

BİRİMLERİN KAVRAMSAL TEKRARI*

•Arş. Gör. Dr. Merve Özcan **

•Prof. Necla Coşkun ***

ÖZET

Bauhaus Okulu'nun tasarım elemanları ve ilkeleri üzerine kurduğu sanat ve tasarım eğitimi tarihsel açıdan mihenk taşıdır. Ancak modern sanat ve tasarım anlayışlarını, soyut sanatı ve sanat/tasarım eğitimini derinden etkileyen okulun ekol ve öğretilerine, bugünün değişen toplumsal, tarihsel, kültürel olguları ve çağdaş yönelimleri çerçevesinde sorgulayıcı bir bakış da gelişmiştir. Sanat eğitimi veren kurumlar ise bu temel öğretiyi dışlamamıştır, kaldı ki bazı sanatçı, tasarımcı ve sanat eğitimcileri de ona tekrar tekrar bakma ihtiyacı hissetmiştir. Bu bakışlar elbette ki tarihsel doğumundakinin tıpa tıp aynısı olmamış, bireysel ve toplumsal bağlamların ilişkiselliği içinde kendi özgün ifadelerini yansıtmışlardır. Özellikle temsili görüntüleri aşmak isteyen sanatçılar, özgün bir biçim anlayışını benimseyerek çalışmalarında temsil yerine içerik oluşturmaya odaklanmışlardır. Bu konuda birçok sanatçı ve eserleri incelenip farklı bağlamlarda araştırılabilir. Bu çalışmada; çizgi nokta ve doku gibi tasarım elemanlarının olanaklarını, sayılar ve sınırlı renkleri tekrarlı bir şekilde kullanmalarıyla Sol LeWitt, On Kawara ve Hanne Darboven'in çalışmaları konu edilmiş ve sınırlılık, ilgili beş sanat üretiminin ortaklıkları doğrultusunda belirlenmiştir. Minimalist bir yaklaşımla kavramsal üretimler yapmış olan bu sanatçıların temel tasarım ilkelerinden biri olan birim tekrarıyla oluşturdukları görsellerin içerdikleri anlam(lar)a ve kavramsallığa dikkat çekmek amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda, sanatçıların çalışmalarında odaklandıkları zihinsel algı arayışlarının, sorgulama ve yansıtma süreçlerinin kavramsal içerik ve görüntüleri, literatür taramasıyla elde edilen bilgilerle analiz edilip birim tekrarı ve yer aldıkları sanat yaklaşımı bağlamında yorumlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kavramsal sanat, birim tekrarı, Sol LeWitt, On Kawara, Hanne Darboven.

* Bu makale, 27.10.2023 tarihinde gerçekleşen "4. Ulusal Sanat Eğitimi Sempozyumu"nda sunulmuş sözlü bildiri özetinin genişletilmiş halidir.

** Anadolu Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim-İş öğretmenliği Anabilim Dalı, merve.ozcan@anadolu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-1553-0982

*** Anadolu Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim-İş öğretmenliği Anabilim Dalı, ncoskun@anadolu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-7687-0630

CONCEPTUAL REPETITION OF UNITS*

•Res. Asst. Dr. Merve Özcan**

•Prof. Necla Coşkun***

ABSTRACT

The Bauhaus School's establishment of art and design education based on design elements and principles can be considered as a historical turning point. This school, which deeply influenced modern art and design concepts, abstract art and design education, began to be questioned, criticized and rejected years later within the framework of the postmodern perspective and changing social, historical and cultural phenomena. However, artists, designers and art educators have felt the need to reconsider this teaching. Of course, they were not exactly the same as in their historical origins, but they reflected their original expressions within the relationality of individual and social contexts. In this text, the works of Sol LeWitt, On Kawara and Hanne Darboven are analyzed in terms of the commonalities in their repetitive use of design elements such as lines and points. It is aimed to draw attention to the meaning(s) and conceptuality created by these artists, who realize conceptual productions with a minimalist approach, through the repetition of units, one of the basic design principles. For this purpose, the conceptual images belonging to the mental perception search, questioning and thinking processes that the artists focus on in their works are analyzed with the information obtained from the literature review and interpreted in the context of unit repetition.

Keywords: Conceptual art, repeated units, Sol LeWitt, On Kawara, Hanne Darboven.

* This article is based on expanded version of the presentation abstract presented at "the 4th National Art Education Symposium" on 27.10.2023.

** Anadolu University, Faculty of Education, Arts and Crafts Teaching Department, merve.ozcan@anadolu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-1553-0982

*** Anadolu University, Faculty of Education, Arts and Crafts Teaching Department, ncokun@anadolu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-7687-0630

1. GİRİŞ

Modern sanatta sanatçılar, “estetik bir yaşantı meydana getirmek” amacını taşımışlardır. Dolayısıyla sanat eserinin özünü oluşturan şey, onun biçimi olmuştur. Modern biçimci anlayışta eserin görüntüsü oluşturulurken onun biçimi ile içeriği arasında “organik birlik” ilişkisi kurmak gözetilmiştir. Eserin tekniği, malzemesi, üslubu, konusu ne olursa olsun görüntüsünün estetik açıdan önemsiz olamayacağı kanıtlanmaya çalışılmıştır (Moran, 1994: 152). Modern dönem altında toplanan sanat akımlarının çoğunluğuna bakıldığında (dada hareketi vb. akımlar dışında) sanatçılar “estetik değer” verme kaygılarında görsel araçları kullanma geleneğini devam ettirmişlerdir. Modern biçimci bakış açısını savunan Clive Bell, Roger Fry ve Clement Greenberg gibi eleştirmenler de eserin anlam ve içeriğinin de önem taşıdığını ancak estetik değerlendirmenin eseri oluşturan çizgi, renk, şekil, ton gibi görsel unsurlardan geçtiğini vurgulamışlardır (Pooke ve Wigham, 2012).

