla yarattığı minimal düzenlemeleri mekândan ve zamandan bağımsız bir ruhsal tedaviyi gerçekleştirir. Birim tekrarlarıyla kompozisyonlarını güçlendiren Laib’in yapıtları aynı zamanda Gestalt Algı Kuramı’nın “Devamlılık İlkesi” üzerinden de bir strateji sumaktadır; Devamlılık ilkesi, aynı yönde giden noktaların, çizgilerin ve uyarıcıların birlikte gruplandırılarak algılanma eğiliminde olduğunu işaret eder. “Süreklilik yasası” ya da “Yön kuramı”na göre bir uyarıcının içindeki değişim, beyin tarafından yavaş ve kademeli olarak algılanmaktadır. Aynı yöndeki unsurların hareketi, birlikte, bir bütün olarak daha çabuk kavranmaktadır (Yağmur, 2014).

Geçici olanla kalıcı olanı ele aldığı sanatsal üretimleri, doğal dünyayı ve evreni, ruhu ve bedeni, insanlığın doğa ile olan bağlantısının kopmasını düşünmeye teşvik eder. Merak uyandıran üretim yöntemleri algı üzerindeki uyarıcı etkisiyle ve kullandığı malzeme veya plastik değerlerle çağırıcı yönüyle izleyiciyi yeniden uyandırarak, yaşayan dünya ile insanoglunun hasar gören ilişkisini onarmak üzerine umut verir.

SONUÇ

Kültür her toplumun değerlerinin, kabullerinin ve geçmişinin izlerini taşır. Bireyler ise dâhil oldukları toplumun aktif katılımcıları olarak bu zihinsel ve görsel birikimi geleceğe taşımaktadırlar. Böylece her bireyin kültürel kimliği bu kültürel zemin üzerinde hem doğuştan hem de sonradan şekillenir. Böylece ortaya çıkan kültürel kimlik her bireyin yaşam biçimini ve hayata bakış açısını belirler. Ayrıca kültürün merkezinde dil yer almaktadır ve sanatın kendi dili de kültürel aktarımın görsel modelidir. Sanatsal üretim sürecinde de sanatçı, kültürel birikim ve deneyimlerinden beslenerek bu dili kullanır. Dolayısıyla günümüz koşullarında bireyin kültürel kimliğini bir ifade biçimine rahatlıkla dönüştürebileceği koşulları da çağdaş sanat sağlamaktadır. Bu anlamda yeni sorgulama ve üretme biçimlerini mümkün kılan kültürel kimlik, ister bir topluma veya coğrafyaya ait olsun ister çok kültürlü melez bir yapıya dönüşsün, çağdaş sanatın merkezine konumlanmaktadır.

Sanatçının üretimi için bu denli önem kazanan kültürel kimlik, yapıtın anlam ve biçim ilişkisinin kurulmasında aktif bir rol üstlenmesinin yanı sıra taşıdığı referanslar açısından da yapıt ve izleyici arasında ortak bir dil oluşturur. Kültürel kimliğin sembolik unsurlarını yapıtlarında kendi özgün üslubuyla kullanan ve yaşam deneyimlerini kültürel zeminde sanatsal üretimine dâhil eden Wolfgang Laib, bir ritüele dönüştürdüğü performatif üretim ve sergileme süreciyle ikonografik imgeleri kodlamıştır. Laib, sanatsal kaygılarını ve uygulama yöntemlerini kültürel kimliği üzerinden kurarak tüm yaşamından alıntılar içeren bir üsluba dönüştürmüş ve yaşam biçimini benimsediği fikirler ekseninde sanat eserlerinde kullanmıştır. Bu noktada sanatçının kültürel birikimleri her ne kadar melez bir yapıya işaret etse de, üretim biçimi ona özgü ve eşsiz bir özellik taşımaktadır. Nitekim bu yaklaşımı çağdaş sanatta kültürel kimliğin konumunu belirleme de özgün bir değer olarak değerlendirilmeli ve sanat yapıtının üretim sürecinde kültürel birikimin hem anlamı hem de biçimi doğrudan etkilediği göz ardı edilmemelidir.

KAYNAKÇA

art21. (2020). *Wolfgang Laib*. 01 24, 2021 tarihinde art21.org: <https://art21.org/artist/wolfgang-laib/> adresinden alındı

Battista, S. (2012). A Posthuman Interpretation of Wolfgang Laib's Work with Pollen as an Ecological Proposition. *Performance Research - A Journal of the Performing Arts*, 17(4), 67-73.
doi:<https://doi.org/10.1080/13528165.2012.712258>

Bilgin, A., & Oksal, A. (2017). Kültürel Kimlik ve Eğitim. *Academy Journal of Educational Sciences*.

Connerton, P. (2014). *Toplumlar Nasıl Anımsar?* İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Emmelhainz, I. (2015). *Çağdaş Sanat ve Kültüralizm* (2 b.). (N. Öрге, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.