Yansıtmacı kurama bakıldığında nesnenin görüntüsü ya doğrudan ya genel (tümel) ya da olması gereken idealinin temsili ile oluşturulmaktadır (Moran, 1994: 16). Ancak estetik etki oluşturmak isteyen bazı sanatçılar yarattıkları temsillerde biçimsel kaygılar taşımışlardır. Sanatta “temsili” meselesi, sanat tarihi boyunca sorgulanarak değişim ve dönüşümlere uğramıştır. Temsili sanat, gerçek dünyada var olan insan, hayvan, bitki, yer, mekân gibi görülen veya hayali dünyada görülebilecek şeyleri betimlemektedir. Temsili olmayan sanat ise nesnel olmayan bir içerikle renk, doku, şekil, fırça vuruşları üzerinden duygu ve düşünceleri tasvir etmektedir (Barret, 2022: 25-28). Var olanı yanılsamaya uğratması, var olmayanın ise yerine geçmesiyle sorun olarak görülen temsil, felsefi tartışmalara konu olmuş edebiyat ve plastik sanatlarda farklı görüşleri ortaya çıkarmıştır. Biçimsel olarak temsil etme sorununu aşmak isteyen çağdaş sanatçılar, çizgileriyle bir temsiliyeti değil, mevcut kılmayı hedeflemişlerdir (Akay, 1996: 62-63). Bu durum bir sanat üretiminin kendine özgü gerçekliğini görünür kılarken, biçimsel açıdan sanatta indirgemeci bir anlayışın bazı sanatçılar tarafından benimsenmesini de beraberinde getirmiştir.

Sanatın değişebilirliğinin belki de en bariz olarak görülüp algılanabildiği dönem olan 1960’larda, fikirlerin de sanat olabileceği düşüncesi birçok sanatçı tarafından benimsenmiştir. Bunun sonucu olarak; fikirler/düşünüler sanatta pek çok farklı görünüme bürünmüşlerdir. Hatta en basit şekilde tasarım ilke ve öğeleri olarak kullanılan çizgi ve noktalara yeni anlamlar kazandırarak onların kavramsallaştırılması söz konusu olabilmektedir. Minimalizm de bu kavramsallaşmanın önceleyicisi olarak görülmektedir.

1960’larda minimalist olarak adlandırılan sanatçılar, çalışmalarında temsil veya

yanılsama amacı gütmeyen, olabildiğince yalına indirgenmiş nesne ve malzemeleri kullanmışlardır. Endüstriyel malzemelerin (demir, cam, plastik, galvaniz, floresan, kalas, tuğla, bakır plaka vb.) kendi yapılarına müdahale etmeden, onları olduğu gibi kullanmayı tercih etmişlerdir. Biçimsel olarak basit, geometrik, sistematik, ölçülebilir, tekrarlanabilir düzenle bir bütün oluşturan sanatçılar, duygusallığı da ortadan kaldıran bir anlayış benimsemişlerdir (Yılmaz, 2013: 273). Örneğin Donald Judd'un geometriye hayranlığını ortaya koyan *Başlıksız* isimli çalışması, duvara eşit mesafelerde monte edilmiş her biri birbirinin aynı olan on iki demir kutudan oluşmaktadır. Kompozisyonundaki öğelerin hiyerarşisi olmaksızın sistemli ve seri halde tekrar etmesi, oluşabilecek herhangi bir duygusal tepkiyi engellemektedir. Gerçek mekânda tek başına duran nesnenin anlamsal açıdan tamamlanması için izleyiciye de ihtiyacı yoktur. Sol LeWitt'in minimalist yaklaşımındaki heykellerinde ise “nesnel değerlerle birlikte formların izleyici tarafından tamamlanmaya ihtiyaç duyulduğu” vurgulanmaktadır (Farthing, 2020: 521). Bu ihtiyaç da onu daha sonra minimalizmden kavramsallığa yönlendirecektir.

“Kavramsal sanat, minimalizmin bu kolay kolay dile gelmeyen mesafeli ve sistematik yaklaşımına içerik kazandırmıştır. Buna bağlı olarak kavramsalcular, minimalizmin yapıtı oluşturan birimlerin tekrarına dayalı seri mantığını paylaşmışlardır” (Antmen, 2013). Sol LeWitt'in “Kopyalanmış Çizgiler”i, On Kawara'nın “Yüz Yıllık Takvimler”i, Hanne Darboven'in “İsimsiz” bıraktığı “u” şeklinde art arda ve alt alta devam eden çizgileri de bu mantığı paylaşan örnekler olarak metinde ortak bir tema altında toplanmıştır.

1.1. Birim Tekrarı ve Kavramsal Sanat

Sanatçı ve tasarımcılar, tasarım elemanlarının (nokta, çizgi, doku, şekil, renk vb.) bilinçli, kasıtlı, sistemli veya rastlantısal, içgüdüsel ve istemsiz olarak kullanımıyla sanatsal üretimlerini görünür kılarlar. Tasarım elemanları, form veya kompozisyon gibi biçime yönelik bir yaratım amacıyla kullanılabilecekleri gibi düşünsel ifadelerin ortaya koyulmasında araçsallaşabilmektedirler. Tasarım ilkeleri de (tekrar, birlik, çeşitlilik, ritim, denge vb.) Antik Yunan'da “sanat eserlerinin güzelliğini” meydana getirmek için belirlenmişken günümüzde artık “postmodern stratejiler” ile iş birliği yapabilmektedirler (Barret, 2013: 240-327). Dolayısıyla sanat üretimlerinde tasarım eleman ve ilkelerinin her zaman bir rolü olduğu ancak çağlar ve dönemler içerisinde farklı olasılıklar sunduğu söylenebilir.

Metnin ana teması olan tasarım ilkelerinden “birim tekrarı”, adından da anlaşılacağı gibi aynı “görsel öge veya efektin üst üste kullanımı”yla oluşmaktadır. “Bir kompozisyonda uyumlu-uyumsuz ilişkiler oluşturmanın birincil yolu da tekrarlamının kullanımıdır” (Ocvirk, Stinson, Wigg, Bone, Cayton, 2015: 49). Tekrarlama mantığı, kullanım

biçimlerine göre farklı görsel ve zihinsel algılar yaratabilmektedir. Örneğin Op-Art'da tekrarlamaların renkli ve sistemli birlikteliklerinden optik yanılsamalar ve ritim duygusu oluşturulmuştur. Minimalizmde ise sistematik tekrarlarla kesin ve sadeliği temel alan simetrik bir estetik yaratılmıştır (Yılmaz, 2013: 273). Kavramsal sanatta da minimalizmdeki bu tekrarlı seri mantığı, olasılıkları ortaya koyan görüntülere dönüşmektedir. Kavram sanatta basit şekillerin, çizgi veya noktaların tekrarlarından oluşan görüntü, temel sanat eğitiminden de çok iyi bilinen “birim tekrarı” ile aralarında bir ilişki kurulabileceğini akıllara getirmektedir. Ancak; kavramsalcular, çizgi ve bir takım çizgisel formları ya da noktayı tasarım ögesi olarak bir kompozisyon oluşturma çabası içinde değil, düşüncelerini ve kullandıkları “bilgi ve sistemleri” (Atakan, 2015: 11) aktarmak için tercih etmişlerdir.

Çizgi ile somut ve soyut temsiller yaratılabilmektedir. Örneğin çizgi, bir haritada kullanıldığında nehirleri, yolları ve sınırları, bir metinde ise kelimeleri ve yazıları oluşturmaktadır. Metin olarak çizgiler, “düşünce ve kavramları sembolize eder” ve fikir aktarımı da sağlamış olur (Ocvirk, vd., 2015: 112). Kavramsal bir ifade yaratan kavramsal sanatçılar da yaptıkları sanat çözümlemelerinde Wittgenstein, Saussure, Levi-Strauss ve Barthes'in ortaya koyduğu dilbilimsel çözümleme ve göstergebilim kuramlarından yararlanırlar ve biçimi geri plana atarlar (Atakan, 2015: 46). Bir diğer ifadeyle, kavramları gözle görmek yerine zihinle görmeye davet ederler. Bu da tekrar eden birimlerin ritmik bir görseli oluşturma dışında bir kavramın içeriğini oluşturabileceğini göstermektedir.

Kavramsal sanatçılara göre renk, doku, yüzey ve biçim gibi fiziksel tarafın güçlü olmasıyla izleyicinin ilgisini çeken ürünler, düşünüy alanına engel teşkil etmektedir. Dolayısıyla kavramsal sanatın görüntüsü optik algılamadan ziyade sezgisel ve zihinsel algılamalara dayanmaktadır. Kavramsal sanatı görünür kılan bir biçim elbette vardır. Ancak bu görüntüyü ya da göstergeleri biçimci bir çözümlemeye tabi tutmak, kavramsal sanat için uygunluk göstermemektedir. Çünkü aslında bu görünüm biçimsel değil metinsel bir içeriktir. Düşünceler, plastik değerler yerine sayılar, şekiller, sözcükler veya sanatçının seçtiği başka bir yolla görselleştirilmektedir. Kavramsal sanatı biçimci bir yaklaşımla ele almak onun mantığına her ne kadar ters düşse de onu vücuda getiren malzemeler, metin içeriği, alt okumalar ve varsa diğer dışsal bağlamlar ile bütünsellik taşımaktadır.

2. SOL LEWITT'İN KOPYALANMIŞ ÇİZGİLERİ

LeWitt, önceleri minimalist anlayışı benimseyerek yaptığı üç boyutlu somut nesnelerden sonra iki boyutlu düzlemde düşünsel ifadelerini soyut biçimlerle yansıttığı kavramsal sanata yönelmiş ve bu yönde içerikler üretmiştir. 1968'de Hollandalı bir koleksiyoncunun

bahçesine gömdüğü küçük bir küpten ibaret olan *Önemli Ancak Fazla Değeri Olmayan Bir Nesne Bulunan Gömülü Küp* adlı çalışması, sanatçının minimalizmden kavramsal sanata geçişinin somut bir göstergesidir: “LeWitt’in çukuru kazısı, nesnenin yanında duruşu ve sonra minimalizme veda anlamına gelen gömdüğü nesnenin üzerine toprak atma işlemi fotoğraflarla belgelenmiştir” (Farthing, 2020: 522).

LeWitt, *Kavramsal Sanat Üzerine Tümceler ve Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar*’ı yazarak bu sanat pratiğinin mantığına dair tanımlamalar yapmıştır. Sanat Tanımı Topluğu (1980: 23-24)’nın Türkçe’ye çevirdiği tümcelerinden bazı maddeler numaralarıyla birlikte aşağıda verilmiştir. Bu tümceler, bu araştırmada ele alınan diğer sanatçıların çalışma mantığını anlamlandırabilmek için de yarar sağlayacaktır:

1. Kavramsal sanatçılar, usçu olmaktan çok, gizemcidir; mantığın varamayacağı sonuçlara ulaşırlar.
5. Usdışı düşünceler mutlaka ve mantıksal olarak izlenmelidir.
8. Resim, heykel gibi sözcükler tüm bir geleneği anıştırır ve kullanımları geleneğin onaylanmasıdır. Böylece, sanatçı sınırlanır, sanat yaparken sınırları aşmakta isteksizleşir.
10. Düşünüler sanat yapıtı olabilir. Sonuçta birden biçim bulabilen bir gelişim zinciri içindedirler. Her düşünün maddesel duruma getirilme gereği yoktur.
16. Sözcükler sanat konusunda düşünülerden ürüyorsa yazın değil sanattır. Sayılar matematik değildir.
17. Sanata ilişkin olan ve sanat bağlamı içinde bulunan düşünüler sanattır.
20. Başarılı sanat, algılarımızı dönüşüme uğratarak uzlaşımları kavramamızı farklılaştırır.

Bu tümcelerden de anlaşılacağı gibi; LeWitt, akıl ve akıldışı düşüncelerin, önceden hesaplanamayan olasılıkların, (sanatı konu ediniyorsa) kelimelerin, metinlerin, hatta sayıların da sanat olabileceğini ve sınırlandırma olmaksızın sanat yapılabileceğini vurgulamaktadır. Kendisi de olasılıklara yer veren çalışmalar üzerinde durmuştur.

Sol LeWitt, sanat yapma anlayışını kendi cümleleriyle şöyle dile getirir (Madra, 1989’dan akt. Atakan, 2015: 93):

...olabildiğince iki boyutlu bir sanat yapıtı yaratmak istiyorum. Yeniden bir yapıt kurmaktansa, doğru-
dan doğruya duvarların üstüne çalışmak bana doğal geliyor. Duvarların yapısal özellikleri, yükseklik-
ler, uzunluk, kalınlık, renk, malzeme, durum ve girinti-çıkıntılar, duvar desenlerinin gerekli yanlarıdır.
Değişik türde duvarlar değişik türde resimler doğurur. Çoğu kez desen bittikten sonra duvar yüzeyin-
deki bozukluklar ortaya çıkar; bunlar da duvar eserinin bir parçası olarak düşünülmalıdır.

İndirgeyici minimalist yaklaşım ve estetik içerik ile diyaloga giren LeWitt, özellikle

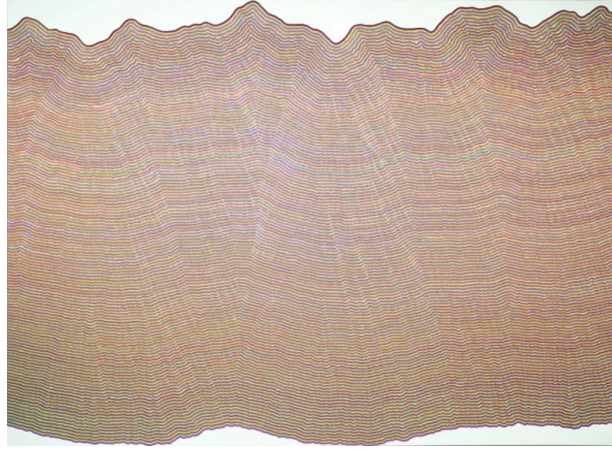
temsili bir nesne oluşturmaktan kaçınarak iki boyutlu biçimleri tercih etmiştir. Geometrik şekiller, çizgiler, formüllerle oluşturulan bu biçimlerin kavramsal görüntülerindeki permütasyonlarını, değişimlerini ve düzensizliklerini incelemiştir (National Gallery of Art, t.y).