Fanning, L. (2009). *Wolfgang Laib: Without Place–Without Time–Without Body*. 03 13, 2021 tarihinde leesafanning.com: <https://www.leesafanning.com/wolfganglaib> adresinden alındı

Gallery, S. W. (2018). *Wolfgang Laib*. wsimag: <https://wsimag.com/art/37271-wolfgang-laib> adresinden alındı

Hosmer, K. (2013). *Repetitive Boat Installation Demonstrates a Calm Simplicity*. 02 14, 2021 tarihinde mymodernmet.com: <https://mymodernmet.com/wolfgang-laib-passageway-inside-downside/> adresinden alındı

- Kennicott, P. (2012). *Phillips Collection to Permanently Install Wax Room by Wolfgang Laib*. washingtonpost: https://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/phillips-collection-to-permanently-install-wax-room-by-wolfgang-laib/2012/07/19/gJQACynewW_story.html adresinden alındı
- Kumbasar, İ. H. (2017). Herakleitos ve Lao Tzu'nun Düşüncelerinin Logos ve Tao Kavramları Merkezinde Karşılaştırılması. *Felsefe Arkivi*(46), 103-125.
- Moma. (2006). *Wolfgang Laib*. 03 13, 2021 tarihinde Moma.org: . <https://www.moma.org/collection/works/100286> adresinden alındı
- Münch, R., & Smelser, N. (2014). *Kültür Kuramı*. (C. Atay, Çev.) İstanbul: Pales Yayınları.
- Ottmann, K. (2000). *Wolfgang Laib A Retrospective*. New York: American Federation of Arts.
- Patterson, M. (2020). *dailyart magazine*. 02 27, 2021 tarihinde <https://www.dailyartmagazine.com/>: <https://www.dailyartmagazine.com/wolfgang-laib/> adresinden alındı
- Paul, S. (2017). *Chromaphilla*. New York: Phaidon Press.
- ROPAC, G. T. (2017). *The Beginning of something Else*. Ropac: <https://ropac.net/exhibitions/99-wolfgang-laib-the-beginning-of-something-else/> adresinden alındı
- Ruthe, I. (2008). *Wolfgang Laib*. 02 25, 2021 tarihinde stadt-zuerich.ch: https://www.stadt-zuerich.ch/ted/de/index/oeffentlicher_raum/kunst_oeffentlicher_raum/initiieren_produzieren/bisherige_projekte/aaa/wolfgang_laib.html adresinden alındı
- Şengüenalp, C. (2018). Klasik Anıt Heykel Mantığının Dani Karavan Ekseninde Plastik Mekana Dönüşümü. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*(41), 35-47. doi:DOI: 10.32547/ataunigsed.462078
- Topalı, E., Ceylan, Ö., Kösoğlu Mustafa, Margaoan, R., & C. Cıpcıgan, M. (2020). Bal Mumunun Yapısı, Kullanım Alanları ve Bazı Temel Sorunları. *Uludağ Arıcılık Dergisi*, 20(2), 209-220. doi:10.31467/uluaricilik.781259
- Westwater, S. (2018). *Wolfgang Laib*. 03 04, 2021 tarihinde wsimag: <https://wsimag.com/art/37271-wolfgang-laib> adresinden alındı
- Whitham, G., & Pooke, G. (2013). *Çağdaş Sanatı Anlamak*. İstanbul: Optimist Yayın.
- Wilson, M. (2015). *Çağdaş Sanat Nasıl Okunur*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Yağmur, Ö. (2014). Minimal Sanatta Dan Flavin'i Gestalt Algı Kuramıyla. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*(33), 149-161.

GÖRSELLER KAYNAKÇA

Resim 1: Wolfgang Laib, "Milchstein", 1978, Beyaz Mermer-Süt, <https://tinyurl.com/25nej7c>, Erişim Tarihi: 26.02.2021

Resim 2: Wolfgang Laib, Karahindiba Poleni Toplarken, <https://tinyurl.com/end27>, Erişim Tarihi: 07.01.2021

Resim 3: Wolfgang Laib, "Pollen from Hazelnut", Moma, 2013, New York, <https://tinyurl.com/ywf8wkeh>, Erişim Tarihi: 07.01.2021

Resim 4: Wolfgang Laib, "Pollen from Hazelnut", Moma, 2013, New York, <https://tinyurl.com/msah25hj>, Erişim Tarihi: 07.01.2021

Resim 5: Wolfgang Laib, Wax Room, “Where have you gone–where are you going?”, 2013, The Phillips Collection, Washington, D.C., <https://tinyurl.com/vezmhwx>, Erişim Tarihi: 05.03.2021

Resim 6: Wolfgang Laib, Balmumu Odası Uygulama, <https://tinyurl.com/xuj624d6>, Erişim Tarihi: 05.03.2021

Resim 7: Wolfgang Laib, “Rice House”, 2007-2008, Granit ve Pirinç, <https://tinyurl.com/y94dyk9a>, Erişim Tarihi: 07.03.2021

Resim 8: Wolfgang Laib, “Passageway Inside-Downside”, 2013, Galerie Thaddaeus Ropac, <https://tinyurl.com/raywwmc>, Erişim Tarihi: 07.03.2021

Resim 9: Wolfgang Laib, “Passageway Inside-Downside”, 2013, Galerie Thaddaeus Ropac, <https://tinyurl.com/raywwmc>, Erişim Tarihi: 07.03.2021