Yazdığı metinlerden dolayı “kavramsal sanatın babası” olarak tabir edilen LeWitt, bir gün asistanına faks ile bir talimatta bulunmuştur. Verdiği talimatta duvarın üst tarafına siyah kalemle boydan boya, eğri bir çizgi çekmesini istemiştir. Daha sonra diğer üç asistanın da en son çizginin altına sırayla birer çizgi daha çizmelerini söylemiştir. Farklı renklerde alt alta tekrar eden bu çizgiler daha sonra manzarayı andıran bir takım tepe ve şekillere dönüşmüştür (Saehrendt & Kittl, 2014: 39). Ve bu çalışmaya Copied Lines (Kopyalanmış Çizgiler) adı verilmiştir (Görsel- 1).



Görsel 1: Sanat eserini Sol LeWitt'in talimatlarına göre yapan bir asistan. Copied Lines (Kopyalanmış Çizgiler), Kiel Şehir Galerisi, 1995. (Saehrendt, C. ve Kittl, T. S. 2014).

Sanatçı, “tarif ve temsil arasındaki boşluklara dil yoluyla dikkat çektiği Wall Drawing (Duvar Çizimleri) serilerini oluşturmuş ve her bir çalışmayı numaralandırmıştır. “Kopyalanmış Çizgiler” de bu seride Wall Drawing #123: Copied lines olarak isimlendirilmiştir (Dia Art Foundation, 2006). Wall Drawing #797 isimli çalışma da kopyalanan çizgilerin farklı bir versiyonu olarak siyah, kırmızı, sarı ve mavi renklerin sıralı tekrarlarıyla oluşturulmuştur (Massachusetts Museum of Contemporary Art, t.y.) (Görsel-2).



Görsel 2: Sol LeWitt, Wall Drawing #797, 1995. (The Massachusetts Museum of Contemporary Art, t.y.)

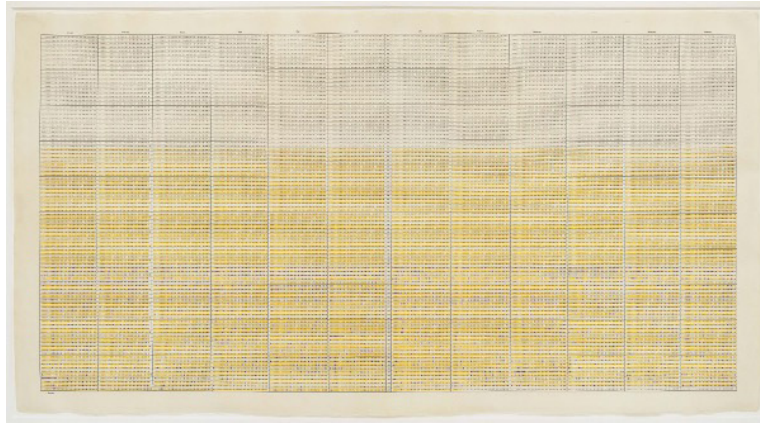
Bir başkasının çektiği çizginin tekrarlandığı bu çalışmada her ne kadar bir üstteki çizgi taklit edilse de çizgilerin şekil ve yön değiştirdiği görülür. Bu farklılaşma hem duvarların dokusundan ve uzunluğundan dolayı ortaya çıkan olasılıklar hem de her bir çizgiyi çekenin farklı biri olmasıyla ilişkilendirilebilir. Kaldı ki çizgileri çeken kişi aynı bile olsa üstteki çizgiyi bire bir ve kusursuz taklit edebilmesi neredeyse imkansızdır. Dolayısıyla burada ifade edilmek istenen, çalışmanın ismi “Kopyalanmış Çizgiler” olsa da aslında her bir çizgi kendine özgü olmuş ve eşsizleşmiştir. LeWitt’in talimat vererek başlattığı bu oluşum sürecinin deneysellliği ve rastlantısallığı sonucunda, izohipsleri anımsatan bir görüntü oluşmuştur. Birim tekrarlarıyla ortaya çıkan bu görüntü aynı zamanda tasarım elemanlarından biri olan dokuyu ve deseni de istemsizce ön plana çıkarmıştır. Bu rastlantısallık da çalışmaya yapay bir doku sağlamıştır. Dolayısıyla tasarım ilke ve elemanlarının sanat üretimleri için yeni koşul ve olanakları da sağlayabildiği deneyimlenmiştir.

3. ON KAWARA’NIN TAKVİM GÜNLÜKLERİ

Sanatçılar, sanat tarihsel süreç boyunca farklı ifade biçimleriyle “zaman” temasına sıkça vurgu yapma gereği duymuşlardır. Örneğin 17. yüzyıl Hollanda sanatında ön plana çıkan “vanitas” natüremortlarında yer alan kafatasları, zamanı ölçen çeşitli aletler (masa saati, duvar saati, kum saati), solmaya başlayan çiçekler, sönmüş ama dumanı tüten mumlar, çürümeye yüz tutmuş meyveler aracılığıyla zamanın geçiciliği betimlenmiştir (Leppert, 2017: 93). Günlük hayattaki objelerin temsilleriyle zaman, izleyiciye doğrudan aktarılırken sembolik objeler aracılığıyla dolaylı anlatımın olanaklarına yönelinmiş, gelip geçicilik ise solma, çürüme gibi belirtiler üzerinden yansıtılmıştır. Bu resimlerde zamanın doğrudan temsillerle aktarımı “görsel göstergeler”, uzlaşım sal anlamlar yüklenen

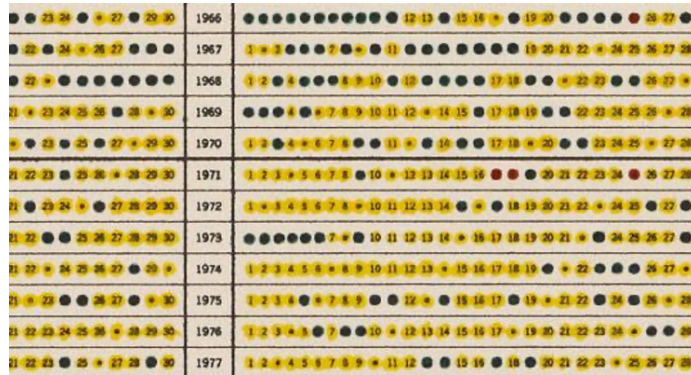
sembollerle “simgesel göstergeler” ve solma-çürüme gibi neden-sonuç ilişkileriyle kurulan anlatılar ise “belirtisel göstergeler” (Akerson, 2019: 106) aracılığıyla göstergebilimsel olarak okunabilir. Çağdaş sanat dönemine dek yansıtmacı tutuma ya da simge kullanımına bağlı olarak bu türden farklı göstergeler deneyimlenmiştir. Çağdaş sanatın olanakları ve bakış açısıyla, daha düşünsel, ilişkisel veya kişisel bir zaman kavramı sunmak, karmaşık bir göstergeler bütünü oluşturmak daha olası hale gelmiştir. Buradan, sanat alanında “zaman” temasının, somut, yansız ve benzetimci aktarımdan yola çıkarak, kavramsallığa doğru evrildiği de belirtilebilir. Sanatın zihinsel süreçlerle sorgulanması, dil ve anlam ilişkilerinin de sanata dahil edilmesiyle zaman teması, artık daha bireysel deneyimlere dayalı göstergelerle ortaya konmaktadır.

Zaman kavramı ve birim tekrarının ilişkisi, Japon sanatçı On Kawara’nın One Hundred Year Calendars (100 Yıllık Takvim) isimli kavramsal çalışması üzerinden incelenebilir. Kawara, zaman kavramını kendi yaşadığı zaman ve rutin üzerinden görselleştirmiştir. Sanatçının içsel zamanını görselleştirdiği bu çalışması, kişisel günlüğünü yansıtan bir içeriktedir. Yüz yıllık bir takvimde sanatçı doğumundan itibaren yaşadığı her gününü çeşitli noktalarla işaretlemiştir. Resim yapma sayısına göre de noktaların renklerini değiştirmiştir (Görsel-3).



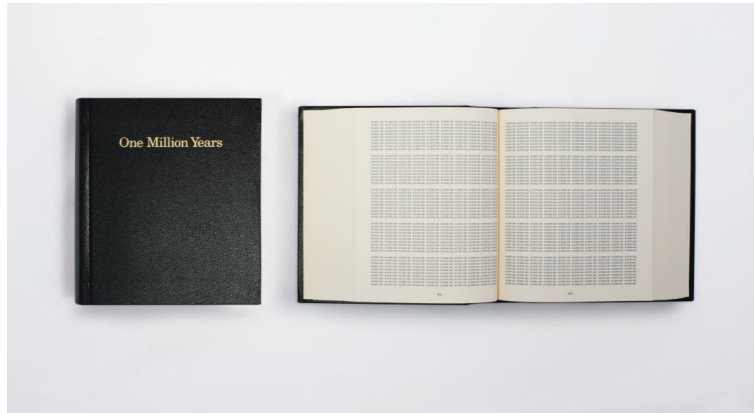
Görsel 3: On Kawara, 24,698 Days (100 Years Calendar), 2000, New York (Bill Jacobson Studio, 2000).

Sarı noktalar, doğumundan itibaren yaşadığı günleri, siyah noktalar Pazar günlerini, yeşil noktalar o gün bir resmi tamamladığını, kırmızı noktalar ise birden fazla resmi tamamladığını ifade etmektedir (Guggenheim New York, t.y.). (Görsel-4). Böylelikle Kawara yazı yerine sistematik noktalama ile bir sanatçı günlüğü oluşturmuştur. Kawara’nın günlük tuttuğu takvimlerine geleneksel bir resim mantığıyla bakmak gerekirse; hayatı tuval, zamanı fırça, sanatsal eylemlerindeki rutinleri ve değişkenleri de boya olarak metaforlaştırılabilir.



Görsel 4: *On Kawara, 24,698 Days (100 Years Calendar)*, detay (Romanowski, M. 2019).

Kawara'nın zamanla ilgili sorgulamalarını takvimler üzerinden ele aldığı diğer bir örnek de Bir Milyon Yıl (One Million Years) isimli çalışmasıdır (Görsel-5). Sanatçı her yıl, sanatsal anlayışına giden bir milyon yıllık süreyi ve onu takip eden bir milyon yılı listeler.



Görsel 5: On Kawara, *Bir Milyon Yıl (One Million Years)*, 1999 (Didier,2018).

Bu çalışma iki ciltten oluşmaktadır. Daktiloyla yazılıp deri ciltli yirmi defterde toplanmış yılların ilk cildi “geçmiş”i yansıtır; yaşayan ve ölen herkes içindir. Bu cilt, MÖ 998.031’de başlar ve MS 1969’da biter. İkinci cilt ise “gelecek”i yansıtır ve MS 1993’te başlar ve “Bir Milyon Yıl” sonra biter (The Museum of Modern Art [MOMA], 2008). Bu takvimde minimalist anlayışla örtüşen sistematikle, olabildiğince düz ve sade, dolaysız ve temsiliyetten kaçınan bir nesnellikle zamanın varlığı vurgulanmıştır. Sanatçının yaratmış olduğu zamanın bu dilsel görüntüsü, izleyicinin geçmiş ile gelecek arasında kendi yaşantısı üzerinden kurabileceği olası diyalogun/diyalogların oluşmasına zemin hazırlamıştır.

On Kawara, tasarladığı yüz yıllık ve bir milyon yıllık takvimleri kavramsal bir alt yapıyla herhangi bir takvimden ayırmış ve onların sanata dahil olmalarını sağlamıştır. Kendi

belirlediği renklerdeki noktalamalarla kodlama yaparak günlerin ve yılların sistematik düzenlerine de içerik kazandırmıştır. Her bir gün arasında 24 saat, her bir yıl arasında 12 ay olması ve bunların birbirini takip etmesi, minimalizmdaki eşit ve hiyerarşisi olmayan tekrarlı seriyi çağrıştırmaktadır. Ancak sanatçı, eşit aralıkları zamansal olarak kendiliğinden var olan gün ve yılların döngüsündeki seriyi kendi yaşantısının olasılıkları üzerinden basitçe kodlayarak kişiselleştirmiştir. Dolayısıyla herkes için sistematik bakımdan aynı olan zaman, sanatçının onu ele alış biçimiyle yeniden anlamlandırılarak kavramsallaştırılmıştır.

4. HANNE DARBOVEN'İN İSİMSİZ KOREOGRAFİSİ

Hanne Darboven'in yaptığı kavramsal çalışmalarla biyografisinin ortak yanları bulunmaktadır. Burjuva soyundan gelen Alman bir ailenin çocuğu olan sanatçı, daha çocuk yaşlarında iyi bir piyanist olmuş, daha sonra müziği bırakarak akademide sanat eğitime başlamıştır. Ancak müzik konusundaki nota bilgisini ilerleyen yıllarda görsel çalışmalarına taşıyarak rakamlarla notaların ilişkisini vurgulayan çalışmalar yapmıştır (Knight, 2013). Darboven, 1966 ile 1968 yılları arasında New York'ta yaşamıştır. Burada geçirdiği süre boyunca neredeyse tecrit edilmiş bir halde çalışmıştır. Kendisiyle entelektüel ve resmi bir ilişki paylaşan sanatçı Sol LeWitt ile arkadaş olmasıyla da çalışmaları özgürleşmeye başlamıştır. Çünkü sanatın temsilden kurtularak fikirlerin estetikten daha fazla vurgulanması gerektiği düşüncesi, LeWitt ile uyumaktadır. Her ikisinin de yarattığı sistematik ve yinelemeli görsel stillerle amaç edindikleri «sanatı temsilden ve ifade edici duygudan özgürleştirmenin» yolunu bulmuşlardır (MOMA, 2014). Sanat üretiminde temel aldığı çizgiler, sayılar ve tekrarlarla ritmik bir düzen, bir hareket akışı kurarken, bu temel birimlerin birer uzantısı olarak da müzik ve dans çağrışımlarını güçlendiren görüntüler oluşturmuştur.

Müzik ile resim arasındaki ilişkinin geçmişine bakmak gerekirse, akıllara ilk gelen isim Wassily Kandinsky olacaktır. Kandinsky'ye göre, “renkler müzikteki sesler gibi ruha ulaşan bir geçittir.” Ona göre açık mavi flütü, koyu mavi ise çelloyu çağrıştırmaktadır. Bauhaus Okulu'nda Paul Klee ile renk ve biçimlerin teorileri üzerine dersler veren sanatçı, çalışmalarında da çizgi, daire, üçgen gibi geometrik şekilleri çarpıcı renklerle kullanmıştır (Farthing, 2020: 382-383). Geometrik şekil ve renklerle oluşturduğu soyut resimleri, notaların ve müzik aletlerinin çıkardığı seslerle ilişkilendirerek bu iki alanın kompozisyonelliğine vurgu yapmıştır. Darboven, bu ilişkiye dili dahil ederek çalışmalarında metinsel bir kompozisyon biçimi yaratmıştır.

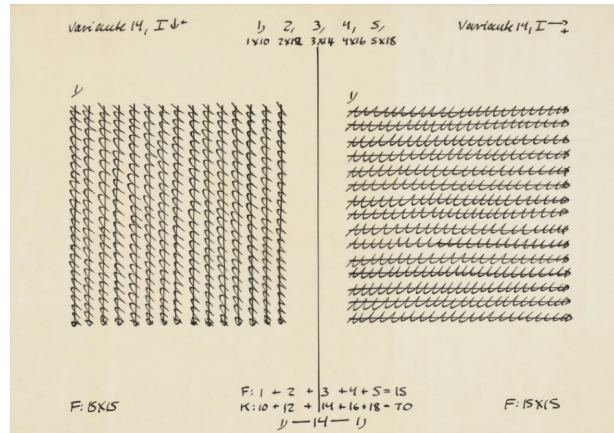
Kavramsal sanatı müzikle bağdaştırarak açıklayan ve kavram sanatı terimini ilk kez

kullanan kişi olarak belirtilen matematikçi Henry Flynt'ın ifadesi şöyledir (Flynt, 1961'den akt. Yılmaz, 2013: 286):

Müziğin malzemesinin tını olması gibi, sanatın malzemesi de her şeyden önce kavramdır. Kavramlar dil ile sıkı sıkıya bağlı oldukları için kavram sanatı da malzemenin dil olduğu türden bir sanattır. Müzik öncelikle tınıdan ibaret iken, kavram sanatının asıl meselesi dildir.

Matematiğin, müziğin ve kavramsal sanatın ilişkilendirilmesi tesadüf değildir. Her birinin kendine özgü bir dil yapısı vardır. Matematik rakamlar ve formüllerle, müzik notalar ve tınılarla kodlanmıştır ve bu kod sistemi evrensel olarak anlaşılmaktadır. Kavramsal sanat da bu anlayışı taşımakta ancak sanatçının kodlamalarıyla daha karmaşık göstergelerle şifrelenmekte ve bu yönüyle özgünleşerek diğerlerinden ayrılmaktadır.

Darboven, 1960'ların sonundan ölümüne kadar kavramsal sanatın ön saflarında yer almıştır. Sıkı bir düzen duygusu ve takıntılı bir disiplin sergileyen çalışmasıyla, zamanı ve yaşamının belgelerini keşfetmek için sayısal sistemleri kullanmıştır. Bu yaklaşım, onun "açıklamadan yazmanın bir yolu" olarak nitelendirdiği bir çalışma biçimi olmuştur. Darboven, 1966'dan 1968'e kadar karakteristik bir özenle koreografisi yapılmış çizgilerini geliştirmiş ve 1972'de yapılan bu "İsimsiz" çalışmasında (Görsel-6) görülen, "ritmik kadansı" üretmiştir (MOMA, 2014).

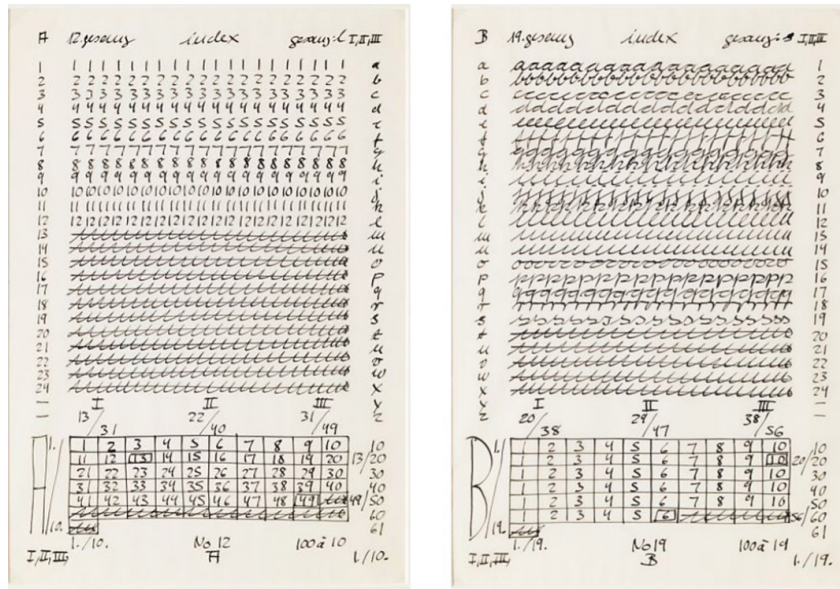


Görsel 6: Hanne Darboven, *Untitled (İsimsiz)*, 1972 (The Museum of Modern Art, 2014).

Darboven'in birbirine bağlı "u" biçimindeki kesintisiz çizgileri adeta bir metin görünümündedir. Buna metin görünümü veren "ve" anlamına gelen Almacada "und" bağlacının kısaltılmış hali olarak kullanılan "u" harfinin kesintisizliğidir (The Metropolitan Museum of Art [Metmuseum], t.y.). Bu metne görsel açıdan bakıldığında ise çizgi ve leke

işlevini taşımaktadır. Ancak “isimsiz” içerik olarak süreç ve süreye vurgu yapmaktadır. Darboven’in kişisel bir günlük gibi hayatını kodlanmış şekilde çalışmalarına yansıtması On Kawara’nın mantığına benzemekte ancak görünümde birbirlerinden farklılaşmaktadır. Darboven günlüğünü, yatay ve dikeyde on beş satır ve on beş sütun olarak eşit bir şekilde konumlandığı çizgisel formlarla şifrelediği “matematiksel ilkeleri kullanmış ve kişisel geçmişini gizli tutmak istemiştir” (MOMA, 2014).

Darboven’in zamanı ve sayıları sıklıkla görselleştirdiği çalışmalarından bir diğeri de Sol Lewitt’e yazdığı dört sayfalık mektup olan *Letter and Indices to 24 Songs* (Mektup ve 24 Şarkının İndeksleri) isimli çalışmadır (Görsel-7).



Görsel 7: Hanne Darboven *Letter and Indices to 24 Songs* (Mektup ve 24 Şarkının İndeksleri) A ve B formları, 1974 (The Metropolitan Museum of Art, t.y.)

Sanatçının “matematiksel düz yazı” adını verdiği bir sistemle oluşturduğu mektupta, 24 şarkı alfabenin (a’dan x’e kadar) 24 harfiyle eşleştirilmiş, her biri üç bölümden (I, II, III) ve iki formdan (A ve B) meydana gelmiştir. Müzik albümlerinde de bulunan bu iki yüzün A formunda 1-61 rakamları, B formunda ise 1-10 rakamları kullanılmış bu notasyonlara sanatçının imzası haline gelmiş kesintisiz “u” harfi eşlik etmektedir (Metmuseum, t.y.). Bariz bir şekilde matematiksel kodlama ile şifrelenmiş ve sistematik olarak bestelenerek yazılmış bu mektup, alışılacağı dışındaki metin sistemiyle onu sanatsal kılmaktadır.

Anlaşılabileceği üzere, “Darboven tüm zamanını ve zaman ile ilgili kavramları bıkmadan ve usanmadan irdeleyerek geçirmiştir.” (Saehrendt & Kittl, 2014: 40). Sanatının ham

maddesi ve konusu olan sayısal değerler ve müzikteki sistemlerle zamanı dile getirmeyi takıntı haline getirmiştir. Onun bu takıntısı da kavramsal sanatta anlam bulmuştur.

SONUÇ

Birim tekrarı, tasarım elemanı olarak bir doku ve desen (pattern) oluşturmak gibi daha çok görselliğe dayalı, estetik bir unsur olarak kullanıldığı gibi, hayatta olan bir rutini, zamanı veya olasılıkları ifade etmek için de kullanılabilir. Çizgi ve nokta, bunların arasındaki boşluklar ve yarattığı ritim gibi tasarım ilke ve öğelerini kavramsal sanat bağlamında anlama çabası, bu basit şekil ve düzenler hakkında tekrar düşünmeye sevk etmiş, görünenin ardında, onlara yüklenen anlam ve ilişkileri ortaya çıkarma ihtiyacını doğurmuştur. Metinde yer verilen sanatçıların çalışmaları, birim tekrarı kapsamında ortaklığı sağlayanlarla sınırlandırılmıştır.

Yer verilen bu sanatsal çalışmalarda belli bir rutinin sistematik tekrarlarının çizgi, nokta, renk ve sayı gibi kodlama/şifreleme yoluyla kavramsal içeriğe dönüştüğü gösterilmiştir. Yazınsal bir alan gibi oluşturulan çizgilerin ve rakamların, farklı ve sınırlı renklerle noktalanmış tarihlerin bir süreci veya kişisel geçmişi/günlükleri yansıtabileceği örneklenmiştir. Tarif etmeyle çizilen “kopyalanmış çizgiler”in yüzeydeki olasılıklarla yüzleşerek nasıl şekil değiştirdiği ve adıyla tezatlık içeren bir kavramsalılığı ortaya koyduğu görülmüştür. Günlük gibi tutulan “yüz yıllık takvim”de, farklı renkteki noktalarla günlerin nasıl yaşandığı, hangi eylemle ya da eylemsizlikle noktalandığıyla ilgili kavramsal bir okuma yaratılmıştır. “İsimsiz” bir kişisel günlükte sürecin/yaşamın devamlılığı alışlagelmemiş bir dille, kesintisiz çizgiler üzerinden, yazılarak kavramsallaştırılmıştır. Rakamların ve harflerin sistematik kurgusuyla oluşan “mektup”ta şarkıların kavramsal bir dille nasıl bestelendiğine dikkat çekilmiştir. Dolayısıyla bir görseli oluşturmanın en temel öğeleri olan çizgi ve noktanın temsil etme yerine, tekrarlı bir şekilde zihinde kodlanmış fikirlerin yansımaları olarak nasıl kullanıldığı açıklanmaya çalışılmıştır.

Sol LeWitt’in kavramsal sanat üzerine yazdığı tümcelerle ilişkilendirmek gerekirse; sözcükler yazın değil, sayılar ise matematik değildir; onlar artık sanatsal ifadeye hizmet etmekte olan düşüncelerin birer görüntüsüne dönüşmüştür. Ayrıca verilen bu örnek çalışmalar resim veya heykel gibi plastik biçimlerden arınma, maddesel olma kaygısı taşımama, olasılıkları açığa çıkarma ve sanatçının akıldışı düşüncelerini belirli bir mantığı izleyerek gizemci tavır sergilemesi bakımından örtüşmektedir.

Bu kavramsal çalışmalarla izleyici olarak ilk defa karşılaşıldığında anlama güçlüğü çekilebilir. Ancak üzerinde yoğunlaşıldığında görüntünün ardındaki anlam(lar) çıkarılmaya ya da yeni anlamlar bulunmaya başlanabilir. Aysan (1980: 5)’ın da dile getirdiği

gibi; kavramsal sanatı, sanat yapmanın bir yolu olarak görmek ve başka sanatçılar için uygun başka yolların olduğu fikrini benimsemek, kavramsal sanata yüz çevirmenin önüne geçmeyi sağlayabilmektedir. Kavramsal sanatı anlama çabası içine girildiğinde, görüntü-içerik ya da dil-anlam arasındaki bağlamı ilişkilendirmek daha olanaklı hale gelebilmektedir. İzleyicinin bu görsel ve kavramsal deneyimi de kendine yönelik ilişkiler kurabilme ve çoklu anlamlar yaratabilme açısından görsel estetik bir beğeni yerine ona zihinsel bir haz sağlayabilir. Böylelikle sanatın sadece görüntüsel beklentileri karşılamakla sınırlı olmadığı, kavramsal yönüyle sınırsızlaşabildiği kavranabilir.

KAYNAKLAR

- Akay, A. (1996). Yapıbozma ve plastik sanatlar. M. Rıfat (Ed.), *Eleştiri ve eleştiri kuramı üstüne söylemler içinde* (1. baskı, ss. 57-84). İstanbul: Düzlem Yayınevi.
- Akerson, E. F. (2019). Göstergebilime giriş. (2. baskı). İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayını.
- Antmen, A. (2013). 20. Yüzyıl batı sanatında akımlar (5. baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Atakan, N. (2015). Sanatta alternatif arayışlar (2. baskı). İzmir: Karakalem Kitabevi.
- Aysan, Ş. (1980). Kavramsal sanat. Sanat Tanımı Topluluğu (Ed.), *Sanat olarak betik içinde*. İstanbul: Sanat Tanımı Topluluğu Yayını.
- Barret, T. (2022). Sanat üretimi, form ve anlam (1. baskı). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Bill Jacobson Studio. (2000). Dia Art Foundation. 11 Eylül, 2023 tarihinde <https://www.diaart.org/collection/collection/kawara-on-24698-days-100-years-calendar-2000-l-2003-082> adresinden erişilmiştir.
- Dia Art Foundation (2006). *Sol LeWitt drawing series*. Diaart.Org. 11 Eylül, 2023 tarihinde https://diaart.org/media/_file/brochures/lewitt6-10.pdf adresinden erişilmiştir.
- Didier, M. (2018). *Art Basel Sanat Galerisi web sitesi, online sanat kataloğu, Artbasel.com* <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/67573/On-Kawara-One-Million-Years> adresinden 11 Eylül, 2023 tarihinde erişilmiştir.
- Farthing, S. (2020). *Sanatın tüm öyküsü*. (G. Aldoğan, F. C. Çulcu, Çev.; 5. baskı). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Flynt, H. (1961). *Essay: Concept art. La Monte Young and Jackson Mac Low* (Ed.), *An Anthology of Chance Operations içinde*. New York.
- Guggenheim New York (t.y.). *Calendars: One hundred years and one million years*. Guggenheim.Org. 13 Eylül 2023 tarihinde <https://www.guggenheim.org/teaching-materials/on-kawara-silence/calendars-one-hundred-years-and-one-million-years> adresinden erişilmiştir.

- Knight, A. (2013). Hanne Darboven. *Dictionnaire universel des créatrices* (K. Speidel, Çev.). *Awarewomenartists.Com*. 17 Ekim, 2023 tarihinde <https://awarewomenartists.com/en/artiste/hanne-darboven/> adresinden erişilmiştir.
- Leppert, R. (2017). *Sanatta anlamın görüntüsü*. (3. baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Madra, B. (1989). Süleymaniye imaretinde çağdaş yorum. 2. *İstanbul bienali* [Katalog].
- Massachusetts Museum of Contemporary Art (t.y.). Wall drawing 797. *Sol LeWitt, A Wall Drawing Retrospective* içinde. Massmoca.Org. 05 Şubat, 2025 tarihinde <https://massmoca.org/event/walldrawing797/> adresinden erişilmiştir.
- Moran, B. (1994). *Edebiyat kuramları ve eleştiri* (9. baskı). İstanbul: Cem Yayınevi.
- National Gallery of Art (t.y.). *Sol LeWitt's concepts and structures*. 11 Eylül, 2023 tarihinde <https://www.nga.gov/learn/teachers/lessons-activities/new-angles/sol-lewitt.html> adresinden erişilmiştir.
- Ocvirk, O. G., Stinson, R. E., Wigg, P. R., Bone, R. O. ve Cayton, D. L. (2015). *Sanatın temelleri: Teori ve uygulama*. (N. B. Kuru, A. Kuru, Çev.; 12. baskı). *Karakalem Kitabevi: İzmir*.
- Pooke, P. ve Witham, G. (2012). *Sanatı anlamak* (G. Tufan, Çev.). İstanbul: Optimist Yayınları.
- Romanowski, M. (3 Haziran 2019). Conceptual art and On Kawara. *Blogger, Maciej Romanowski blogspot*. 17 Ekim, 2023 tarihinde https://konwersatorium3.blogspot.com/2019/06/on-kawara-and-conceptual-art_3.html adresinden erişilmiştir.
- Saehrendt, C. ve Kittl, T. S. (2014). *Bunu ben de yaparım: Modern sanat kullanma kılavuzu*. (Z. A. Yilmazer, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sanat Tanımı Topluluğu*. (1980). *Sanat olarak betik*. İstanbul: *Sanat Tanımı Topluluğu Yayını*.
- The Metropolitan Museum of Art* (t.y.). *A: 1st Song, from the portfolio Letter and Indices to 24 Songs*. *Metmuseum.Org*. 06 Şubat, 2025 tarihinde <https://www.metmu->

seum.org/art/collection/search/701189 adresinden erilmıştır.

The Museum of Modern Art (2008). Art and Artists: On Kawara. *Gallery label from Book/Shelf. Moma.org*. 13 Eylül, 2023 tarihinde <https://www.moma.org/collection/works/88213> adresinden erişilmiştir.

The Museum of Modern Art (2014). Art and Artists: Hanne Darboven. *Gallery label from Sites of Reason: A Selection of Recent Acquisitions. Moma.Org*. 16 Eylül, 2023 tarihinde <https://www.moma.org/collection/works/109561> adresinden erişilmiştir.

Yılmaz, M. (2013). *Modernden postmoderne sanat*. (2. baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi.