

T.C.
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ



1960 SONRASI HEYKELDE YAPIT İZLEYİCİ İLİŞKİSİ

AYLİN YELKENLİ MADENCİOĞLU

TEZ DANIŞMANI
DR. ÖĞR. ÜYESİ CAN ÖZAL

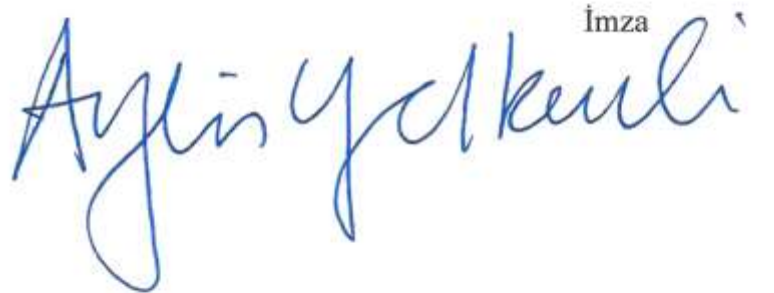
EDİRNE 2020

TRAKYA ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANASANAT DALI
DOĞRULUK BEYANI

Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, tez yazım kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında, tüm verilerin bilimsel ve akademik kurallar çerçevesinde elde edildiğini, kullanılan verilerde tahrifat yapılmadığını, tezin akademik ve etik kurallara uygun olarak yazıldığını, kullanılan tüm literatür bilgilerinin bilimsel normlara uygun bir şekilde kaynak gösterilerek ilgili tezde yer aldığını ve bu tezin tamamı ya da herhangi bir bölümünün daha önceden Trakya Üniversitesi ya da farklı bir üniversitede tez çalışması olarak sunulmadığını beyan ederim.

11 / 01 / 2021

Aylin YELKENLİ MADENCİOĞLU

İmza


Tezin Adı: 1960 Sonrası Heykelde Yapıt İzleyici İlişkisi

Hazırlayan: Aylin YELKENLİ MADENCİOĞLU

ÖZET

Bu tez çalışmasında; heykelin tanımı, uygulama yöntemlerindeki köklü değişimleri ve bu değişim sürecinde izleyicinin sanat yapıtı ile aktif iletişimi üç bölümde ele alınmıştır. 1960'lara kadar yapıt karşısında edilgen-salt izleyici-konumda olan izleyici, 1960'lardan sonra yapıtta 'katılımcı' olarak dâhil edilmiştir. Bu önemli değişim, heykeli tanımlamada ve uygulamada yapısal bir dönüşüme de yol açmıştır.

Modernizm Öncesi Heykel başlığı altındaki tezin ilk bölümünde; Modernizme kadar olan geleneksel anlamdaki heykelin tarihsel anlatımı ve bu süreçte izleyicinin konumu irdelenmeye çalışılmıştır.

Modernizm İle Birlikte Sanatta Yapısal Dönüşümler ve Heykele Yansımaları başlıklı ikinci bölümde; 1900'lerin başından itibaren sosyal, politik, teknolojik, bilimsel gelişmelerin sanata etkisi ve Dadaizm ile birlikte sanat yapıtına izleyicinin dâhil olma süreci ele alınmıştır.

1960 Sonrası Heykelin Tanımı, Uygulama Yöntemlerinin Köklü Değişimleri ve İzleyicinin Sanat Yapıtı İle Aktif İletişimi başlıklı üçüncü bölümde; 1960'lardan sonra heykel sanatının geçirdiği evrim-süreç ve sanattaki açılımlar tanımlanırken; öncelikli olarak izleyicinin heykelle kurduğu ilişki ve bu alandaki sanatçıların çalışmalarıyla ortaya koydukları fikirler, sanat mekânının çeşitlenmesiyle birlikte incelenmiştir.

Sanat eserini değerlendirmede önemli bir etken olan izleyicinin işlevinin değişimini araştıran bu çalışma, günümüz sanat ortamının çeşitliliği ve heykel algısının dönüşümü açısından heykelin yeniden tanımlanmasında aydınlatıcı olacaktır.

Anahtar Kelimeler: Modernizm, Postmodernizm, İzleyici, Yapıt, İletişim, Heykel.

Name of the Thesis: The Interrelation Between Artwork and the Viewer in Sculpture since 1960

Prepared by: Aylin YELKENLİ MADENCİOĞLU

ABSTRACT

This master research is composed of three main sections; definition of the sculpture, fundamental changes in the process of sculpting, and the active interaction of the viewer in art during these fundamental changes. Until the 1960's the role of the viewer in art was considered uninclusive from the work of art, but right after that turning point, the viewer became included, started to take part in the work of art. This important transformation in the viewer's role has enlarged and influenced the definition of sculpture and its existential structure.

In the first section, under the title of *Sculpture Before Modernism*; we investigate the role of the viewer in art, in the traditional history of sculpture, until Modernism.

In the second section, under the title of *Modernism: Structural Changes in Art and its Effects in The Domain of Sculpture*; we analyze how main socio-politic, technologic and scientific developments have influenced and shaped the approach toward to art at the beginning of the 1900's and how Dadaism has brought the concept of including the viewer in art, into the concept of experiencing art.

In the third section, under the title of *After 60's: The New Definition of Sculpture, Fundamental Changes in Sculpting, The Active Interaction of The Viewer in Art*; we reconsider and define the evolution of sculpture and all the new expansions in the art after the 1960's. The relationship between the viewer in art and sculpture, then the new ideas that have been proposed by artists by that time, both have been researched with the following evolvments in the concept of art space.

This academic research shows one of the main factors regarding the assessment in art, the role of the viewer in art. Understanding this role's radical transformation may help us to reconsider the definition of sculpture and the

perception behind the idea of sculpture, therefore, it provides concordantly a new perspective to capture today's diverse art world.

Keywords: Modernism, Postmodernism, Viewer, Artwork, Relationship, Sculpture.

ÖNSÖZ

“1960 Sonrası Heykelde Yapıt İzleyici İlişkisi” başlığı altındaki bu tez çalışmasında, heykelin tanımı ve uygulama yöntemlerinin köklü değişimleri ve bu süreçte izleyicinin sanat yapıtı ile aktif iletişimi ele alınmıştır.

Tez metnimi hazırlama sürecinde yardım ve önerileri ile katkıda bulunan tez danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Can ÖZAL’a, yönlendirici saptamaları ve tüm desteği için Ayşe DEĞİRMENCİOĞLU’na, tezimi yazma sürecinde sevgileriyle ve destekleriyle yanımda olan Ali YELKENLİ’ye, Feheda Ekin ÇİLEK’e, Demet Deniz KEYVANKLI’ya, Alev AKSAKAL’a, eşim Erkan MADENCİOĞLU’na, aileme ve emeği geçen herkese sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Aylin YELKENLİ MADENCİOĞLU

İSTANBUL, 2020

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	I
ABSTRACT.....	II
ÖNSÖZ.....	IV
İÇİNDEKİLER.....	V
GÖRSELLER LİSTESİ.....	VII
GİRİŞ.....	1
1. BÖLÜM: MODERNİZM ÖNCESİ HEYKEL.....	4
1.1. Paleolitik Dönem Heykeli.....	4
1.2. Mezopotamya Heykeli.....	5
1.3. Mısır Heykeli.....	6
1.4. Antik Yunan ve Roma Heykeli.....	7
1.5. Rönesans Heykeli: İnsanın Dünyanın Merkezine Konması.....	11
1.6. Barok Heykel: Dünyanın Modernite İçin Hazırlanması.....	13
1.7. XVIII. ve XIX. Yüzyıl Heykeli: Neo-Klasisizm ve Romantizm.....	15
2. BÖLÜM: MODERNİZM İLE BİRLİKTE SANATTA YAPISAL DÖNÜŞÜMLER VE HEYKELE YANSIMALARI.....	20
2.1. Heykelde Anıt Mantığının Yıkılışı.....	26
2.2. Modernist Heykelin Kaide İle Bütünleşerek Bağımsız Yapı Kazanması.....	31
2.3. Konstrüktivizm: Heykel İle Mimarının Birleştirilmesi ve İzleyicinin Heykel İçinde Yaşaması.....	41

2.4. Dada: Geleneksel Sanat Kalıplarının Kırılışı ve İzleyicinin Pasif Alımlayıcı Konumdan Çıkışında Duchamp Etkisi.....	46
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

3. BÖLÜM: 1960 SONRASI HEYKELİN TANIMI, UYGULAMA YÖNTEMLERİNİN KÖKLÜ DEĞİŞİMLERİ VE İZLEYİCİNİN SANAT YAPITI İLE AKTİF İLETİŞİMİ.....53

3.1. Minimalizm İle Birlikte Sanat Yapıtı - İzleyici Arasındaki İlişkinin Radikal Şekilde Değişime Uğraması.....	59
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

3.1.1. Robert Morris.....	62
---------------------------	----

3.1.2. Donald Judd.....	67
-------------------------	----

3.1.3. Carl Andre.....	69
------------------------	----

3.1.4. Sol LeWitt.....	72
------------------------	----

3.2. Fluxus'un Sanat Tanımının Genişlemesine Etkileri ve Joseph Beuys'un 'Genişletilmiş Heykel Kavramı'	74
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

3.3. Kamusal Alanda Sanat: Kalıcı - Geçici Yerleştirmeler ve İzleyicinin Sanat Yapıtının İçine Çekilmesi.....	79
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

3.4. Arazi Sanatı ve İzleyici - Sanat Yapıtı İç İçeliği.....	94
--------------------------------------------------------------	----

3.5. Teknolojinin Sanat Pratiklerine Getirdiği Yeni Açılımlar.....	100
--------------------------------------------------------------------	-----

SONUÇ.....	117
-------------------	------------

KAYNAKÇA.....	123
----------------------	------------

GÖRSEL KAYNAKLARI.....	133
-------------------------------	------------

GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 1. “Willendorf Venüsü”, M.Ö. 25000, Eski Taş Çağı.....	4
Görsel 2. “Oturan Gudea Heykeli”, diyorit, 46 cm, M.Ö. 2144-2124.....	6
Görsel 3. “Firavun Ramses II Heykeli”, siyah granit, 154 cm, Torino Mısır Müzesi.....	7
Görsel 4. “Kuros Heykeli”, Arkaik Dönem.....	8
Görsel 5. “Diskobolos”, Klasik Dönem.....	8
Görsel 6. “Uyuyan Ariadne”, M.Ö. 240, Helenistik Dönem.....	9
Görsel 7. “Erkek Büstü”, mermer, M.Ö. 1. yüzyıl, Roma Dönemi.....	10
Görsel 8. Michelangelo, “St. Pietra Pietası”, 1497-1500.....	13
Görsel 9. Bernini, “Rahibe Teresa’nın Vecdi”, 1647-1652.....	14
Görsel 10. A. Canova, “Eros ve Psyche”, mermer, 65x62x36 cm, 1787-1793.....	16
Görsel 11. J. B. Carpeaux, “Dans”, 420x298x145 cm, 1865-1869.....	19
Görsel 12. Adolf von Hildebrand, “Uyuyan Çoban”, mermer, 1871-1873.....	19
Görsel 13. Edgar Degas, “On Dört Yaşındaki Küçük Dansçı”, bronz kopya, 1881...19	19
Görsel 14. David Smith, “Testere Kafa”, bronz ve boyanmış demir, 1933.....	24
Görsel 15. David Smith, “Cubi XXVIII”, paslanmaz çelik, 1965.....	24
Görsel 16. Auguste Rodin, “Cehennem Kapıları”, 1880-1885.....	28
Görsel 17. Auguste Rodin, “Balzac”, 1891.....	29
Görsel 18. Auguste Rodin, “Calais Burjuvaları”, 1884-89.....	30
Görsel 19. “Marcus Aurelius Anıtı”, Roma.....	34

Görsel 20. Constantin Brancusi, “Dünyanın Başlangıcı”, 1920.....	36
Görsel 21. Constantin Brancusi, “Sonsuz Sütun”, 1937.....	38
Görsel 22. Alberto Giacometti, “Oturan Kadın”, 1949-50.....	39
Görsel 23. Alberto Giacometti, “Boğazı Kesik Kadın”, 1932.....	40
Görsel 24. A. Calder, “Muzaffer Kırmızı”, sac levha, demir çubuk, boya, 279,4x 584,2x457,2 cm, 1959-1963.....	40
Görsel 25. Naum Gabo, “Sütun”, pleksi, ahşap, metal, cam, 1923.....	43
Görsel 26. El Lissitzky, “Soyut Kabine”, 1928.....	44
Görsel 27. Vladimir Tatlin, “Üçüncü Enternasyonal Anıtı”, 1919.....	45
Görsel 28. Kurt Schwitters, “Merzbau”, Hannover, 1923-1937.....	47
Görsel 29. Marcel Duchamp, “Çeşme”, 1917.....	50
Görsel 30. Marcel Duchamp, “1200 Kömür Çuvalı”, 1938.....	51
Görsel 31. Marcel Duchamp, “1 Mil Sicim”, 1942.....	51
Görsel 32. Robert Rauschenberg, “Kanyon”, 207,6x177,8x61cm, 1959.....	55
Görsel 33. Robert Morris, “Green Galeri Yerleştirmesi”, New York, 1965.....	64
Görsel 34. Robert Morris, “L-Kirişleri”, 1965.....	65
Görsel 35. Robert Morris, “Bodyspacemotionthings”, 1971.....	65
Görsel 36. Robert Morris, “İsimsiz”, 1965-1971.....	66
Görsel 37. Donald Judd, “Takım”, 1968.....	68
Görsel 38. Carl Andre, “Kaldıraç”, 1966.....	70
Görsel 39. Carl Andre, “Eşdeğer VIII”, 1966.....	70
Görsel 40. Sol LeWitt, “Bitmemiş Açık Küplerden Çeşitlemeler”, 1976.....	73

Görsel 41. Joseph Beuys, “7000 Meşe”, Documenta VII, Kassel, 1982.....	78
Görsel 42. Alexander Calder, “Kırmızı Örümcek”, La Defences, Paris, 1976.....	82
Görsel 43. Daniel Buren, “İki Plato”, 1985-86.....	85
Görsel 44. Richard Serra, “Clara Clara”, 1983.....	86
Görsel 45. Anish Kapoor, “Bulut Kapısı”, 2004.....	87
Görsel 46. İsamu Noguchi, “Moerenuma Park”, 1988-2005.....	90
Görsel 47. Do-Ho Suh, “Kamu Figürleri”, 1998.....	91
Görsel 48. Christo-Jean Claude, “Kapılar”, 2005.....	92
Görsel 49. Robert Smithson, “Spiral Dalgakıran”, 1970.....	96
Görsel 50. Michael Heizer, “Çifte Negatif”, 1969.....	97
Görsel 51. Walter De Maria, “Şimşek Tarlası”, 1971-1977.....	99
Görsel 52. Nam June Paik, “TV Buddha”, 1974.....	102
Görsel 53. Nam June Paik, “Robot Ailesi: Büyükanne ve Büyükbaba”, 1986.....	103
Görsel 54. Nam June Paik, “Robot Ailesi: Anne ve Baba”, 1986.....	103
Görsel 55. Nicolas Schöffer, “CYSP-1”, 1956.....	105
Görsel 56. Stelarc, “Üçüncü El”, Performans, Tokyo, 1980.....	106
Görsel 57. David Cerny, “İşemek”, Prag, 2004.....	107
Görsel 58. TeamLab, “Yaşamın Titreşen Renklerinin Ağacı”, Tokyo, 2018.....	108
Görsel 59. TeamLab, “Forest Fukuoka”, Japonya, 2020.....	109
Görsel 60. Tomás Saraceno, “Uzay Zaman Köpüğünde”, şeffaf kristal berraklığında pvc membran, velcro, ahşap, 20,5x24x24 m, Hangar Bicocca, İtalya, 2012.....	110

Görsel 61. “Uzay Zaman Köpüğünde”, Hangar Bicocca, Milano, enstalasyon görünümü, 2012.....	111
Görsel 62. Umbrellium, “Assemblance”, Barbican Centre, Londra, 2014.....	113
Görsel 63. Güvenç Özel, “Cypher”, sanal gerçeklik tarafından kontrol edilen robotik kurulum, 2018.....	114
Görsel 64. Sanal Gerçeklik Aracılığıyla “Cypher” İle Etkileşim.....	114
Görsel 65. “Cypher”, Türkiye İnovasyon Haftası kurulum görünümü, İstanbul.....	115

GİRİŞ

Bu çalışma, heykel sanatında yapıtın, zaman içinde izleyici ile etkileşiminin ne şekilde değiştiğini, bu doğrultuda ortaya çıkan sanat formlarını, mekânın bu sürece nasıl dâhil olduğunu, özellikle çağdaş sanat sürecindeki gelişimini incelemektedir. 1960 sonrası disiplinler arası sanat ortamında heykeli tanımlayabilmek ve mevcut sanat pratikleri içindeki yerini belirleyebilmek amacıyla, yapıt-izleyici ilişkisinin irdelenmesi gerekmektedir. Çalışmada bu amaçla, 1960 sonrası heykel kavramının genişleme olanakları araştırılmış, heykelin tanımlanması ve uygulanmasında dönüşüm noktaları saptanmaya çalışılmıştır.

Umberto Eco (1932-2016), ‘Açık Yapıt/The Open Work’ adlı eserinde; “...izleyici yapıtı algımlarken, aynı zamanda, fiziksel bir nesnede yaratıcısı ile yakın bir ilişkiye girer”¹ demektedir. Sanatın en eski uygulamalarından biri olan heykel, tarih öncesi çağlardan bu yana insanlığın ifade biçimlerinden biri olarak yer almış; izleyici ile arasındaki etkileşim de sanatın başlangıcından itibaren var olmuştur. Sosyal bir unsur olarak izleyicisiyle iletişime geçen heykel, her bireyde farklı çağrışımlar yaratmakta; heykeltıraş ve izleyici arasında da bir köprü olmaktadır. Bununla birlikte heykel, çağlar boyunca genellikle bir kaidenin üzerine yerleştirildiği için, izleyici de kendine ancak yapıtın karşısında yer bulmuş; yapıtın dokunulmaz olduğu bu konumlandırma, izleyici ile arasındaki fiziksel ilişkiyi güçleştirmiş, görsel ve duygusal iletişimden fazlasına olanak tanımamıştır.

Resim ve heykel gibi geleneksel alanlarda, biçimsel anlamda natüralist anlayış ve yapıtın biricik oluşu fikri, 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ve fotoğrafın icadını takiben İzlenimcilik (Empresyonizm) ile form değiştirmeye başlamış; Rodin’in heykel kaidesi ile hesaplaşma denemeleri ilerleyen süreçte yeni açılımlar sağlamıştır. Kübizm’in heykelde tek bakış noktasını kırması, Konstrüktivizm ile heykelin mimari bir özellik kazanması ve Duchamp’ın ‘hazır-nesne’ kavramı ile yapısal özellikleri değişime uğrayacak şekilde sorgulanan yapıt;

¹ Umberto Eco, *Açık Yapıt*, (Çev: Tolga Esmer), 4. Baskı, Can Yayınları, İstanbul 2019, s.213.

1960'lardaki sanatsal yönelimlerle kavramsal ve disiplinlerarası bir oluşuma evrilmiştir.

Yirminci yüzyılın ilk yarısında müze ve galerilere yerleştirilen modernist yapıt, galeri mekânının steril ortamının odak noktasında yer almış; izleyici de çoğunlukla bakan bir "Göz"² konumunda olmuştur. Sanattan bilime, felsefeden teknolojiye kadar her alandaki atılımlarla toplumu yapılandırma ve evrenselliği yakalama iddiasında olan ilerlemeci Modernizm fikri, II. Dünya Savaşı'ndan sonra geçerliliğini yitirmeye başlamış ve yeni düzenlemelere ihtiyaç duyulmuştur.

1960'lara gelindiğinde sanatsal, felsefi, toplumsal, ekonomik ve kültürel anlamda Postmodernizm olarak adlandırılan yeni bir yapılanma dönemi başlamıştır. Bu süreçte sanat yapıtı, tüm bu değişimlerin etkisiyle modernitenin 'yüksek sanat' nitelendirmesinden sıyrılıp, izleyicinin fiziksel olarak dokunabileceği bir seviyeye gelmiş; üretim süreçlerinde izleyicinin aktif katılımına izin veren bir yapıya dönüşmüştür. Duchamp'la başlayan süreç içerisinde geleneksel sanat malzemelerinden uzaklaşılması; Sürrealizm'in, Dada'nın ve Pop Sanat'ın etkisiyle gündelik tüketim nesnelere doğrudan kullanılmaya başlanması heykel algısında önemli farklar yaratmıştır.

Heykelin kaideden bağımsız bir yapı olarak ele alınması, galeri ve müzelerin işlevlerinin sorgulanması, yapıtın izleyiciyle kurduğu ilişki bağlamında önemli süreçler olmalarına rağmen; özellikle Minimalizm'in mekân-yapıt-izleyici ilişkisini kuramsal çerçevede ele alması ve tartışmaya açması önemli bir dönüm noktası olmuştur. Donald Judd'un 'spesifik nesne'leri ile Gestalt'a dayalı yeni bir heykel önerisi getirmesi, üç boyutlu sanatın tanımının genişlemesine olanak sağlamıştır.

Yapıtın sunulmasında önemli bir unsur olan mekân, izleyicinin yapıta dâhil olmasına da olanak sağlayan bir etkidir. 1950'lerde Avrupa'da Groupe Espace'ın modern sanat ve doğa arasında diyalog kurma denemelerinin ardından, 1960'ların ortalarında sanatçıların kurumlara yönelik eleştirilerinin üretim pratiklerine

² Brian O'Doherty, *Beyaz Küpün İçinde: Galeri Mekânının İdeolojisi*, Sel Yayıncılık, İstanbul 2010, s.11.

yansıması ve Arazi Sanatı uygulamaları ile tüm dünya bir sanat mekânı olarak algılanmıştır. Bununla birlikte Fluxus, Performans, Happening gibi oluşumların izleyici deneyimlerine yer vermesi ve Joseph Beuys'un 'Sosyal Heykel' kavramı, izleyicinin sanat yapıtını deneyimlemesi fikrini gündeme getirmiştir.

Tüm bu yeni arayışlar heykel sanatının geleneksel olarak kabul gören alanını genişletmiş; sanatın sınırlarının değişken ve belirsiz olduğuna vurgu yapmıştır. Heykel, yalnızca dışarıdan izlenen bir biçim olmaktan çıkarken; izleyicinin duygusal olarak kurduğu bağın dışında, birebir katılımıyla deneyimlediği bir duruma karşılık gelmeye başlamıştır. Konstrüktivist çalışmalarla gözlemlenmeye başlanan, izleyicinin giderek kendini heykel ile aynı düzlemde bulduğu durum neticesinde, heykel ile izleyici arasındaki fiziksel sınırlar erimeye başlamış; 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren hız kazanan yeni denemeler ile üç boyutlu nesnelere, izleyici etkileşimi de hesaba katılarak kurgulanmaya başlanmıştır.

1. BÖLÜM: MODERNİZM ÖNCESİ HEYKEL

1.1. Paleolitik Dönem Heykeli

Tarih öncesi çağlarda insanlar avcı-toplayıcı bir yaşam sürerken, doğada hayatta kalma mücadelelerini mağara duvarlarına resmetmişlerdir. İlk insanların bu çizimleri, doğayla uzlaşabilmek ve işleyişini kavrayabilmek için büyüsel amaçla yaptıkları düşünülmektedir. Taş ve kemikten yapılan taşınabilir heykelcik örnekleri de bu dönemden günümüze ulaşan nesnelere aittir. Göçebe dönemlerde günlük kullanıma yönelik, işlevsel imgeler üretilirken; yerleşik düzene ve tarım toplumuna geçişle birlikte bereket kavramı gündeme gelmiş, küçük boyutlu tanrıça heykelleri üretilmeye başlanmıştır. Bu örnekler arasında en bilineni yaklaşık 30 bin yıl öncesine tarihlenen ‘Willendorf Venüsü/Venus of Willendorf’dür. Bu heykeldeki kalça ve göğüslerdeki abartının, bereket ve üreme kavramları etrafında, büyü amaçlı yapıldıklarının bir göstergesi olduğu düşünülmektedir (Görsel 1). *“Avcılar, kendi soylarının devamına dair bir tılsım amacıyla, kadının dişiliğinin, doğurganlığının vurgulandığı bu heykeli yanlarında taşıyorlardı”³.*



Görsel 1. Willendorf Venüsü, Eski Taş Çağı, 10,8 cm.

³ Osman Erden, *Tarih Öncesi Dönemlerden 20'nci Yüzyıla Heykel*, Tempo Özel Sayı, Doğan Burda Dergi Yayıncılık ve Pazarlama A.Ş., Aralık 2014, s.11.

1.2. Mezopotamya Heykeli

M.Ö. 4 binlerin başından yaklaşık M.Ö. 6. yüzyıl sonlarına kadar Sümer, Akad, Babil ve Asur dâhil olmak üzere pek çok önemli uygarlığa ev sahipliği yapmış olan Mezopotamya, heykel tarihi açısından da önemli örnekleri bünyesinde barındırmıştır. Binlerce yıl boyunca farklı kültürler birbirleriyle dinamik bir etkileşim içinde olmuş; estetik algısını büyük ölçüde etkileyen yazının icadı ile insanlık, kendini ifade etmede ve bilgi birikimini aktarmada yeni bir yöntem bulmuştur.

Mezopotamya'da, genellikle tapınaklara ve kale kapılarına yerleştirilen kabartma ve heykellerde; tanrılar, hükümdarlar, tanınmış kişiler ve çeşitli sahnelerde betimlenmiş hayvanlar konu olarak alınmıştır. Taş olanaklarının yetersizliğinden ötürü genel olarak küçük boyutlu heykeller yapılmıştır. Daha çok zaferlerin ve dua eden insanların betimlendiği dinsel ve büyüsel amaçlı bu kabartma ve heykellerde estetikten çok tekniğe ağırlık verilmiştir.⁴ Oldukça dayanıklı taş ve kilden ya da altın, gümüş gibi madenlerden yapılmış bu heykellerde gerçekçi bir anlatımdan çok, formların sadeliği dikkati çekmektedir. Cepheden anlatımın hâkim olduğu Mezopotamya heykellerinde, genellikle düz frontal bir duruş sergilenmektedir ve gözlerin iriliği dikkati çekmektedir. Geometri ve 'karşıdanlık'⁵ (simetri) kurallarına dikkat edilerek yapılan bu heykeller, izleyicinin karşıdan bakacağı şekilde ayrıntılandırılmıştır. Kabartmalarda da konular genellikle dini törenler, savaşlar, av sahneleri, kral ve tanrı figürleridir.

Bu heykellere, Lagaş kralı Gudea'nın, kendi heykellerini yaptırıp tanrılara şükran amacıyla tapınaklara koydurduğu 'Oturan Gudea Heykeli/Statue of Gudea' örnek gösterilebilir. Diyorit taşından blok halinde yapılan bu heykelin eteklerinde çivi yazısıyla krala ait bilgiler vardır ve yüzünde kişisel özellikler aktarılmaya çalışılmıştır. Vücuduna oranla başı büyük betimlenen heykelde, ellerinin birbirine kavuşmuş olması dua ettiğinin bir göstergesi olabilir (Görsel 2).

⁴ Sabatino Moscati, *Mezopotamya Sanatını Tanıyalım*, (Çev: Ceyhun Çalıklar), İnkılap Kitabevi, İstanbul 1985, s.19.

⁵ Gös. yer.



Görsel 2. Oturan Gudea Heykeli, diyorit, 46 cm, M.Ö. 2144-2124.

1.3. Mısır Heykeli

İnsanlık tarihinin en büyük uygarlıklarından olan Antik Mısır'da, heykeller genel olarak saray, tapınak ya da mezar anıtlarının tamamlayıcı ögesidir ve çoğunlukla granit, bazalt ve diyorit gibi sert taşlardan yapılmışlardır. Heykel sanatında hiyerarşiyi yansıtan matematiksel bir düzen vardır. Firavun ve tanrılar insanüstü güçlerinin vurgulanması için sıradan insanlardan daha büyük, anıtsal boyutlarda tasvir edilmişlerdir. Mısır'da ölümden sonra hayat inancı hâkim olduğu için, genel olarak tüm sanatlar, sonsuzluk ve ölümsüzlük kavramları çerçevesinde inanç sistemine bağlanmıştır; bütün resim ve heykel üretimlerinin temelinde bu düşünce yer almaktadır. Genellikle bir kaide üzerinde ayakta duran veya oturmuş biçimde yapılan heykellerde sadelik ön plandadır, hareket ve duyguları ifade eden ayrıntılar yoktur. Siyah granitten yapılmış olan 'Firavun Ramses II Heykeli/Statue of Ramses II', dengesi ve çizgilerinin yalınlığı ile dikkati çeker (Görsel 3). Heykel, firavunun gücünü gösteren sembollerle donatılmıştır, eteğinde hiyeroglif ile kralın adı ve tanrısal nitelikleri yazılıdır. Bu eserlerin ortak özelliği; kutsal ayinlerle ilgili kabartmalardaki figürlerin kütsel dizilimi ve figürlerde frontal duruşun esas olmasıdır. Mezopotamya heykellerinde olduğu gibi cepheden görünüş izleyiciyi heykelin etrafında döndürmez, karşısında konumlandırır.



Görsel 3. Firavun Ramses II Heykeli, siyah granit, 154 cm, Torino Mısır Müzesi.

1.4. Antik Yunan ve Roma Heykeli

Yunan sanatının ilk örneklerinin görüldüğü Arkaik Dönem’de, Mısır heykelinin etkileri gözlemlenir; bu dönemde yapılan heykeller normalin üzerinde bir büyüklüğe sahiptir. Geometrik blok bir kütle olarak biçimlendirilen figürler belli bir kişiye ait değil, ideal insanın tasviridir. Başın detaylandırılmamış olması ve yüzde belli bir ifadenin bulunmaması arkaik üslubun özelliğidir (Görsel 4). Doğanın birebir yansıtılmaya çalışıldığı Antik Yunan Uygarlığı’nın insanı temel alan dünya görüşü, Klasik Dönem’de abartılı boyutlardan doğal ölçülere geçişi sağlamış, tanrıların ideal vücut ölçüleriyle betimlemişlerdir. Mükemmeli arayan Klasik Yunan heykellerinde ve rölyeflerinde kompozisyonlar hareketlenmiş ve yoğun, dökümlü giysiler aracılığıyla insan bedeninin iç dinamizmi yansıtılmaya çalışılmıştır (Görsel 5). Felsefi düşüncenin ön plana çıkmasıyla Klasik Çağ, mükemmelin ve ideal insanın altın oranla arandığı bir çağ olmuştur.

Heykel ve izleyici ilişkisi açısından Mısır ve Yunan heykelini karşılaştırdığımızda; *“Mısır heykelinin izleyici için yapılmadığını, Grek heykelinde ise asıl amacın, izleyicinin bakış noktasından hareket edilmesi olduğunu söyleyebiliriz. Grek heykelinde, çağın ilk dönemlerinde karşılaşılan taşın işlenmesindeki zorlukların aşılmasının ardından, formlar giderek artan bir hızla yumuşamaya başlamıştır”*⁶.



Görsel 4. Kuros Heykeli, Arkaik Dönem.



Görsel 5. Diskobolos, Klasik Dönem.

Helenistik Dönem’in karakteristiği olan stoa felsefesinde, bireyin özgürlüğü esastır ve doğa ile uyumlu yaşamak önemlidir. *“Büstlerde, günlük tavrı içinde görünen insanı göstermenin, heykelin önemli bir görevi olduğu hususu, sanatçılarca bu felsefi görüşler yüzünden benimsenmişti. Gözlerde insanın içine nüfuz eden bakışlar, kişiye özgü hatların özellikleri, artık sanatçının yeni keşfettiği motifler oluyordu. Filozoflar, kumandanlar, ihtiyar kadınlar ve çocuklar, o hayat dolu hareket ve bakışları ile ihtiyarlığın kişiye özgü karakterleri, atletik olmayan yapıdaki*

⁶ Emrah Ateşli, *Günümüz Heykel Sanatında Geleneksel Malzeme ve Yeni Arayışlar*, (Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Heykel Anasanat Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu), Ankara 2017, s.7.

filozoflar, vücudun dinamizmi ile bağıntılı olmayan elbise yığınları, krallarla karıları, hep dünyevi tavırları içinde ifade edilmişlerdir”⁷ (Görsel 6).

Antik Yunan’da mitolojik konulu tanrı heykelleri yapılmaya devam edilmesine rağmen, heykeller insani boyutlara ve izleyicinin bakış noktasına indirildiği için, Mısır heykelinde olduğu gibi izleyici üzerinde ezici bir etkisinin olmadığı düşünülebilir.



Görsel 6. Uyuyan Ariadne, M.Ö. 240, Helenistik Dönem.

Başlangıçta Yunan sanatından etkilenen Roma heykeli, Klasik Yunan heykellerinin kopyalarını üretmiş; zaferlerinin simgesi olarak inşa ettikleri yapılara heykel ve kabartmaları ekleyerek bir üslup geliştirmişlerdir. Savaşçı bir millet olan Romalılar konularını özellikle tarihten seçmişler; dönemin yöneticilerinin ve komutanlarının başarılarını görselleştirmek ve unutulmalarını sağlamak amaçlı heykeller yapmışlardır. Roma şehirlerinde sokak ve meydan gibi kamusal alanlarda yer alan çok sayıda heykel, anıt, çeşme gibi sanat eserleri genellikle savaşlar yoluyla ele geçirilerek Roma’ya getirilen ganimetlerdir.

“Roma’da mimari ve heykel bir bütün oluşturacak biçimdedir. Yapılan mimari yapılar tek başına anıtsal özellikler taşısa da çevre ile de bir bütünlük

⁷ Adnan Turani, *Dünya Sanat Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2012, s.180.

oluştururlar... Heykel bazen mimarinin içinde bazen de binanın ön kısmına yerleştirilir. Roma mimari ve heykellerinin düzenlenmesine bakılınca çevrenin, boşluğun, hareketin, alan derinliğinin güzel değerlendirildiğini görmekteyiz”⁸.

Roma’da açık alanlar en iyi şekilde değerlendirilerek, heykellerin en etkili biçimde yerleştiği yerler olmuş⁹; bu büyük boşluklarda izleyicinin heykelle ilişkiye girmesi kolaylaşmıştır. M.Ö. 4. yüzyıldan itibaren İmparatorluk Dönemi ile birlikte gelişme gösteren Roma portre sanatında, Yunan ideal güzelliğinden uzaklaşarak gerçekçi bir ifade tarzı benimsenmiş; böylece sanat, tanrılara veya yüce kişiliklere atfedilen heykellerden daha bireysel olana yönelmiştir (Görsel 7). Çağlar boyunca heykelin görevi tanrıları, siyasal ve dinsel yöneticileri görselleştirerek onların gücünü iletme olmuş, fakat Roma’da gerçekçi büstlerin yapılmaya başlanmasıyla, izleyici sanatı kendi bireysel tarihi ile ilişkilendirmeye adım atmıştır.



Görsel 7. Erkek Büstü, mermer, M.Ö. 1. yüzyıl, Roma Dönemi.

⁸ Tülay Çakır, *Heykel-Boşluk ve Çevre ile İlişkisi*, (Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Heykel Anasanat Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Erzurum 2008, s.28.

⁹ Gös. yer.

1.5. Rönesans Heykeli: İnsanın Dünyanın Merkezine Konması

Ortaçağ boyunca heykel dinin hizmetinde olmuş ve toplumu baskı altında tutabilmek için kullanılmıştır. ‘Yeniden doğuş’ anlamındaki Rönesans, 14. yüzyılın başlarında hümanizm ve idealizmin yeniden uygulamaya konulduğu bir dönemdir.¹⁰ Rönesans ile birlikte sanat, bilim ve felsefe bir gereklilik olarak görülmeye başlanmış, matbaanın bulunması gibi yenilikler ve bilimsel ilerlemeler sanatta yeni açılımlar sağlamıştır.¹¹

İtalya’da temellenen Rönesans; ‘sanat için sanat’ düşüncesinin tohumlarının atıldığı ve sanatçının toplumdaki yerinin sorgulanmaya başladığı bir dönem olmuştur. Özgün tavırların ve estetik kaygıların iç içe geçtiği Rönesans, sanatçıların kendilerini bulmaları ve mevcut düzene karşı koymaları sayesinde tümüyle özgür bir ifade barındırır.¹² Rönesans ile dinde ve sanatta bireysellik, bilim ve felsefeye karşı merak ve insanı merkeze koyan hümanizm anlayışı ortaya çıkmıştır.

Rönesans ile birlikte yeni oluşan burjuva sınıfı tarafından desteklenen sanatçılar, kentin yeniden yapılanmasında ve kent tasarımında da önemli bir rol üstlenmişlerdir. Kent planlamasında oransal dengelere ve estetik kurallara sadık kalınarak heykel sanatçılarının tasarladığı pek çok meydan yapılmıştır.

“İdeal kent planının merkezinde yer alan ‘meydan’ yalnızca karşılaşmalar yeri değil, yönetim sarayını çevreleyen onursal bir alandır. Ve görsel etkisi önceden tasarlanmış, törensel anlamı öne çıkmış, politik bir oluşum haline dönüşmüştür. Ve merkezinde bir anıtsal heykel olan geometrik anlayışla düzenlenmiş, birleştirici özelliği olan mimari bir alandır... Ayrıca meydan çevresindeki binaların meydan ile olan ilişkileri oransal düzenlemelerle saptanmış ve meydana cephe verecek şekilde

¹⁰ Önder Şenyapılı, *Otuzbin Yıl Öncesinden Günümüze Heykel*, Metu Press, Ankara 2003, s.32-33.

¹¹ Nilüfer Ergin, *Heykel ve Çevre İlişkisi*, (Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Heykel Anasanat Dalı, Basılmamış Sanatta Yeterlik Tezi), İstanbul 1998, s.37.

¹² Ergin Soyal, *Modernizm ve Sonrası Kaidesinden Kurtulan Heykel*, (Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Heykel Anasanat Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Eskişehir 2013, s.6-7.

yapılmıştır; merkeze yerleştirilen heykeller de yapılan yol ve bağlantılarla şehrin en uzak köşesinden görülebilecek şekilde yerleştirilmiştir”¹³.

Rönesans heykeltıraşları insan vücudunun anlatım gücüne ilgi duymuş ve Klasik Yunan heykellerini yeniden ele alarak gerçekçi gözlemlere yer vermişlerdir. Kutsal kitaplardan alınan sahneler, mitolojik varlıklar ve süvari heykelleri en çok işlenen konulardır. Erken dönem heykelinde ön planda olan idealize etme anlayışı, Yüksek Rönesans’ta daha doğal ve gerçekçi bir anlatıma dönüşmüş; kusursuz bir denge arayışı ve oran-orantı büyük önem taşımıştır.

Rönesans heykelinin en iyi anlatımını dönemin ünlü sanatçısı Michelangelo’nun (1475-1564) yapıtlarında görmek mümkündür. Michelangelo’nun ‘Musa/Moses’ heykeli sanat tarihinin en önemli eserlerinden biridir. Çarmıhtan indirilmiş İsa’nın bedenini kucaklayan Meryem’i betimlediği ‘St. Pietra Pietası/Pieta’ isimli heykelinde klasik anlatım doruk noktasına ulaşmıştır (Görsel 8). Michelangelo’nun, heykellerini kısmen cilalaması, kısmen de işlenmemiş olarak bırakması, bazı sanat tarihçileri tarafından ilk modern heykeltıraş olarak anılmasına neden olmuştur.

Rönesans, yapıt ve izleyici ilişkisi bağlamı açısından Ortaçağ felsefesi üzerinden değerlendirilebilir. Ortaçağ’da insanların Tanrı ile veya diğer konularla ilgili doğru olarak kabul ettiği şeylerin çoğu, onlara otoriteler tarafından açıklanmıştır. *“Ortaçağ’da, sanat eseri, normal dışı bir dünyada konumlanmış; Tanrıyla olan ilişkiyi ortaya çıkarmayı hedeflemiştir. Sanat, toplumla, onun hareketlerini belirleyen görünmez güçler arasında bir ara yüz rolünde doğadaki düzeni yansıtarak tanrısal tasarımları anlamaya yaklaşmıştır”¹⁴.* Rönesans ile birlikte insanın fiziksel varlığına önem verilmiş; sanat, insanla dünya arasındaki ilişkiye odaklanmıştır.

¹³ Nilüfer Ergin, *a.g.e.*, s.40.

¹⁴ Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Les Presses du Reel, Dijon 2002, s.27; Aktaran: Ayşe Tülay Kahraman, *1990 Sonrası Sanatta Etkileşim Bağlamında Sanat Eseri ve İzleyici*, (Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Antalya 2015, s.14.



Görsel 8. Michelangelo, St. Pietra Pietası, mermer, Vatikan, İtalya, 1497-1500.

1.6. Barok Heykel: Dünyanın Modernite İçin Hazırlanması

Yüksek Rönesans'ın ardından İtalya'da ortaya çıkan ve klasik geleneklerin çoğunu yıkan Maniyerizm, sanatçı öznelliğinin giderek daha fazla öne çıktığı ve eserlerin daha çok estetik kaygılarla üretildiği bir dönemdir. Ancak estetik algısında fark edilir şekilde üslup değişiminin yaşandığı dönem Barok olmuştur. Barok ile birlikte heykel ilk kez birden çok bakış açısına sahip olmuş; bu döneme kadar heykelde durağan olan figürlere hareket kazandırılmıştır. "*Giovanni Bologna... ve Bernini; insan vücudunun alabileceği en güç pozları ve heykelin çevresinde dönülmesini zorunlu kılan hareketleri teatral bir düzenleme gibi heykellerinde işlemiştir*"¹⁵. Barok heykelin en önemli temsilcisi olan Bernini'nin (1598-1680) başyapıtlarından biri olan 'Rahibe Teresa'nın Vecdi/Ecstasy of Saint Teresa', sanatçının dinamik, hareketli ve ifadeci üslubunun bir örneğidir (Görsel 9).

¹⁵ Ergin Soyal, *a.g.e.*, s.9-10.



Görsel 9. Bernini, Rahibe Teresa'nın Vecdi, mermer, 1647-1652.

Rönesans'tan beri süregelen geleneksel rengin açık-koyu ton değerleri olan ışık gölge anlayışı Barok Dönem'de resim ve heykelin belirleyici elemanı olmuştur. Barok, Rönesans'a göre daha açık ve serbest bir üsluba sahiptir. Barok Dönem heykellerinde mekân, formu çevreleyen bir arka fon olarak değerlendirilse de heykel ilk kez tek görüş noktasına bağlı kalmamış, izleyiciye birden çok bakış açısı sunmuştur. Bu dönemde heykeller, kompozisyonları ve ışık-gölge efektleri ile adeta bir tiyatro sahnesine benzemiş; izleyici, heykelin çevresinde dolaşarak algılayabileceği çok yönlü bir kavrayış kazanmıştır.

1.7. XVIII. ve XIX. Yüzyıl Heykeli: Neo-Klasisizm ve Romantizm

18. yüzyıl, Sanayi Devrimi ve Fransız İhtilali gibi, günümüz dünyasını şekillendiren dönüm noktalarının gerçekleştiği bir çağdır. 18. yüzyılın ilk yarısından itibaren Avrupa sanatında belirgin bir değişim gözlenmeye başlanmıştır. Arkeolojik kazılarla çıkarılan Roma ve Grek eserleri sanatçılarda Antik Çağ idealini yeniden yaşatma tutkusuna yol açmış; bu eğilim sanatta Neo-Klasisizm olarak yansımaları bulmuştur.¹⁶ Yükselişe geçen burjuva sınıfı, ekonomik, toplumsal ve siyasal gücünü yeniden kazanmış; bunun sonucunda saray sanatı sarsılmaya ve yerini orta sınıf beğenisine bırakmaya başlamıştır. Bu gelişim yüzyılın sonuna doğru gerçekleşen Fransız İhtilali ile siyasal doruğuna, Romantizm ile de sanatsal amacına ulaşmıştır.¹⁷ Eski ile yenin, gelenek ile ilericiğin, usçuluk ile duygusallığın çatıştığı; Neo-Klasisizm ve Romantizmin yanı sıra Realizm, Sembolizm ve Empresyonizm gibi akımları bünyesinde barındıran 19. yüzyıl, özellikle heykel alanında, aşırı uçların bir arada bulunduğu bir çağ olmuş ve belli bir üsluptan söz etmek zorlaşmıştır.

Geç Barok ve Rokoko üsluplarının aşırılığına tepki olarak gelişen Neo-Klasisizm, aydınlanma felsefesinin sanata yansıtılmasıyla, aklın ön plana çıkartıldığı bir akımdır. Grek heykelinde olduğu gibi malzeme olarak beyaz mermer kullanılan neoklasik heykellerde form odaklı bir anlatım vardır; ideal güzelliğe, oran ve dengeye önem verilmiştir. İfadeler sakin, ciddi ve durgundur; herhangi bir heyecanı ve duyguyu yansıtmamaktadır. Genel nitelikli ya da mitolojik figürlerin olduğu simgesel bir anlatım söz konusudur. Grek dönemin yumuşak formları ile kurallaştırılmış bir biçimleme doğrultusunda yalın bir güzelliğe varılarak, belki de heykelin “...kolay anlaşılır olması”¹⁸ ve izleyiciye huzur telkin etmesi amaçlanmıştır. Son dönemlerini yaşayan monarşinin tarihe egemen olma arzusunun, temsil geleneğine duyduğu ihtiyacın bir sonucu olarak bu dönemde pek çok anıtsal heykel yapılmıştır.

¹⁶ Osman Erden, *a.g.e.*, s.145.

¹⁷ Arnold Hauser, *Sanatın Toplumsal Tarihi*, (Çev: Yıldız Gölönü), 2. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul 1995, s.18.

¹⁸ “Neoklasisizm Nedir?”, <https://neoklasisizm.nedir.org/>, (22.02.2020).

Antonio Canova (1757-1822), Neo-Klasisizme geçiş sürecindeki önemli heykeltıraşlardan biridir. Eserleri, Barok heykelin teatral aşırılığından sonra Neo-Klasisizmin sadeliğe dönüşünü yansıtır. ‘Eros ve Psyche/Cupid and Psyche’, sanatçının en bilinen eserlerindendir; beyaz mermer kullanılarak yapılmış heykelde figürler her türlü süslemecilikten ve duygusal ifadeden uzaklaşılarak yalınlaştırılmıştır (Görsel 10).



Görsel 10. A. Canova, Eros ve Psyche, mermer, 65x62x36 cm, Louvre Müzesi, Paris, 1787-1793.

Romantizm, neoklasik üslubun akılcılığına ve katı kurallarına bir tepki olarak gelişir ve Neo-Klasisizmin biçimsel yasaları, yerini Romantizmin

duyarlılığına bırakır. Aydınlanma felsefesinin akılcılığına karşı, duygusallığı, bireyselliği, özgürlük kavramını, doğaya bağlılığı, geçmişe özlemi öne çıkaran Romantizm, neredeyse tüm sanat dallarında etkili olmuştur.¹⁹ Buna karşın heykeldeki yansımalarını kesin olarak tanımlamak güçtür. Çünkü heykeltıraşlar belirli bir üsluptan çok, duygu odaklı bir ifade benimsemişler ve iç dünyalarının yöneliminde eserler vermişlerdir. Modeli İlkçağ Yunan sanatı olan bu dönemin heykel sanatının temel ögesi yine insan vücududur. “*Kopya ederek ya da öykünerek değil, ama bu idealleştirilmiş, kutsallaştırılmış Grek kültürüne olan tutkularını çağcıl bir bağlama aktararak yeni bir Greklik ideali yaratmışlardır*”²⁰.

Neo-Klasisizm’in ilk dönemlerinde mimarlığa daha bağımlı görünen heykel, Romantizm ile bu bağlardan kurtulmuş; 18. yüzyılda yapıların iç bölümlerine konan heykeller, artık açık alanlara yerleştirilmeye başlanmıştır. Anakentlerin çoğalması ile birlikte 19. yüzyıl boyunca birçok anıtsal heykel yapılmıştır. Fransız Devrimi’nden sonra dönemin burjuvası birey olarak kendi bilincine varmaya başladıkça prens, kral ya da imparatorluk gibi kavramlar sarsılmış; heykel sanatında tanrılar, kahramanlar, simgesel kişilikler gibi imgelerin içleri boşalmıştır. Tanrı imgelerinin yerini alan tarihsel kişilikler, büyük komutanlar ve sanatçılar önem kazanmış ancak bunlar, Klasisizm’in ideal giysisi yerine, kendi gerçek giysilerini giyerek tarihsel kişilikleriyle canlandırılmışlardır.²¹ Böylece burjuvazi “...*kendi dinsel temsilcilerinin kişiliklerinde kendisini...*”²² ülküselleştirmiştir.

Sanat artık daha erişilebilir, insani duruma gelerek üstün kişileri konu edinmekten çıkmış ve ölümlü kişilere seslenmeye başlamıştır. Sanat yapıtı yücelik ve gücün sembolü olmak yerine yaşamın güzelliğini ifade etmiş, izleyiciyi etki altına alıp ezmek yerine hoşla gitme amacını taşımıştır.²³ Bu anlamda 19. yüzyıl, heykel sanatında izleyici-yapıt ilişkisi bağlamında belirgin bir dönüşümün habercisidir.

¹⁹ Osman Erden, *a.g.e.*, s.154.

²⁰ Francis Cloudon, *Romantizm Sanat Ansiklopedisi*, (Çev: Özdemir İnce, İlhan Usmanbaş), 2. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul 1994, s.114.

²¹ *A.g.e.*, s.119.

²² *A.g.e.*, s.122.

²³ Arnold Hauser, *a.g.e.*, s.26.

Fransız heykeltıraş Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1875), ışık-gölge üzerine yaptığı vurgu, kompozisyonlarındaki canlılık, gerçeklik ve ritim anlayışı ile klasik geleneğe kopmuş; akademik heykel anlayışına karşı bir tavır sergilemiştir.²⁴ 1869'da Opera Garnier için yaptığı 'Dans/The Dance' isimli heykeli, birçok figürü çığırca dans ederken betimlemektedir (Görsel 11). Figürlerin gerçekçi çıplaklıklarının ahlaka saldırı olduğu gerekçesi ile bu heykel döneminde şiddetli eleştirilere uğramıştır.

19. yüzyıl heykeltıraşlarından Adolf von Hildebrand (1847-1921), çalışmalarında klasik anlayışa bağlı kalmış ve Romantizm'e karşı çıkmıştır (Görsel 12). Heykeli resmin estetik değerlerinden bağımsızlaştırmaya çalışmış; saf biçimi ortaya çıkararak soyut heykelin gelişmesine katkıda bulunmuştur. Düşüncelerini ortaya koyduğu 'Yaratıcı Sanatlarda Biçim Sorunu/Das Problem der Form in der Bildenden Kunst' (1893) adlı kitabı, modern heykel sanatının kuramsal temelini oluşturmaktadır.²⁵ Heykelde düzlemi savunan²⁶ Hildebrand'ın, biçimin konudan daha önemli olduğu düşüncesi, 20. yüzyıl Modernizminin biçimci estetiğini önemli ölçüde etkilemiştir.²⁷

Değişik eğilimlerin bir arada görüldüğü 19. yüzyılın, sonlarına doğru Neo-Klasisizm ve Romantizm etkilerini kaybetmeye başlamış, çağın pozitivist yaklaşımı sonucunda Realizm ve İzlenimcilik etkisini artırmıştır. Auguste Rodin romantik unsurları teknik ustalıklarla birleştirerek modern heykelin yolunu açmış; Camille Claudel (1864-1943), yaşadığı dönemde bir kadın sanatçı olarak ele aldığı cesur konularla ve üstün modelleme yeteneği ile gelecek kuşaklara ilham kaynağı olmuştur. Edgar Degas (1834-1917) da, geleneksel malzemelerden farklı olarak kumaş ve peruk gibi gerçek malzemeler kullanarak yaptığı 'On Dört Yaşındaki Küçük Dansçı/La Petite Danseuse de Quatorze Ans' heykeli ile 20. yüzyıl heykelini etkileyecek deneysel bir girişimde bulunmuştur (Görsel 13).

²⁴ Osman Erden, *a.g.e.*, s.166.

²⁵ Heinrich Wölfflin, *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*, (Çev: Ahmet Cemal), Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2015, s.131.

²⁶ Gös. yer.

²⁷ <https://www.idefix.com/Kitap/Resimde-ve-Heykelde-Bicim-Sorunu/Adolf-Von-Hildebrand/Sanat-Tasarim/Resim-Plastik-Sanatlar/urunno=0000000701764>, (22.02.2020).



Görsel 11. Carpeaux, Dans, mermer, 1875.

Görsel 12. Hildebrand, Uyuyan Çoban, mermer, 1871.



Görsel 13. Edgar Degas, On Dört Yaşındaki Küçük Dansçı, bronz kopya, 1881.

2. BÖLÜM: MODERNİZM İLE BİRLİKTE SANATTA YAPISAL DÖNÜŞÜMLER VE HEYKELE YANSIMALARI

1789 Fransız İhtilali ile yıkılan monarşi, yerini köklü değişikliklerin yaşandığı demokratik bir toplum düzenine bırakmış; yaşamın her alanında etkisini gösteren bu değişim, bireylerin üzerindeki baskıyı ortadan kaldırmış ve egemen anlayışa hizmet eden sanatçıya özgürlük alanı yaratmıştır. 19. yüzyılın ortalarına doğru atomun parçalanması, felsefede yeni görüşlerin ortaya atılması, bilimsel ve endüstriyel gelişmeler, dünya kültürlerini derinden etkileyerek, yerleşmiş tüm değerleri altüst etmiştir. Sanat alanında artık yeni biçimlerin, konuların, yöntemlerin geliştirilmesinin yanı sıra, izleyiciyi merkeze alan bir anlayış önem kazanmaya başlamış; ‘sanat için sanat’ anlayışı ilk kez bu dönemde dile getirilmiştir.²⁸

Fotoğraf görüntüsünün gerçeği olduğu gibi aktarması, görüntü ve temsil biçimlerinde sanatçıları yeni arayışlara itmiş; bu yeni anlayış, resim ve heykele bütünlüğün bozulması şeklinde yansımıştır. Bilimsel verilerle sanat nesnesini yeniden ele alan İzlenimcilik ile ideal görüntünün yerine, görünenin aktarımının sanata dâhil olmasının ardından, nesnenin gerçek görünümünü ciddi anlamda ilk parçalayanlar Kübistler olmuş; ancak nesnenin bir anlatım aracı olarak tamamen terk edilmesi soyut sanatta gerçekleşmiştir. Kübizm’in başlangıcı, resimde yapı sorununu irdeleyerek doğayı geometrik formlara indirgemeye çalışan Paul Cezanne’a (1839-1906) atfedilmiştir. Doğayı kavramsal olarak yorumlayan Kübistler, tek bakış noktasını kırmış, nesnelere birçok açıdan göstererek dördüncü boyutu vurgulamış; “19. yüzyıldan itibaren temsili gerçeklikten resimsel gerçekliğe uzanan yoldaki adımları hızlandırarak görsel bir devrim yaratmıştır”²⁹.

Yirminci yüzyıla gelindiğinde geleneksel heykel, teknik ve ifade açısından oldukça yetkin duruma gelmiştir. Ancak değişen dünyada her alanda yaşanan devrim heykele de yansımış; artık konular, yöntemler ve sorunsallar farklılaşmaya

²⁸ Arnold Hauser, *a.g.e.*, s.136.

²⁹ Ahu Antmen, *20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, 1.Baskı, Sel Yayıncılık, İstanbul 2008, s.46.

başlamıştır. Oyma ve modelleme gibi geleneksel yöntemlerle şekillendirilen heykeller, yerini parçaların bir araya getirilmesiyle inşa edilen nesnelere bırakmıştır. Modern bilimsel düşüncenin, gerçeklik kavramına yaklaşımdaki kesinliği ortadan kaldırması ve sorgulanmaya açık hale getirmesi, çoğu sanatçıyı modern sanat üzerinde yeni görüşlere yöneltmiştir. Einstein'ın (1879-1955) görelilik kuramı, Newton'ın (1643-1727) hareket yasalarını değiştirmiş ve birçok kavramsal yenilik getirmiştir. Bu yenilikler; zamanın mutlak olmadığı, izleyicinin algısına göre değiştiği ve zamanın mekâna bağımlı olmasından ötürü, mekân ve zamanın bir bütün olarak değerlendirilmeye başlamasıdır.³⁰

1900-1950 arası dönemde çağın gelişmelerine paralel olarak Constantin Brancusi (1876-1957), Jacques Lipchitz (1891-1973), Henry Moore (1898-1986), Julio Gonzáles (1876-1942), Barbara Hepworth (1903-1975), Alberto Giacometti (1901-1966) gibi heykeltıraşlar yeni form arayışlarıyla modern heykele yeni bir kimlik kazandırmışlardır. “*Sanayi Devrimi heykel sanatını mimarlıkla, mühendislikle birleştiren yolları açıyordu. Kübizm önce figürü geometrikleştiriyor, yalınlaştırıyor, sonra da Konstrüktivizm figürü alaşağı ediyordu*”³¹. Bu süreçte Pablo Picasso (1881-1973) dâhil pek çok sanatçı, bir akımın sınırları içinde kalmaya karşı çıkarak, hem yeni malzemelerle hem de çeşitli üsluplarda çalışmışlardır.

“*Aydınlanma geleneği ile başlayan Modernizm; rasyonalizasyon ve ilerlemeye dayalı bilimsellik anlayışı, ulus devlet, sekülerizm ile şekillenmiştir. Aydınlanmanın rasyonel düşünce tarzı, inancın akıldışılığında kurtuluşunu simgelemiştir ve insanı her şeyi öğrenebilecek ve dolayısı ile evreni kontrol edebilecek bir varlık olarak görmüştür. Rönesans ile başlayan bu insan merkezli bakış, modernitenin temel bakış açısını oluşturmuştur*”³².

³⁰ Sadi Turgut, “Genel Görelilik”, *Bilim ve Teknik*, Mart 2005, <http://biltek.tubitak.gov.tr/pdf/genelgorelilik.pdf>, (19.04.2020),

³¹ Nilgün Bilge, *Modern ve Soyut Heykelin Doğuşu 1900-1950*, 1. Basım, Boğaziçi Üniversitesi, Ocak 2000, s.4.

³² Ayşe Değirmencioglu, *Modernizm Sonrası İktidar Formlarına Direnişte Sanatın ve Sanatçının Rolü*, (Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Heykel Anasanat Dalı, Basılmamış Sanatta Yeterlik Tezi), İstanbul 2013, s.11.

Matematik, mühendislik ve mimarlık alanındaki yeni gelişmeler, kültürel ve toplumsal açıdan ortaya çıkan yeni ideolojiler, özellikle heykeltıraşlara hayallerindekileri gerçekleştirebilme olanağı sunmuştur. Toplumların yaşam tarzlarını şekillendiren endüstriyel devrim sonucunda İtalya’da Fütürizm, Hollanda’da De Stijl, Almanya’da Der Blaue Reiter gibi yenilikçi sanat akımları oluşmuş; taş, mermer, ahşap, bronz gibi geleneksel heykel malzemelerine çeşitli madenler, cam, pleksi, plastik gibi yeni malzemeler eklenmiştir. Kübizm ile benzer bir biçim dilini kullanan Fütüristler; makinenin gücüne, geleceğe, hıza odaklanarak, geometrik çözümlerle nesnede hareket yanılsaması yaratmaya çalışmışlardır. Biçime hareketi ekleyen Fütüristler, izleyiciyi harekete geçiren performanslar düzenlemişlerdir.

İkinci Dünya Savaşı’nın başlamasıyla Avrupa’daki yoğun baskıdan kaçan sanatçılar ABD’ye göç etmiş; böylece sanatın merkezi Paris’ten New York’a taşınmış; bunun neticesinde yerel ve figüratif olan Amerikan sanatı, biçim ve üslup anlamında farklılaşarak soyut ve dışavurumcu bir doğrultuda değişim göstermiştir. 1940’lı ve 1950’li yıllarda uluslararası yaygınlık gösteren Amerikan Soyut Dışavurumculuğu, tüm değerlerden sıyrılıp bilinçaltını ortaya çıkararak resmi özgürleştiren³³ ve resim yüzeyinin odaksızlaşması, biçimler ile arka planın bütünleşmesi gibi resmin asıl sorunlarına çözüm getiren³⁴ bir anlayış sergilemiştir. Amerikalı sanat eleştirmeni Clement Greenberg (1909-1994), Soyut Dışavurumculuğun kendinden başka bir şeyi çağrıştırmayan biçimsel ve saf sanat anlayışını destekleyerek, sanatın belli bir amaca ya da kurama uyacak şekilde hareket etmesine karşı çıkmış, sanat eserinin yalnızca kendi niteliğini koruması gerektiğini savunmuştur.³⁵

David Smith (1906-1965), Amerika’da bu akımın etkili olduğu dönemde, heykel alanında dikkati çeken isimdir. 20. yüzyılın en büyük heykeltıraşlarından sayılan Smith, “*Kübizmin, Konstrüktivizmin ve Gerçeküstücülüğün biçimsel*

³³ Harold Rosenberg, *The Anxious Object*, Chicago & Londra: The University of Chicago Press, 1966; Aktaran: Ahu Antmen, *a.g.e.*, s.148.

³⁴ Semra Germaner, *1960 Sonrası Sanat*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 1997, s.9.

³⁵ Clement Greenberg, “Modernist Resim”; Aktaran: Enis Batur, *Modernizmin Serüveni*, 3. Basım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Ekim 1999, s.356-362.

*dağarcığını içselleştirerek kendine özgü bir bileşime varmıştır*³⁶. Pollock'ın resimde kullandığı yöntemleri heykelde uyguladığı erken dönem yapıtları Amerikan Soyut Dışavurumcu resminin etkilerini barındırır. Çizgisel ve yassı görünümler içeren bu dönem heykelleri resmin iki boyutlu görüntülerine benzerler (Görsel 14). Çalışmaları belirli bir planlama ile değil de malzemenin yönlendirmesi ile rastlantı sonucu şekillenir. Bu doğrultuda heykel dokunulan ve hissedilen bir nesne olmasının yanı sıra, izleyiciyi düşünmeye ve sorgulamaya iten bir nesne olarak gelişmiştir.³⁷

1950'lerden itibaren büyük boyutlu heykeller yapan Smith, geometrik soyut formlardan oluşan ve totemleri andıran konstrüksiyonlarında, kaynakla birleştirdiği çeşitli endüstriyel malzemeleri kullanmıştır. Yıllarca metali çizgisel kompozisyonlara dönüştürdükten sonra; şekil, hacim, yüzey ve yapıya daha fazla odaklanarak heykel için yeni bir dil oluşturmuştur.³⁸ Boşluğun kütle kadar önemli olduğunu düşünen sanatçıya kaynak, kütesiz bir form yaratma imkânı ve açıklık sağlamıştır (Görsel 15). Perdahlanmış paslanmaz çelik yüzeyleri, içi boş küp, dikdörtgen ya da silindirik birimler halinde kaynakla birleştirerek hacim hissi uyandıran Smith, oluşturduğu formları asimetric olarak çeşitli uzaysal düzlemlere konumlandırmıştır.³⁹ Çalışmalarının açık havada sergilenmesini tercih etmiştir, böylece parlatılmış yüzeyler, açık alanın değişen ışığını alabilecektir.⁴⁰ Parlatılmış şekillerin yan yana konumlandırılması, ışığın formların yüzeyleri üzerinde hareket etmesiyle tam anlamıyla belirginleşen dinamik kompozisyonlar yaratmıştır.

Işığın yansıtıcı gücüne büyük ölçüde bağlı olduğunu belirten Smith,⁴¹ izleyiciler ve soyut formlar arasında aktif ve katılımcı bir ilişki kurmuştur.⁴² Anıtsal ölçeklerine rağmen, izleyici, çevresinde döndükçe, heykelin formları ve etraflarını saran alan arasındaki ilişkiyi keşfeder; formların oluşturdukları açılar, izleyici etrafında yürüdükçe birleşir ve ayrılır. Heykellerinde sıklıkla kullandığı metali

³⁶ Ahu Antmen, *a.g.e.*, s.150.

³⁷ Naim Süleyman Omak, *1960 Sonrası Heykel Sanatı ve Yeni Gerçekçilik*, (Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Heykel Anasanat Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İzmir 2012, s.39.

³⁸ <https://www.artic.edu/artworks/22395/cubi-vii>, (05.05.2020).

³⁹ <https://www.moma.org/collection/works/81812>, (04.05.2020).

⁴⁰ <https://www.tate.org.uk/art/artworks/smith-cubi-xix-t00891>, (05.05.2020).

⁴¹ <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.56600.html>, (05.05.2020).

⁴² <https://collections.dma.org/artwork/4326984>, (05.05.2020).

“...yapıtlarının simgesel bir ögesi olarak düşünmüş”⁴³ ve çağının güç, yıkım, acımasızlık, ilerleme hırsı gibi kavramlarının ifade aracı olarak ele almıştır.

Yirminci yüzyıl heykel üretiminin ana eğilimi haline gelen soyutlama, özellikle konstrüktivist anlayışın temelini oluşturmuştur. 1920 yılında Naum Gabo (1890-1977) ve kardeşi Antoine Pevsner (1886-1962) tarafından yayınlanan ‘Gerçekçi Manifesto’da geçen ‘kinetik’ sözcüğü sanat alanında ilk kez kullanılmış ve Gabo’nun çalışmalarıyla öncülük ettiği bir Kinetik Sanat’tan söz edilmeye başlanmıştır. 1930’lu yıllarda heykeller devinim kazanmış, rüzgâr ve hava yardımıyla hareket eden pek çok kinetik heykel üretilmiş; hatta bazı sanatçılar, izleyiciyi de içine alan üç boyutlu eserler tasarlamıştır.



Görsel 14. D. Smith, Testere Kafa, 1933.



Görsel 15. D. Smith, Cubi XXVIII, 1965.

Soyutlama kavramına odaklanan Modernizm süreci; Kübizm, Fütürizm, Ekspresyonizm, Süprematizm, Konstrüktivizm, Dadaizm, Sürrealizm gibi pek çok farklı sanat akımını içinde barındırmıştır. Klasik güzellik anlayışının ötesini arayan modernist sanatçılar; yeni konular, yöntemler ve düşünsel arayışlarla izleyicinin algılarını değiştirme çabası içine girmişlerdir. 19. yüzyılın ikinci yarısındaki

⁴³ Ahu Antmen, *a.g.e.*, s.151.

atılımlar, 20. yüzyılın başlarındaki sanatsal denemeler, El Lissitzky (1890-1941) gibi tasarımcıların mekân ve yapıt ilişkisini yorumlama şekilleri, Kavramsal Sanat'ın yolunu açarak yeni sanat formlarının gelişimine olanak tanımıştır.

Amerikalı modernist sanat eleştirmeni Michael Fried (1939-) ‘Anthony Caro: 1960-1963 Heykelleri’ sergisine eşlik eden kataloğun sunuş yazısında, Modernizm sürecinde resim ve heykelin geçirdiği değişimleri şöyle özetler: “...*resim ve heykelde neyin önem taşıdığı ve neyin bir kenara atılabileceği hakkındaki fikirlerimizde köklü değişiklikler oluştu. Bu değişimler, Clement Greenberg’ün çığır açan deneme derlemesi Sanat ve Kültür’de yaptığı gibi salt form çerçevesinde tanımlanabilecek gelişmelerin sonucuydu. Greenberg’ün iddiası temelde şöyledir: Edouard Manet’yle başlayarak, her sanat dalında, kendisine tam anlamıyla ait olmayan şeylerin tasfiye edilmesi eğilimi başlamıştır... Resimde bu, her türlü üçüncü boyut yanılması reddetmeyi, onun yerine düzlüğü ve tuvalin formunu vurgulamayı gerektirmiş; heykelde ise – ... Rodin, Constantin Brancusi, Kübizm üzerinden ve Picasso’nun tetikleyip Jacques Lipchitz, Julio Gonzáles, Alberto Giacometti’nin erken dönemi ve David Smith’i de içine alan konstrüktivist gelenek yoluyla gelişen – soyut, açık dil özelliklerine yol açmıştır...*”⁴⁴.

Artık her şeyin ölçüsü insan değildir ve özellikle heykeltıraşlar figür üzerinde çalışırken bile geleneksel malzemelerle kendilerini sınırlamamışlar; yeni form arayışlarına girerek yeni fikirler doğrultusunda bir yapı bozumuna gitmişler, özgür bir hayal gücü ile izleyiciye aktarmışlardır. Fried’a göre; “...*eserlerin kendileri, arkalarındaki hayat hikâyesinden daha çarpıcıdır... görme görevi ve sorumluluğu yalnızca seyirciye aittir ve seyirci tarafından başkasına devredilmemeli, başkası tarafından da üstlenilmemelidir*”⁴⁵. Sürecin devamında bir çok avangart sanatçı, matematiksel bir yaklaşımla ele aldıkları sanatı, akıl ile kavranabilen bilinçli bir yaratım süreci olarak yorumlamış; sanat yapıtına izleyiciyi de dâhil ederek tüm sanatsal kavramları sorgulamaya almışlar ve sanatın alanının genişlemesine olanak tanımışlardır.

⁴⁴ Michael Fried, “Anthony Caro”, (Çev: Ömer Emre Yavuz), https://www.e-skop.com/skopbulten/anthonycaro/5607#_edn6, (03.03.2020).

⁴⁵ Gös. yer.

2.1. Heykelde Anıt Mantığının Yıkılışı

1750'lerden sonra dönem Avrupa'sında, aristokrasi temeline dayanan toplumsal yapı içerisinde orta sınıf yükselmeye başlamış; 19. yüzyıla gelindiğinde endüstrileşmenin hızlı gelişimi, bu durumun günlük yaşantıya ve sanata olan etkileri, doğayla kurulan ilişkinin yeniden yorumlanmasına yol açmıştır. Sanatta biçimsel ve düşünsel olarak ciddi anlamda kırılmanın yaşandığı ilk akım İzlenimcilik olmuştur. Gerçekçi geleneğin son temsilcileri sayılabilecek olan İzlenimciler, günün farklı zamanlarında, doğa veya nesnelere üzerine yansıyan ışığın etkisini izleyerek, anlık değişimlerin zihinlerinde kalan görüntüsünü tuvale aktarmışlardır. “*Bundan önceki sanatın tümü bir sentez sonucu ortaya çıkmışken, İzlenimcilik, bir analizin sonucudur*”⁴⁶. Işık ile kurdukları ilişki nedeniyle doğa ile bağları devam eden⁴⁷ İzlenimciler, 19. yüzyıl akademik geleneğine ve sanat anlayışına bir karşı duruş sergilemişler; Rönesans'tan beri kullanılan çizgisel perspektif yerine, renk tonlarının kullanımıyla ortaya çıkan yeni hacimsel görüntü ve renksel derinliği tercih ederek akademik geleneğin detaycılığından uzaklaşmışlardır.

Sanatçıların kendi gerçekliklerini oluşturdukları bu eğilim heykel sanatında, geleneksel form ve konulardan ilk kez uzaklaşmaya başlayan, yeni ifade arayışlarına girişen sanatçı Auguste Rodin'de (1840-1917) gözlemlenmiştir. Heykellerindeki deformasyon, ışık-gölge-mekân konusuna yaklaşımı ve heykelin temsili olandan soyut olana geçiş sürecindeki rolü, sanat tarihi açısından çok büyük önem taşır. Kullandığı parçalı biçimlendirme tekniği ve dinamik ifade gücü sayesinde heykellerinin yüzeyindeki ışık ve gölge sürekli hareket halindedir ve akışkan bir şekilde birbirlerini takip etmektedir. Işığın anlık görüntülerinin figüre aktarılmış hali olan heykelleri, insan bedeninin o andaki durumlarına göre biçimlendirilmiştir.

Formların sınırları net olmadığı ve ışıkla sürekli değiştiği için, Rodin, sanki izleyiciyi, heykelin etrafında dönmeye ve heykeli yaşamaya teşvik eder gibidir.

⁴⁶ Arnold Hauser, *a.g.e.* s.354.

⁴⁷ Nazan İpşiroğlu, *Oluşum Sürecinde Sanatın Tarihi*, 3. Baskı, Yorum Sanat Yayınevi, İstanbul, Ocak 2010, s.156-157.

Dönemin izleyicisi için heykelde güzellik algısı hala pürüzsüzlükle eşanlamlı sayılabilirken, Rodin bu beğeniye rağmen, kendi düşüncesini sanatına aktarmakta ısrar etmiştir.⁴⁸ Bitmemiş gibi duran heykellerinin kendi içinde bir estetik bütünlüğü vardır ve Gestalt kuramının da savunduğu gibi, izleyici eseri bir bütün olarak algılar. Şenyapılı'nın Hartt'tan aktardığına göre, Rodin'in sanat hayatı boyunca yapmaya çalıştığı şey, “...geçici duruşları, hesapta olmayan etkileri, bir bakıma Monet'nin demiryolu istasyonları ve Degas'nın dansçı resimlerinde olduğu gibi, önceden belirlenmemiş düzenlemeler içinde ve önceden saptanmamış anlamlarla iletmeği”⁴⁹.

Yüzyıllar boyunca heykel, kaideye oturtulmuş tarihi figürlerle temsili olarak kullanılmış ve heykelin kaidesi de platform işlevi görerek, temsilin görsel sembolik doğasını oluşturmuştur. 18. ve 19. yüzyıllarda sanatsal anlatım aracı olarak heykel, resim ve mimarlığın gerisinde kalmış ancak, bu dönem boyunca anıtsal heykeller yapılmaya devam etmiştir. Bununla birlikte süreç içerisinde burjuva sınıfı, siyasal olarak güçlendikçe, tarihsel anıtın dünyasallaşmaya başladığı ve kendi tarihinin somutlaştığını görmek isteyen burjuvazinin, ülküselleşmiş tanrı imgelerini reddederek, tarihsel kişilikleri ön plana çıkardığı görülmektedir.⁵⁰ 19. yüzyılın sonlarına gelindiğinde ise artık aşamalı olarak anıt mantığı zayıflamaya başlamıştır.

Rosalind Krauss (1941-) ‘Genişletilmiş Alanda Heykel/Sculpture in the Expanded Field’ isimli makalesinde, Rodin'in iki heykelini bu geçiş sürecinin izlerini taşıyan örnekler olarak göstermiştir. İlki 1880 yılında yapılması planlanan Dekoratif Sanatlar Müzesi'nin giriş kapısı için tasarlanmış ‘Cehennem Kapıları/The Gates of Hell’, ikincisi Paris'te belli bir yere dikilmek üzere yazarın anısına yapılan 1891 tarihli ‘Balzac/Monument to Balzac’ heykelidir. Her ikisi de anıt olarak tasarlanan bu yapıtlar, bugün özgün yerlerinde değillerdir, dolayısıyla anıt olarak başarısız sayılırlar.

“Bu iki heykel projesiyle anıt mantığı eşiği geçilip onun negatif durumu denebilecek bir şeye - bir tür yersizliğe ya da evsizliğe, mutlak bir yer kaybına - yani

⁴⁸ Ernest H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, (Çev: E. Erduran, Ö. Erduran), Remzi Kitabevi, İstanbul 2009, s.528.

⁴⁹ Frederick Hartt, *History of Art*, The Gallery Books, New York, 1989; Aktaran: Önder Şenyapılı, *a.g.e.*, s.27-28.

⁵⁰ Francis Clouston, *a.g.e.*, s.119.

Modernizme girilir. Zira heykel üretiminin modernist dönemi tam da bu yer kaybıyla bağlantılı olarak işler ve anıtı bir soyutlama; işlev bakımından yersiz ve büyük ölçüde kendine gönderen katışıksız bir işaret ya da kaide olarak üretir”⁵¹.



Görsel 16. Auguste Rodin, Cehennem Kapıları, 1880-1885.

‘Cehennem Kapıları’ (Görsel 16) adlı heykeli, daha sonra her biri kendi başına bir sanat eseri olacak olan ‘Âdem ve Havva/Adam and Eve’, ‘Düşünen Adam/The Thinker’ ve ‘Öpüşme/The Kiss’ gibi heykellerinin, birçok sahnede betimlenen küçük figürlerinden oluşmuştur. Birbirinden farklı pek çok duygunun ifade edildiği bu heykel bir anlamda modern sanatçının ruhunu yansıtmaktadır. Ünlü

⁵¹ Rosalind Krauss, “Mekâna Yayılan Heykel”, (Çev: Tuncay Birkan), *Sanat Dünyamız, Üç Aylık Kültür ve Sanat Dergisi*, Sayı 82, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Kış 2002, s.105.

yazarın gözlerini abartıp sabahlıkla tasvir ettiği ‘Balzac’ heykeli ise döneminde ciddi eleştirilere maruz kalmıştır (Görsel 17).



Görsel 17. Auguste Rodin, Balzac, 1891.

Rodin 1884’de siparişini aldığı ‘Calais Burjuvaları/Burghers of Calais’ adlı heykelde, Calais kentinin tarihinde geçen bir olayı anıtlıştırmıştır (Görsel 18). Hikâyede geçen altı mahkûmu sessiz, başları öne eğik olarak tasvir etmiş ve abartılı hareketlerden kaçınmıştır.

“Gerçek duygusu onu bir çeşit Ekspresyonizme götürdü. Fakat burada o zamana kadar bilinen heykel biçimlemeleri yoktu. Böylece anıt tarihinde yeni bir anlatım ortaya çıkıyordu... Burada tarihi olay, adeta bütün doğallığı içinde canlı bir şekilde duracaktı”⁵².

Rodin, ‘Balzac’ ya da ‘Calais Burjuvaları’ gibi heykelleri ile geleneksel anıt mantığındaki temsil ve anma işlevinde kırılmaya yol açmıştır. Kent meydanlarında,

⁵² Adnan Turani, *a.g.e.*, s.542.

tarihsel olayların canlandırıldığı ve etrafında toplanılan anma yerlerine dönüşen anıt heykeller, Modernizm ile birlikte daha öznel, izleyici ile hem fiziksel hem de duygusal bağ kurulmasına olanak tanıyan üç boyutlu nesnelere doğru gelişim göstermiştir.



Görsel 18. Auguste Rodin, Calais Burjuvaları, 1884-89.

Modern heykelin öncülerinden sayılan Rodin'in sanata bakışı ve heykel sanatına getirdiği yeni anlamla heykel ve heykelin taşıyıcısı olan kaide özgürleşme sürecine girmiş olur. Sanatçının kendi gerçekliğinin önem kazanmasıyla birlikte modern sanatta ışık, gölge ve atmosfer etkilerinin de yardımıyla, heykel sanatı daha ekspresif ifade biçimlerine doğru yol almıştır. İzlenimcilik ile İfadecilik (Dışavurumculuk) arasındaki bu geçiş, daha dramatik etkilerin araştırılmaya başlanmasına ve formun sadeleşmesine vesile olmuştur.

2.2. Modernist Heykelin Kaide İle Bütünleşerek Bağımsız Yapı Kazanması

Sanayi devrimleriyle, gelişen bilim ve teknolojiyle birlikte modernleşen toplum, merak eden ve sorgulayan bir duruma gelmiş; dinin boyunduruğundan kurtulan sanat, İzlenimcilik ile başlayan modernleşme süreci ile işlevsellikten ziyade estetik sorunlarla ilgilenmeye başlamış, sanatçı da bir özgürleşme sürecine girmiştir. Modernizm, kalıplaşmış kuralları reddederek, değişen toplumsal yapının beklentilerine cevap vermeye çalışırken, ister istemez yeni kalıplara yönelmiş, bünyesinde birçok akım ve anlayış barındırmıştır. Dönemin sanatçıları da yeni ifade arayışları ile değişime ayak uydurmanın gerekliliğine vurgu yapmışlar; kendilerini yeni malzemeleri keşfetmenin ve mekânın ne olduğu konusundaki araştırmaların içinde bulmuşlardır.

“Dünyada yeni bir çığır açan teknoloji, matematik, mühendislik, fizik, kimya bilimleri heykel sanatına da pek çok teknik olanaklar sağlıyordu. Heykel eski hareketsizliğinden kurtuluyor... Kübizm, Konstrüktivizm, Sürrealizm gibi pek çok sanat akımı heykeli etkisi altına alıyordu... Heykelin anıtsal işlevi yok olup gitmişti... Her tür konu ve anlatım dili sanatçıya açıktı. Heykeltıraşlar, insan biçiminde ‘başka bir düzen’ bulmak için, yeni ritimler ve mekânla biçimi birleştirme yolları buldular”⁵³.

19. yüzyıl sonuna kadar, mekânı sabit, hareketsiz bir olgu gibi ele alan bilimsel ve felsefi yaklaşımlar doğrultusunda, zamandan bağımsız olarak algılanan mekân sanatta etkisiz kılınmıştır. Isaac Newton’ın ‘mutlak mekân’ teorisine göre mekân, “...kendi doğası içinde dışsal herhangi bir şeyle ilişkisi olmaksızın, aynı ve hareketsiz kalır”⁵⁴. Modern felsefenin kurucusu sayılan Descartes’in (1591-1650) Kartezyen geleneği de mekânı, öznenin karşısında konumlandırmıştır. Heykel alanında da mekân ve yapıt birbirinden ayrı düşünülerek, mekân, sanat yapıtının bünyesine dâhil edilmemiştir.

⁵³ Nilgün Bilge, *a.g.e.*, s.115.

⁵⁴ Ahmet Cevizci, *Felsefe Sözlüğü*, 6. Baskı, Paradigma Yayıncılık, İstanbul 2005, s.1150.

Yirminci yüzyılın başlarından itibaren Einstein, genel görelilik kuramı ile klasik fiziğin ‘mutlak mekân’ ve ‘mutlak zaman’ kavramları yerine, ‘görelî uzay’ ve ‘görelî zaman’ kavramlarını getirmiş; bu teoride zaman, mekân ya da hareket birbirinden bağımsız oluşumlar olarak değil, iç içe geçmiş süreçler olarak ele alınmışlardır. Bu kurama göre zaman, mekândan ayrı düşünülmemeyecek bir kavramdır ve birlikte nesneyi oluştururlar.⁵⁵ Bu doğrultudaki gelişmelerle, Kartezyen felsefenin özne ile nesne ayırımına karşı çıkan Maurice Merleau-Ponty’nin (1908-1961) düşünceleri, Gabo ve Pevsner’in yenilikçi bakış açılarıyla, mekânın fiziksel varlığı heykelin öğelerinden biri haline gelmeye başlamıştır. 1923 yılında Lissitzky’nin ‘Proun Odası/Proun Room’ ve Kurt Schwitters’in ‘Merzbau’ sergileri sanat tarihinde yeni bir sayfa açmış; bu yapıtlarda, sergileme mekânı, yapıtın özü ile ilişkili temel bir unsur olmuştur. Bu sanatçılar “...yapıtın sınırlarını aşarak, içinde buldukları mekâna doğru taşan yeni kavramlar”⁵⁶ önermişler ve mekânı, sanat yapıtını etkileyen bir faktöre dönüştürmüşlerdir.

Teknolojideki gelişmeler malzeme olarak sanata etki etmiş; kaynak aletinin kullanılmaya başlanması gibi dönemin benzer değişimleri heykel sanatının önemli bir dönüşüm geçirmesine neden olmuştur. Geleneksel tekniklerin yerine, inşa etme ve birleştirme gibi yöntemlerin kullanılmaya başlanması sonucunda heykel uzay boşluğunu da içine alarak mekânla bütünleşmiştir. “Heykelin değişim süreci 20. yüzyılın başından itibaren malzeme dağarcığının genişlemesine bağlı olduğu kadar kaideden inip, doğrudan alana açılan formlarını bulguladığı süreçle başlar”⁵⁷.

Endüstri Çağı sanatının şekillenmesinde Dada, De Stijl, Bauhaus ve Konstrüktivizm’in önemli katkıları olmuş; Mondrian’ın (1872-1944) denge-oran ilişkisi ve Malevich’in (1879-1935) nesnesiz dünyasıyla natüralist gelenek tamamen terk edilerek evrensel bir sanat dili oluşmaya başlamıştır. I. Dünya Savaşı sonrasında yaşamın her alanında gerçekleşen hızlı gelişmeler, izleyicinin de sanat yapıtıyla birlikte değişim geçirmesine neden olmuştur. 1960’larda sanatın disiplinlerarası bir

⁵⁵ Zehra G. E. Aşkın, *Tarihte Determinizm-İndeterminizm Karşıtlığının Kategorial Çözümüne*, (Araştırma), Ankara Üniversitesi 2008, s.127-139.

⁵⁶ Marcus Graf, “Uzay İstilacıları: Çağdaş Görsel Sanatlarda Mekânın Yok Oluşu”, *İzinsiz Gösteri*, <http://www.izinsizgosteri.net/new/?issue=48&page=1&content=385>, (25.11.2019).

⁵⁷ Nesrin Karacan, “Heykel, Kaide ve Kütle”, *Sanat ve Tasarım Dergisi*, Anadolu Üniversitesi, s.75, <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/192493>, (12.04.2020).

boyut kazanmasıyla sanatlar arasındaki sınırlar erimiş; mekân kavramı da sanatın üretim sürecinde öncelik kazanmıştır. Kendi yapısını bu yeni mekân algısına göre başkalaştıran heykelin, kaideli dik formu ve kütsel yapısı değişime uğramıştır.⁵⁸ 1900-1950 yılları arasında çağın değişimi ve dönüşümüne paralel olarak gerçek kimliğini kazanan modernist heykelin Rodin ve Medardo Rosso ile başlayan süreci; Brancusi, Moore, Lipchitz, Hepworth ve Arp gibi heykeltıraşlar tarafından birkaç adım öteye taşınmıştır. Modern heykel, yalnızca kendine göndermede bulunan, kendi kendini yaratan yapıt fikrine odaklanmıştır. Bununla birlikte pek çok çelişkiyi de bünyesinde barındıran modernist tavır, geleneksel kalıpları kırmak için yola çıkmasına karşın yine onlarla mücadele etmek zorunda kalmıştır.

“20. yüzyıl başında Fovizm, Kübizm, Fütürizm, Konstrüktivizm gibi birbirinden farklı pek çok akımın genel ilkesi de ‘soyutlama’ olmuş, dış gerçekliğe tam anlamıyla sırtını dönmeyen bu akımlar dâhilinde ele alabileceğimiz pek çok sanatçı, izleyicinin önüne ancak ‘biçimsel çözümleme’yle algılanabilecek yapıtlarla çıkmıştır. Ancak biçimlerin parçalanarak soyutlandığı, nesnelerin tanınmaz hale geldiği Analitik Kübist resimlerde bile saf bir soyuta varılmamış; nesne varlığını korumuştur”⁵⁹.

Bir sanat yapıtının izleyici ile buluşmasını sağlayan kaide, mekân, duvar, çerçeve gibi temel unsurlar, sanat alanındaki değişimlere paralel olarak, sanatçıların yeni form arayışlarına yönelmeleri ile süreç içerisinde bazı müdahalelerle değişim geçirmiştir. Bu yönelimler sonucunda genel olarak çerçeve resmi, kaide heykeli terk etmiş, duvarın ya da tavanın gücü ortaya çıkmış, galerilerin yapısı ve işlevi değişime uğramıştır. Zemine, duvara, tavana yerleştirilen hatta havaya asılan heykel, mekânla ve izleyiciyle yeni türden ilişkilere girmiştir.⁶⁰

Kaide tanımlanırken heykelin nerede başlayıp bittiği ve kaidenin işlevinin ne olduğu da belirleyici olur. Klasik mimaride kaide, heykel ve sütunlar için destek olarak; aynı zamanda bir sanat yapıtı olarak heykeli bulunduğu mekândan ayırmak, diğer nesnelere farkını vurgulamak ve önemini belirtmek için kullanılmıştır. Antik

⁵⁸ A.g.m., s.92.

⁵⁹ Ahu Antmen, a.g.e., s.80.

⁶⁰ Nesrin Karacan, a.g.m., s.85-86.

Roma ile Rönesans Roması'nın yönetim merkezi arasındaki ilişkiyi simgelemesi amacıyla, Campidoglio'nun merkezine yerleştirilen 'Marcus Aurelius Anıtı/Statue of Marcus Aurelius', gerçek yer ile temsil edici gösterge arasında aracı olarak işlev gördüğü için, kaide burada yapının bir parçası konumundadır⁶¹ (Görsel 19). Kaide, nesne için bir destek yaratarak, hem mimari hem de izleyici ile ilişkisi bağlamında heykeli yerden kaldırmaktadır. Fiziksel olarak heykeli yükselten kaide, aynı zamanda onun sembolik statüsünü de yüceltmektedir.⁶² Kamusal alanlardaki heykellerin kaideleri, tarihsel bağlamları nedeniyle kendini çevreleyen mekânla da bir ilişki içerisindedir.



Görsel 19. Marcus Aurelius Anıtı, Roma.

Kaideli anıtsal heykellerin ardından, 1900'lere gelindiğinde, heykelin estetik gereksinimleri ve teknik sorunları değişmeye başlamıştır. Heykelin kaideden bağımsız bir anlayışla uygulanmaya başlanmasıyla; içine girilebilen ya da üstünde yürünebilen, hareketli, izleyicinin kendi seviyesine inmesiyle doğrudan ilişkiye

⁶¹ Rosalind Krauss, *a.g.m.*, s.104

⁶² Nesrin Karacan, *a.g.m.*, s.78-79.

girebileceği; anlamı ve form yapısı sürekli genişleyen üç boyutlu bir nesneye dönüşmesinin yolu açılmıştır.⁶³

“Modernist çalışmalar özerkliklerini iddia ettiklerinde, akademik görüş heykel yaratmak için özel mekânlara ihtiyaç duymuştur. Heykeli sahnelemeye ihtiyaç duymak tartışmaya açık bir konu olmuştur. O dönemlerde, Auguste Rodin (1840-1917) ve Constantin Brancusi (1876-1957) heykelde temel yenilikleri başlatmıştır ve bu sürecin bir bölümü kaide kullanımının bir revizyonu olmuştur. Rodin 1893’de, figürlerini farklı yüksekliklere yerleştirme yoluyla etkilerini değiştirme konusunda çalışmıştır. Calais Burjuvaları (Burghers of Calais) (1895) anıtını kaidesiz yerleştirmeyi önermiştir. Ancak, çalışmada görevlendirilmiş yetkili memurların bir kısmının muhalefeti nedeniyle, bu teklifi ölümünün sonrasına kadar gerçekleştirilmemiştir”⁶⁴.

Modern heykelin öncülerinden kabul edilen Romanyalı sanatçı Constantin Brancusi ise kaideyi, heykellerinin bütünleyici elemanı olarak görmüş, yapıt ve kaide arasındaki sınırın geçirgen olmasına dikkat etmiştir. Nesnelerin özünü yakalamaya yöneldiği saf biçimsel ifade arayışı ile heykele yeni bir bakış açısı getiren en önemli sanatçılardan biri olan Brancusi’nin, heykeli farklı şekillerde sergilemeye olanak tanıyan kaideleri çoğunlukla yalın birimlerin tekrarından oluşmaktadır.

Modernist heykel, kaideyi kendi bünyesine almak için aşağıya doğru uzanmış; böylece bulunduğu fiziksel mekânın önemini işaret etmekten uzaklaşarak bağımsızlığını ilan etmiştir.⁶⁵ Brancusi’nin heykelleri de kaidelerini içine alacak şekilde aşağı doğru genişlemektedir. Geleneksel heykel kaidelerini onaylamayan Brancusi’ye göre kaide, heykelin en önemli unsurlarından biri olarak, heykelle bütünleşmeli veya etkisini arttırmalıdır. Bu şekilde yepyeni bir tür nesne haline gelen bazı kaideleri başlı başına bir heykel olarak değerlendirilebilir. Heykelsi kaideye

⁶³ A.g.m., s.87.

⁶⁴ Manuela Ammer, *The Pedestal Problem*, 2011; Aktaran: Yasemin Sarı Bayer, *Çağdaş Sanatta Yapıt Mekân İlişkisi*, (Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Plastik Sanatlar Anasanat Dalı, Basılmamış Sanatta Yeterlik Tezi), Kocaeli 2015, s.111.

⁶⁵ Rosalind Krauss, *a.g.m.*, s.105.

verilebilecek en iyi örneklerden biri ‘Dünyanın Başlangıcı/Beginning of the World’dır (Görsel 20).



Görsel 20. Constantin Brancusi, Dünyanın Başlangıcı, 1920.

En ünlü yapıtları arasında gösterilen ve en yalın soyutlamaya ulaşan çalışmalarından biri olan, 1937 tarihli ‘Sonsuz Sütun/Endless Column’da (Görsel 21) ise heykel kaideden ibarettir.⁶⁶ Sanatçı, birbirinin aynısı 15 birimin yanı sıra, her iki uçta yer alan yarımşar modülden oluşan - ki bu yarım parçalar formun devamlılığını imlemesi açısından önemlidir ve sütunun gökyüzüne doğru devam ettiğine işaret eder - yaklaşık 30 metre yüksekliğindeki bu heykelde, mekanik bir tekrarla yalın bir görsel etki yaratmayı amaçlamıştır.⁶⁷ Keskin kenarlı birimlerin üst üste konulmasıyla oluşturulan heykelin zeminle birleştiği yere, kaide işlevi gören küçük kare bir parça yerleştirilmiştir.

Birinci Dünya Savaşında Romanya’nın Targu Jiu kentini Almanlara karşı savunurken ölen Romen askerlerin anısına yaptığı, üç heykelden oluşan kompleks anıtın parçalarından biri olan bu heykel, sanat tarihçilerine göre; “...savaşlarla parçalanmış insanlığın yeniden birleşme inancının ve ruhun cennete yükselişinin

⁶⁶ Gös. yer.

⁶⁷ Rahmi Atalay, “Brancusi Özelinde Heykel Sanatında Soyutlama”, *Anadolu Sanat*, Sayı 18, 2007, s.106.

*çarpıcı bir anlatımıdır*⁶⁸. Bölgenin tarihini, şehrin kimliğini, geleneksel sanat ve zanaatları birleştirdiği; ‘Sessizlik Masası/Table of Silence’, ‘Öpücük Kapısı/Gate of The Kiss’ ve ‘Sonsuz Sütun’dan oluşan bu düzenleme, bir anlamda yaşam yolculuğunu sembolize eder gibidir.

Sanatçının, mekânın yerel mitlerine ve kültürüne hâkim olması, düzenlemenin anlam katmanlarını çoğaltmış; kendi kültüründen etkilenecek yaptığı kompleks anıtta doğum, birleşme, aile, ölüm, sonsuzluk ve barış gibi kavramlara vurgu yapmıştır.⁶⁹ Masadan başlayıp, kapıdan geçilip sütuna varıldığında yüksekliğin giderek arttığı görülür. Yüksekliğin doruk noktasına ulaştığı ‘Sonsuz Sütun’da Brancusi, aynı eşkenar dörtgen şeklinin tekrarlanmasıyla sonsuzluk fikrine vurgu yaparak, birçok geleneksel kültürün inançlarında önemli bir yeri olan ‘axis mundi’⁷⁰ kavramına veya ‘dünyanın eksenine’ne atıfta bulunur.⁷¹ Aynı zamanda, Romen kültüründe çoğunlukla trajik şekilde ölen gençlerin mezarlarına dikilen sütunlardan esinlendiği düşünülmektedir.⁷² Heykelini felsefi kavramlar ve kültürel referanslar üzerine kuran Brancusi’nin ‘axis mundi’ fikri, belki de, mekân içinde dekoratif bir nesne yaratmak yerine, nesne içinde bir dünya yaratma arzusunun bir göstergesidir.⁷³

Brancusi, mekânı ve izleyicinin yapıyla ilişkisini modern bir çerçeveye soktuğu ilk uygulamalardan biri olan bu heykelle, izleyicinin bakışını gökyüzüne doğru çevirmiş; kendi dünyasında içselleştirdiği özgürlük ve sonsuzluk kavramlarını izleyiciye aksettirerek sonsuzluk hissi uyandırmıştır. Modüllerin yükseldikçe küçüldüğü hissi sütundaki ‘sonsuz’ kavramını güçlendirmiştir. Birçok yoruma açık olan bu heykel, izleyiciyi, kavramsal bir çözümlemeye ve çevresini deneyimlemeye davet etmektedir.

⁶⁸ Özlem Kalkan Erenus, “Modern Heykelin Avangardı: Constantin Brancusi”, <http://istanbuldasanat.org/constantin-brancusi/>, (10.05.2020).

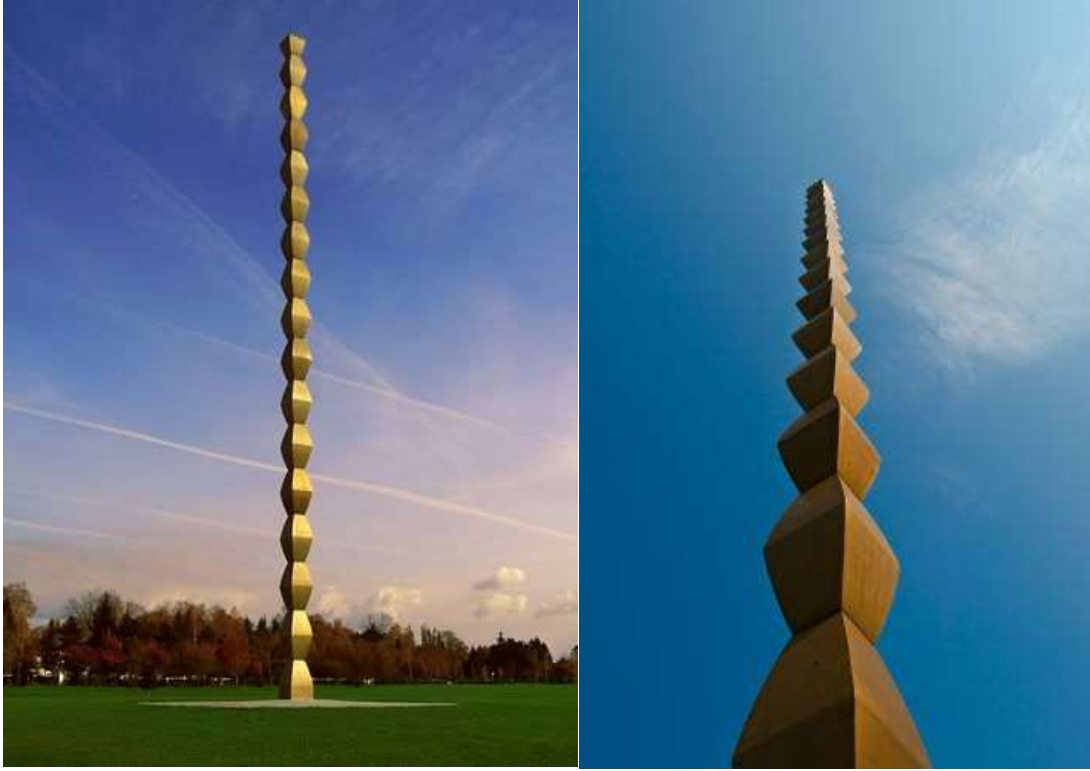
⁶⁹ Nevzat Atalay, “Savaş ve Ölüm Olguları Bağlamında Anma Mekânları: Gelibolu Yarımadası, Tirgu Jiu Parkı, Vietnam Gazileri Anıtı”, *İdil Dergisi*, Cilt 7, Sayı 52, 2018, s.1503.

⁷⁰ Axis mundi, dinlerde ve mitolojilerde göksel ve coğrafi kutup olarak, dünya ile cennet-cehennem arasındaki bağlantıyı oluşturduğuna inanılan, evrenin merkezini gösterdiği düşünülen bir semboldür. https://tr.wikipedia.org/wiki/Yer'in_ekseni, (10.05.2020).

⁷¹ <https://www.theartstory.org/artist/brancusi-constantin/artworks/>, (10.05.2020).

⁷² Özlem Kalkan Erenus, *a.g.m.*

⁷³ <https://danubeonthames.wordpress.com/romania/constantin-brancusi-the-endless-column-the-column-without-end/>, (10.05.2020).



Görsel 21. Constantin Brancusi, Sonsuz Sütun, pirinç kaplı demir, 1937.

“Heykel sanatı ayakları yerden kesildiğinde, diğer bir deyişle kaidesinden indiğinde formların zenginliğine ve yeni form anlayışlarına kavuşmuştur. Kaidesiz... heykel, geleneksel dik formları dışında mekânla ve yeni malzemeleriyle yeni ilişkiler kurduğu gibi günümüzde mekân ve nesne bağlamına dönüşen çeşitli ilgilerin de temelini oluşturmuştur”⁷⁴.

Kaideyi heykelin bir parçası olarak düşünen ve tasarım aşamasında kaideye estetik bir unsur olarak yaklaşan bir diğer heykeltıraş Alberto Giacometti'dir (Görsel 22). Bununla birlikte Giacometti, 'Boğazı Kesik Kadın/Woman with Her Throat Cut' gibi sürrealist tavrıyla oluşturduğu çalışmalarından bazılarını kaidesiz tasarlamıştır (Görsel 23). Alexander Calder (1898-1976), geleneksel heykel tekniklerinden tamamen uzaklaşarak, kaidesinden ve zeminden özgürleştirdiği heykelleriyle son derece özgün bir görsel dil yaratmıştır (Görsel 24). Mekânsal konstrüksiyonlar olan Calder'in mobilleri, ince tellerle birleştirilmiş oldukça hafif ve boşlukta hareket eden

⁷⁴ Nesrin Karacan, *a.g.m.*, s.75.

bir yaprağa ya da balığa benzeyen, yassı, hacimsiz biçimlerden oluşur.⁷⁵ Carl Andre'nin yerde sergilediği birimleri, Robert Morris'in mekânla ve izleyiciyle ilişki içinde olacak şekilde konumlandırılan küpleri ile birlikte sanat nesnesi ve mekân bir bütün haline gelmiştir.

“...bir heykeli herhangi bir kaidenin üstüne oturtmak, onun güncelliğini de tanımamak demektir: sahne ve resim çerçevesi gibi, heykel kaidesi de heykelin görüntüsünü gerçekdışı bir düzeye yükseltir ve böylece özel bir dikkati onun üzerine çeker. Rilke bu soyutlanmış özel mekâna ‘heykelcinin yalnızlık çemberi’ diyordu. Bu da Sürrealistlerin ve başkalarının bu kalıpları kırma yollarını niçin aradıklarını açıklamaya yeter”⁷⁶.



Görsel 22. Alberto Giacometti, Oturan Kadın, 1949-1950.

Kaide, yüzyıllar boyunca, heykelin ayakta durmasını sağlayan bir taşıyıcı olarak heykelden ayrı düşünülmüştür. Kaidesiyle birlikte kurgulanan anıtsal heykeller ise daha çok temsil görevi görmüştür. Modernizm süreci içinde kaidenin heykelin desteği olma görevi, heykelin içinde eriyerek çözülmeye başlar. Heykelin

⁷⁵ Semra Ögel, *Çevresel Sanat*, Gümüşsuyu İstanbul Teknik Üniversitesi Matbaası, Mühendislik Mimarlık Yayınları:121, s.39.

⁷⁶ Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, (Çev: Prof. Dr. Cevat Çapan, Prof. Sadi Öziş), 2. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul 1991, s.193.

altındaki yükseklik yani kaide ortadan kalkınca, heykel, ulaşılabilir olan, izleyici ile mesafesinin azaldığı, daha kolay iletişim kurulabilen bir yapıya dönüşmüştür.



Görsel 23. Alberto Giacometti, Boğazı Kesik Kadın, 1932.



Görsel 24. A. Calder, Muzaffer Kırmızı, sac levha, demir çubuk, boya, 27,4x584,2x457,2 cm, 1959-1963.

“Primitif, Arkaik, Klasik, Modernizm gibi büyük üslup ve hareketlerdeki kaide, hacim, anıt, mekân gibi heykele dair ve geleneksel yapısında mutlak sayılan kavramların karşılıkları olan form anlayışlarıyla, günümüzdeki karşılıkları arasında farklı özellikler görülmektedir. Bu farklılıklar; heykelin inanç sistemli toplumlardaki sembolik varlık nedenlerine bağlı olarak geliştirdiği yapısıyla, bu nedenlerin 20. yüzyılda geçerliliklerini yitirmesiyle arkaik ve klasik dönemlerde sahip olduğu kaideli kütleli formunun değişimidir. 20. yüzyılın başından itibaren heykelde bu klasik yapı bozulmuş kaidesiz, geleneksel konumları dışında mekâna doğrudan açılan, harekette, malzeme anlayışına kadar asli değerlerini değiştiren bir açılım sergilenmiştir”⁷⁷.

2.3. Konstrüktivizm: Heykel İle Mimarının Birleştirilmesi ve İzleyicinin Heykel İçinde Yaşamaları

Yirminci yüzyılın gelişen teknolojisi ve bilimsel ilerlemelerine paralel olarak sanatçılar hem kavramsal olarak, hem de malzeme açısından yeni sorgulamalara girişmişler; zaman, mekân ve hareket kavramlarını yeniden tanımlamışlardır. Bu durumun en net gözlemlendiği akım olarak Konstrüktivizm (Yapımcılık), özellikle heykel sanatına getirdiği yeni bakış açısı ile modern heykel anlayışının en önemli yönelimleri arasında yer almaktadır.

Kübizm ve Fütürizm’den temellenen Konstrüktivizm, Rusya’da Vladimir Tatlin (1885-1953) ve Naum Gabo’nun düşünceleri çerçevesinde gelişmiş, 1930’lu yıllara kadar varlığını sürdürmüştür. Akımın çıkışından kısa bir süre sonra konstrüktivist sanatçılar, toplumsal ve estetik açıdan iki farklı yönelim sergilemişlerdir. Tatlin önderliğindeki Prodüktivistler’in önerileri doğrultusunda gelişen, sanatın toplum yararına kullanılmasını öngören ve işlevsel olması gerektiğini

⁷⁷ Nesrin Karacan, “Tarihsel Süreç İçinde Heykel Formu”, *Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, Cilt 4, Sayı 4, 2013, s.18, <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/192456>, (20.12.2018).

savunan bir anlayışın yanı sıra; Gabo'nun sanat anlayışı çizgisinde gelişen diğer yaklaşım, heykeli, işlevselliğin dışında ayrı bir etkinlik alanı olarak görmüş ve oluşum sürecinin de estetik bir unsur olarak algılanması gerektiğini savunmuştur.

Konstrüktivist heykeller, oluşturulma aşamalarının estetik bir değeri olduğu düşüncesinin ürünleridir. Heykeltıraşlar, gelişen endüstrinin sunduğu demir, çelik, pirinç, cam, pleksiglas, plastik gibi yeni malzemeleri mekân içinde inşa ederek yeni bir anlatım dili geliştirmişlerdir. 'Tektonik', 'yapım', 'konstrüksiyon' gibi kavramlar kullanmışlar; bunların sanatçıyı yeni bir içerik ile yeni bir biçim diline yönlendirmesi gerektiğini düşünmüşlerdir.

Bu dönemde üretilen heykeller, *"...genel olarak temel biçimsel öğelere indirgenmiş geometrik bir sadelik taşımaya başlamış ve dönemin teknolojisinin el verdiği ölçüde endüstriyel malzemelerle gerçekleştirilmiştir. Sanatı, modernleşme sürecinin endüstrileşme, bilimsel ve teknolojik gelişim gibi daha geniş bir zeminin parçası olarak gören sanatçılar için alışılabilir malzeme ve yöntemlerle gerçekleştirilen resim ya da heykel, 'eski düzen'in geçkin bir ifadesi gibi algılanmış; anlamını yitirmeye başlamıştır. Buna karşılık Modernizm sürecinin düzen ve denetim, disiplin ve sistem, seri ve standart gerektiren özelliklerinin sanatsal yansımaları aranmış ve 'konstrüksiyon', 'modern'in ideal biçimi olarak görülmüştür"*⁷⁸.

Gabo ve Pevsner, 1920'de yayımladıkları 'Gerçekçi Manifesto'da, Konstrüktivizm akımının ana ilkelerinden ve 'yapımcılık' kavramının, heykelin strüktürünü vurgulamayı amaçlayan bir tutum olduğundan söz etmişlerdir. Gerçekçi Manifesto'da; *"...rastlantısal ve yüzeysel olarak rengin kullanımının dışlandığı; çizginin açıklayıcı özelliğinin olmasından ziyade statik kuvvetleri yönlendirmesi gerektiği; hacim yerine derinliğin, kütle yerine düzlemlerle oluşturulan hacmin ve statik ritim yerine gerçek zamanı algılayışın temel formları olarak kinetik ritimlerin benimsendiği"*⁷⁹ ifade ediliyordu. Geometrideki formları, açık konstrüksiyonlara dönüştüren Gabo, bilinçli bir kurguyu içeren heykellerini mühendislik bilgisi üzerine

⁷⁸ Ahu Antmen, a.g.e., s.104.

⁷⁹ George Rickey, *Constructivism Origins and Evolution*, Revised Edition, 1968, s.27.

temellendirmiştir. Mimarlığın yapılandırma yöntemlerinden yararlanmasının yanı sıra önermelerde de bulunan Gabo, 1923’de yaptığı ‘Sütun/Column’ adlı heykelinde mimari ile heykeli birleştirmiştir (Görsel 25). “*Düzlemlerin birbirine eklenişi, mekânın şekillendirilmesinde doğruların kullanılışı konusunda üstün bir örnektir*”⁸⁰. Gabo, izleyicinin fiziksel duyularından ziyade, zihnine ve hislerine hitap eden nesnelere üretmeyi amaçlamıştır.⁸¹



Görsel 25. Naum Gabo, Sütun, pleksi, ahşap, metal ve cam, 1923.

İkinci Dünya Savaşı birçok konstrüktivist sanatçının ABD’ye göç etmesine yol açmış; Rusya’da etkisini hızla kaybetmesine rağmen, Almanya’da Bauhaus ve Amerika’daki sanat okulları Konstrüktivizm’den oldukça etkilenmiştir. “*Yaratma edimini dışlayan ve yerine ‘inşa etme’yi koyan; sanatsal değil, bilimsel ilkeleri önemseyen, yaratıcı bireyin kişisel üslubu yerine, toplumsal gereksinimlere göre şekillenen kolektif üretimi amaçlayan Konstrüktivistlerin etkisi, 1920’li yılların başında zayıflamıştır. Bunda, Sovyet ideolojisinin natüralist ve geleneksel sanat biçimlerini daha etkin bir propaganda aracı olarak görmesinin rolü büyüktür*”⁸².

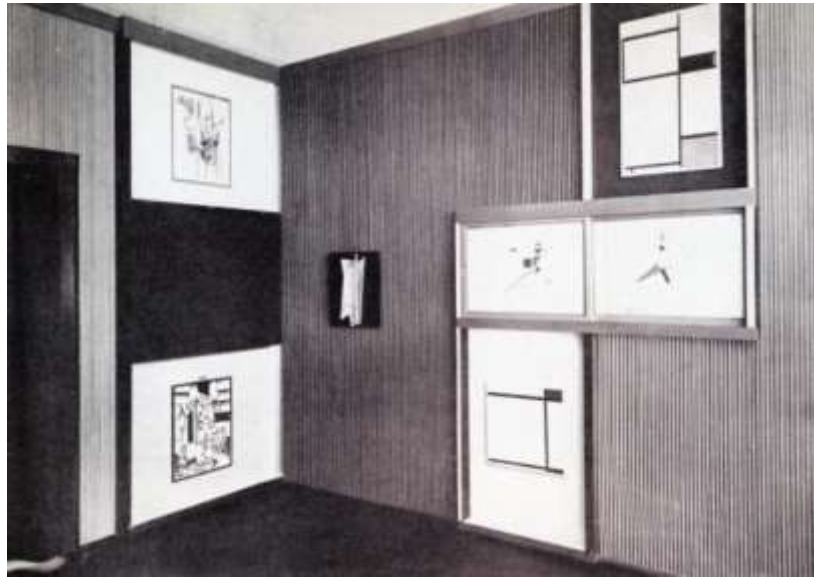
El Lissitzky, ‘Proun’ ismini verdiği mekân çalışmalarında resim, heykel ve mimarlığı uyumlu bir şekilde birleştirmeye çalışmıştır. Sanatçının, 1923’te Büyük

⁸⁰ Nilgün Bilge, *a.g.e.*, s.150.

⁸¹ <https://www.guggenheim.org/artwork/1379>, (13.05.2020).

⁸² Ahu Antmen, *a.g.e.*, s.107.

Berlin Sergi Mekânı için tasarladığı ‘Proun Odası’nda, yerleştirdiği tüm resimler mekân ile ilişki içerisindedir ve izleyicinin hareketi yapıtın oluşumuna dâhil edilmiştir. 1927-1928 yılında gerçekleştirdiği ‘Soyut Kabine/Cabinet of Abstraction’, Lissitzky’nin konstrüktivist ilkelerinin mekân düzenlemesine uyarlanmasıdır (Görsel 26). Lissitzky bu uygulamada resimleri sürgülü panellerin arasına koymuş, farklı yönlerde hareket eden panellerle duvarları hareketlendirmiş ve mekân boyunca izleyicinin yer değiştirmesiyle yeni renk düzenlemeleri oluşturmuştur. Soyut geometrik sanat galerisi tasarımı, yapıt ve izleyici ilişkisi çerçevesinde sergi mekânına ilişkin yeni bir öneri getirmiştir. Bu çalışmada Lissitzky’nin amacı, mekân içinde aktif bir konuma getirilen izleyicinin, yapıtı yeniden biçimlendirmesine olanak sağlamak ve çağdaş soyut resmin yeni mekânını sunmaktır.



Görsel 26. El Lissitzky, Soyut Kabine, 1928.

Rus konstrüktivistleri, “...devrim ideolojisinin yaygınlık kazanması yolunda temel bir gereklilik olarak görülen çeşitli propaganda biçimleri kullanmışlardır. Bunların başında afişler, dergiler ve resimler gelir. Bazı renkleri (kırmızılar, beyazlar) ve geometrik biçimleri toplumun belli kesimlerini simgeleyecek şekilde kullanan El Lissitzky’nin 1920’lerde gerçekleştirdiği afişlerin hemen hepsi, dönemin izleyicisi için belki daha açık anlamlar ifade eden örtük bir propaganda boyutu taşır”⁸³.

⁸³ A.g.e., s.106.

Rus Konstrüktivizminin önemli temsilcilerinden olan Vladimir Tatlin, akımın ana ilkelerinden olan ‘gerçek malzeme, gerçek mekân’ anlayışının öncülüğünü yapmıştır. Yapıtlarında mekânı somut bir unsur olarak ele almış, heykelde boşluğu ve formu iç içe geçirmiş; kütleli ortadan kaldırarak, boşlukta asılı, iç hacmi görülebilen heykeller üretmiş; izleyiciyi gerçek mekânda, gerçek malzeme ile baş başa bırakmıştır. Cam, ahşap, karton, alçı, tel, metal gibi atık malzemelerden ürettiği soyut konstrüksiyonları ile geleneksel heykel ile ilişkilendirilebilecek teknikleri tamamen terk etmiştir.

Sovyet Devrimi’ne olan inancın simgesi olarak tasarladığı ve heykel ile mimari bileşiminin ütopyik bir ifadesi olan ‘Üçüncü Enternasyonel Anıtı/Monument to the Third International’ en ünlü yapıtıdır (Görsel 27). Spiral şeklindeki yapının içindeki silindir, küp ve küre biçimli döner odaların evrenle uyumlu olarak sırayla hareket ettirilmesiyle, gelecek uzay çağının dinamizmini yansıtmak istemiştir. İçinde kongre, sergi salonları ve radyo stüdyosunun bulunduğu kinetik bir mimari örneğidir. Ancak dönemin maddi koşulları nedeniyle bu dev kule gerçekleştirilememiş, maketiyle sergilenmiştir.



Görsel 27. Vladimir Tatlin, Üçüncü Enternasyonel Anıtı, 1919.

Bu tür çalışmalarda ortaya çıkan mekân algısı veya heykel-boşluk ilişkisi, dönemin sosyal yapısındaki değişimlerden büyük ölçüde etkilenmiştir. Bilim ve teknolojinin verilerini ve olanaklarını kullanan konstrüktivist sanatçılar, özellikle heykel sanatına yeni ifade biçimleri kazandırmışlardır. Rosalind Krauss'a göre, "...evrensel geometrilerin değişmez mantık ve tutarlılığının görsel kanıtları"⁸⁴ olma iddiasında olan bu konstrüktivist biçimler izleyiciyi düşünmeye, sorgulamaya davet etmişlerdir.

2.4. Dada: Geleneksel Sanat Kalıplarının Kırılışı ve İzleyicinin Pasif Alımlayıcı Konumdan Çıkışında Duchamp Etkisi

Dada, dünyada savaşların neden olduğu yıkıma karşı uluslararası bir dayanışma içine giren sanatçıların 1916 yılında İsviçre'nin Zürih kentinde bir araya gelmesiyle ortaya çıkan bir harekettir. Dadacılar sanatı, muhalif tepkilerin ifade edilebildiği ve hiçbir kuralın olmadığı bir özgürlük alanı olarak algılamışlardır. Her türlü sanat akımına karşı olan Dada'nın çıkış nedeni, yerleşmiş tüm kalıpları reddederek sanatı sorgulamaya açmaktır. Galeri ve müzelerin sanatı, sanatçıyı ve yapıtı yüceltmelerine, sanat eserlerini alınıp satılabilen metalar haline dönüştürmelerine ve yaşamla aralarına mesafe koymalarına şiddetle karşı çıkan Dadacılar, sanatın alışlagelmiş tüm değerlerine başkaldırmışlardır.

Birinci Dünya Savaşı'ndan kaçarak İsviçre'ye sığınan sanatçılar, Alman yazar Hugo Ball'un (1886-1927) 1916'da Cabaret Voltaire adıyla açtığı kafede bir araya gelerek savaşı eleştirmişlerdir. Aynı zamanda toplumsal ve kültürel değişimler, gelişen teknoloji ve dolayısıyla sanatın değeri sorgulanmıştır. Dadacılar sonraları Cabaret Voltaire'in devamı niteliğinde olan 'Dada' isimli dergi aracılığı ile kendilerini açıklamaya çalışmışlardır. 1917-1921 yılları arasında Tristan Tzara'nın (1896-1963) yayımladığı 'Dada', uzun süre yayımlanabilmiş ilk Dada dergisi olmuş ve farklı şehirlerde ve coğrafyalarda çeşitli grupların çıkardığı çok sayıda dergi ile

⁸⁴ Rosalind Krauss, *a.g.m.*, s.103.

Dada ruhunun yaygınlaşmasını sağlamıştır. Tzara'nın 1918 yılında yazdığı 'Dada Manifestosu'na göre Dada; *“Bir protestodur; yıkıcı bir eylemdir. Mantığın yerle bir edilmesidir... Belleğin, arkeolojinin, geleceğin yıkımıdır. Dada, özgürlüktür. Çarpışan renklerin, zıtların birliğinin, grotesk şeylerin, tutarsızlıkların ifadesi; kısacası yaşamın kendisidir”*⁸⁵.

Yazılarıyla Dada'yı diğer avangart hareketlerden ayırmaya çalışan Hugo Ball akımın gerçek düşünürü olarak nitelendirilmiştir. *“Bugün bize temel öğeler olarak görünen kimi kavramlar, ilk kez onun günceğinde dile getirilmişlerdir; ilkelcilik anlayışı, yaratıcı kendiliğindenlik, sanattaki tat ve imalatçılık anlayışındaki muhalefet...”*⁸⁶. Bir tepki hareketi olarak gelişen Dada, İsviçre'den Almanya'ya, Orta Avrupa ülkelerinin birçoğuna ve 1920-1923 arasında en yüksek şiddetine ulaştığı Fransa'ya yayılmıştır.

Dada sanatçıları, sorgulanmadan benimsenmiş pek çok kavrama, değer yargısına, kalıplara karşı duran fikirlerini kolaj ve asamblaj gibi tekniklerle, rastlantısallık ve doğaçlama içeren yöntemlerle ifade etmeye çalışmışlardır. Politik tavrı, sanata karşı duruşu ve sanatı dönüştürücü gücüyle Dada, 1960'lardan sonra ortaya çıkan pek çok kavramsal hareketin öncüsü olmuştur. *“Dadaist anlayışla sanatsal etkinlik, edebi, teatral, plastik ve müzikal unsurlar birbirine eklemlenmiş, her bireyin sadece doğallık, absürtlük, bilinç dışılık ve rastlantı yasalarına uyararak kendi çok yönlü yaratıcılığını gerçekleştirmesi amaçlanmıştır”*⁸⁷.

1916-1919 yılları arasında Zürih'te etkili olan Dada, eşzamanlı olarak New York'da yaşayan Marcel Duchamp (1887-1968), Man Ray (1890-1976) ve Francis Picabia (1879-1953) tarafından ABD'de temsil edilmiştir. 1913 yılında 'Armory Show' olarak bilinen New York'taki Uluslararası Modern Sanat Sergisi'ne katılan Duchamp ve Picabia, bu sergiyle avangart sanatın önde gelen temsilcileri olarak tanınmış ve resimleri devrimci olarak nitelendirilmiştir.

⁸⁵ Tristan Tzara'dan Aktaran: Ahu Antmen, *a.g.e.*, s.122.

⁸⁶ Enis Batur, *a.g.e.*, s.306.

⁸⁷ France Farago, *Sanat*, (Çev: Özcan Doğan), Doğubatu, Ankara 2006, s.245; Aktaran: Çağatay İnam Karahan, “Sanatta Çağdaş Bir Dönüm Noktası: Minimal Sanat”, *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi (SOBİAD)*, Cilt 5, Sayı 11, Mart 2015, s.25.

Alman sanatçı Kurt Schwitters (1887-1948), 1923-1937 yılları arasında, Hannover'deki evinde 'Merzbau' ismini verdiği bir mekân düzenlemesi kurgulamıştır (Görsel 28). Etiket, pul, otobüs bileti, kırık tahta parçaları gibi birbiriyle alakasız buluntu parçalarla yapılandırılan bu mekân düzenlemesi, sürekli olarak dönüşüm halinde olmuş ve inşası ilerledikçe yapı büyümeye, girintiler ve çıkıntılar oluşmaya başlamıştır. 1937 yılında Schwitters'ın Nazi baskısından dolayı Almanya'yı terk etmesinden sonra 'Merzbau' imha edilmiştir.



Görsel 28. Kurt Schwitters, Merzbau, 1923-1937.

Kolajı ilk kez üçboyutlu olarak uygulayan Schwitters'ın konstrüktivist yapıdaki 'Merz' çalışmaları ilk enstalasyon örnekleri sayılmaktadır. Yaşadığı mimari yapıyı tüketim nesnelere ile bir yapıt durumuna getiren sanatçı, 'Merzbau' ile mekân ve nesnenin anlamları üzerine farklı bakış açıları önermiştir. Schwitters, çalışmalarını nitelendirmek için kullandığı Merz sözcüğünü, Kommerz (ticaret) sözcüğünden türeterek rastlantı sonucu bulmuştur, Dada sözcüğü gibi hiçbir anlamı yoktur.

Fransız sanatçı Marcel Duchamp, Birinci Dünya Savaşı yıllarında Man Ray ve Francis Picabia ile birlikte Dada'nın ABD'deki en önemli temsilcilerinden olmuş; 1913 yılından sonra resim yapmayı bırakarak hazır-nesne kullanmaya başlamıştır. Sanayi üretimi nesnelere tasarımlar yaparak sanat karşıtı (anti-art) bir tavır takınmıştır.

Yaşam ile sanat, sanatçı-yapıt-izleyici arasındaki tüm sınırları kaldırmak isteyen Duchamp, sanat yapıtının biricikliğine ve ulaşılmaz olması fikrine inanmamıştır. Bilinçli olarak seçtiği sıradan, gündelik veya seri üretim nesnelere 'ready-made' olarak tanımlayarak sanat yapıtı olarak sunmuş ve bu kavram ile heykele de yeni bir açılım getirmiştir. Sanatın değerini, sanata dair tüm yerleşik kalıpları, sanatın ne olduğunu, geleneksel biçimlendirme ve sergileme yöntemlerini sorgulamış; sanat yapıtının görsel bir objeden kavramsal bir düşünceye doğru yol alışında önemli bir rol oynamıştır.

Duchamp, 1917 yılında R. Mutt takma adıyla bir heykel sergisine yapıtı olarak seri üretilmiş bir pisuar göndermiştir. 'Çeşme/Fountain' olarak bilinen ve 20. yüzyılın en çok tartışılan eseri beklediği gibi reddedilmiştir (Görsel 29). Bu yapıt, yüzyıllardır süregelen sanat yapıtı tanımına bir açılım getirerek, tümüyle bir sorgulama içermektedir. Böylece "*...sıradan bir nesnenin sanat olarak nitelendirilmesindeki kriterleri sorgulayan sanatçı, bu kriterlerin oluşumunda kurumların eleştiri mekanizmasının ve izleyici beklentisinin rolünü irdelemiştir*"⁸⁸.

Duchamp'ın 1938'de katıldığı Paris Galerie Beaux-Arts'ta gerçekleşen 'Uluslararası Gerçeküstüçülük Sergisi/Exposition Internationale du Surréalisme' izleyicileri manipüle ederek, sanat yapıtıyla birlikte galeriyi sorgulayan bir sergi olmuştur. Sanatçılar, izleyicinin sistemin bir parçası olabilmesinin, bulunduğu mekâna dâhil olmasıyla ilişkili olduğunu düşünmüşlerdir. Duchamp, serginin açılışında resimleri, izleyiciler bir ışık sensörünü harekete geçirdiğinde aydınlanacak şekilde düzenlemek istemiş, fakat teknik imkânsızlıklardan dolayı gerçekleştirilememiştir. Bununla birlikte izleyicilere bir lamba verilerek resimleri kendilerinin aydınlatmaları istenmiştir.

⁸⁸ Ahu Antmen, *a.g.e.*, s.194.



Görsel 29. Marcel Duchamp, Çeşme, 1917.

Duchamp, bu sergide tavana, 1200 adet kömür çuvalı asmış, yere de içinde bir ampul bulunan, fiçidan yapılmış bir mangal koymuştur. ‘1200 Kömür Çuvalı/1200 Bags of Coal’ adını verdiği bu çalışmasını yerleştirirken galerinin geleneksel aydınlatma sistemine müdahale ederek tavanda bir pencere açmıştır (Görsel 30). Tüm bunlarla farklı bir atmosfer yaratan Duchamp’ın tavrı, galerideki mekânsal ve davranışsal unsurların irdelenmesi bağlamında bir meydan okuma olarak değerlendirilmiştir.⁸⁹ Bu sergide galeri içinde bütünsel bir mekân tasarlayan Duchamp, aynı zamanda doğaya ait nesnelere de değıştirmeden sunmuştur. Küçük bir göl, sazlık ve eğrelti otlarıyla yaratılan sahte doğa, geneleve ve cinsel ilişkiye yapılan gönderme, çekici kokular, çuvallardan yayılan kömür tozları kolaj ilkesinin mekânsal boyuta aktarılmasıdır. “Nötr bir sergileme çerçevesinin reddedilmesi, bütünsel bir mizansenle, fiziksel ve psikik yabancılaşma yaratma isteğinden ileri gelmektedir”⁹⁰.

⁸⁹ Devin Marie Fitzpatrick, “The Interrelation Of Art And Space: An Investigation Of Late Nineteenth And Early Twentieth Century European Painting And Interior Space”, *Washington State University Department Of Interior Design*, Washington, 2, 2004, s.24-26.

⁹⁰ Uwe M. Schneede, “Exposition Internationale du Surréalisme, Paris 1938” <http://www.eskop.com/skopdergi/exposition-internationale-du-surr%C3%A9alisme-paris-1938/1941>, (07.12.2019)

Duchamp, bu sergide olduğu gibi, 1942 yılında New York Madison Avenue’de gerçekleştirilen ‘Gerçeküstücülüğün İlk Belgeleri/The First Papers of Surrealism’ sergisi için tasarladığı ‘1 Mil Sicim/A Mile of String’ (Görsel 31) adlı çalışmasıyla da, izleyici ve mekân üzerindeki etkileri, dolayısıyla sanatçıyı sorgular. İzleyiciyi sanat eserine dâhil eden ilk örneklerden biri sayılan çalışmada Duchamp, galeri boyunca izleyicilerin yürüyüşünün önceden belirlendiği yol üzerine, 1609 metre olduğunu belirttiği bir ip yerleştirerek izlemeyi pasifleştirmiş ve izleyicinin algısını tersyüz etmiştir.



Görsel 30. M. Duchamp, 1200 Kömür Çuvalı, 1938. **Görsel 31.** M. Duchamp, 1 Mil Sicim, 1942.

İzleyicilerin davranışlarının kontrolü üzerine kurgulanarak gerçekleştirilen, etraftaki yapıtların manipüle edildiği ve galerinin hâkimiyet altına alındığı bu labirente benzeyen mekân düzenlemesinde, izleyiciler resimleri görebilmek için iplerin arasından geçmeye çalışmışlardır. Galeri mekânını da tersyüz ederek bir kez daha mekânın ideolojisini sorgulamaya açmış, sanatsal müdahalenin nesnesi haline getirmiştir.

Tüm heykel ve resimlerin çevresinden dolandırılarak galerinin tavan ve duvarlarına rastgele gerilmiş sicimlerin oluşturduğu karmaşık bir ağ olan bu enstalasyon, “...çerçeveyi güçlü bir biçimde yeniden kurmuş, teşhirdeki resimlere görsel erişimi zorlaştırmış ve izleyici ile nesne arasında kaçınılmaz bir dolayımın

*varlığını gözler önüne sermişti... izleyici ile sanat nesnesini birbiriyle kaynaşacak kadar karşılıklı ilişki içine sokmak yerine, Duchamp'ın ipi, izleyici, nesne ve mekân arasında geçit vermez bir engel oluşturmuştu*⁹¹.

Duchamp'ın 20. yüzyılın ilk çeyreğinde ortaya attığı 'hazır-nesne' kavramı, 1960'lara damgasını vuran Kavramsal Sanat'ın ve tüm avangart ifade biçimlerinin düşünsel temelini oluşturmaktadır. Olduğu gibi ya da küçük bir müdahalede bulunarak kullandığı sıradan bir üretim nesnesine imzasını atarak, nesneye yeni bir anlam kazandırmış; bu nesnelere, sanatla ilgili herkesi sanatın anlamı üzerine düşünmeye zorlamıştır. Duchamp, “...herhangi bir nesneyi ya da eylemi sanat olarak sunmasıyla yaratıcılık olgusunun tarifini değiştirmiş, sanatın geleneksel anlamda beceri ve yeteneğe dayanması gerektiği yolundaki inancı sarsmış, sanatsal beğeniyi şekillendiren etkenleri sorgulamış, kavramsallaştırma ve anlam gibi olguların plastik biçimin önüne geçmesini önermiş ve düşünsel deneyimin önem kazanmasına öncülük etmiştir”⁹². Çalışmaları neredeyse bütün karşı sanat akımlarına ve bu akımların kurucularına, 20. yüzyıldaki sanatsal devrime - özellikle heykelin etki alanının genişlemesine - öncülük etmiş ve etkilemiştir.

Sanatın tüm akıldışı niteliklerini vurgulayan Dadacılar, çok farklı yöntemlerle denemeler yaparak yeni atılımlar gerçekleştirmişlerdir. Sanatın kendisi de dâhil olmak üzere her şeye karşı duran Dada, “...sonunda kendi söylemini doğrularcasına - ‘Gerçek Dadacı, Dada’ya karşıdır’ - yok olmuş”⁹³ ve 1922 yılında yerini Gerçeküstücülüğe bırakmıştır. Walter Benjamin, sanatın geçirdiği bu değişimi ‘aura’нын yok oluşu şeklinde ifade etmiş; ‘aura’yı yaklaşılmaz, ulaşılmaz bir kavram olarak nitelemiştir. O’na göre röprodüksiyon tekniklerinin değişimiyle ‘aura’ yok olmuş, yapıtın biricikliği bozulmuş ve yapıt ile izleyici arasındaki mesafe kaybolmuştur.⁹⁴

⁹¹ T. J. Demos, “Duchamp’ın Labirenti: First Papers of Surrealism, 1942”, <http://www.e-skop.com/skopdergi/duchampin-labirenti-first-papers-of-surrealism-1942/1939>, (07.12.2019).

⁹² Ahu Antmen, *a.g.e.*, s.194.

⁹³ *A.g.e.*, s.133.

⁹⁴ Walter Benjamin, “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı”, *Pasajlar*, (Çev: Ali Cengizkan), 3. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2001.

3. BÖLÜM: 1960 SONRASI HEYKELİN TANIMI, UYGULAMA YÖNTEMLERİNİN KÖKLÜ DEĞİŞİMLERİ VE İZLEYİCİNİN SANAT YAPITI İLE AKTİF İLETİŞİMİ

Yirminci yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde, dünya savaşlarının etkisi, toplumu belirli kalıplar içerisinde düşünmeye iten Modernizm süreci ve çoklu iletişim araçlarının yaşamın merkezine yerleşmesi sonucu, görece bir kaos ortamının hâkim olduğu Postmodernizm'e geçiş süreci yaşanmaya başlamıştır. Modernizm'in kuralcı değerlerinden uzaklaşan sanatçılar, farklı disiplinler arasındaki sınırları kaldırmaya çalışarak disiplinlerarası bir sanat anlayışı benimsemişlerdir. Seri üretimle birlikte tüketimin hızlanmasıyla reklam sektörü gelişerek üretime katılmış; televizyon ve video araçları sanat pratiklerinde kullanılmaya başlanmış; dolayısıyla iletişim araçlarının sanat yapıtına katılımıyla çeşitliliğin arttığı bir sürece girilmiştir. Kitlelerin, sistemle bütünleşen, tüketime yönlendiren, reklamlarla tekrarlanarak dayatılan popüler ürünlerle buluşması ve bu ürünlerin sanat üretimlerinde kullanılması, sanat ile yaşam arasında da bir yakınlaşmaya yol açmıştır.

Modernizm'de bilim, teknik, sanat ve özgürlükler adına yapılan her şey insanlığın ilerlemesi amacını taşımakta idi, ancak II. Dünya Savaşı'nın yarattığı yıkım bu inancı büyük ölçüde sarsmıştır. Postmodern felsefeyi irdeleyen sosyolog Zygmund Bauman'a (1925-2017) göre; modernistlerin ilerici yaklaşımları, eski olan her şeyi reddetmelerine yol açmış ve sürekli olarak yeni form arayışına girmeleri sonucu tıkanmalarına neden olmuştur.⁹⁵ İhlal edilebilecek sınırların sonsuz olamayacağı gerçeği üzerine yaşanan bu tıkanıklıkların neticesinde 'artzamanlı' modern dönem yerini 'eşzamanlı' postmodern döneme bırakmıştır.⁹⁶ Sanatçı artık öncü entelektüel kimliğini bırakarak, izleyici ile birlikte, sorunları görünür kılarak üzerinde düşünmeyi seçmiş; kitleler adına konuşmak yerine, izleyicinin kendi adına düşünebileceği bir ortam yaratmaya çalışmıştır.

⁹⁵ Zygmunt Bauman, *Postmodernlik ve Hoşnutsuzlukları*, 1. Basım, Ayrıntı Yayınları İnceleme Dizisi 158, İstanbul 2000, s.141.

⁹⁶ Gös. yer.

Bu süreçte Minimalizm, Pop Sanat, Süreç Sanatı, Fluxus, Kavramsal Sanat, Arazi Sanatı gibi yeni yaklaşımların sanata getirdiği açılımlarla heykelin tanımlanmasında ve uygulama yöntemlerinde köklü değişimler olmuştur. Sanat üretimini düşünsel bir süreç olarak gören Fluxus ve Kavramsal Sanat nesnesiz sanata yönelirken; Soyut Dışavurumculuğun elitist yaklaşımına karşı, popüler imgelerin kullanımını amaçlayan ve tüketim kültürüne vurgu yapan Pop Sanat, çoğaltım yoluyla sanat yapıtına bakışı değiştirmiş; Performans ve Video Sanatı gibi yeni anlatım yolları, sanatçıların birçok açılımı deneyimlemesini sağlamıştır. İzleyiciyi de sanat üretimine dâhil ederek aktif bir rol üstlenen yeni yaklaşımlar sonucunda, önceleri sanat yapıtı karşısında konumlanmış olan izleyici, yapıtın fiziksel bir parçası olmaya başlamıştır.

1951’de André Bloc (1896-1966) ve Fernand Léger (1881-1955) önderliğinde kurulan Groupe Espace; mimarlar, mühendisler ve görsel sanatçılar arasında birlik sağlayarak, tüm insan faaliyetlerinin ahenkli bir şekilde geliştirilmesi için mimarlık, resim ve heykel arasında bir sinerji yaratmayı amaçlamıştır.⁹⁷ Sanatlar arasında köprü inşa ederek bir sentez önerisi sunan Groupe Espace, modern insana uyarlanmış bir yaşam ortamı oluşturmak istemiştir.⁹⁸

İngiliz sanatçı Richard Hamilton’ın (1922-2011) 1956 yılında Londra’da açılan ‘İşte Yarın/This is Tomorrow’ sergisi için hazırladığı ‘Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir?/Just What is it That Makes Today's Homes so Different, so Appealing?’ isimli kolaj, dönemin popüler kültürünü yansıtarak, Pop sanatçılarının kitle kültürüne ait ilgilendiği neredeyse her şeyi içermektedir. İngiltere ile aynı yıllarda ABD’de popüler kültürle ilgilenen sanatçılara Robert Rauschenberg (1925-2008) ve Jasper Johns (1930-) örnek gösterilebilir. Herhangi bir akıma dâhil edilemeyecek üretimler yapan Rauschenberg ve Johns, tuvale gerçek nesnelere dâhil ederek, resimdeki çerçeve mantığını kıran ve resmin sınırlarını genişleten yaklaşımlar sergilemişlerdir. Rauschenberg ‘Combines’ serisinde (1953-1964) iki boyutlu kolajlarını, yeni bir bakış açısıyla üç boyutlu

⁹⁷ “Le Groupe Espace, Quand L’art Investissait L’architecture”, <https://www.humanite.fr/le-groupe-espace-quand-lart-investissait-larchitecture-614657>, (09.03.2020).

⁹⁸ “Fernand Léger et le Groupe Espace à Biot”, <https://journals.openedition.org/insitu/14660>, (09.03.2020).

asamblajlara dönüştürmüş ve izleyicinin sanat yapıtına dâhil olarak yapıtı deneyimlemesine olanak sağlamıştır (Görsel 32). Gerçeklik kavramını yeniden gözden geçiren Yeni-Gerçekçi sanatçılardan C'esar Baldaccini (1921-1998), hurda otomobillerle 'Kompresyon' heykelleri; İsveçli sanatçı Daniel Spoerri (1930-), yiyecek-içecek gibi atık malzemelerden oluşan resim-heykel arası yapıtlar gerçekleştirerek farklı malzeme ve tekniklere yönelmişlerdir.



Görsel 32. Robert Rauschenberg, Kanyon, (Combines), 207,6x177,8x61 cm, 1959.

1960 sonrasındaki en büyük dönüşümlerden biri de sanatın nesneye olan ihtiyacının tartışılmaya başlanmasıdır.⁹⁹ Düşüncenin önemine vurgu yapıldıkça yapıtın fiziki özellikleri değerini kaybetmiştir. 1967 yılında minimalist sanatçı Sol

⁹⁹ Ahu Antmen, *a.g.e.*, s.193.

LeWitt'in Artforum Dergisi'nde kendi yapıtlarını tanımlamak için yazdığı 'Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar' isimli metinden sonra bu tür yaklaşımlar 'kavramsal' olarak nitelendirilmeye başlamıştır. Dönemin neredeyse bütün alternatif ifade yöntemleri izleyiciyi zihinsel bir algılama sürecine dâhil etmesi açısından kavramsal olarak değerlendirilebilir. *"Tekil nesneyi dışlayarak yerine düşünceyi koyan kavramsal sanatçılar, belgeler, fotoğraflar, haritalar, taslaklar, videolar vb. 'taşıyıcı araçlar' kullanarak sanatın geleneksel tanımını ve biçimini sorgulayan bir devrim gerçekleştirmişlerdir"*¹⁰⁰. Sürecin sonuçtan daha çok önemsenerek izleyiciye açılmasıyla, sanatçı ve izleyici arasındaki hiyerarşi değişmeye başlamıştır. Biçimsel ustalık reddedilerek alternatif yöntem ve malzemeler kullanıma girmiş; resim, heykel, fotoğraf gibi sanatın farklı disiplinleri arasındaki sınırlar erimiş; bilim, felsefe, sosyoloji gibi diğer disiplinler arasındaki sınırlar zorlanmıştır.

Postmodern sanatı modernist yaklaşımdan ayıran en önemli unsurlardan biri mekân pratiği konusundaki değişimler olmuştur. Artık üretim için atölyeye, sergilemek için galeri mekânına ihtiyaç duyulmayan, geleneksel anlamda yetenek gerektirmeyen yeni form anlayışları doğmuş; görsel olarak heykel, kaide üzerinde insan figürü, resim de duvarda bir tablo olmaktan çıkmıştır.

*"Heykelin kaidesini terk etmesiyle izleyici bir boşluk içerisinde kalmış, duvarda dışarı açılan bir pencere algısı oluşturan çerçevenin düşmesiyle, duvarın mekân içindeki etkinliği ortaya çıkmış, homojen mekân galerinin her köşesini ele geçirmeye başlamıştır. Sanatın anısıyla dolu olan bu yeni mekân, onu sınırlayan kutuyu iterek; duvar, yer, köşe, tavan gibi galeri mekânına ait tüm oluşumların gücünü ortaya çıkarmıştır"*¹⁰¹.

Alışılmış sergileme kavramının dışına çıkılması ve sanat yapıtına izleyicinin eklenmesi sonucu gelişen etkileşim yeni oluşumları doğurmuştur. 1958 yılında Paris Iris Clert Galeri'de gerçekleşen, Fransız sanatçı Yves Klein'in (1928-1962) boş beyaz bir galeri mekânını sergilediği 'Boşluk/Le Vide' izleyicide şok etkisi yaratmıştır. Mekânı sanatın kendisi olarak ele alan Klein, aynı zamanda hiçlik olarak

¹⁰⁰ A.g.e., s.193-194.

¹⁰¹ Brian O'Doherty, a.g.e., s.109.

sanat fikrini sunmuş, varlık nedenini değiştirerek galeriyi yapıta dönüştürmüştür. Böylece izleyici de yalnız bırakılarak hem kendinin, hem de galerinin varlık nedenini sorgular hale gelmiştir. 1960 yılına gelindiğinde Yeni-Gerçekçi Arman (1928-2005), aynı galeride Klein'a cevap niteliğinde 'Doluluk/Le Plein' isimli enstalasyonu sergilemiştir. Arman galeriyi sıradan gündelik objelerden oluşan iki kamyon çöple doldurarak, galeri mekânını sanatsal müdahalenin nesnesi haline getirmiştir.

Kökleri Kurt Schwitters'a kadar uzanan, 1960'lı yıllarda mekân bağlantılı işler için kullanılan Yerleştirme (Enstalasyon), belirli bir mekân için yaratılmakta ve izleyici katılımını gerekli kılmaktadır. Mekânın fiziksel boşluğunu yapıtın bir unsuru olarak gören Minimalizm, sanat nesnesinin Yerleştirme mantığı ile bağlantılı olarak oluşturulmaya başlanmasında bir geçiş olarak değerlendirilebilir. Kapalı ve açık mekânlarda gerçekleştirilebilen Yerleştirme birçok sanat disiplininden destek almaktadır. Üç boyutlu bir mekân düzenlemesi olarak tanımlanan Arazi Sanatı (Land Art) ya da Toprak Sanatı (Earth Works) gibi yaklaşımlar da izleyiciyi mekân içine almakta ve duyularını etkileyerek harekete geçirmektedir. Bu türden uygulamalar, izleyicinin çalışmanın içinde dolaşmasına olanak tanıyarak, parçalar arasındaki ilişkileri daha kolay kavramasını sağlamakta; izleyici ile yapıt arasındaki mesafeyi kaldırdıkları için, yapıtla kendi gerçek mekânında karşılaşan izleyici, çevreyi yepyeni bir biçimde algılamaktadır.

Sanat, teoride ve pratikte radikal değişimlere uğramış ve felsefe, dilbilim, psikoloji gibi diğer disiplinlerle işbirliği içinde kuramsal bir boyutta ele alınmış; heykel sanatında geleneksel modellemelerin yanı sıra çok farklı yapım stratejileri kullanılmaya başlamıştır. 1970'lerde, ifadenin yerini davranışın aldığı, günlük yaşamın sanat nesnesi olduğu bir dönem başlamıştır. Sanatçılar enerjiyi, boşluğu, kendi bedenlerini ve hatta toplumu heykelin malzemesi haline getirmişler, bunun sonucunda da yeni tanımlamalar ve yaklaşımlar doğmuştur. Modernist fikirlerin karşısına konumlanan Postmodern düşünce, farklı bir çağa işaret eden sanat kuramları ve söylemleri geliştirmeye başlamıştır.

Resimsel illüzyonun ötesine geçme düşüncesiyle ortaya atılan, resim ya da heykel olmadığı savunulan 'spesifik nesne' ile modernist heykel anlayışından önemli

bir kopuş sayılan Minimalizm'in ardından, Kavramsal Sanat ile heykel kavramının sınırları iyice netliğini yitirmiştir. Happening (Oluşum), Aksiyon, Beden Sanatı gibi isimlerle de gündeme gelen Performans Sanatı; dönemin gençlik hareketlerinin, savaş, ırk ve cinsiyet ayrımcılığına karşı protestoların bir yansıması olarak temelde bir Kavramsal Sanat türü olarak gelişmiştir. Kavramsal Sanat'ın malzeme olarak kavramları ve dili tercih etmesi gibi, Performans Sanatı da bedeni politik bir ifade biçimine dönüştürmüştür.

1970'li yılların sonuna doğru, yere yığılmış iplikler veya doğadan alınıp doğrudan galeriye yığılan taşlar heykel olarak tanımlanmaya başlayınca, kapsamı belirsizleşen 'heykel' terimini açıklamak iyice zorlaşmıştır. Rosalind Krauss 1979 yılında yazmış olduğu 'Genişletilmiş Alanda Heykel' başlıklı makalesinde dönemin bazı sanatçıların işlerini şöyle değerlendirmiştir:

“Son on yıldır oldukça şaşırtıcı şeylere heykel denmeye başlandı: İki ucunda TV monitörleri olan dar koridorlar; doğa yürüyüşlerini belgeleyen büyük fotoğraflar; sıradan odalara tuhaf açılarla yerleştirilmiş aynalar; toprağa çizilmiş geçici patikalar. Böyle ilgisiz işlere, heykel kategorisiyle her ne kastediliyorsa ona ait olma hakkını hiçbir şey veremezmiş gibi gözüküyor. Tabii, bu kategori neredeyse sonsuz biçimde genişletilebilecek hale getirilmemişse”¹⁰².

1970'lerdeki yeni yaklaşımların neticesinde sanat nesnesinin yapısında mimariye kayan bir değişim olmuş; bazı sanatçılar ya yer altındaki boşluğu çalışmalarına dâhil ederek, ya da mimari bir yapıyı parçalara ayıracak şekilde mimari öğeleri kullanarak yeni anlatım dilleri araştırmışlardır. Bu dönem sanatçılarına örnek olarak Robert Morris, Robert Smithson, Michael Heizer, Richard Serra, Walter De Maria, Sol LeWitt ve Bruce Nauman'ı veren Krauss, bu sanatçıların koşullarının artık modernist olarak tasvir edilemeyecek bir duruma girdiklerini belirtir.

“Bu tarihsel kopuşu ve ona damgasını vuran kültürel alandaki yapısal dönüşümü adlandırmak için, başka bir terime başvurmak gerekir. Başka eleştiri

¹⁰² Rosalind Krauss, *a.g.m.* s.103.

*alanlarında uzun bir süredir postmodernizm terimi kullanılıyor. Bizim de onu kullanmamamız için bir neden yok*¹⁰³.

Bauman'a göre; boş ya da yakılmış tuvaler, silinmiş Rauschenberg resimleri, Yves Klein'in boş galerisi, Walter De Maria'nın Kassel'de kazdığı delik (Earth Kilometer), Cage'in sessiz piyano performansı gibi öncü çalışmalarla avangart maceranın doğal sınırına ulaşılmıştır. Avangart sanatlar, “...niyetleri itibariyle modern”¹⁰⁴, beklenmeyen ancak kaçınılmaz olan “...sonuçları itibariyle ise postmodern”¹⁰⁵ idi.

1980’li yıllarda heykel üretimini şekillendiren etkenlerden biri de malzeme çeşitliliğinin artması olmuş ve üç boyutlu sanat üretiminde ‘hazır-nesne’ önemli bir yer tutmuştur. Bir anlatım ve iletim aracı olarak sanat üretimine eklenen video, izleyici ve yapıt arasındaki zaman kavramını algısal olarak değiştirebilen bir boyut eklemiştir. İzleyicinin zihninde yeni bir kurgu tasarlamasına imkân veren video, sanatsal ifade tarzlarını büyük ölçüde etkilemiştir. İletişim teknolojisindeki yeni gelişmelerin ve küreselleşmenin etkilerinden soyutlanamayan bu yeni düşüncelerin sanata yansımalarını artık bir tanıma sığdırmak neredeyse imkânsız hale gelmiştir.

3.1. Minimalizm İle Birlikte Sanat Yapıtı - İzleyici Arasındaki İlişkinin Radikal Şekilde Değişime Uğraması

1950’lerden itibaren, dönemin toplumsal dönüşüm taleplerinin etkisiyle gelişen yeni ifade biçimleri, resim ve heykel gibi geleneksel sanat formlarının sınırlarını zorlamaya başlamıştır. 1960’lara gelindiğinde Soyut Dışavurumculuk akımına tepki olarak gelişen Minimalizm, ABD’li sanatçıların öncülüğünde ortaya çıkan ve etkileri 1970’lerde Avrupa’ya da yayılan uluslararası çapta ilk sanat akımı

¹⁰³ A.g.m., s.108.

¹⁰⁴ Zygmunt Bauman, a.g.e. s.140.

¹⁰⁵ Gös. yer.

olarak, Modernizm'in seçkinci tavrına ve kapitalizmin kitle kültürüne karşı bir tavır geliştirmiştir. Akımın düşünsel kaynakları Tatlin'in 'gerçek mekân, gerçek malzeme' görüşüne dayanmaktadır. Minimalist sanatçıların amacı, nesnelerin nesne olma özelliklerine vurgu yapmak, sanat yapıtını tarihsel ve sembolik bağlamından kopararak her türlü algısal çağrışımdan uzaklaştırmaktır. Minimalizm, "...standart, tekrarlanabilir birimleri; endüstriyel, el yapımı olmayan üretimi ve nesnenin çevresiyle olan ilişkilerini vurgulaması açısından Biçimcilik'ten uzaklaşmıştır"¹⁰⁶.

Mekân içinde nesne düzenlemesine dayanan, sanat nesnesinin basit geometrik birimlere indirildiği, resim ve heykel ötesi bir akım olan Minimalizm ile birlikte temsil ve illüzyondan uzaklaşmıştır. "1940'lardan 1960'lara uzanan süreçte etkinliğini sürdüren Amerikan Soyut Dışavurumculuk Akımı'nın bireysel dışavurumu ve derin öznelliği yücelten tavrına karşılık Minimalizm nesnel bir sessizliği benimsemiş; dışavurumcuların her doğaçlama fırça darbesine yüklediği varoluşsal anlamlar karşısına rasyonel bir tavrın göstergeleri olarak, simetri ve düzeni koymuştur"¹⁰⁷.

Akımın başlıca temsilcileri Frank Stella, Donald Judd, Carl André, Dan Flavin, Sol LeWitt ve Robert Morris, çalışmalarıyla alternatif sanat formlarının şekillenmesinde etkili olmuşlardır. "Bu sanatçıların her biri, 'üç boyutlu nesnelere' kurgulamakla ilgilenmiş, resim ya da heykel gibi alışlagelmiş ifade biçimlerinin ötesinde bir sanatsal ifadenin arayışını duyurmuşlardır"¹⁰⁸. Temelde Donald Judd'ın 'Spesifik Nesnelere' (1965) ve Robert Morris'in 'Heykel Üzerine Notlar, Bölüm 1 ve 2' (1966) adlı metinleri üzerinden söylemini oluşturan Minimalizm; izleyici ve mekân bağlamında yeni bir anlayış getirerek mekânı yapıya dönüştürmüştür.

1966'da New York Yahudi Müzesi'nde düzenlenen; Anthony Caro, Robert Smithson, Dan Flavin, Carl Andre, Donald Judd, Robert Morris, Sol LeWitt dâhil kırktan fazla sanatçının katılımıyla gerçekleştirilen 'Temel Yapılar/Primary Structures', Minimalizm'in doğuşunu müjdeleyen ilk sergi olmuştur. Sergide

¹⁰⁶ Nancy Atakan, *Arayışlar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1998, s.19.

¹⁰⁷ Ahu Antmen, *a.g.e.*, s.181.

¹⁰⁸ *A.g.e.*, s.182.

mekânın fiziksel varlığını yapıtın bir ögesi olarak ele alan minimalist çalışmalarda, yapıtı oluşturan birimler mekânın içinde belli bir düzende yerleştirilmişti. Bu düzenleme anlayışı, izleyicinin yapıtın içinde dolaşmasına olanak sağlıyor ve yapıt izleyicinin varlığıyla tamamlanıyordu. “*İzleyiciden koşullanmalardan arınmış bir değerlendirme bekleyen Minimalizm, statik sanat yapıtı ile izleyiciyi pasif bir alımlayıcı durumuna koymakta, onu aktif olabileceği ya da kendini fark edebileceği durumlarla yüzleştirmektedir*”¹⁰⁹.

1970’lerde Amerikan sanat ortamına damgasını vuran Minimalizm’in, nesnenin belli bir durum içindeki varlığının izleyiciyi de kapsaması ile birlikte, izleyicinin sanat yapıtı karşısındaki konumu ve tavrı kökten değişmeye başlamıştır. Modernizm’in tersine, izleyiciyi mekâna çağırın Minimalizm, nesnelere mekânla olan ilişkilerini yeniden tanımlamıştır. Kütleyi değil, boşluğu yontuklarını ifade eden minimalistlere göre sanat yapıtı artık, içerisindeki nesnelere ve izleyiciyle beraber mekânın kendisidir. “*Çalışmanın sahip olduğu varlık; kendisi, izleyici ve çalışmayla ilişkiye girilen koşullar arasında kurulan ilişkinin ürünüdür. Çalışmayı yalnızca gerçek zamanda gerçek uzayda yaşarız, tıpkı sıradan objeleri yaşadığımız gibi*”¹¹⁰.

Nesnelere olan ilgileri sebebiyle heykele yönelen minimalist sanatçılar, heykeli en temel olana indirgeme düşüncesine odaklanmışlardır. “*Biçimsel benzerliklerine ve hazır malzeme kullanımına yönelik ilgilerine karşın sanatı, işlevsel tasarıma yönelik bir deney olarak görmemeleri Minimalistleri Konstrüktivistlerden ayıran başlıca özellik olarak görünürken, hazır-nesneyi sanat-karşıtı bir tavrın ifadesi olarak kullanmamaları Duchamp’la aralarına belirgin bir mesafe koyar*”¹¹¹.

Minimalist heykeller, sade ve geometrik formlardan oluşan kaidesiz nesnelere içermektedir. Bu heykeller kaynak yapılarak ya da monte edilerek biçimlendirilmişlerdir. Sanayi boylarıyla parlak renklere boyanan cam elyafı, plastik, tuğla, sunta, kontrplak, fiberglas, floresan ışık, pleksiglas, ayna, çelik, bakır, alüminyum gibi alışılmışın dışında gündelik endüstriyel malzemeler kullanılmıştır.

¹⁰⁹ Hakkı Engin Giderer, *Resmin Sonu*, Ütopya Yayınevi, Ankara 2003, s.148.

¹¹⁰ David Batchelor, *Movement in Modern Art-Minimalism*, Tate Gallery Publishing, London 1997, s.67.

¹¹¹ Ahu Antmen, *a.g.e.*, s.184.

Minimalistler heykelin düşünsel çerçevesini, çevreyle etkileşimini, tekniğini ve malzemelerini genişletmişlerdir. Kompozisyon kaygısından vazgeçerek birimlerin tekrarına dayanan, simetrik bir düzenle oluşturulan bütünlüğe önem vermişlerdir.

Minimalistler, endüstriyel malzemeleri ham haliyle kullanarak, çalışmalarının kendinden başka bir şeyi çağrıştırmamasına gayret etmişler; yapıtı tasarladıktan sonra teknisyenlere bırakarak, yaratma sürecini düşünsel boyuta indirgemiş ve zanaatın önemini azaltmışlardır. Yapıt-izleyici ilişkisi bağlamında mekânın kavramsal etkisini araştıran Minimalizm, estetik olarak her türlü kavramın en sade halini önermesi, taklitten kaçınması, kendisinden başka hiçbir şeyi çağrıştırmaması ve yalnızca kendi gerçekliğini ortaya koyması yönündeki düşüncesiyle Kavramsal Sanat'la benzerlik gösterir. Minimal sanat hem geç modernist hem de yeni avangart sanatla organik bağlar kurarak günümüzün ilerici çalışmalarının önünü açmıştır.

3.1.1. Robert Morris

Robert Morris (1931-2018), gerek heykelleri gerekse teorik yazıları ile 1960'larda Minimalizm'in öncü kimliklerinden biridir ve birçok çağdaş sanat hareketinin öncüsü olmuştur. Kaleme aldığı, Minimalizm'in söylemini oluşturan metinlerden biri olan 'Heykel Üzerine Notlar/Notes on Sculpture', "...*basit geometrik formların metaforik çağrışımları ve izleyici ile yapıtın etkileşimi*"¹¹² üzerine kurulmuştur. Morris, 1960'larda, her türlü çağrıışımından uzak küpler, dikdörtgen ya da tekrarlanan geometrik biçimlerden oluşan üç boyutlu nesnelere üretmiştir. Morris'in nesnelere izleyicide merak uyandırarak onu yapıta çekmekte ve uzam içinde bir etkileşim oluşturmaktadır.

"Bu çalışmalar, izleyiciyi görülen birimleri, bilinen tek bir 'bütün' formunda birleştirmeye davet eder ya da izleyiciye bunun için sataşır. Bu

¹¹² Çağatay İnam Karahan, *a.g.m.* s.22.

*çalışmalardaki şekiller hem tek tek birimlerde verilmiştir hem de birimler arası ilişkilerde gösterilmiştir*¹¹³.

Heykel kavramını alışlagelmiş alanının dışına taşıyan Morris, yapıtını inşa mantığı üzerine kurmuş; biçimlendirme teknikleri ve heykelin kapladığı alan üzerine kafa yormuş ve heykelin karakterini izleyici deneyiminin belirlediğini savunmuştur. Heykelde Gestalt kuramı üzerinden geliştirdiği, bütünlüğün önemsendiği sade formları tercih etmiştir. 1962 yılından sonra renkle çalışmayı bırakmış, renk olarak saymadığı açık griye boyanmış basit ve çok yüzlü kontrplak nesnelere üretmiştir. İnsanın kendisinden büyük veya küçük olan nesnelere farklı algıladığı gerçeğinden yola çıkarak, 1964'ten itibaren küçük nesnelere yerine, izleyicinin içinden geçebileceği büyük boyutlu heykeller yapmaya başlamıştır.

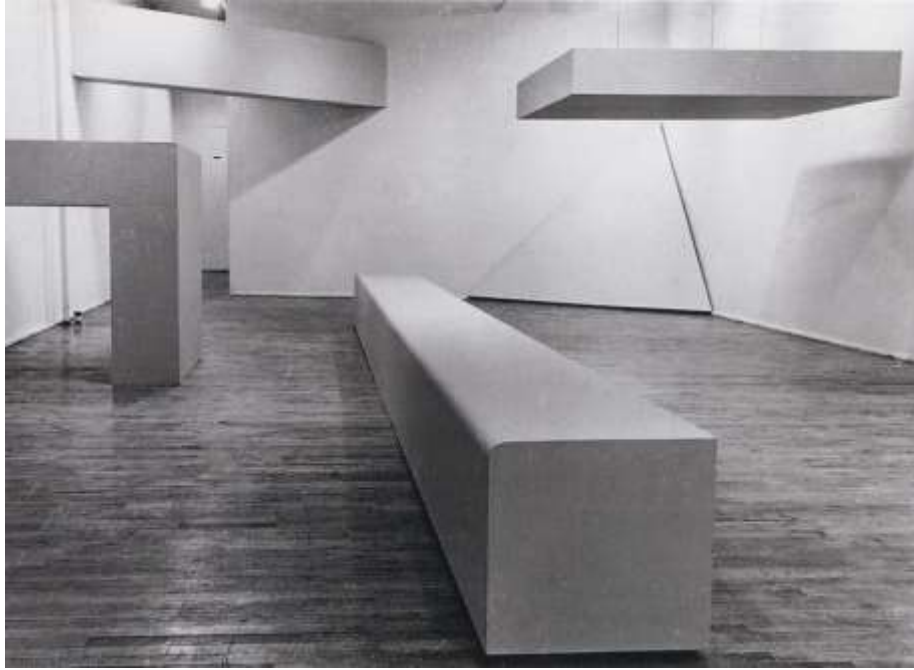
*“Daha geniş bir nesne, çevresindeki uzamı daha küçük bir nesneye göre daha çok kaplar... Nesne ne kadar küçük olursa insan ona o kadar yaklaşır ve bu yüzden de, izleyici için içinde var olacak daha az bir uzamsal alan oluşur. Kişisel olmayan ya da kamusal tarzı yapılandıran şey, görünebilmesi için gerekli olan, bedenlerimizle nesnelere arasındaki bu zorunlu büyük uzaklıktır. Fakat daha genişlemiş bir durum yaratan şey nesneye özne arasındaki bu uzaklıktır, çünkü fiziksel katılım zorunlu hale gelir*¹¹⁴.

Morris'in 1964 'Green Galeride Yerleştirilmesi/Installation at the Green Gallery' (Görsel 33), *“...heykel olma statüsü neredeyse bütünüyle 'heykel, odada olup da aslında odaya dâhil olmayan şeydir' şeklindeki bir saptamaya indirgenebilecek olan yarı-mimari kütlelerden oluşuyordu*¹¹⁵. Minimalist sanatın bir özeti niteliğinde olan bu sergide masif parçalar izleyicinin hareketini ve bakışını etkileyecek, aynı zamanda tüm mekânla etkileşime geçecek şekilde yerleştirilmiştir. Bazı yapılar köşenin negatif mekânına uyumlanarak, odanın hacmini değiştirmiş ve gerçek bir mekân hissi yaratmıştır.

¹¹³ David Batchelor, *a.g.e.*, s.39.

¹¹⁴ Charles Harrison - Paul Wood (Ed.), *Sanat ve Kuram: 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*, (Çev: Sabri Gürses), Küre Yayıncılık, İstanbul 2011, s.877.

¹¹⁵ Rosalind Krauss, *a.g.m.*, s.106.



Görsel 33. Robert Morris, Green Galeri Yerleşirmesi, New York, 1965.

Morris, L biçimindeki birbirinin aynısı üç kolonu farklı pozisyonlarda yerleştirdiği ‘L-Kirişleri/L-Beams’ (Görsel 34) isimli çalışmasında izleyicinin önyargılarını kırarak, mekânla ve heykelle etkileşime geçmesini teşvik etmiştir. Yapı, ebat ve form olarak birbirinin aynısı üç kolondan oluşmasına rağmen, yerleştirilme şekillerinden dolayı parçalar farklı algılanıyordu.

İzleyicilerin sanat yapıtına dâhil oldukları bir diğer örnek ‘Bodyspacemotionthings’ (Görsel 35) adlı yerleşirmesidir. Düzenlemeyi oluşturan nesnelere Morris’in en ikonik minimalist çalışmalarını hatırlatırken, sergi fiziksel etkileşim üzerine vurgu yapmaktadır. Tünellerden geçmek, platformlara tırmanmak, dengede durmak, emeklemek ve yuvarlanmak gibi aktiviteler, izleyicilerin ortak bir deneyimi paylaşmasına, hareket edebilen nesnelere ve birbirleriyle ilişki kurmalarına olanak sağlamıştır. Nesnelere önemi, algılayıcının deneyimine bağlı olarak - mekân, ışık ve kişinin kendi bedeni dâhil - Morris’in ‘tüm durum’ dediği ‘zaman içinde’ ortaya çıkıyordu.¹¹⁶

¹¹⁶ <https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/perspectives/robert-morris>, (17.09.2020).



Görsel 34. Robert Morris, L-Kirişleri, 1965.



Görsel 35. Robert Morris, Bodyspacemotionthings, 1971.

Robert Morris'in, 'İsimsiz/Untitled' (1965-1971) adlı çalışmasında izleyici, belirli mesafelerle yerleştirilmiş küplerin arasından geçerken sonsuz yansımalar eşliğinde yapıyla interaktif bir iletişime geçmektedir (Görsel 36). Sadeliği, keskin geometrik yapısı ve izleyiciyi yapıtın bir parçası haline dönüştürmesiyle minimalist çalışmaların, sanatın ve izleyicinin tanımını genişletme girişimlerinin en iyi örneklerinden biridir. İzleyici çalışmadaki parçalarla beraber mekânın boşluğu üzerinden harekete katılmaya teşvik edilir.



Görsel 36. Robert Morris, İsimsiz, 1965-1971.

Morris'in 1966-1967 yıllarında yaptığı çalışmalarda, malzeme için karakterini belirlemede daha etkili olmaya başlamış; formun seçilen malzemenin doğasında bulunan niteliklerinden türetilmesi gerektiği ilkesinden hareketle, 'anti-form' şeklinde adlandırdığı sürece odaklı çalışma türüne yönelmiştir.¹¹⁷ Çalışmalarında; "...parçanın parçaya ve parçanın bütüne olan ilişkisini irdeleyen merkezi alanın olmamasından ötürü, izleyici, bir dizi birimi taramak, önemli

¹¹⁷ "Anti-Form", <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/anti-form>, (16.09.2020).

*ipuçlarını bulmak ve bunlarla bir bütünlük duygusu yaratmak durumundadır*¹¹⁸. Birimlerini dağınık bir şekilde mekâna yerleştiren Morris, bunların mekân ve izleyiciyle olan ilişkilerini gözetmeye çalışmıştır. Modernist teoriye karşı durarak Minimalizm'in Kübizm bağlantısını kesin bir dille reddeden Morris, Minimalizm'in aslında Modernizm'den ciddi bir kopuşun ifadesi olduğunu düşünmüştür.

3.1.2. Donald Judd

1960'ların önemli minimalist sanatçılarından olan Donald Judd (1928-1994), çalışmalarında genel olarak parçaların bütünlüğüne önem vermiş, ancak kompozisyonlarını bu parçalar arasında bir hiyerarşi veya merkez olmadan düzenlemiştir. Yanılsamanın her türüne karşı çıkararak son derece sade biçimleri tercih etmiştir. Judd, 1965 yılında Artforum Dergisi'ne, resim ve heykeldeki mekân sorununu irdelediği ve bir heykelin nasıl olması gerektiği konusunu tartıştığı, 'Spesifik Nesnelere/Specific Objects' başlıklı makalesini yazmıştır. O'na göre, resim ve heykel gibi geleneksel formlar çağdaş sanatı temsil etme konusunda yetersiz kalmakta, yeni sanat formları olan üç boyutlu nesnelere yanılsamayı ortadan kaldırmaktadır.

Judd makalesinde bu üç boyutlu çalışmaları 'spesifik nesne' şeklinde tanımlayarak, yanılsama yaratmaya neden karşı olduğunu şöyle ifade etmiştir: "*Üç boyutluluk, gerçek mekândır... Gerçek mekân, düz bir yüzey üzerinde boyanın yarattığı mekândan her zaman daha güçlü ve belirgindir. Ayrıca üç boyutlu olan bir şey istenen her şekle girebilir ve duvarla, yerle, tavanla, odayla, odalarla, dış cepheyle ilişkili olabilir ya da olmayabilir. Herhangi bir malzeme ister boyayarak ister olduğu gibi kullanılabilir hale gelir*"¹¹⁹.

Judd'un 'spesifik nesne'leri, ne resim ne de heykel olan, ama bir şekilde her ikisiyle de bağıntılar taşıyan yeni üç boyutlu nesnelere. Bu nesnelere kütleleri

¹¹⁸ Nancy Atakan, *a.g.e.*, s.73.

¹¹⁹ Donald Judd, "Spesifik Nesnelere", 1965; Aktaran: Ahu Antmen, *a.g.e.*, s.188.

yoktur ve çoğunlukla tüm kenarları kapalı değildir. Üç boyutluluğun gerçek espas olduğunu ifade eden Judd; gerçek mekânın kullanılmasının, mekân yanılmasıyla kurtulmanın bir yolu olduğunu düşünmüştür. ‘Spesifik nesne’, yeni bir sanat formu önerisiyle, yapıtı oluşturan nesnenin yalnızca kendi varoluşuyla ortaya konmasına olanak tanımıştır. Yanılsama yaratmak yerine, gerçek mekanda gerçek nesnelere sergileme fikrinden yola çıkılarak varılan ‘spesifik nesne’, aynı birimlerin simetrik ve ardışık olarak devamından oluşuyordu. Seyirciyle aynı düzlemi paylaşan bu birimlerle birlikte mekân bir bütün olarak algılanıyordu.

Çalışmalarında çoğunlukla basitleştirilmiş büyük boyutta geometrik nesnelere, açık kutu yapısı, tekrarlanan geometrik birimler ve renk kullanan Judd, 1966’da birbirinin aynısı olan her birim arasında eşit aralık bulunan modüler kompozisyonlar yapmaya başlamıştır. Tekrara dayanan, sonsuzluğa gider hissi yaratan, endüstriyel malzeme ve fabrikasyon parçaların birleşiminden oluşan çalışmalar üretmiştir (Görsel 37).



Görsel 37. Donald Judd, Takım, 1968.

Yapıt-mekân-izleyici arasında oluşturulan ilişkiler bütünü konusunda Judd, “...algının koordinatları sadece izleyici ve yapıt arasında değil, aynı zamanda izleyici, sanat yapıtı ve her ikisinin yaşadığı yer arasında kurulmuştur”¹²⁰ yorumunu yapmıştır. Bunun da, nesnenin iç ilişkilerini ya tamamen ortadan kaldırarak ya da bu ilişkileri basit yapısal bir tekrar için işlevselleştirerek mümkün olabileceğini düşünmüştür. Bu nedenle Judd, bu unsurlardan herhangi biri yer değiştirirse, üçünün arasındaki ilişkinin de değişeceğine inanmaktadır.

3.1.3. Carl Andre

Amerikalı sanatçı Carl Andre'nin (1935-) çalışmaları, tipik minimalist heykeller gibi basit ve büyük boyutlu geometrik biçimlerden oluşmuş ve söylemini mekân ve izleyici ilişkisi üzerine oluşturmuştur. İlk yapıtlarını anıtsal ölçeklerde gerçekleştiren Andre, sonraki yıllarda endüstriyel malzemelere yönelmiştir. Yığın şeklindeki çalışmalarını sadece bir araya getirerek oluşturmuş, hiçbir şekilde birbirine bağlamamış, vidalamamış ya da kaynak yapmamıştır.

“Carl Andre'nin yapıtları genelde sergi süresince yaşar ve ardından sökülerek yalnızca kavram dünyasında kalırlar. Yapıtların her biri aynı malzemenin ve boyutların tekrarından ibarettir. Kullanılan malzeme sanayi sektöründen olduğu gibi alınmıştır. Bu işler için geçerli olan, biçimsel yalınlaşma, hazır malzeme kullanımı ve sanatçının malzemeyi kullanımıyla ilgili kişisel izlerine yer verilmemiş olması minimalist anlayışın en tipik göstergesidir”¹²¹.

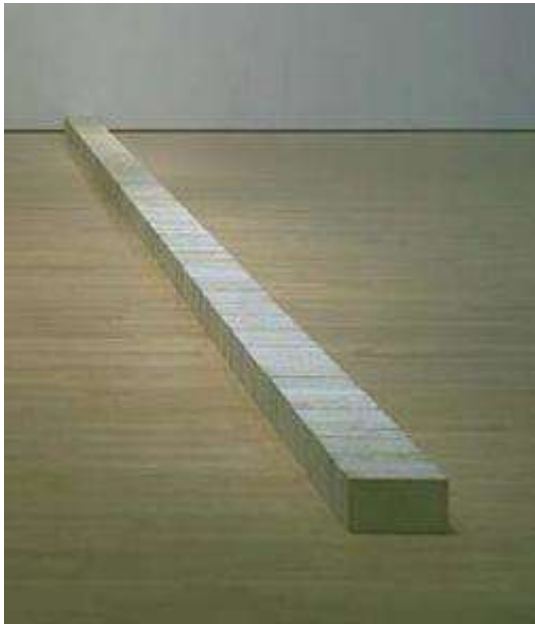
Çalışmalarında zamanla yüksekliği azaltmış ve bir ‘yer heykeli’ geliştirmiştir. Bir dizi düz plakayı yere basitçe sıralayarak oluşturduğu bu heykeller kesinlikle yanılısama barındırmazlar. Tek bir birimin tekrarı ile gerçekleştirmiş olduğu zemin heykelleri ile yalın biçimler oluşturmuş ve heykelin hacimsel niteliklerini en aza indirmiştir. 1966’da sergilenen ‘Kaldıraç/Lever’ isimli

¹²⁰ Charles Harrison - Paul Wood, *a.g.e.*, s.873.

¹²¹ Semra Germaner, *a.g.e.*, s.43.

çalışmasında 137 adet ateş tuğlasını zemine doğrusal olarak yerleştirmiştir (Görsel 38).

Yine aynı yıl bu kez 120 adet ateş tuğlasını, herhangi bir bağlayıcı malzeme olmaksızın bir araya getirerek oluşturduğu ‘Eşdeğer VIII/Equivalent VIII’ (Görsel 39) adlı yapıtının, Tate Modern tarafından 1972 yılında satın alınması sansasyona neden olmuştur. Müze ve küratörler için yapıt, son dönemdeki sanatsal gelişmeleri örnekleyecek nitelikte olması bakımından öncü bir parçaydı ancak izleyici için sadece tuğlaydılar ve bunlar sanat olamazlardı; ‘bu sanat mıdır?’ sorusu tekrar gündeme gelmişti. “Üç boyutlu sanat nesnesi olarak geleneksel ya da modernist heykele alışık olan izleyicinin beklentilerini yerle bir eden Eşdeğer, özerkliğinden çok bağlamsallığı nedeniyle modernizmden kopuşu simgeleyen önemli yapıtlar arasındadır”¹²².



Görsel 38. Carl Andre, Kaldıraç, 1966.



Görsel 39. Carl Andre, Eşdeğer VIII, 1966.

1968 yılında verdiği bir röportajda Andre, ‘Kaldıraç’ı, Brancusi’nin yere yatırılmış ‘Sonsuz Sütun’una benzetmiş ve “...kendi eski heykellerini ‘fazla mimari, fazla yapısal’ bulduğunu, çalışmalarının ‘binalardan ziyade yollar gibi’ olmasını

¹²² Ahu Antmen, *a.g.e.*, s.180.

*tercih ettiğini söylemiştir*¹²³. ‘Kaldıraç’ da izleyiciyi tıpkı yollar gibi üzerinde yürümeye davet etmiştir. Andre için ‘yol’ bir metafordur ve çalışmalarıyla bağlantısını 1970 tarihli açıklamasında şu şekilde ifade etmiştir:

“Benim heykel anlayışımı, en iyi tanımlayan şey, bir yoldur. Yol, ne belli bir noktada bulunarak ne de belli bir noktadan bakarak kendini açık etmeyen bir şeydir. Yollar görünürler, kaybolurlar... Yolla ilgili tek bir bakış açımız kesinlikle olamaz, ya da onun üzerinde hareket ederek, hareketli bir bakış sahibi olabiliriz. Yapıların çoğu, özellikle de en başarılı olanlar, genellikle bir tür tercihlili yol gibi algılanabilir, izleyicinin onlara yaklaşmasını, üzerinde, çevresinde dolaşmasını gerektirmiştir”¹²⁴.

Hazır endüstriyel malzeme kullanımı, temel geometrik biçimlerden ve modüler ünitelerden oluşması, herhangi bir parçanın diğerinin yerini tutması, pozitif mekânın yanı sıra negatif mekânın da bir değerlendirmesini içermesi, malzemelerin renk-doku-biçim gibi özelliklerini koruması Andre’nin heykellerinin karakteristik özellikleridir. Andre malzemeyi doğrudan zemine yayar ve herhangi bir ayak ya da kaide kullanmaz; karo, tuğla, beton blok gibi malzeme birimleri standarttır ve düzenleme içindeki yerleri değiştirilebilir. Andre; *“Heykellerimi kalıba dökerek ya da yontarak yapmıyorum. Aksine, heykelin kendisini mekânın yontulması olarak görüyorum, mekânı şekillendirmek için kullanıyorum*”¹²⁵ sözleriyle heykel kavramının sınırlarını genişleterek, mekâna yönelik yeni öneriler getirmiştir.

Carl Andre, izleyicinin bazen fark etmekte zorlandığı yer düzenlemelerinde, *“... ‘biçim olarak heykel/yapı olarak heykel/mekân olarak heykel’ anlayışından yola çıkmıştır. Yapılarıyla yalnızca heykel sanatının değil, heykelin sergilendiği mekânların yeniden tanımlanmasını öneren Andre’yi tarihsel süreçte modern heykelin geçirdiği aşamaların bir uzantısı olarak değerlendirmek de mümkündür*”¹²⁶.

¹²³ David Batchelor, *a.g.e.*, s.57.

¹²⁴ Carl Andre, “Açıklamalar”, 1970; Aktaran: Ahu Antmen, *a.g.e.*, s.189.

¹²⁵ Brian O’Doherty, *a.g.e.*, s.16.

¹²⁶ Ahu Antmen, *a.g.e.*, s.185.

3.1.4. Sol LeWitt

Amerikalı sanatçı Sol LeWitt (1928-2007), Minimalizm ve Kavramsal Sanat'ın önemli isimlerindendir. 1950'lerde grafik tasarım işleri yapan LeWitt, 1960'ların başında heykele yönelmiş; geometrik ve matematiksel düzenlemelerle 'strüktür' adını verdiği üç boyutlu düzenlemeler gerçekleştirmiştir. LeWitt'in çalışmaları izleyiciyi zihinsel bir sürece dâhil eden kavramsal bir temel üzerine kuruludur ve Kavramsal Sanat üzerine birçok makale yazmıştır. 1967'de Artforum Dergisi'nde 'Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar/Paragraphs on Conceptual Art' başlıklı yazısında 'maddesel olmaktan çıkan' çalışmalarla ilişkili olarak 'kavramsal' sözcüğünü kullanmıştır. LeWitt çalışmanın nasıl görüldüğünün önemli olmadığını; asıl önemli olanın, kavram ve üretim süreci olduğunu düşünmüştür.

“İzleyicinin sanat yapıtını gördüğünde sanatçının kavramlarını anlayıp anlamaması o kadar önemli değildir. Yapıt bir kere elinden çıktıktan sonra izleyicinin yapıtını nasıl algılayacağı konusunda sanatçının bir denetimi yoktur. Farklı kişiler, aynı şeyi farklı biçimde algılayabilir”¹²⁷.

1965'te iç alanı ortaya koyan ilk modüler küp yapısını gerçekleştirip, çalışmalarında dış yüzeyi kullanmaktan vazgeçmiş; aslında daha çok doğrusal bir forma başvurarak iç ve dış arasındaki ayrımı kaldırmıştır. Gittikçe çeşitlenen bu modüllerde, *“...uzay objenin içinde olduğu kadar, obje de uzayın içindedir”¹²⁸.* LeWitt için form, düşüncüyü ileten bir veridir ve izleyicinin bu verileri takip ederek altta yatan düşünceye ulaşmasını amaçlamıştır. 'Bitmemiş Açık Küplerden Çeşitlemeler/Variations of Incomplete Open Cubes' isimli çalışması; 122 adet birim, bu birimlerin planlarını gösteren fotoğraflar ve metinlerden oluşmaktadır ve sanki izleyici tarafından çözümlenmeyi beklenmektedir (Görsel 40).

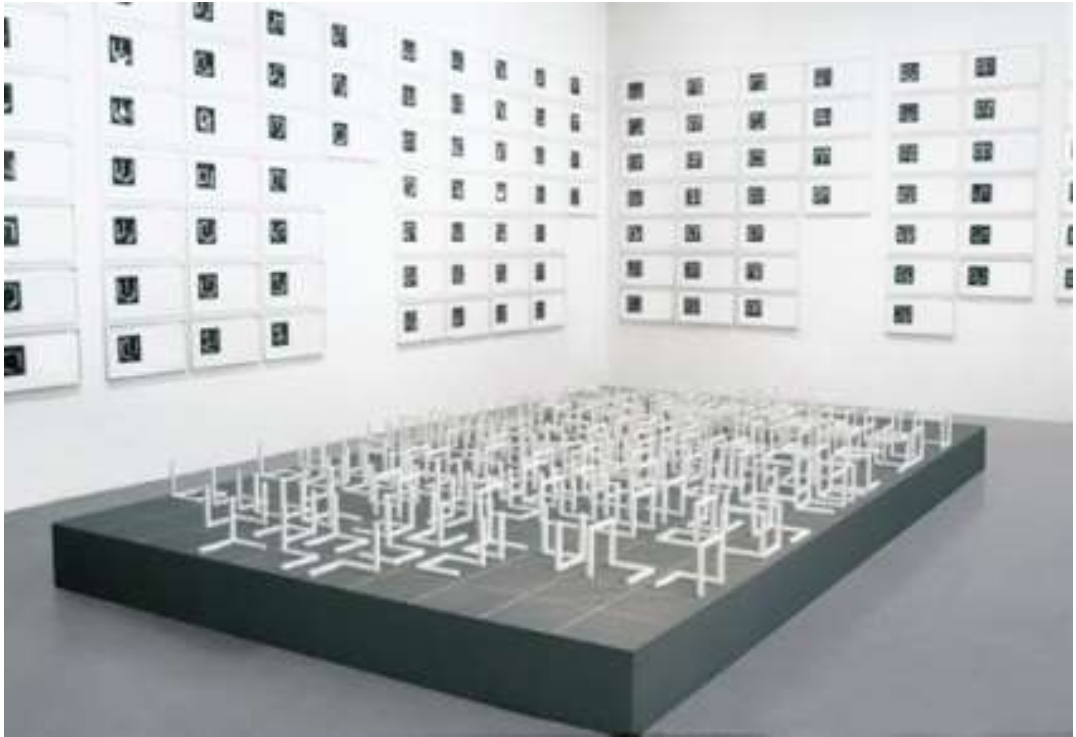
Çalışmaları hem kavramsal hem de minimalist özellikler taşıyan Sol LeWitt'e göre; düşünceler sanat yapıtı olabilir ve bunları *“...herhangi bir töze*

¹²⁷ Sol LeWitt, "Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar", 1967; Aktaran: Ahu Antmen, *a.g.e.*, s.199.

¹²⁸ David Batchelor, *a.g.e.*, s.46.

*yüklenerek ifade etme zorunluluğu yoktur*¹²⁹. LeWitt seçtiği sade biçimleri belirlediği kavramlar doğrultusunda şekillendirmek için mekânı kullanmış; bu yolla ilgiyi biçimden çok kavrama yöneltmek için yapıtın mekân aracılığıyla algılanmasını sağlamıştır.

1950'lerden sonraki nesne ya da sanat eserlerine, “...konumlandırma ve görme olasılıklarından yalıtılmış, bilinebilen, değişmeyen şeyler olarak değil; Rosalind Krauss'tan alıntıyla, 'sürekli olarak, yerleştirildiği görüş açısının tarifine bağlı olan' şeyler olarak bakılmıştır”¹³⁰. 1970'lerin sonuna doğru gelişen farklı eğilimlerle sanat, fiziksel bir varoluştan ziyade bir düşünceye doğru yön değiştirmiştir.



Görsel 40. Sol LeWitt, Bitmemiş Açık Küplerden Çeşitlemeler, 1974.

¹²⁹ Rıfat Şahiner, *Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu*, Yeni İnsan Yayınevi, İstanbul 2008, s.160.

¹³⁰ David Batchelor, *a.g.e.*, s. 24.

3.2. Fluxus'un Sanat Tanımının Genişlemesine Etkileri ve Joseph Beuys'un 'Genişletilmiş Heykel Kavramı'

1960'ların başlarında, II. Dünya Savaşı'nın yarattığı toplumsal sarsıntı, sanatçıları birlikte hareket etmeye yöneltmiş ve dönemin en sıra dışı sanatçı, yazar ve düşünürleri bir araya gelerek, Fluxus adı altında bir topluluk oluşturmuşlardır. Tarihsel olarak Yunan filozofu Herakleitos'un 'her şey akar' düşüncesine atfedilen Flux kelimesi; akış, arındırma, çokluk, yükseliş gibi anlamlara karşılık gelmektedir. Doğadaki ve insan yaşamındaki sürekliliği, değişimi ve yenilenmeyi ifade eden Fluxus sözcüğü, ilk kez 1961'de Litvanya asıllı Amerikalı sanatçı George Maciunas tarafından ortaya atılmıştır.

Fluxus yaklaşımına göre; sürekli değişim içindeki bir evrende sanat eseri tamamlanmış bir çalışma değil, sürekli değişen ve gelişen bir süreç olmalıdır. Radikal, yenilikçi, deneyselliğe ve rastlantıya açık tutumlarıyla, sanatı yaşamdan ayıran engeli yıkmayı ve farklı disiplinler arasındaki keskin sınırları kaldırarak disiplinlerarası bir ortam yaratmayı amaçlamışlardır. Akademiye, burjuva tutuculuğuna, ticari sanat dünyasına, sanatın geleneksel kalıplarına karşı devrimci bir tutum sergileyerek yaşayan bir sanat ortaya koymaya; izleyici ve sanat yapıtı arasındaki duvarı yıkmaya çalışmışlardır.

Fluxus, alternatif kültürel formlar yaratmak için bir araya gelen radikal yenilikçi sanatçılardan oluşmuştur. ABD, Avrupa ve Japonya'da etkinlik gösteren Fluxus sanatçıları, sanat yapıtı değil, bir sanat ortamı yaratmanın peşinde olmuşlardır. 1960'lardan 1970'lere uzanan süreç içinde, dönemin bir çok avangart sanatçısı Fluxus akımı içinde yer almıştır.

"Amerika'lı besteci John Cage... Alman sanatçı Joseph Beuys... ve Koreli sanatçı Nam June Paik... gibi kolay kolay kategorize edilemeyen isimler, ya da aynı dönemde başka akımlar dâhilinde de gündeme gelen İsviçreli sanatçı Daniel Spoerri... gibi isimler yer almıştır... Cage'in New York'taki New School of Social

*Research'te (Yeni Sosyal Araştırmalar Okulu) verdiği deneysel kompozisyon derslerine katılan George Maciunas... Cage'nin hazır-nesne fikrini hazır-ses kullanarak genişlettiğini, Fluxus sanatçılarınsa hazır-nesneyi hazır-eyleme dönüştürdüğünü söylemiştir*¹³¹.

Gündelik yaşama odaklanan Fluxus sanatçıları yaşamın zaten 'sanat' olduğuna dikkati çekmişlerdir. Akademik sanatla alay ederek, yaratma sürecinde rastlantıya önem vermişler; yaptıklarının sanat olmadığını ve kendilerinin de sanatçı olarak tanımlanmamaları gerektiğini belirtmişlerdir. Gerilla taktikleriyle, sokak gösterileriyle sanat dünyasını sabote etmeyi amaçlamışlar ve kendini hep olayların dışında hisseden izleyiciyi sanatın içine çekmeye çalışmışlardır. Böylelikle farklı bir bakış açısı kazanacak olan izleyici, gündelik hayatın rahatından kurtulacak ve eleştirel bir bakış açısı kazanarak daha duyarlı hale gelecektir.

Televizyon ekranları, şişeler, konserve kutuları, sandalyeler, müzik aletleri, fotoğraflar, atık kâğıt parçaları, kasetler, plaklar gibi hazır nesnelere çok sayıda asamblaj gerçekleştirmişlerdir. Galerilerde sergilenebilen, koleksiyonlarda saklanabilen veya alınıp satılabilen sanat eserleri üretmek yerine; dokunma, koklama, dinleme ya da izleme yoluyla zihinde iz bırakan deneyimler yaşamayı ve yaşatmayı seçmişlerdir. Görsel sanatlarla sahne sanatlarını birleştirmişler; nesne üretiminden uzaklaşıp, gerçek zaman ve mekânda yer alan süreç ve eylemlere yönelmişlerdir.

Fluxus sanatçılarının, sanatçı ile izleyici arasındaki sınırları kaldırmaya yönelik performansları, izleyicinin pasif konumunu dönüştürmek amacıyla yeni bir sanat deneyimi yaşatan etkinliklerdir. Allan Kaprow ve Claes Oldenburg gibi sanatçıların happeningleri ya da George Brecht'in 'Damlama Müziği' gibi aksiyonları, son derece kısadır, hatta tek bir ana odaklanır. İzleyicinin beklentilerini boşa çıkartmak, onu şaşırtarak uyarmak gibi dürtülerle gerçekleştirilen bu tür aksiyonların amacı doğada var olan sürekliliğe ve değişime vurgu yaparak, gündelik gerçekliğin kavranmasını sağlamaktır.

¹³¹ Ahu Antmen, *a.g.e.*, s.204.

Fluxus, farklı disiplinlerden pek çok sanatçıyı bir araya getirerek birçok Avrupa şehrinde etkinlikler, performanslar ve festivaller düzenlemiştir. 1960'ların çoğulculuğuna yol açması açısından önemli olan Fluxus, yerleşmiş değerlere karşı çıkan yönüyle Süreç Sanatı'na, Kavramsal Sanat'a ve Performans Sanatı'na zemin hazırlamış; eş zamanda gelişen Oluşumlar, Gösteri Sanatı, Yoksul Sanat, Video Sanatı gibi pek çok alanı etkilemiş ve sanatın tanımının genişlemesini sağlamıştır.

Fluxus sanatçıları çeşitli kavramlar ortaya atarak izleyiciyi bunları anlamaya, çözmeye, kendi düşünceleriyle tamamlamaya çağırmışlardır. Sanatın dönüştürücü gücüne inanan Alman sanatçı Joseph Beuys'un sanat anlayışı, pek çok noktada Fluxus ile çakışmış; önerdiği 'Sosyal Heykel' kavramı doğrultusunda eylemler ve yerleştirmeler gerçekleştirmiştir.

*“Sanatı sosyal bir olgu, bir değişim dinamiği, bir devinim çabası olarak algılayan...”*¹³² Beuys, Fluxus'un en etkili üyelerinden biri olmuştur. *“‘Yaşamım sanatımdır!’ diyen Beuys, eylemlerini salt bir yapıyla ilintilendirmekten çok, tüm edimleri, politik tavrı ve söylemiyle, yaşamının tümünü kapsayan duruşuyla ortaya koymuştur”*¹³³.

Evrensel bir yaratıcılık dürtüsünün harekete geçirilmesiyle gerçek bir toplumsal dönüşüm yaratabileceğine inanan Beuys, Fluxus etkinlikleri kapsamında gerçekleştirdiği çeşitli performanslarını birer ayine dönüştürmüştü; sanatın bir süreç olduğu düşüncesi çerçevesinde biyolojiden botaniğe, tarihten felsefeye uzanan ilgi alanlarından beslediği derslerini ve konferanslarını da birer sanat eylemi olarak düşünmüştü ve yaşamıştır. Her şeyin değişim sürecinde olduğuna inandığı için; kullandığı malzemelerin üzerinde oluşan kimyasal reaksiyonlar, renk değişimleri, çürüme, kuruma gibi çeşitli fiziksel süreçler bağlamında birçok yapıtında 'süreçsellik' kavramını simgelemiştir. Bal, yağ, keçe, altın tozu, demir, canlı veya ölü hayvanlar gibi çeşitli nesnelere, kişisel bir mitolojinin simgeleri olarak kullanmıştır.

¹³² A.g.e., s.206-207.

¹³³ Rifat Şahiner, a.g.e., s.61.

“Düşünceyi ve konuşmayı birer ‘form’ olarak düşünen, yaşadığımız dünyayı nasıl şekillendirdiğimizin bir tür ‘heykel’ gibi algılanabileceğini iddia eden Beuys, ‘Sosyal Heykel’ kavramını ortaya atarak, ‘Bu bağlamda heykel, sosyal bir yapı olarak bir tür evrimsel süreçtir ve herkes de sanatçıdır’ demiştir”¹³⁴.

Heykel kavramının herkesin kullandığı gündelik malzemelerle yapılabilecek bir eylem anlamında nasıl genişletilebileceği, düşüncelerin sözcükler halinde nasıl şekillendiği ve yaşanan dünyanın, herkesin bir heykel olduğu evriminden geçerek nasıl şekillendirildiği üzerine düşünmeye sevk etmiştir. *“Beuys’un bütün eylemleri temel insan davranışlarıyla ilgili kavramların imgesel biçimlerine dayanmaktadır... Beuys, sanatı ‘bilgi aktarım’ yolu olarak görmüş, ancak bilgi aktarımının kökeninin kullanılan nesneden değil, ‘düşünceden’ geldiğini savunmuştur”¹³⁵.*

Beuys’a göre heykel, düşünceyi kışkırtmanın bir yolu ve sanat deneyimi olarak yaratıcı düşünme ve toplumsal bilince sahip davranış biçiminde yaşama geri akan bir tartışmadır. Ona göre sanat yapıtı, sanatçının eyleminin kendisidir. Sanatçı olgusu, Beuys’a kadar birçok alanda sorgulanmış, ancak yaşamını sanatının bir parçası haline getirmek; yaşam şekli, kişiliği, felsefesi, davranış şekli ile sanata dâhil olmak ve mistik düşüncelerini trans halinde içselleştirerek sanatına yansıtmak Beuys tarafından atılan önemli adımlardır. Nesne kavramını o kadar genişletmiştir ki görülmeyen malzemeler bile heykelin malzemesi haline gelmiştir.

1982’de, Kassel’deki ‘7000 Meşe/7000 Oaks’ projesini başlatarak iki farklı türdeki ağacın soylarının tükendiğine dikkat çekmeye çalışmıştır (Görsel 41). ‘Yedinci Documenta’ için tasarlanan bu proje, Kassel şehrinin ağaçlandırılması eyleminden oluşmaktadır. Beuys’un kendi sanat görüşüne yönelik fikirlerini gerçekleştirme olanağı bulduğu proje ‘Sosyal Heykel’ kavramının en büyük ölçekte uygulanmasıdır. Sanatçı için bu projede dikilen ağaçlar, büyürken sürekli değişim halinde olan heykellerdir.

¹³⁴ Ahu Antmen, *a.g.e.*, s.206-207.

¹³⁵ N. Özyayten, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt 2, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul 1977, s.972.



Görsel 41. Joseph Beuys, 7000 Meşe, Documenta VII, Kassel, 1982.

Beuys heykel kavramını, yaygın anlamının çok ötesine uzanan çağrışımlarıyla her şeyi kapsayan bir sanat aracı olarak görmüştür. Sanatçıya göre bu kavramın genişletilmesi, sezgiyle teşvik edilen bilincin genişlemesinin bir sonucudur. Bu sezgi her türlü yaratıcılık biçiminin özündedir; düşünce ve eylemde ortaya çıkar. Sanat kavramı yeryüzündeki tüm yaratıcı etkinlikleri kapsar. Toplumsal heykel, insanın içinde yaşadığı dünyaya yeni bir biçim verecek ve sürekli değişimi yansıtacaktır. Heykel, artık yontulmuş bir taş ya da mermer değil; gelişme ve evrim sürecidir. Beuys bütün çalışmalarında sanatın dönüştürücü gücünü kullanmak istemiş ve bu amaçla düşünceden topluma kadar her şeyi sanatın malzemesi yaparak sanat ve heykel kavramının sınırlarını geliştirmiştir.

3.3. Kamusal Alanda Sanat: Kalıcı - Geçici Yerleştirmeler ve İzleyicinin Sanat Yapıtının İçine Çekilmesi

Kent yaşamına özgü hareketliliğin yoğun olduğu kamu alanları, dönemlerin değişen ekonomik, sosyal ve kültürel yapısına bağlı olarak, bu değişimlerin en net gözlemlendiği mekânlardır. Bu alanlarda yapılacak olan düzenlemelerde, o mekânı paylaşan bireylerin alışkanlıkları ve kültürel altyapıları belirleyici rol oynar.

“Kentlerde belirginleşen kamusal alanlar, Yunan kentleri ve agoralar ile başlatılabilir... Yüksek Ortaçağ Avrupa toplumunda ise özel alandan ayrı bir kamusal alan yoktu. Kamusal kabul edilen şeyler egemenlik simgeleri... Kilise ritüelleri ve ayinleri, saraylı-şövalye temsiliyeti, barok şölenler, erkin kamusal sunumu örnekleridir”¹³⁶.

18. ve 19. yüzyılın kent yapısının oluşmasındaki temel noktalardan biri, Fransız İhtilali'nin ve Sanayi Devrimi'nin yol açtığı sosyal ve siyasi değişimlerin sonucunda, kentlilerin yaşama dâhil olmasıdır. Bu dönemde meydanlar, kentsel yaşamın getirdiği dinamizm ile gösterişli açık alanlar haline dönüştürülmüş ancak, kentlilerin karşılaşma, sosyalleşme ve üretme noktası olmaktan uzaklaşmaya başlamıştır. Kentlerin değişim süreci, günümüzün endüstri sonrası toplumunda insan ilişkilerinin parçalanmasına ve kentlerdeki ortak iletişim merkezlerinin ortadan kalkmasına yol açmıştır. Kamusal alanların geri kazanılabilmesi ve izleyicinin kentsel etkinliklere dâhil olabilmesinde bu alanlarda yapılan heykel uygulamalarının önemi büyüktür.

19. yüzyıl sonuna kadar krallar, devlet adamları, yazarlar veya siyasi olaylar anısına kamu anıtları, mezar heykelleri ya da park ve meydanlar için dekoratif heykeller üretilmiş, ancak simgesel niteliklerinden dolayı bu heykellerin izleyici ile ilişkisi belirli sınırlarda kalmıştır. Günümüzün değişen kent yapısı ve bireylerin beklentileri doğrultusunda heykeltıraşlar mevcut alanlara yerleştirilen heykel

¹³⁶ Serap Fırat, “Kentsel Mekânlarda Kamusal Alan”, *Çağdaş Yerel Yönetimler Dergisi*, Cilt 11, s.45.

düşüncesinden, kentsel alanı biçimlendiren ya da yeniden oluşturan heykel fikrine ulaşmıştır.¹³⁷

Roma’da Michelangelo’nun yenilediği Campidoglio Meydanı’na yerleştirilen ‘Marcus Aurelius Anıtı’ (Görsel 19), meydanın ortasına yerleştirilerek kentsel mekânın odağı durumuna gelmesi ve heykelin kentsel alanda kurucu öge olarak yer almasına önemli bir örnek teşkil eder.¹³⁸

“18. yüzyıldan bu yana, sanatın gerek izleyiciye bakış açısında, gerek sergileme alanı anlayışında biçim ve anlam bakımından büyük değişimler yaşanmıştır. Bu süreçte çeşitli estetik, politik ve toplumsal olgu, olay ya da durumlarla etkileşim içine giren sanatçılar, Salon’dan, Beyaz Küp’e ve son olarak da dış mekânlara açılan bir teşhir estetiği geliştirmişlerdir. Sanatın gittikçe dış mekâna açılması düşüncesinin kaynağında ise kuşkusuz bu yüzyılda gerçekleşen kolektif üretim, ilişkisellik, kamusal niteliklerine sarılan bir toplumsal hareketlilik hali vardır. Haliyle bu niteliklerle etkileşim alanı içerisinde sanat son otuz kırk yıldır daha önce hiç olmadığı kadar kent ve kamusal mekân algısı ve izleyicinin katılımıyla ilgilenmekte, mekân yapının temel bir unsuru olarak ele alınmakta ve sanatı, sanatçıyı ve izleyiciyi etkileme gücünü taşıdığı kabul edilmektedir”¹³⁹.

Yirminci yüzyılın ilk yarısında Modernizm’in ‘beyaz küp’ü benimseyen tavrı sebebiyle modernist sanat eseri zaman, mekân ve toplumsal bağlamından koparılmış gibidir. Ama aynı zamanda Modernizm ile birlikte özellikle heykel sanatı, görsel etkisinin yanında izleyicisine iletmediği mesajlarla da sorgulamaya açık bir plastik nesne haline gelerek gelişim göstermiştir. 20. yüzyılın ikinci yarısında yapıt, sadece ortak belleği tazeleyen değil, entelektüel bilinç oluşturan, geçmişteki anlam ve işlevlerini yitirmiş olan kamusal alanın yerini tutan plastik bir alan haline gelmiştir.¹⁴⁰ Bu dönemdeki sanat üretimlerinde, kendini mekânın bir parçası olarak

¹³⁷ Nilüfer Ergin, *a.g.e.*, s.3.

¹³⁸ *A.g.e.*, s.66.

¹³⁹ Yeliz Selvi, “Sanatın ‘Öteki’ne Açılması ya da Kamusal Alanda Sanat”, *İdil Dergisi*, Cilt 6, Sayı 36, 2017, s.2209.

¹⁴⁰ Nilüfer Ergin, *a.g.e.*, s.68.

hisseden bir bedenle, yalnızca bir resmin önündeki beden olmak arasındaki fark araştırılmıştır.

Postmodern evrimin bir parçası olarak sanat, politik bir araç olarak görülmeye başlanarak, steril galeri mekânlarından kamusal alanlara taşınmıştır. Kamusal alan projeleri sayesinde, yaşadığı sosyal çevrenin bir parçası ve çağının aynası olarak sanatçı da geniş izleyici kitleleri ile etkileşime geçme olanağı bulmuştur. 1960’lardan sonra heykel, mimari yapılara ya da kamusal alanlara eklenen bir plastik nesne olmaktan çıkarak, mimari ile birlikte bağımsız iki disiplin olarak ele alınmıştır. Sanatçılar da, kamusal alanların tasarım aşamasında, şehir planlamacıları, mimarlar, peyzaj mimarları, sosyologlar gibi söz sahibi haline gelerek, yapıtlarını mekânın fiziksel ve sosyal çevresi ile ilişkilendirerek kurgulamışlardır.

“II. Dünya Savaşı sonrasındaki yıllarda, Bauhaus’tan temellenen modern mimarinin gelişmesiyle, heykele mekân olma fikrine karşı çıkıldı ve böylece geleneksel mimari ve heykel birlikteliği sona erdirilmiş oldu. Bununla birlikte modern mimarlıkla sanatların bütünleşmesinin, sanatçı ve mimarın işbirliğinden geçtiği söylenerek 1960’lar sonrasının kamusal heykelinin gerçekleşme yöntemi dile getiriliyordu”¹⁴¹.

Düşünsel ve fiziksel anlamda bir bütünlük oluşturarak, çevresi ile uyum içinde olacak ve duylara hitap edecek şekilde tasarlanan açık alan heykelleri, toplumsal ilişkilere açık olmaları nedeniyle, iç mekân için tasarlanan heykellerden farklı kurgulanırlar. Tasarım aşamasında; izleyici ve heykel arasında gerçekleşecek olan iletişimin şekli, izleyicinin algısını ve alışkanlıklarını etkileyen faktörler doğrultusunda çevrenin koşulları göz önünde bulundurulur. Aynı zamanda heykelin kalıcı veya geçici olup olmadığına göre, iklim koşulları da göz önünde bulundurularak kullanılacak malzeme değerlendirilir. Kamusal alana yapıt yerleştirecek bir sanatçı, “...yapıtın kendi içsel sorunlarının ötesinde çok iyi bir gözlemci olarak sosyokültürel yapı, mekânın fiziksel özellikleri, belleği ve alanın

¹⁴¹ Herriet F. Senie, *Contemporary Public Sculpture Tradition, Transformation and Controversy*, Oxford University Press, New York 1992, s.61.

kullanım alışkanlıklarından doğan kullanıcı ihtiyaçları, iklim koşulları v.b. dış sorunlarla da hesaplaşmak durumundadır”¹⁴².

Kamusal alanlara yerleştirilecek olan heykellerin boyutları; kolay algılanabilmeleri açısından, parçaların birbirine ve çevredeki diğer yapılara oranı, konusu, rengi gibi birtakım verilerle ilişkilendirilir. Çevresi ile kurduğu fiziki ilişkide, izleyicinin heykeli doğru şekilde kavrayabilmesi için, yapıt ile yer alacağı alan arasında oran açısından algı hatası yaratmayacak bir ölçek belirlenir. Alexander Calder’in Paris’te bulunan ‘Kırmızı Örümcek/The Red Spider’ adlı yapıtı, gerek parçaları arasındaki boşluk-doluluk ilişkisi, gerekse rengi ve çevredeki binalara meydan okuyan devasa boyutu nedeniyle izleyicinin algısında bir problem yaratmamaktadır (Görsel 42).¹⁴³



Görsel 42. Alexander Calder, Kırmızı Örümcek, La Defences, Paris, 1976.

Kentli insanın kültürel hayatına doğrudan etki edecek olan kamusal heykelin, izleyici ile girdiği ilişkide plastik değerlerinin yanı sıra, işlevselliği de büyük önem taşır. *“Heykel insan ile aynı boşluğu paylaşmaktadır ve bu gerçek onun*

¹⁴² Bülent Çınar, *Açık Alan Heykelinde Plastik Çözümlere Etkisi Açısından İzleyici-Yapıt İlişkisi*, (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Heykel Anasanat Dalı, Basılmamış Sanatta Yeterlik Eser/Metni), İstanbul 2007, s.IV.

¹⁴³ A.g.e., s.11.

izleyen ile psikolojik olmanın yanı sıra fizyolojik olarak da bir ilişkiye girmesini zorunlu kılmaktadır”¹⁴⁴.

19. yüzyıla kadar kent yapısında kullanılan taş ve tuğlaya, teknolojinin ilerlemesiyle metal ve cam eklenmiş; bu değişim ve malzeme zenginliği sanatın tüm elemanlarına aynı şekilde yansımıştır. Özellikle heykel sanatı, iç mekânlardan dış mekânlara yönelerek kent ile ilişkiye girmeye ve çağın sosyal, kültürel, politik, felsefi anlayışlarına göre mesajlar vermeye başlamıştır. 20. yüzyılda, açık alanlara yerleştirilen anıtsal yapıtlarda, hava koşullarına dayanıklılığı, sertliği ve maliyetinin düşük olması nedeniyle taşın yerine beton geçmiştir. Aynı zamanda, sert, dayanıklı ve hafif oluşu nedeniyle de tercih edilen polyester, heykelin malzemesi haline gelmiştir. Teknolojinin getirdiği kolaylık ve malzeme çeşitliliği sayesinde sanatçının ifade olanakları genişleyerek güçlenmiştir.

Kendine özgü tarihsel, kültürel veya coğrafi nitelikler taşıyan kamusal alanlar, kentlerin özgün kimliğini oluşturan unsurlardan biridir ve bu alanlarda yer alan mimari ve plastik öğeler de kentlerin belleğinde önemli yer tutmaktadır. Tarih nesnesi olarak kamusal heykeller, üretildiği çağın kültürel, ekonomik ve siyasi koşullarından, hatta popüler kültüründen soyutlanamaz. “*Kentsel mekânlarda yer alan heykeller; çevreyi tanımlama, röper noktası oluşturma, insanlara olumlu psikolojik etkiler kazandırma, asırlar boyu sürecek olan kültür alışverişini sağlama, insanları bir araya getirerek kaynaştırma ve en önemlisi içinde yer aldıkları mekâna ve özellikle de kentlere kimlik kazandırma gibi pek çok önemli işleve sahiptirler*”¹⁴⁵.

Kamusal alanda yer alacak heykellerin ortak bir bellek oluşturarak gelecek kuşaklara bilgi aktarımına vesile olması beklenmektedir. Ancak günümüzde buna ek olarak kamusal heykelin, entelektüel bir bilinç oluşturması; kentin geçirdiği değişimler nedeniyle anlamını ve işlevini kaybetmiş olan kamusal alanda kendi mekânını yaratabilmesi; çevresiyle ve mekânın sosyal dokusuyla uyum sağlaması gerekmektedir. 1960’lı yıllarda galeri mekânını sorgulayan Minimalizm ve kapalı

¹⁴⁴ Jean Selz, *Modern Sculpture, Origins and Evolution*, New York 1963, s.12.

¹⁴⁵ D. Demirarslan - Ö. Algan, *Günümüz Türk Heykel Sanatının Sorunları*, Ulusal Heykel Sempozyumu Bildiriler Kitabı, 2005.

mekânı reddeden Arazi Sanatı ile başlayan sanatsal gelişim sonucu, sokağı kendine dâhil eden kent merkezli oluşumlar ortaya çıkmıştır.

İlki 1977’de düzenlenen ‘Münster Heykel Projesi/Skulptur Projekte Münster’ kapsamında davet edilen; Carl Andre, Joseph Beuys, Richard Long, Michael Ascher, Bruce Nauman, Claes Oldenburg, Donald Judd ve Richard Serra gibi tanınmış sanatçılardan, seçtikleri kentsel mekânlara kendi fikirleri doğrultusunda uygulamalar yapmaları istenmiştir. Müzenin kamusal alanlara yayılması olarak görülen ve her 10 yılda bir düzenlenen proje, mekânsal belleğin kullanımını etkili biçimde ele alan; estetik, politik ve sosyal düzlemde heykelin kamusal varlığı ve işlevini, birey ve kitle, zaman ve mekân üzerinden sorgulayan çok sayıda yapıtı bir araya getirmektedir.

Kamusal alanın ortak kullanıma açık fiziksel yapısı nedeniyle bu alana yapılan her müdahale, topluluk içindeki tüm bireyleri etkiler. Kamusal heykel de kentin ortak kültürel değerlerinden biri olarak tüm bireylerce paylaşımaya açıktır. *“Heykel, kent mekânında yer aldığındaki görsel bir obje olmaktan çıkar ve ortak bir belleği oluşturur. Bu andan itibaren kenti süsleyen bir estetik eleman değil, sosyal yaşam dinamiği içerisinde mesajlar oluşturan ve yeni algılamalara açık yeni karşılaşmaları olanaklı kılan ve her defasında yeni üretimlerin kesiştiği bir noktadır”*¹⁴⁶. Günümüzde kamusal heykel, mekândaki boyutlarının çoğu zaman devasa ölçeklerde olduğu, hatta mekânın kendisinin bir heykel gibi kurgulandığı veya geçici yerleştirmelerin izleyiciye bir deneyim olarak sunulduğu üretime dönüşmüştür.

Daniel Buren (1938-), hem kamusal alanda kalıcı ve geçici yerleştirmeler yapan, hem de galeri ve müzelerde işlerini sergileyen bir sanatçıdır. Seçtiği mekânları, 1966’dan bu yana, kendi imzası gibi tanımladığı siyah, beyaz ve renkli çizgilerden oluşan bantlarla kaplamaktadır. Herhangi bir çağrışıma neden olmayacak şekilde tasarlanan ve simgesel nitelik taşımayan bu düşey paralel bantlar, yerleştirildiği mekâna özel olarak yapılı ve başka bir yere taşınmaz.

¹⁴⁶ Nilüfer Ergin, *a.g.e.*, s.2.

“Buren’in dikey şeritleri herhangi bir mesaj kaygısı ya da resimsel teknik içermeyen, sanatçıyı çalışmanın dışında bırakarak sanatçının dokunuşunu yok eden çalışmalar olması bakımından modernist geleneği de eleştiren çalışmalardır... Birer mimari resim olarak da tanımlayabileceğimiz bu çalışmalarla Buren, ‘sanatın içinde var olduğu mimari, toplumsal ve siyasal mekânın gerçeğini öne çıkarmayı’ amaçlamaktaydı”¹⁴⁷.

Paris’teki Kraliyet Sarayı avlusundaki ‘İki Plato/Les Deux Plateaux’ adlı yapıtı sanatçının ilk kalıcı uygulamasıdır (Görsel 43). Buren bu düzenlemede, site-specific işlerinde kullandığı dikey bantlarla kaplanmış 260 adet kesik sütun kullanmıştır. Avlu çevresindeki koridorda yer alan sütunların arasındaki mesafe ve sütunların çapları, düzenlemedeki sütunlara aktararak Kraliyet Sarayı’nın klasik yapısına referans oluşturulmuştur. Bütünü oluşturan benzer formdaki parçaları sistematik olarak aynı yönde yerleştirerek ve parçalar arasındaki mesafeyi koruyarak bir grup algısı yaratmıştır. Bu projeye Daniel Buren, insanların günün her saati içinden geçebileceği ve rahatça vakit geçirebileceği bir kamusal alan yaratmıştır.



Görsel 43. Daniel Buren, İki Plato, beton, metal, mermer, ışık, su, 1985-86.

¹⁴⁷ Nancy Atakan, *Türkiye’de Kavramsal Sanat*, (Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul 1995, s.39.

1960'lardan sonra sanatın nesnesinin insan olduğu, insanı yapıtın içine dâhil eden, yapıtın üretim aşamasında izleyicinin de rol aldığı, Minimal Sanat, Performans Sanatı, Kavramsal Sanat, Arazi Sanatı ve Yerleştirme Sanatı gibi yönelimlerin büyük çoğunluğu, heykel sanatının üç boyutlu ifade olanaklarını kullanarak açık alanlar için üretim yapmışlardır.

Amerikalı sanatçı Richard Serra (1938-) gerek iç gerekse de dış mekânda oldukça büyük boyutlu uygulamalar yapan bir heykeltıraştır. İç mekânı daraltıp sıkıştırarak kendi mekânını yaratan heykellerini dış mekânlara uyarlayarak, meydanları ikiye bölen devasa boyutlarda işler üretmiştir. Bu anıtsal büyüklükteki dış mekân uygulamaları bulunduğu çevrede hâkimiyet kurar ve insanlar üzerinde baskı oluşturur. Serra'nın Paris Concorde Meydanı'na yerleştirilen 1983 tarihli 'Clara Clara' adlı yapıtı, 36 metre uzunluğunda 3,4 metre yüksekliğindedir (Görsel 44). Meydanı bir duvar gibi ikiye bölen yapıt, sırt sırta vermiş çok büyük boyutlarda iki adet kavisli çelik levhadan oluşmuştur. İnsanların geçiş alanına yerleştirilen bu heykel devasa boyutu nedeniyle, meydandan her gün geçen insanların karşısına duvar gibi bir anda çıkıverir. Geçişini engelleyerek zorunlu olarak yön değiştirmelerine veya çevresinden dolaşmalarına neden olur. İnsanları alışkanlıklarının dışına çıkaran heykel, onları zorlayarak davranışlarını şekillendirir.



Görsel 44. Richard Serra, Clara Clara, 1983.

Richard Serra'nın heykelleri genellikle dev boyutlarda, ağırlık duygusu veren çelik bloklardan oluşur. Bunları bir araya getiriş biçimiyle Serra, insanın denge, yön duygusu ve algılama yeteneğinin sınırlarını sorgulamak istemiş; çalışmaları, heykelin sosyal ilişkilerle kesiştiği yolların araştırılmasına doğru genişlemiştir.¹⁴⁸ Ölçeğini 1970'lerde büyüten Serra'nın, duvar etkisi yaratan devasa çelik yapıtları, çevresinde hareket edilecek yolları dikte ederek, izleyici üzerinde rahatsızlık veren bir baskı oluşturur ve endişe duygusunu da içinde barındıran çeşitli duygular uyandırır. Sanatçının heykel anlayışı, modern toplumda katılımcı bir izleyici yaklaşımı önermektedir.

1970'lerin sonunda Hindistan'da gördüğü boya pigmentlerinden etkilenerek yaptığı 'pigment heykelleri' ile dikkat çeken Hint asıllı İngiliz sanatçı Anish Kapoor (1954-), 1990'lardan bu yana malzeme çeşitliliğini artırarak yeni endüstriyel teknolojilerin kullanımını gerektiren büyük boyutlu projelere yönelmiştir. Kapoor'un Chicago Millenium Park'ta yer alan 'Bulut Kapısı/Cloud Gate' adlı heykeli, 30 metre uzunluğunda ve 10 metre yüksekliğindedir (Görsel 45).



Görsel 45. Anish Kapoor, Bulut Kapısı, 2004.

¹⁴⁸ Kristine Stiles (Ed.), *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings*, University of California Press, London 1996, s.579.

Sanatçı, bulutların ve gökdelenlerin, yapıtın üzerinden yansımalarını istediği için heykeli paslanmaz çelikten üretmiş ve bu yapıtının izleyicisini de ‘katılımcı’ olarak nitelendirmiştir.¹⁴⁹ Mükemmel şekilde parlatılmış olan paslanmaz çeliğin ayna işlevi gören yansıtma özelliği, heykelin geometrik yapısı ve eliptik formu nedeniyle izleyicinin algısında bir illüzyon yaratmaktadır. İzleyicinin, hem kendini hem de etrafındaki yaşam alanını heykelin üzerinde görerek, heykel ile arasında bağ kurmasını ve varoluşsal bir farkındalığı yaratmayı amaçlamıştır. Yapıt devasa boyutlarına rağmen izleyiciyi kendinden uzaklaştırmamış, tam tersine içine çekerek heykelin bir parçası haline getirmiştir. Formu, malzemesi ve boyutunun çevresindeki yapılarla dengelenmesi sonucunda, bulunduğu alan ile uyum içerisinde bir yapıt ortaya çıkmıştır.

“Çevresindeki binalar, ağaçlar, yaya yolları ve insanları, dışbükey formlu yüzeyi ile değiştirerek yansıtan yapıt, perspektif oyunları yaratan ayna gibi yüzeyi ile izleyeni dokunmaya davet etmektedir. Eliptik formun altında yer alan yaklaşık 4m yüksekliğindeki kemer formlu boşluktan giren izleyici, iç alanda yukarı baktığında bu defa içbükey yüzeyin yaptığı yansıma oyunlarına maruz kalmakta ve algı üzerinde oynanan bu görsel oyunla etkilenmektedir”¹⁵⁰.

Heykeltıraş ve peyzaj mimarı İsamu Noguchi (1904-1988), heykelin işlevsel olması gerektiğine inanan bir sanatçıdır ve bu düşünceyle kamusal alanlar için pek çok park düzenlemesi yapmıştır. Sanatçı ‘bahçe’ dediği bu alanlar için tasarladığı büyük boy heykellerini oyun fikrinden yola çıkarak kurgulamıştır. Heykeli bir yaşam alanı ve iletişim aracı olarak kullanmak isteyen Noguchi’nin tasarladığı oyun bahçeleri, sanatının gündelik yaşamla ilişki kurabilmesine olanak tanımıştır. *“Mekânlar davranışları etkileme gücüne sahiptir ve bireyi hem fiziksel hem de sosyal bir çevrede etkilemektedir. Noguchi’nin peyzaj çalışmaları, izleyiciyi zaman, mekân ve insanın varoluşunun nihai sorularına kavramsal olarak katılmaya davet eden işlevsel alanlar yaratmaktadır”¹⁵¹.*

¹⁴⁹ http://www.millenniumpark.org/artandarchitecture/cloud_gate.html, (19.04.2020).

¹⁵⁰ Bülent Çınar, *a.g.e.*, s.53.

¹⁵¹ Caner Şengünalp, “İsamu Noguchi’nin Heykelsi Bahçe ve Oyun Alanı Tasarımları”, *İdil Dergisi*, Cilt 7, Sayı 51, 2018, s.1458, <http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1541420988.pdf>, (06.09.2020).

Noguchi, evrensel bir disiplin olarak gördüğü heykeli, insanla temas eden bir alan olarak kurgulamak istemiş; kamusal alanların biçimsel ve toplumsal verilerini kullanarak tasarladığı heykelsi peyzajları kolektif katılımı destekleme amacıyla oluşturmuştur. Bu heykelsi formlar, insanın katılımı ile sürekli değişen bir hareket sonucunda, bedenle doğrudan deneyimlenebilen, dokunulan ve üzerine tırmanılan interaktif tasarımlara dönüşmüştür.

Etrafımızdaki nesnelere ve içinde bulunduğumuz mekâna ait bilgilerimizi duyularımız yoluyla elde ederiz. Gözümüz herhangi bir temasa gerek kalmadan mekânın ve nesnelere algılanmasını ve kavranmasını sağlar; ancak dokunma, koklama, tatma gibi diğer duyular da devreye girince çevremizi algılayışımızda çok yönlü bir kavrayış kazanmış oluruz. Bu nedenle bedenin hareketi ile oluşturulan üç boyutlu tasarımlar görme duyusuna nazaran daha nesnel veriler sağlarlar.¹⁵²

“Sanat denkleminde izleyicinin de dâhil olması aynı zamanda sanatın duyular arasında göze verdiği ayrıcalığı da yok eder. Koklama, dokunma hatta tatma gibi diğer duyuların da sanat yapıtının alımlanmasında rol oynamaya başlaması, sanat yapıtı ile izleyicinin bedeni arasındaki ilişkiyi de güçlendirir. Bunun yanı sıra sanat yapıtı artık izleyicinin yapıtın biçimini değiştirmek konusunda müdahalelerine de açıktır”¹⁵³.

Heykel görsel bir nesne olmasının yanında, üç boyutlu niteliğinden dolayı dokunsaldır ve malzemesiyle birlikte değerlendirilir. Sanat tarihinde bir noktadan sonra, heykelin kaidelerini terk edip izleyiciyle interaktif bir ilişkiye geçmesinin, izleyici ve sanatçı açısından bazı kazanımları olmuştur. Konudan ya da biçimden çok algının tecrübe edilmeye çalışıldığı, izleyenin konumuna bağlı olarak değişerek çoklu bakış açıları sağlayan çalışmalar, izleyicinin daha etkin bir şekilde form ile mekân arasındaki ilişkileri kavramasına olanak tanımaktadır. Bu tür işlerde izleyici interaktif olarak yer aldığı çalışmanın malzemesini kimi zaman dokunarak anlamaya çalışmakta, kimi zaman da dâhil olarak onu tamamlamaktadır. Dolayısıyla heykel artık yeni bakış açıları talep ederken, izleyici de odaklanacağı noktayı kendisi

¹⁵² Ernest H. Gombrich, *Sanat ve Yanılsama*, Remzi Kitabevi. İstanbul 1992, s.29-32.

¹⁵³ Tansel Çeber, “İzleyiciyi İzlemek; Sanat Eseri, Sanatçı ve İzleyici İlişkisi Üzerine”, *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi (GSED)*, Erzurum 2017, Sayı 38, s.91.

belirlemektedir.¹⁵⁴ “*Heykelin ifade olanaklarını genişleterek yeni bir kamusal alan modeli yaratmak, sanatın toplumla sosyo-kültürel ve mekânsal bağlamda yeni türden bir iletişim kurmasına olanak tanımaktadır*”¹⁵⁵.

Planı Noguchi tarafından 1988 yılında tasarlanan ve sanatçının ölümünden sonra bu plana sadık kalınarak 2005 yılında tamamlanan Japonya'nın Hokkaido Adası'ndaki 'Moerenuma Park' onun son düzenlemesidir (Görsel 46). Bu proje, Noguchi'nin en büyük kompozisyonu olmasının yanı sıra, tasarladığı en geniş oyun ekipmanı koleksiyonunu da içermektedir. Yapıt-izleyici ilişkisi bağlamında bakıldığında, sanatçının 'oyun' temasını benimsemesi, izleyicinin her türlü duyu organını dâhil ederek katılımını ve kendi deneyimini anlamlandırmasını şart koşmaktadır.



Görsel 46. İsamu Noguchi, Moerenuma Park, 1988-2005.

¹⁵⁴ <http://www.sanataak.com/view/william-de-kooningden-maurizio-cattelana-yapitin-imha-eylemi>, (19.09.2020).

¹⁵⁵ Caner Şengünel, *a.g.e.*, s.1455.

“Noguchi, ‘oyun’ kavramını özgürlük metaforu olarak görmüş ve sınırsız hayal gücü için bir alan sağlayarak gözlemcinin özgür iradesine dâhil olmaya çalışmıştır”¹⁵⁶. Bu tasarımlar belli bir mesafeden bakılmak yerine etkileşimde olmayı gerektiren, çeşitli faaliyetler öneren ve her yaştan izleyiciye katılım olanağı veren heykellerdir.

“Heykelin kentin açık alanında bakılan obje olmaktan uzaklaşarak yaşanan mekâna dönüşmesi, dekoratif ya da anıtsallık işlevinden farklı işlevlerle kendini ifade edebilmesi sonucunu doğurmuştur. Heykelin dikeylikten ‘genişleyen’ yataylığa geçişi olarak da tanımlanabilecek bu durum mekânın fiziksel bellek aracılığıyla deneyimlenmesine dayanır”¹⁵⁷.

Güney Kore’li sanatçı Do-Ho Suh (1962-) ‘Kamu Figürleri/Public Figures’ isimli anti-anıtı ile kamusal alanlarda yer alan geleneksel anıt fikrini sorgular (Görsel 47). Suh, kaide üzerine yerleştirilecek at sırtındaki tarihi bir kahraman yerine, izleyicinin dikkatini bireyden çok kitlelere odaklayarak, halkın gücünü simgeleyen çok sayıda anonim kadın ve erkek figürü tarafından taşınan bir kaide tasarlamıştır. Sanatçı, kahraman bir figürün tasvir edildiği bir anıta saygı gösteren yaygın izleyici eğilimine meydan okuyarak kamunun gücünü vurgulamaktadır.



Görsel 47. Do-Ho Suh, Kamu Figürleri, 1998.

¹⁵⁶ A.g.e., s.1457.

¹⁵⁷ Hülya Bakkal, *Mekânsal Belleğin Sanat Yapıtında Kullanılması*, (Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Heykel Anasanat Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2007, s.55.

Sanatçı yapıtını şöyle açıklamaktadır: “*Diyelim ki, eğer bir kahramanın plaza önünde şehrimizi koruyan ya da yardım eden bir heykeli varsa, onunla birlikte çalışan ve ona yardım eden yüzlerce ve binlerce birey vardır ve onlar için farkındalık yoktur. Böylece benim heykelimde, Kamu Figürleri’nde, 12 inç yüksekliğinde, 6 farklı biçimde, farklı kökenlerden kadın ve erkek olmak üzere, yaklaşık olarak 600 küçük figüre sahibim*”¹⁵⁸.

Christo (1935-2020) ve Jean Claude’un (1935-2009) ‘Kapılar/The Gates’ adlı projesi 12-28 Şubat 2005 tarihleri arasında New York Central Park’ta sergilenmiş ve ardından kaldırılmıştır (Görsel 48). Parkın yaya yolları ve patikaları boyunca sıralanmış her biri 4,87 metre yüksekliğinde 7503 kapıdan oluşan yapıt, sanatçıların diğer işlerinde olduğu gibi geçici bir yerleştirmedir; geçiş fikrinden yola çıkılarak, sürece ve izleyici deneyimine odaklanarak fotoğraflarla arşivlenebilmektedir.



Görsel 48. Christo-Jean Claude, Kapılar, 2005.

“*Christo ve Jeanne Claude’un sanatı ‘insanların çevreleri hakkındaki farkındalıklarını artırmayı’ amaçlayan bir etkinlik, kent sakinlerinin içinde yürüdükleri, inşasına katıldıkları, dokundukları ama satın alamadıkları uçucu, geçici, kışkırtıcı, eğlenceli mekânsal bir deneyim olarak tariflenebilir*”¹⁵⁹.

¹⁵⁸ Yasemin Sarı Bayer, *a.g.e.*, s.118.

¹⁵⁹ Bülent Çınar, *a.g.e.*, s.44.

Kamusal sanat, sokağa çıkıp izleyiciyle ilişki kuran bir sanat alanı olduğu için diğer sanat oluşumlarından farklı olarak mekâna bakış açısını, sanatçı-izleyici ilişkisini ve buna bağlı olarak sanat yapıtının oluşum sürecini değiştiren bir sanatsal üretim alanıdır.

“Bu uygulama biçimleri, bazen kentin meydanında duran bir heykelden ya da yerleştirmeden oluşabildiği gibi, bir afiş çalışması şeklinde de olabilmektedir. Bazen ise, bir tür performans ile kamusal alan bir gösteri alanına dönüştürülebilmektedir... Her durumda kamusal alanda sanat pratiği bir şekilde izleyicinin dışarıdan içeriye katılımını sağlayarak, bütün olanın bir parçası olmaya, bir ilişkinin içine girmeye davet etmektedir”¹⁶⁰.

Genel olarak kamusal alanda yapılan sanatsal uygulamalarda, katılım sağlanarak deneyimin öne çıkarılması yoluyla sanat ve yaşamın birleştirilmesi, insanların günlük yaşamlarına dair bir farkındalık kazandırılması ve kent dokusuna katkıda bulunulması amaçlanmıştır. İzleyiciyi yapıtın içine çekmek için, duyulara hitap edebilecek, kimi zaman oyun nesnesine dönüşebilen veya izleyicinin alışkanlıkları ve ihtiyaçları doğrultusunda kurgulanan bir heykel anlayışı, izleyici ve yapıt arasında oluşacak ilişkiye olumlu bir katkı sağlamaktadır.

“Bu bağlamda sanatın söylemini genişleterek yeni ütopyalar üretmek, kamusal alanda tasarlanan anıtsal projeleri katılıma teşvik eden ve nihayetinde toplumu dönüştürme gücü ile geliştirmeye odaklanmak, çağdaş heykeltıraşın toplumsal bir sorumluluğudur. Günümüzde sanatçılar ve tasarımcılar, kamusal alanda yenilikçi ve anlamlı tasarımlar yaratmak için ifade olanaklarını zorlayan, disiplinlerarası etkileşimi önemseyerek çağın gereksinimlerine yanıt verebilen, topluma sosyo kültürel ve fonksiyonel bağlamda katkıda bulunan, sanatın dönüştürücü, çağırıcı, birleştirici ve işlevsel dinamiklerini harekete geçirebilen projeler üretmelidir”¹⁶¹.

¹⁶⁰ Yeliz Selvi, *a.g.m.*, s.2220.

¹⁶¹ Caner Şengünalp, *a.g.e.*, s.1461.

3.4. Arazi Sanatı ve İzleyici - Sanat Yapıtı İç İçeliği

Arazi Sanatı (Land Art), 1960'ların sonunda çoğu avangart yaklaşımda olduğu gibi, sanat yapıtının metaya dönüşmesine, parayla alınıp satılabilmesine karşı duyulan tepkiyle ABD'de ortaya çıkmış ve 1970'lere gelindiğinde tüm Batı ülkelerinde yaygın olarak uygulanmaya başlanmıştır. Sanatçıların amacı, estetik vurguyu sanattan çok yaşanan çevreye, doğaya çekmek; sanat yapıtının belirli bir kitlenin beğenisine hizmet etmesine karşı durmaktır.

Geleneksel müze ve galeri mekânlarının modernist ve elitist tavrına tepki olarak gelişen Arazi Sanatı, kalıplaşmış form ve mekân anlayışlarını yıkarak insanla doğanın uyum içinde bütünleşmesine odaklanmıştır. *“20. yüzyılın ikinci yarısında olumsuz etkileri daha çok hissedilmeye başlanan endüstriyel gelişmenin ve teknolojik hızın tehlikeli boyutlarını düşünmeye çağıran Arazi Sanatı, doğayı görünür kılan, doğaya dair bilinç uyandırmayı amaçlayan, teknoloji karşısında doğayı kutsayan bir yaklaşımın ürünüdür”*¹⁶².

Birbirinden çok farklı uygulama biçimleri ile üretilen projelerde doğadaki moloz, taş, toprak, su, ağaç dalları ve bitkiler dâhil olmak üzere her türlü doğal malzeme kullanılmaktadır. Çevre farkındalığı yaratmak için üretilen bu çalışmalar, aynı zamanda estetik kaygıdan uzaklaşmak ve sanat kurumlarının iktidar ile olan ilişkilerinin de etkisiyle gelişen geleneksel form anlayışını yıkmaya çalışmışlardır.

Arazi Sanatı, heykel nitelikli uygulamaların yanı sıra; hendekler açma, toprağa gömme, ıssız arazilerde yapılar oluşturma, galeri mekânlarında sergilenen moloz, toprak, gübre ve taş gibi doğaya ait nesnelere yapılan enstalasyonları da içermektedir. 1960 sonrasında sanatçıların, sanatın sınırlarını yeni malzeme ve uygulamalarla genişletme deneyleri; hem doğadaki estetik potansiyelin farkına varmaları, hem de doğaya ve gerçek olana sahip çıkma istekleri doğrultusunda gelişmiş ve doğanın da mekân olarak kullanılmasına yol açmıştır. *“Sanatçılar, yüzyıllar boyunca doğayı yansıtan görünüşleri resim ve heykel gibi alışlagelmiş*

¹⁶² Ahu Antmen, *a.g.e.*, s.251.

mecralar içinde sunarken, 1960'lerden itibaren 'manzara' gerçek bir mekâna dönüşerek arazi sanatçılarının müdahalesine uğramaya başlamıştır"¹⁶³.

Arazi Sanatı bağlamında yapılan uygulamalar sanat piyasasının kolaylıkla metalaştıramayacağı türden yapıtlardır, çünkü sanatçılar genellikle bitmiş bir yapıttan çok, doğada sürekli değişim halinde olan yapıtlar üretmişlerdir. Sanatın işlevini de sorgulayan bu anlayış sanatın tanımını daha da genişletme çabası olarak görülebilir.

*"Arazi Sanatı, sade, geometrik şekillerin açık alanlara uygulanması açısından Minimalizm ile, taş/toprak gibi doğal malzeme kullanımı ve süreçselliği açısından Arte Povera ile, yapıtların genellikle gelip geçici doğası nedeniyle 'Happening'le, hatta bazen sanatçının doğaya bizzat müdahale sürecine odaklanması açısından Performans Sanatı'yla ve projelerin zaman zaman salt belge, fotoğraf, harita ve benzeri 'artakalan' malzemeyle sergilenmesi dolayısıyla Kavramsal Sanat ile yakınlık taşıyan bir akım olarak nitelendirilmiştir... Arazi Sanatı'nın diğer akımlara göre ayırıcı özelliği, doğada geniş alanlarda, yer aldığı mekâna-özgü olarak gerçekleştirilmesidir. İzleyicinin kolay kolay gidip göremeyeceği yerlerde gerçekleştirilen bu projelerin izleyiciyle karşılaşmasının tek yolu çoğu zaman fotoğraftır"*¹⁶⁴.

Bazı arazi sanatçıları çevreyi tamamen değiştirecek kadar büyük boyutlu uygulamalar yapmışlardır. Bu durum, sanat eseri ve izleyici arasındaki geleneksel anlamdaki ilişkinin yeniden sorgulanmasını gündeme getirmiştir. Arazi Sanatı'nın ilk temsilcilerinden Amerikalı heykeltıraş Robert Smithson (1938-1973), üretimlerini doğada geniş arazilerde yapmayı tercih etmiştir. Smithson'ın 1970 yılında ABD'nin Utah eyaletinde, terkedilmiş Büyük Tuz Gölü'nde gerçekleştirdiği 'Spiral Dalgakıran/Spiral Jetty' Arazi Sanatı yapıtlarının en ünlüsü olarak kabul edilmektedir (Görsel 49). Bir mitten yola çıkılarak üretilen yapıt, bir film ve makaleden oluşmaktadır. Mite göre yapıtın üzerine inşa edildiği göl, yeraltındaki girdaplara neden olan bir suyuyla Pasifik Okyanusu'na bağlıdır. Smithson mitin varlığını çalışma alanıyla birleştirerek, sarmal formu, girdapları taklit etmek için

¹⁶³ Gös. yer.

¹⁶⁴ A.g.e., s.253.

kullanmıştır.¹⁶⁵ Aynı zamanda çevresinde bulunan terkedilmiş petrol kuyularına ilgi çekmek için üretilmiş olan yapıt, gölün çevresinden alınan çamur, tuz kristalleri, bazalt kayalar, toprak ve su ile yapılmıştır.

“Yapıtlarında doğal yaşam-ölüm döngüsünün bir ifadesi olan entropi fikrini işleyen Smithson’ın bu yapıtı doğal değişimlere bağlı olarak gerçekleştirildikten bir zaman sonra sular altında kalmış, ancak 2000’li yılların başında yeniden su yüzünde görünmüştür... Dalgakıranı özellikle endüstriyel bir bölgede inşa eden Smithson, insanın doğayla ilişkisine dikkat çekmek istemiş, ayrıca binlerce yıl öncesinden günümüze ulaşan Stonehenge gibi insan yapısı anıtlara göndermede bulunmuştur”¹⁶⁶.



Görsel 49. Robert Smithson, Spiral Dalgakıran, 1970.

Arazi Sanatı her ne kadar sanatın geleneksel kurallarına karşı bir ideoloji benimsiyor olsa da, sonuçta yapıtın gösterilme alanı yine galeri mekânlarıdır. Galerinin otoritesini ortaya koyan bu durum aynı zamanda sanatçının özgür iradesinin de bir göstergesidir. Sanatçı yapıtını ne galeri için üretmekte, ne de açık

¹⁶⁵ Ayşe Değirmencioğlu, *1960 Sonrası Genişletilmiş Heykel Kavramı*, (Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Heykel Anasanat Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2008, s.75.

¹⁶⁶ Ahu Antmen, *a.g.e.*, s.252.

alandanda sergilemektedir. “Burada bir iç-dış mekân diyalektiğinden söz edilebilir ki, bu diyalektik derinlik yanılısamasının yüzeyi çerçeveleyen durumundan oldukça farklıdır”¹⁶⁷.

Michael Heizer'in (1944-) ‘Çifte Negatif/Double Negative’ adlı yapıtı da erken dönem Arazi Sanatı eserlerindedir. 1969’da, Nevada Çölü’nde, her biri 40 fit derinliğindeki ve 100 fit uzunluğundaki iki kayalığın tepesine kazılarak gerçekleştirilen dev yapıt, birbirinin karşısına yerleştirilmiş ve derin bir boğazla ayrılmış iki yarıktan oluşmaktadır (Görsel 50). Heizer bu çalışması için şöyle demiştir: “Bu heykeli oluşturmak için hiç materyal toplanmadı, bir araya getirilmedi, aksine materyal ortadan kaldırıldı. Orada hiç bir şey yok fakat yine de bu bir heykel”¹⁶⁸.



Görsel 50. Michael Heizer, Çifte Negatif, 335x13x9 m, 1969.

Rosalind Krauss ‘Passages in Modern Sculpture’ adlı kitabında, izleyicinin bu devasa yapıt karşısında değişen konumu ile ilgili şunları yazmıştır: “Kendi bedenlerimizle olan ilişkimiz hakkında sahip olduğumuz imaj, bizim onların merkezinde bulunduğumuzdur... Bu anlamda Double Negative kendimizi yaşadığımız görüntüyle benzeşmiyor. İki yarığı ayıran boğazın orta noktası, bir merkez olmasına

¹⁶⁷ Brian O'Doherty, *a.g.e.*, s.23-24.

¹⁶⁸ Ali Pekşen, “Nevada Çölü’nde Taştan Bir Kent Heykeli”, *İzinsiz Gösteri Dergisi*, Sayı 29, Şubat 2005, http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi29/ali.peksen_29.html, (19.10.2019).

rağmen, bu merkez bizim işgal edebileceğimiz bir merkez değildir. Çünkü yarıklardan sadece birinin içinde durup diğerine bakabiliriz”¹⁶⁹.

Michael Heizer’in çalışmaları çok büyük boyutlarıyla, yapıldığı çevreyi değiştiren çalışmalardır. Bu çalışmalar bizi heykelin bir nesneden ziyade bir mekân olabileceği fikrine götürebilir. Bu tür yapıtların ardından 1960’ların sonlarında, Rosalind Krauss’un tanımlamalarıyla ‘manzara ve manzara-olmayan’ bileşimi araştırılmaya; Smithson’ın ‘Spiral Dalgakıran’ ve Heizer’ın ‘Çifte Negatif’ gibi yapıtlarını tanımlamak için ‘işaretlenmiş yerler’ terimi kullanılmaya başlanmıştır.

Sanatçıların gezi ve yürüyüş gibi eylemleri ile tanımlanan performans nitelikli çalışmalar da Arazi Sanatı’na dâhil edilen yaklaşımlardır. Taş, toprak, kum gibi doğal malzemelerin galeri mekânlarında sergilenmesine de Toprak Sanatı denmektedir. Arazi Sanatı’nın önemli temsilcilerinden Walter De Maria (1935-2013) geniş arazilere müdahalelerde bulunmuş, galeri mekânlarında yerleştirmeler yapmış, aynı zamanda doğal afetlerin, bir deneyim aracı olarak sanatın ideal şekli olduğunu düşünmüştür.

New Mexico’da bir tarlaya yerleştirdiği 400 çelik direktten oluşan ‘Şimşek Tarlası/The Lightning Field’ (Görsel 51) isimli çalışması, “...üzerine çekeceği şimşeklerle kıyameti çağrıştıracak enerjinin mevcudiyetini ortaya koyar”¹⁷⁰. Sanat kurumlarını, kurumun içinden eleştiren De Maria, galerilere toprak doldurarak gerçekleştirdiği enstalasyonları ile çevreye karşı farkındalık yaratmak istemiş ve sanatın alınıp satılabilen bir metaya dönüştürülmesine tepki göstermiştir. 1977’de New York’daki Dia Sanat Merkezi’nde gerçekleştirdiği ‘New York Toprak Odası/The New York Earth Room’ adlı yapıtında; 197 metrekare büyüklüğündeki bir galeriye 127 bin 300 kilo toprak doldurmuş, izleyici bu enstalasyonu kapı aralığından izleyebilmiştir. Ham toprak kokan galerinin yalnızca kapıdan izlenebilmesi, kentli insanın doğadan kopuk yaşadığına bir göndermedir.

¹⁶⁹ Rosalind Krauss, “The Double Negative: A New Syntax for Sculpture”, *Passages in Modern Sculpture*, The MIT Press, London 1981, s.280.

¹⁷⁰ Mustafa Duyuler, *Heykel Sanatında Gereç Olarak Doğa*, (Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Heykel Anasanat Dalı, Basılmamış Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu), Ankara 2014, s.29.



Görsel 51. Walter De Maria, Şimşek Tarlası, 1971-1977.

Sanatçıların doğada bıraktıkları izler şeklindeki çalışmalar performans niteliği taşırlar ve doğanın döngüselliğine atıfta bulunurlar. Bununla birlikte insanın doğa üzerindeki hâkimiyetinin sınırlarını sorgularlar. İngiliz heykeltıraş Richard Long (1945-), 1960’lardan bu yana doğaya duyarlı çalışmalar yapmaktadır. O an, orada üretilen, belirli bir zaman süresince izlenebilen ve kalıcı olmayan uygulamalarıyla bu yaklaşımın kavramsal boyutunu genişletmiştir. Doğada yaptığı uzun yürüyüşler sırasında doğal malzemelerle oluşturduğu bu enstalasyonlarıyla insan ve doğa arasındaki ilişkiye vurgu yapmıştır.

Long bir projeye başlamadan önce yürüyeceği güzergâhı seçmekte, daha sonra bu güzergâh üzerinde ilerlediğinde ne yapacağına dair stratejisini belirlemekte ve yaptığı işleri haritalar, fotoğraflar, çizimler aracılığıyla belgelemektedir. Long’un çalışmaları doğaya büyük bir saygı içermektedir; doğada yaptığı küçük müdahalelerle kendi manzarasını oluşturur, seçtiği yere işaretler koyarak o yerin doğal özelliklerinden yararlanır. Aynı şekilde galeride yaptığı enstalasyonlarında da doğal malzemeler kullanır.

“Sanatım, yanılısama ya da kavramsal değil, gerçek. Gerçek taşlarla, gerçek zamanla ve gerçek eylemlerle ilgileniyorum... Ben dünyayı bulduğum gibi

kullanıyorum... Yürüyüş, mekân ve özgürlüğün ifadesidir ve bunun bilinci herkesin hayal gücünde yaşayabilir ki o da başka bir mekândır... İyi bir iş, doğru yerde, doğru zamanda bulunan doğru bir şeydir. Bir karşılaşma yeridir”¹⁷¹.

Kalıcılığı olmayan, günümüze ancak fotoğraflarla aktarılabilen Arazi Sanatı çalışmaları özünde yapım sürecinden başka bir gerçekliği olmayan ‘an’ın sanatıdır. Yürürken Long’un bedeni çalışmanın kendisi olmakta ve insan vücudunu doğa ile mükemmel bir uyum içerisine sokmaya çabalamaktadır. *“Böylesi bir durumun sanat yapıtı ile izleyici arasındaki ilişkiyi çok daha öte boyutlara taşıması ve artık sanat yapıtı ile izleyici arasında yalnızca görme gücünün yeterli olmadığı, aynı zamanda izleyicinin katılımının, hazır bulunmasının deneyimlerinin ve hatta söylevlerinin de gerekli olduğu yeni türden bir ilişkiyi oluşturması kaçınılmazdır”¹⁷².*

Arazi Sanatı’nın en önemli ilkelerinden biri, yapıtı yaşamla daha dolaysız ve daha duyarlı bir ilişkiye kaydırmaktır. Geniş arazilerde veya çöllerde doğal malzemelerle yapılan Arazi Sanatı uygulamaları karşısında artık izleyici de bu çalışmaları alıştığı perspektif anlayışının dışında kuşbakışı veya derin yarıkların içinden izlemek durumundadır.

3.5. Teknolojinin Sanat Pratiklerine Getirdiği Yeni Açılımlar

Her dönemin sanatı büyük ölçüde çağının teknolojik gelişmelerine paralel olarak şekillenmiştir. 19. yüzyılı biçimlendiren unsurlardan biri olan fotoğraf makinası, sanattaki anlatım biçimlerini de farklı bir boyuta taşımış; Sanayi Devrimi neticesinde de yeni malzeme ve döküm teknikleri heykel sanatına yeni olanaklar sağlamıştır. Teknolojinin sanatta kullanımı Fütüristler, Dadaistler ve Sürrealistlerin performansları ve gösterileri dâhil olmak üzere 20. yüzyılın başına kadar

¹⁷¹ Richard Long, “Beş Altı Sopaları Aldı”, 1980; Aktaran: Ahu Antmen, *a.g.e.*, s.259-260.

¹⁷² Ayşe Sibel Kedik, “Sanat ve İzleyici İlişkisinin Değişen Görünümü ve Zaman Kavramı Bağlamında Land Art”, *Türkiye’de Sanat Dergisi*, Sayı 38, Mart/Nisan 1999, s.105.

uzanmaktadır.¹⁷³ Yüzyılın ortalarında çoğu sanatçı teknolojiye önem vermiş, onu çağın bir gerçeği olarak kabul etmiştir. 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, elektronik görüntüyü işleyip kurgulayabilen, çoğaltıp depolayabilen ve iletilmesini sağlayan video araçları sayesinde, 1960'lı yıllarla birlikte sanatsal ifade aracı olarak video sıkça kullanılmaya başlanmıştır. Görüntülerin yaşamlarımız üzerinde oldukça etkili olmaya başlamasıyla Video Sanatı'na ilişkin üretimlerin çeşitliliği de artmıştır. Birden çok yüzeyde izlenebilirliği, görüntü ve sesin eş zamanlılığı ve görüntünün bilgisayar yardımıyla dönüştürülebilmesi gibi olanakları, sanatçıların videoyu çalışmalarında tercih etmelerinde etkili olmuştur.¹⁷⁴

Video Sanatı'nın öncülerinden olan Güney Koreli Nam June Paik (1932-2006), performanslarında ve medya çalışmalarında yeni sanatsal ifade ve kültürel alışveriş modları arayan ve televizyonu sanat formu olarak kullanan ilk sanatçılardan biridir. Televizyonun içine miknatis koymuş ve görüntüleri elektronik olarak bozarak denemeler yapmıştır.¹⁷⁵ Görüntülerin miknatis sayesinde piksel piksel kontrol edilebilmesi, "*Paik'e elektronik görüntüyü bir çamur gibi şekillendirme olanağı vermiştir*"¹⁷⁶. Sanatçı çalışmalarında çoğunlukla müzik enstrümanlarını ya da bir enstrüman olarak televizyonu kullanmış veya bunlara atıfta bulunmuştur.¹⁷⁷

Televizyonun hayatımıza girmesiyle birlikte pek çok şeyin değiştiğini düşünen Paik, 'TV Buddha' (1974) isimli enstalasyonu ile televizyonun insanları kendisine tutsak ettiği ve hayatlarını monotonlaştırdığına vurgu yapmıştır. Eski ve yeni dünyayı karşı karşıya getirdiği bu çalışmada, kendisine yönlendirilmiş video kamera ile bir televizyonun karşısına yerleştirilen Buda heykeli, kendini ekranda sonsuz bir zamansal döngü içinde izlemektedir (Görsel 52). Paik, Buda'nın televizyonda kendini izlemesini bir ayin gibi yansıtarak, izleyiciyi içinde bulunduğu trajik durumla yüzleştirmektedir.

¹⁷³ E. Osman Erden, "Teknoloji Vücuda Geldiğinde", <https://osmanerden.com/2010/09/10/teknoloji-vucuda-geldiginde/>, (05.04.2020).

¹⁷⁴ Mehmet Hakan Bitmez, *Modern Çağda Kolaj, Asamblaj, Montaj Gibi Teknik ve Anlayışların Heykel Sanatına Etkileri*, (Mustafa Kemal Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Heykel Anasanat Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Hatay 2008, s.73-74.

¹⁷⁵ <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/nam-june-paik>, (07.04.2020).

¹⁷⁶ Gülderen Görenek Beyaz, "Nam June Paik ve Onun Tabula Rasa'sı: Video", *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi*, Cilt 8, Sayı 29, 2016, s.11.

¹⁷⁷ <https://www.moma.org/collection/works/81152>, (05.04.2020).



Görsel 52. Nam June Paik, TV Buddha, 1974.

Paik aynı zamanda televizyon monitörlerinden ve çeşitli iletişim araçlarından robotlar üreterek video görüntülerini heykelin elemanlarından biri haline getirmiş ya da TV ekranlarını mekân yerleştirmelerine dönüştürmüştür.¹⁷⁸ Paik'in vintage televizyon ve radyolardan ürettiği robot heykellerinin ilki 'Robot Ailesi/Family of Robot' (1986) adlı video heykel serisidir. Üç kuşak aile üyesinden oluşan bu seride Paik, birleşik aile ve teknoloji tarihi sunarak malzeme seçimi yoluyla kuşak farkı temasını işlemiştir.¹⁷⁹ Büyükanne ve büyükbabanın kafaları 1930'ların radyolarından, vücutları 1940'ların televizyon çerçevelerinden oluşturulurken (Görsel 53); ebeveynlerin kafaları bedenlerinden daha günceldir (Görsel 54). Çocuklar ise daha yeni televizyonlardan yapılmıştır.

'Video Heykel' kavramının gelişimini sağlayan Paik'in bu çalışmaları, insan-makine ilişkisine disiplinlerarası bir boyut katmaktadır.¹⁸⁰ Kendi bağlamı dışında sergilenen televizyon, heykel nitelikleri kazanmıştır. "*Böylece video teknolojisinin iki boyutlu görsel yapısına heykelin üç boyutlu fiziksel yapısını katmış,*

¹⁷⁸ Beral Madra, "Ekranı Tersinden Bakan Adam: Paik", <http://www.beralmadra.net/articles/radikal-gazetesi/ekrana-tersinden-bakan-adam-paik/>, (06.04.2020).

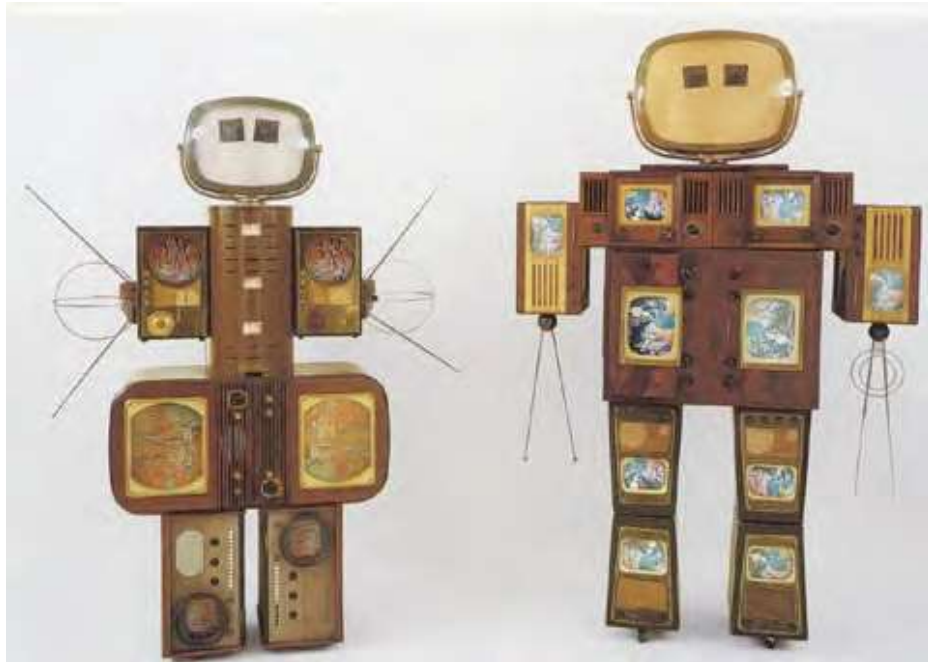
¹⁷⁹ <https://www.artic.edu/artworks/117190/family-of-robot-baby>, (06.04.2020).

¹⁸⁰ Ozan Atalan, "Sibernetik Sanat", <http://guncelsanatarsivi.com/sibernetik-sanat/>, (08.04.2020).

*monitörlerdeki iki boyutlu görüntüden faydalandığı gibi monitörlerin yerleştirildiği yeni biçimlerin etkili anlatımından da yararlanmışır*¹⁸¹.



Görsel 53. Nam June Paik, Robot Ailesi: Büyükanne (solda) ve Büyükbaba (sağda), 1986.



Görsel 54. Nam June Paik, Robot Ailesi: Anne (solda) ve Baba (sağda), 1986.

¹⁸¹ Gülderen Görenek Beyaz, *a.g.m.*, s.9.

Doğa ve teknoloji arasında bir denge olması gerektiğinde ısrar eden Paik, teknoloji ile sanat arasındaki ayrımın da kaldırılması gerektiğine dair bir yaklaşım içinde olmuştur. Çoğu kez bu yapıtlar içinde yer alan izleyici, sanal gerçekliğin dünyasına adım atarak, bazen görüntüye bakmak yerine bir deneyim yaşamaya davet edilir. Sanatçı, monitörlere verdiği farklı işlevlerle izleyiciyi kendi zamanından kopararak, kesintisiz bir izleme sürecinden alıkoymakta; bununla birlikte, yerleştirmelerinde ilgi çekici sunum yöntemleri kullanarak görüntülerin sürekli değişimiyle izleyiciyi çağının farkındalığına davet etmektedir.¹⁸²

Paik'in, günümüze kadar etkisini sürdüren buluş ve önerileri; elektronik görüntülerin bilindik üretim ve yayın biçimlerinin tersine çevrilmesini, izleme ve algılama olanaklarının zenginleştirilmesini içermektedir. *“Elektronik medyanın sanat üretmek üzere kullanılması kuşkusuz, bu medyanın yarattığı kültüre karşı bir duruştu ve Paik bu medyanın tüketim kültürü dışında kullanılmasının ve tanımlanmasının yolunu açtı”*¹⁸³.

1960'lardan 70'lere uzanan süreçte, teknoloji tabanlı sanat uygulamaları yükselişe geçmiştir.¹⁸⁴ Heykellerinde devinim ve ışık yansımalarını inceleyen Nicolas Schöffer (1912-1992), 1956'da Philips firmasının desteği ile ilk 'sibernetik' heykeli gerçekleştirmiştir.¹⁸⁵ 'CYSP-1' isimli, bir çeşit robot olan bu heykel, fotoelektrik ve mikrofon alıcıları yardımı ile renklere, seslere ve insanların hareketlerine reaksiyon göstermektedir (Görsel 55). İzleyiciler, dış etkenlere karşı tepki veren bu heykelle, seslerinin tonlarıyla oynayarak ya da dans ederek çeşitli şekillerde iletişim kurabilmişlerdir.¹⁸⁶

Performansa dayalı vücut sanatının (Body Art) önemli isimlerinden biri olan ve insan bedeninin yeteneklerini geliştirmeye odaklanan Stelarc (1946-), 1981 yılından bu yana vücut sanatını teknoloji ile birleştirerek gerçekleştirdiği performanslarında bir anlamda geleceğin insanının sunumunu yapmaktadır.

¹⁸² A.g.m., s.14.

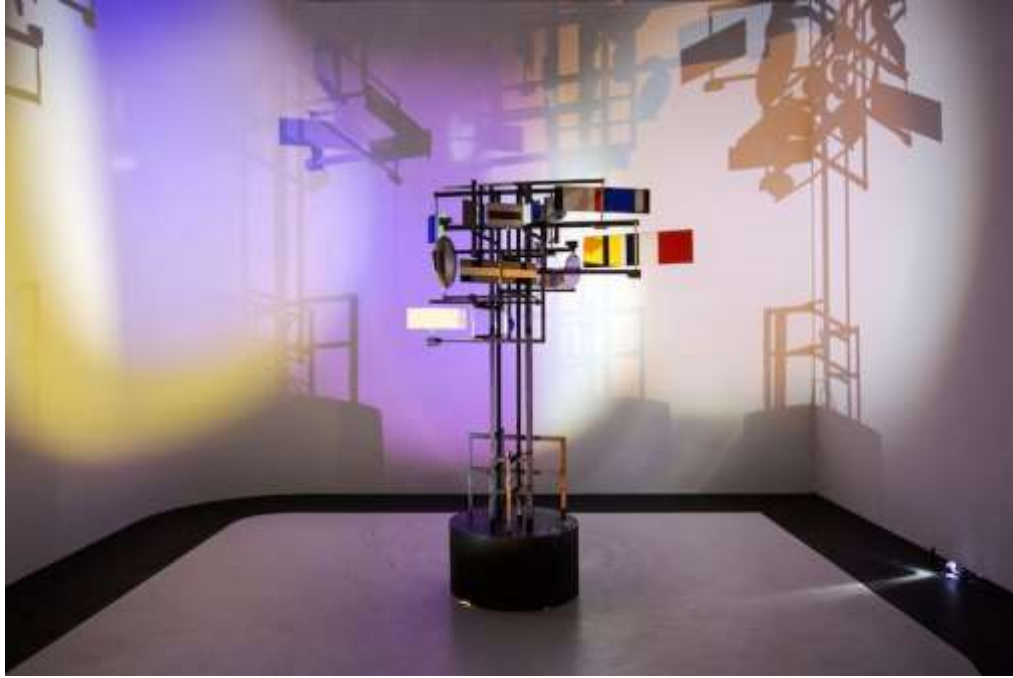
¹⁸³ Beral Madra, a.g.m.

¹⁸⁴ Rıfat Şahiner, *Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi*, Ütopya Yayınevi, Ankara 2010, s.7.

¹⁸⁵ <http://www.olats.org/schoffer/archives/cyspe.htm>, (05.04.2020).

¹⁸⁶ <http://cyberneticzoo.com/cyberneticanimals/1956-cysp-1-nicolas-schoffer-hungarianfrench/>, (10.04.2020).

“1960’ların başında ortaya çıkan robotik sanatın, makinayı sanata sokarak heykeli statik durumdan çıkartıp elektronik yolla hareket eder hale büründürmesinden sonra Stelarc ileri teknolojiyi uygulayarak kendi vücudunu sibernetik bir heykele dönüştürmüştür”¹⁸⁷.



Görsel 55. Nicolas Schöffer, CYSP-1, 1956.

Stelarc’ın ‘Üçüncü El/Third Hand’ projesi 290 derece dönebilen ve kavrayabilen elektronik bir eldir (Görsel 56). Malzeme olarak duralamin, alüminyum, paslanmaz çelik, akrilik boya ve reçine kullanılmıştır. Sanatçının performansları interaktif olarak harekete geçirilebilecek ‘siber-beden’ fikri üzerine kuruludur. Kendini kablolar aracılığıyla bir bilgisayara bağlayan Stelarc’ın bedeni, izleyicilerin bilgisayara yolladığı sinyaller ile harekete geçer. Stelarc ‘siber-beden’in, potansiyeli arttırarak alternatif zekâ sistemlerine geçişi mümkün kılmak amacıyla geliştirilmesinden yana olduğunu belirtmektedir.¹⁸⁸

Çek heykeltıraş David Cerny (1967-), 2004 tarihli interaktif izleyici katılımını sağladığı ‘İşemek/Piss’ adlı heykelini, teknolojiyi ve iletişim araçlarını

¹⁸⁷ E. Osman Erden, *a.g.m.*

¹⁸⁸ Stelarc, “Psiko-Stratejilerden Siber-Stratejilere: Protetik, Robotik, Tele-Varoluş”, *Art-ist Güncel Sanat Seçkisi*, No:1, Haziran 1999, s.34.

kullanarak gerçekleştirmiştir. Prag'daki Kafka Müzesi'nin önündeki bu heykel, Çek Cumhuriyeti şeklindeki bir havuza işeyen iki bronz erkek figüründen oluşmaktadır (Görsel 57). Karşılıklı olarak duran, gerçek insan boyutundaki bu iki figürün, kalçaları ve penisleri, işerken elektronik bir mekanizma ile hareket etmektedir. Figürler penislerinden akan su ile Çek ünlülerinin sözlerinden alıntılar yazarlar. Fakat izleyiciler, heykelin yanında görüntülenen bir telefon numarasına mesaj gönderirlerse, sabit akış kesilerek gelen mesajlar suya yazılmaya başlanır.¹⁸⁹ Cerny, izleyicileri de bu hareketli figürlerden oluşan heykelin bir parçası yaparak, yapıt ve izleyici ilişkisini tam bir ortaklığa dönüştürmüştür.



Görsel 56. Stelarc, Üçüncü El, Performans, Tokyo, 1980.

Yaşamlarımızı ve her türlü üretim biçimimizi etkileyen, internet gibi medya olanaklarının ve dijital teknolojilerin sanat alanında da yoğun olarak kullanıldığı bir çağda yaşıyoruz. Bilginin hızlı dolaşımı, kolay depolanabilmesi ve çabuk ulaşılabilmesi, sanatçılara zaman ve mekân açısından kolaylıklar sağlamaktadır. 1990'lardan itibaren internetin günlük yaşama girmesi ile tüm iletişim davranışları

¹⁸⁹ <https://isc.cvut.cz/czechculturecourse/?p=2514>, (19.04.2020).

köklü biçimde değişmiş; sanat kendine çok yönlü yeni bir ifade aracı bulmuştur. Sanal ortamda dolaşıma giren sanat eseri ise, izleyicinin dilediği ortamda yapıyla ilişkide olmasına imkân tanımıştır.



Görsel 57. David Černý, İşemek, Prag, 2004.

Günümüzde kullanım alanı oldukça genişleyen yapay zekâ uygulamalarını, Artırılmış Gerçeklik (Augmented Reality), Sanal Gerçeklik (Virtual Reality) ya da Karma Gerçeklik (Mixed Reality) vb. teknolojileri kullanan sanatçıların, ‘gerçeklik’ algımızı değiştiren çalışmaları, heykel sanatının başkalaşan ve muğlaklaşan tanımlarına da uygun düşmektedir. İzleyicide, görsel, işitsel hatta dokunsal olarak yoğun biçimde deneyimlediği simule edilmiş gerçekliğin hakikaten yaşanmakta olduğuna dair güçlü bir algı yaratan çalışmalarda, sanal ile gerçek arasındaki sınırlar geçişken hale gelmektedir.

Yaratıcı sanat enstalasyonları ile tanınan uluslararası dijital sanat kolektifi TeamLab, sanatçı, animatör, programcı, matematikçi, mimar ve mühendis gibi çeşitli uzmanlardan oluşmaktadır. TeamLab, izleyicilerin insan ve doğa arasındaki ilişkiyi, yeni algılama biçimleriyle keşfetmeleri için sanat, bilim, teknoloji ve doğanın kesiştiği disiplinlerarası projeler üretmektedir. Sanatsal deneyimlerin yanı sıra yaşamdaki tüm deneyimleri sunmak, mevcut fiziksel sınırları aşmak, mekân içinde

sonsuz bir alan hissi yaratmak¹⁹⁰ için; hareket, dokunma veya gölge ile etkinleştirilen sensörlerin yardımıyla, izleyicilerin enstalasyonu şekillendirmelerini ve geliştirmelerini teşvik ediyorlar.¹⁹¹ Kurulumlarındaki her şey sınırsız bir yaşam sürekliliği içinde var oluyor.

2018 yılında projelendirdikleri 8 m yüksekliğinde ve 6 m genişliğindeki ‘Yaşamın Titreşen Renklerinin Ağacı/The Tree of Resonating Colors of Life’ isimli interaktif enstalasyon, farklı renklerdeki ışık kürelerinin üst üste yığılmasıyla oluşturulan üç boyutlu bir ağaç (Görsel 58). Kürelerden birine dokunulduğunda renk değiştirir ve o renge özgü bir ses yankılanır. Rezonansa giren bu küre, yakındakilerden başlayarak sırasıyla tüm kürelerin rengini değiştirir ve kısa sürede tüm kurulum aynı renge döner.¹⁹²



Görsel 58. TeamLab, Yaşamın Titreşen Renklerinin Ağacı, 2018.

Yeni tür bir dijital müze olan ‘TeamLab Ormanı/TeamLab Forest’, bir bilgisayar programı tarafından gerçek zamanlı olarak oluşturulmuş etkileşimli bir çalışmadır ve tasarımlar önceden kaydedilmiş görüntüler değildir. İzleyiciler ve kurulum arasındaki etkileşim, görsel durumlarda sürekli olarak değişimlere neden olmaktadır. Müze ‘Yakalama ve Toplama Ormanı/Catching and Collecting Forest’ ve ‘Atletizm Ormanı/Athletics Forest’ olmak üzere iki ana alandan oluşmaktadır (Görsel 59).

¹⁹⁰https://www.youtube.com/watch?v=7ilUiSLaJQo&list=PLqq4LnWs3olUpaD8oXCF7IILikGBY7Hfg&index=8&t=12s&ab_channel=BloombergMarketsandFinance, (20.10.2020).

¹⁹¹ https://www.youtube.com/watch?v=7ilUiSLaJQo&ab_channel=BloombergMarketsandFinance, (20.10.2020).

¹⁹² <https://www.teamlab.art/w/tree-of-resonating-colors-of-life/>, (22.10.2020).



Görsel 59. TeamLab, Forest Fukuoka, Japonya, 2020.

Birinci alan izleyicilerin dünyayı bedenleriyle keşfettikleri, yeni bir öğrenme alanı olarak tasarlanmıştır.¹⁹³ Duvarlarda dolaşan gökkuşağı rengindeki hayvanlardan ve zemine yansıtılmış deniz canlılarından oluşan geniş bir dijital ormanda, izleyiciler dokunarak figürlerin seslerini duyabilir ve renklerini değiştirebilirler. Aynı zamanda cep telefonlarına indirecekleri bir uygulama ile bu yaşayan interaktif ormanla etkileşime girebilirler.

Telefonlarının kameralarını dolaşan bir yaratığa doğrultup onu dijital bir okla vurduktan sonra, duvardan kaybolan yaratık, gerçek hayattaki karşılığı hakkında ayrıntılı bilgilerle cep telefonundaki uygulamada yeniden görünecektir. İzleyiciler kendi koleksiyonlarına ekledikleri orman yaratığını diğerlerinin de görebilmesi için tekrar ormana geri gönderebilirler. Duvardan toplanacak orman hayvanlarının yanı sıra arttırılmış gerçeklik ile zemine ışık saçan bir dijital ağ atılarak deniz canlıları da yakalanabilmektedir. ‘Atletizm Ormanı’ daha fazla fiziksel çaba gerektiren farklı temalarda dokuz sergiden oluşmaktadır.¹⁹⁴ Dünyayı beden aracılığıyla anlama ve üç

¹⁹³ <https://www.teamlab.art/e/forest/>, (20.10.2020).

¹⁹⁴ <https://www.timeout.com/tokyo/news/in-photos-see-the-new-teamlab-exhibition-opening-in-fukuoka-this-month-070220>, (09.11.2020).

boyutlu düşünme kavramına dayalı olarak, mekânsal farkındalığı eğiten yeni tür bir fiziksel yaratıcı alandır. Gözü yanıltan görseller, sıra dışı sesler ve düzensiz zeminlerle duyuları harekete geçirmek için tasarlanmış aktiviteler sunmaktadır.¹⁹⁵

Arjantinli çağdaş sanatçı Tomás Saraceno (1973-), yirmi yıldan fazla bir süredir atmosferle etik bir işbirliğine yönelik projeler gerçekleştirmektedir. Sürdürülebilir bir gelecek için alternatif yaşam biçimleri öneren Saraceno, spekülative modeller olan sabun köpükleri, örümcek ağları, sinir ağları veya bulut oluşumlarının morfolojisiyle, şişirilebilir ve havada taşınan biyosferler yaratıyor.¹⁹⁶ “*Bu sanatsal ve bilimsel araştırmalar, örümceklerden insanlara, yerçekimi dalgalarından toz parçacıklarına kadar birden fazla varlığı içeren yeni melez karşılaşmalara ve ilişkilere olanak sağlayabilir*”¹⁹⁷.



Görsel 60. Tomás Saraceno, Uzay Zaman Köpüğünde, şeffaf kristal berraklığında pvc membran, velcro, ahşap, 20,5x24x24 m, Hangar Bicocca, Milano, İtalya, 2012.

Örümcek ağlarıyla ilgili çalışmalarından elde ettiği karmaşık geometrileri, yaşanabilir yapılara çeviren sanatçı, sanatı, mimariyi ve bilimi birleştiren alanlar inşa

¹⁹⁵ <https://www.japantimes.co.jp/culture/2020/08/14/arts/teamlab-forest-fukuoka/>, (22.10.2020).

¹⁹⁶ <http://www.dreamideamachine.com/en/?p=41089>, (09.11.2020).

¹⁹⁷ <https://studiotomassaraceno.org/about/>, (09.11.2020).

etmiştir.¹⁹⁸ Saraceno'nun İtalya Milano'daki Hangar Bicocca için gerçekleştirdiği 'Uzay Zaman Köpüğünde/On Space Time Foam' isimli projesi; kozmoloji, kuantum fiziği, evrim teorileri ve yaşam bilimlerinden esinlendiği, yerden 24 metre yükseklikte asılı duran, üç katmanlı bir zar şeklinde yaşam alanıdır (Görsel 60-61). İzleyicilerin ulaşabileceği üç katta 400 metrekareyi kaplayan, toplam 1200 metrekarelik şeffaf bir yüzeyden oluşmaktadır. Bu pürüzsüz, şeffaf naylon kurulumun her seviyesi farklı bir iklime ve hava basıncına sahiptir; tıpkı örümcek ağlarındaki hassas dengede olduğu gibi, ortamın ısısı ve üzerindeki izleyicilerin basit hareketleriyle sürekli olarak değişmektedir.



Görsel 61. Uzay Zaman Köpüğünde, Hangar Bicocca, Milano, enstalasyon görünümü, 2012.

Bulutların üzerinde yürümeye benzer bir his uyandıran¹⁹⁹ bu devasa enstalasyon, bireylerin birbirleriyle ilişki kurarak mekanı nasıl oluşturduklarının fiziksel bir yansımasıdır.²⁰⁰ İzleyicilerden birinin herhangi bir hareketi, diğerlerinin hareketlerini şartlandırmaktadır. Sanatçının açıkladığı gibi; “*Her adım, her nefes,*

¹⁹⁸ <https://www.artsy.net/artist/tomas-saraceno>, (09.11.2020).

¹⁹⁹ <http://www.evolu.us/walking-on-clouds-on-space-time-foam-by-tomas-saraceno/>, (09.11.2020).

²⁰⁰ <https://studiotomassaraceno.org/on-space-time-foam/>, (09.11.2020).

tüm alanı değiştirir: Bu, karşılıklı ilişkilerimizin Dünya'yı ve diğer evrenleri nasıl etkilediğinin bir metaforudur"²⁰¹. İnsanları olağanüstü mekânsal ve duygusal deneyimlere çeken Saraceno'nun büyük, yumuşak, havada süzülen bulutsu kurulumu, izleyicileri yer ile tavan arasındaki boşlukta hareket ederken uzaysal koordinatları yok saymaya teşvik ediyor.²⁰²

2014 yılında Barbican Centre'da gerçekleştirilen 'Dijital Devrim/Digital Revolution' adlı sergi, 1970'lerden bu yana sanatın dijital teknolojiyle dönüşümünü araştırmıştır. Sergi alanlarının sınırlarını zorlamak için dijital medyayı kullanan sanatçı, film yapımcısı, mimar, tasarımcı, müzisyen ve oyun geliştiricisini ilk kez bir araya getirmiş ve arttırılmış gerçeklik, yapay zekâ, giyilebilir teknolojiler ve 3D baskının sunduğu yaratıcı olasılıkların etkilerini ele almıştır.²⁰³ Geniş ölçekli ve kitlesel katılımlı açık hava etkinlikleriyle tanınan Londra merkezli tasarım şirketi Umbrellium²⁰⁴ tarafından hazırlanan ve bu serginin bir parçası olarak sergilenen 'Assemblance' (Görsel 62), alanı bir grup etkileşimli lazer heykelle dolduran bir enstalasyondur.²⁰⁵

Havada üç boyutlu ışık yapıları oluşturmak için, bilgisayar kontrollü hareket izleme, lazer, ses ve dokunsal çıktı sistemleri üzerine inşa edilen 'Assemblance', izleyicilerin vücutlarıyla şekillendirilen, işbirliğine dayalı bir ortamdır; bu nedenle yapılar, birlikte inşa edildiklerinde daha sağlam ve dayanıklıdırlar.²⁰⁶ Işığın fiziksel bir malzeme olarak kullanılmasıyla 'gerçek' hale getirilen bu etkileşimli arttırılmış gerçeklik ortamındaki amaç; katılımı yapılandırmak, işbirliği yapmak ve güven oluşturmaktır. "*Katılımı yapılandırmada bir deney olarak sunulan Assemblance, bizden, 21. yüzyılda 'fiziksel'i 'sanal'dan, ya da 'hayal edilen'i 'gerçek'ten ayırmada keyfî ayrımlar yapıp yapamayacağımızı düşünmemizi istiyor*"²⁰⁷.

²⁰¹ <https://www.archdaily.com/292447/on-space-time-foam-exhibition-studio-tomas-saraceno>, (09.11.2020).

²⁰² Gös. yer.

²⁰³ <https://www.barbican.org.uk/hire/exhibition-hire-bie/past-bie-exhibitions/digital-revolution>, (23.10.2020).

²⁰⁴ Gös. yer.

²⁰⁵ <https://vimeo.com/155834125>, (23.10.2020).

²⁰⁶ <https://umbrellium.co.uk/products/assemblance/>, (23.10.2020).

²⁰⁷ <https://vimeo.com/155834125>, (23.10.2020).



Görsel 62. Umbrellium, Assemblance, Barbican Centre, Londra, 2014.

Disiplinlerarası tasarım uygulamaları firması olan Los Angeles merkezli Ozel Office tarafından tasarlanan ‘Cypher’; robotik, sanal gerçeklik, sensör etkileşimi ve makine öğrenimi teknolojisi aracılığıyla interaktif deneyim sunan heykelsi bir enstalasyondur (Görsel 63). İnteraktif yumuşak robotik bir gövdenin, sanal gerçeklik ara yüzüyle birleştirilerek oluşturulduğu ‘Cypher’, bir sanal gerçeklik simülasyonunu insan-robot etkileşimi ile senkronize ederek sanal ve gerçek dünya arasında bir köprü kurmaktadır. Heykel, bir kızılötesi sensör dizisi ve nesnelerin yüzeye olan uzaklığını anlayan LIDAR teknolojisi ile donatıldığı için, izleyicinin yakınlığını algılayarak şeklini buna göre değiştirme yeteneğine sahiptir.²⁰⁸

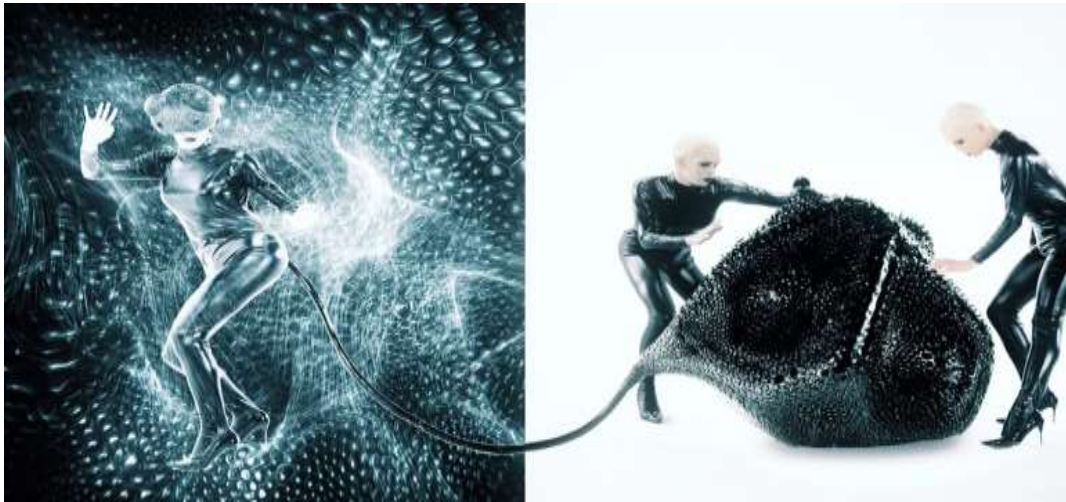
Heykele bağlanan sanal gerçeklik başlığı, kullanıcıyı adeta heykelin içine ışınlayarak, deneyimin ölçeğini bir nesneden uzaya doğru değiştiriyor (Görsel 64-65). Sanal gerçeklik modunda binlerce sensöre temas eden kullanıcı, heykelin şeklini el hareketleriyle gerçek zamanlı olarak değiştirebilmektedir. Başlık da heykel gibi şekil değiştirerek izleyicinin sanal gerçeklik ortamındaki eylemlerine bağlı olarak

²⁰⁸ <http://www.ozeloffice.com/index#/cypher/>, (26.10.2020).

şışmekte ve sönmekte, bu da izleyiciyi heykelin hareketiyle birleştirmektedir.²⁰⁹ “*Bu çoklu teknolojilerin sentezi yoluyla heykel, neyin gerçek ve neyin sanal olduğu ile ilgili kavramlara meydan okuyor ve izleyicinin çok sayıda gerçeklik arasında aynı anda seyahat etmesine izin veriyor*”²¹⁰.



Görsel 63. Güvenç Özel, Cypher, Sanal Gerçeklik Tarafından Kontrol Edilen Robotik Kurulum.



Görsel 64. Sanal Gerçeklik Aracılığıyla Cypher ile Etkileşim.

İzleyiciyi heykelin kendisine dönüştüren Cypher, birden fazla teknolojik sistemin bir kombinasyonu ile dijital ve fiziksel dünyalarda aynı anda var olmakta ve çevresindeki değişikliklere hem simülasyon hem de malzeme olarak cevap vermektedir. “*Sanal gerçeklik ve robotik dünyalarını birleştirerek, geleneksel olarak*

²⁰⁹ <https://www.dezeen.com/2018/08/14/shape-shifting-cypher-sculpture-ozel-office-controlled-motion-sensors-virtual-reality/>, (26.10.2020).

²¹⁰ <http://www.ozeloffice.com/index#/cypher/>, (26.10.2020).

karşıt alanlar olarak görülen kavramları ve deneyimleri tercüme etme yeteneğine sahiptir; mimari ve heykel, nesne ve uzay, dijital ve fiziksel, gerçek ve sanal, görsel ve dokunsal, makine ve organizma”²¹¹.



Görsel 65. Cypher, Türkiye İnovasyon Haftası Kurulum Görünümü, İstanbul, 2018.

Gelecekte sanat ve teknolojinin ilişkisine yönelik önemli ipuçları veren robotik enstalasyon²¹² Cypher’ın teknolojik boyutu oldukça karmaşık ve deneysel. Günümüzde endüstriyel ölçekte bile olgunlaşmamış, otonom araçlarda kullanılan LIDAR sensörleri ve yapay zekâ algoritmaları gibi birtakım yeni teknolojiler içeren heykel, makine ve organizma arasında bir varlık.²¹³ Malzeme olarak silikon ve karbon fiber katkılı termoplastikten yapılmış esnek 3D baskılı paneller kullanılmış. Dokusu, robotların görünümüne dair estetik beklentilere meydan okumak amacıyla, doğadaki yaratıkların dikenli derilerine benzetilmiş ve izleyicinin nesneyi okumasını bulanıklaştırmak için de siyah renk seçilmiş.

²¹¹ Gös. yer.

²¹² <https://www.edebiyathaber.net/sanat-ve-teknolojiyi-birlestiren-robotik-enstalasyon-cypher-futurist-sanati-istanbula-getirdi/>, (26.10.2020).

²¹³ <https://www.xoxodigital.com/post/15564/some-men-10-yaz-guvenc-ozel-roportaj>, (26.10.2020).

Tarihi boyunca kodları büyük ölçüde görsellik üzerine kurulan Batı uygarlığında, Modernizm ile de geçerliğini sürdürmüş olan, görme duyusunun baskın olma hali, insanın algısal bütünlüğünü bozarak diğer duyuların körelmesine; “...görmenin sadece zihnimizde oluşan imgeler aracılığı ile gerçekleştiği yanılısamıyla, bir tür bedensizleşme haline yol açmaktadır”²¹⁴. Ancak dijitalleşme süreci, görsel temsilin yeniden tanımlanmasını gündeme getirerek önemli bir dönüşümü başlatmıştır. Dijitalleşen imgeler katılımcı sanat pratikleri aracılığı ile artık yalnızca bakılan nesnelere olmaktan çıkarak, etkileşimli unsurlara dönüşmüş; izleyicinin dokunma, koklama, mimik ve jest gibi bedensel hareketlerine yanıt verebilen, bedenle deneyimlenen dinamik temsiller haline gelmiştir.²¹⁵ Yeni teknolojik gelişmeler yerleşik sosyal, siyasal, ekonomik ve sanatsal tanımlamaları alt üst etmiş; dijitalleşme, imgelerin üretim ve tüketim şekillerini kökten değiştirmiştir. Yaşamın her alanında gerçekleşen bu dönüşüm, gelecekte, bugüne dek alıştığımızdan çok farklı bir imge dünyasında yaşayacağımızın bir göstergesidir.

²¹⁴ Enis Âli Yurtsever, *Seyirden Etkileşime: Bir Katılımcı Sanat Yapıtı Olarak Dijital İmgenin Fenomenolojisine Doğru*, (Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tasarım Anasanat Dalı, Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul 2015, s.12.

²¹⁵ A.g.e., s.13.

SONUÇ

İnsanlığın varoluşundan neredeyse Modernizm'e kadar, konusu büyük ölçüde insan figürü olan geleneksel heykel, Avrupa sanatında gözlemlenen değişimin etkisiyle 19. yüzyılda köklü bir değişim sürecine girmiştir. 20. yüzyılın başlarından itibaren, biçimsel anlamda natüralist anlayış form değiştirmiş ve doğanın taklidinden aşamalı olarak uzaklaşarak soyuta varacak bir süreç başlamıştır. Biçim ve içerik bağlamında yaşanan sıçrama, malzeme gelişimini ve kavramsallaşma süreçlerini beraberinde getirmiştir. 1960'ların sosyal hareketleri, sanatın toplumsal sorunlarla daha yakından ilgilenmesine yol açmış; izleyicinin sanat üretimine fiziksel olarak katılımının teşvik edilmesi ile sanat yapıtı, izleyiciye göre değişen anlamlar kazanmaya başlamıştır.

2000'lerden itibaren internet teknolojisinin yaygınlaşarak daha ulaşılabilir hale gelmesi ve sanatsal süreçleri fiziksel kısıtlamalardan özgürleştiren uygulamalar sayesinde sanat pratikleri Dijital Sanat ya da Yeni Medya Sanatı gibi yeni mecralar kazanmıştır. Erişim maliyetlerinin çok az olması, projelerde küresel boyutta katılımcının eş zamanlı yer alabilmesi ve sistemin yarattığı özgürlük algısı nedeniyle yazar ve müzisyen Bruce Wands, sağladığı bu olanaklardan ötürü interneti, 21. yüzyılın yeni alternatif kamusal alanı olarak nitelendirmiştir.²¹⁶

Günümüzde teknolojinin akıl almaz hızıyla şekillenen bilişimdeki yenilikler sanat yapıtında görsel ve yapısal değişikliklere neden olmuştur. Artırılmış gerçeklik, sanal gerçeklik, giyilebilir teknolojiler ya da yapay zekâ uygulamaları, gerçek ve sanal dünyayı birleştirerek, yeni tür bir evrende, tüm duyuları harekete geçirerek, izleyicilere interaktif bir deneyim yaşatmayı vadediyorlar. 'Nesnelerin interneti'²¹⁷ kavramının ardından yeni araştırmalar gösteriyor ki, yakın gelecekte 'duyuların interneti' kavramı gündeme gelecek. Görme ve işitme duyularının ardından, koklama

²¹⁶ Bruce Wands, *Art of The Digital Age*, Thames and Hudson. London 2006, s.19.

²¹⁷ Nesnelerin İnterneti/Internet of Things, fiziksel nesnelerin birbirleriyle veya daha büyük sistemlerle bağlantılı olduğu iletişim ağıdır. https://tr.wikipedia.org/wiki/Nesnelerin_interneti, (21.11.2020).

ve tat alma duyularının, hatta dokunma duyusunun dijitalleşmesi üzerine yapılan son çalışmalarla, çoklu duyuşal deneyimlerin gerçeklikle neredeyse aynı olması öngörülüyor.²¹⁸ Duyuları dijital ortama aktarmak için çalışmalar devam ederken, pek çok sektör ve teknoloji şirketi beş duyuyu da kendi sistemlerine entegre etmeye başladı bile.²¹⁹ Dijital görüntüleme teknolojilerinin, yeni ifade biçimleri üretmek için yoğun biçimde kullanıldığı çağdaş sanat pratikleri, bir taraftan da, dijitalleşmenin getirdiği yeni algılama ve davranış şekillerini ve izleyicide yol açtığı bilinç dönüşümünü de irdelemektedir.

Bu çalışmada sanat eserini değerlendirmede önemli bir etken olan izleyicinin işlevinin değişimi; ‘*bir sanat yapıtının önündeki beden*’ olmakla, ‘*kendini yapıtla birlikte mekânın bir parçası olarak deneyimleyen beden*’ olmak arasındaki fark ekseninde ortaya konulmaya çalışılmıştır. Araştırma konusu için kritik dönüm noktalarından ancak sınırlı sayıda örnekler seçilebilmiştir. Meselenin daha iyi irdelenmesi için bu örneklerin artırılması ve “*heykel terimi daha ne kadar genişletilebilir ve bu genişlemenin bir sonu var mıdır?*” sorusuyla desteklenerek kapsamlı yeni bir inceleme yapılması faydalı olacaktır. Çünkü 1960 sonrası açılımlar neticesinde sürekli devinen bir yapıya dönüşen heykel sanatının, günümüzde geldiği noktada kavram olarak tanımlanması oldukça karmaşık bir hal almıştır ve yüzyılın sonlarına doğru farklı okumalar gerektirmiştir.

Ancak bu çalışmada odaklanılan asıl nokta heykelin, başlı başına bir tür sanat nesnesi olmasının yanı sıra, toplumsal boyutu ile mesaj taşıyan ve bu anlamda izleyicinin ilişki kurabildiği kültürel bir ürün olmasıdır. Kültüre ve topluma göre değişebilen bu ilişki, her bireyde farklı çağrışımlar yaratabilmektedir. Yazar ve sanat eleştirmeni Mika Hannula’ya (1967-) göre; yapıt ve izleyici arasındaki ilişkide, karşılıklı etkileşim sırasında, bir ‘üçüncü alan/third space’²²⁰ oluşur ve yaratılan bu alan “*...üçüncü mekâna götüreceğ olan şimdilik bilinmeyen ve ötekilerle karşılıklı,*

²¹⁸ “Koku ve Tat Alma Duyuları Dijitalleşiyor Mu?” <https://blog.quicksigorta.com/teknoloji/koku-ve-tat-alma-duyulari-dijitallesiyor-mu-1676>, (12.10.2020).

²¹⁹ <https://tr.sputniknews.com/bilim/201702211027312136-koku-internet/>, (13.11.2020).

²²⁰ Hüseyin B. Alptekin - Pelin Tan, “Mika Hannula ile Söyleşi”, *Art-İst Güncel Sanat Seçkisi*, No 5, Mayıs 2002, s.40.

*ortak... bir buluşmayı*²²¹ olası kılmaktadır. Hannula'ya göre 'üçüncü alan', katılımcıların buluşma ihtimalinin oluşabileceği bir sürece ve bu karşılaşmaları şekillendirerek etkileşime yol açan bir yolculuktur.²²² Yazar, özne ve nesne arasındaki ayrımın açık bir kesinlik taşımadığına vurgu yapmaktadır.²²³ Yapıt ve izleyici arasında önceden tanımlanmayan ve karşılıklı etkileşim sonucunda biçimlenerek oluşan bir ilişki söz konusudur; izleyicinin yapıtı deneyimlediği koşulların tamamının varlığından oluşan bir farkındalık durumu. Bu bağlamda sanat pratiğine izleyicinin dâhil olma süreci; izleyicinin sanat yapıtını deneyimlemesi, sanatçının izleyiciyi izlemesi, izleyicinin izleyici ile etkileşime geçmesi gibi çok boyutlu bir iletişim ve üretim sürecini doğurmuştur.

Genel anlamda tüm bu gelişmeler neticesinde heykel sanatındaki yapıt-izleyici ilişkisi de önemli bir dönüşüm geçirmiştir. Yüzyıllar boyunca heykel ile çoğunlukla görsel-duygusal bir bağ kurmuş olan 'izleyici', günümüzde fiziksel olarak da yapıtın bir parçası haline gelerek 'katılımcı' olmuştur. Bu durum, çok yönlü bir kavrayış kazanan izleyicinin, daha önce hiç deneyimlemediği ilişkiler yaratmasına olanak sağlamıştır. Rönesans'taki merkezi perspektifin ürünü olan hareketsiz izleyiciden, 1960 sonrasında hareketlenerek, heykeli bedeniyle deneyimleyen katılımcıya evrilme sürecinde, izleyici; 20. yüzyıl boyunca birbiri ardına gelen çeşitli eğilimlerle, sanat nesnesinin somut bir görsellikten, bir düşünceye doğru değişim gösterdiğine tanıklık etmiştir. Ancak sürekli değişen yönelimlerle birlikte formun da değişime uğraması-parçalanması, bozulması, yok edilmesi ya da yeniden heykele sokulması-izleyicinin zihnindeki alışık olduğu form kavramını alt üst etmiş ve algılama sürecinde sorun yaratmıştır.

1960'larda sanat yapıtına katılımın desteklenmesi, yüksek kültür ile kitle kültürü arasındaki sınırların gittikçe belirsizleşmesini, yapıt ve izleyici arasındaki ilişkinin güçlenmesini sağlamıştır. Heykele dair yerleşik değerlerin hızla değişmeye başladığı 60'larda, izleyicinin rolü, nesne olarak heykelin yapısının yeniden biçimlendirilmesinde belirleyici olmuştur. Bununla birlikte fikirlerin hala hızla

²²¹ Mika Hannula, "Üçüncü Alan - Bir Etik İlke Olarak Yanlış Anlama", *Art-İst Güncel Sanat Seçkisi*, No 5, Mayıs 2002, s.48.

²²² Gös. yer.

²²³ Olafur Eliasson'dan Aktaran Mika Hannula, *a.g.m.*, s.54-55.

geliştiği günümüz dünyasında sanal evrenin günlük yaşantıyla iç içe geçmesi, insanların yüz yüze iletişimine olduğu kadar yapıt-izleyici arasındaki bağa da ket vurmuştur. Bu durumun sanat yapıtının birleştirici gücüyle aşılabilmesi mümkün olabilir ve bu noktada ‘katılım’ın sağlanması yapıt ve izleyici arasındaki iletişimin güçlenmesine katkıda bulunabilir. Bu doğrultuda insan algısının deneyimlemeye duyduğu ihtiyaç nedeniyle ve üç boyutlu olması dolayısıyla izleyici, yaşam-sanat dengesini heykel yoluyla ortaya koymaya devam edecektir.

Günümüz sanat ortamının çeşitliliği ve heykel algısının dönüşümü açısından değerlendirildiğinde; dijital teknolojilerin insan bedenini ve bilincini dönüştürme potansiyelinin, heykel sanatında yeni bir dönüşüme yol açması ve görsel temsillerin çok boyutlu yeni bakış açıları önermesi de zaman meselesi. Bu dönüşüm, insanlığın yakın gelecekte bugüne kadar alıştığından çok farklı bir imge dünyasında yaşayacağına işaret ediyor. Bilişimdeki teknolojik yeniliklere paralel olarak yakın gelecekte, izleyicinin gerçeklik algısını kökten değiştirecek olan, yeni türden çok boyutlu çalışmalarla, kurgusal ile gerçeklik arasındaki sınırlar daha da geçişken hale gelecek ve belki de ‘*çalışmanın kendisine dönüşecek olan beden*’ henüz adı konulamayan bir kavramı deneyimleyecektir. Elbette bu gelişmeler varılan son nokta olmayacaktır; unutulmaması gereken nokta, kişisel donanım ve bakış açısından dolayı bir sanat yapıtının algılanması ve anlamlandırılmasında her zaman farklılıkların olabileceğidir.

KAYNAKÇA

Alptekin, Hüseyin B. - Tan, Pelin, “Mika Hannula ile Söyleşi”, *Art-İst Güncel Sanat Seçkisi*, No:5, Mayıs 2002.

Antmen, Ahu, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, 1. Baskı, Sel Yayıncılık, İstanbul 2008.

Aşkın, Zehra G. E., *Tarihte Determinizm-İndeterminizm Karşıtlığının Kategorial Çözümlemesi*, (Araştırma), Ankara Üniversitesi, 2008.

Atakan, Nancy, *Türkiye’de Kavramsal Sanat*, (Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul 1995.

Atakan, Nancy, *Arayışlar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1998.

Atalan, Ozan, “Sibernetik Sanat”, <http://guncelsanatarsivi.com/sibernetik-sanat/>, (08.04.2020).

Atalay, Rahmi, “Brancusi Özelinde Heykel Sanatında Soyutlama”, *Anadolu Sanat*, Sayı: 18, 2007.

Atalay, Nevzat, “Savaş ve Ölüm Olguları Bağlamında Anma Mekânları: Gelibolu Yarımadası, Tirgu Jiu Parkı, Vietnam Gazileri Anıtı”, *İdil Dergisi*, Cilt: 7, Sayı: 52, 2018, (1499-1505).

Ateşli, Emrah, *Günümüz Heykel Sanatında Geleneksel Malzeme ve Yeni Arayışlar*, (Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Heykel Anasanat Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu), Ankara 2017.

Bakkal, Hülya, *Mekânsal Belleğin Sanat Yapıtında Kullanılması*, (Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Heykel Anasanat Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2007.

Batchelor, David, *Movement in Modern Art - Minimalism*, Tate Gallery Publishing, London 1997.

Batur, Enis, *Modernizmin Serüveni*, 3. Basım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Ekim 1999.

Bauman, Zygmunt, *Postmodernlik ve Hoşnutsuzlukları*, 1. Basım, Ayrıntı Yayınları İnceleme Dizisi:158, İstanbul 2000.

Bayar, Yasemin Sarı, *Çağdaş Sanatta Yapıt Mekân İlişkisi*, (Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Plastik Sanatlar Anasanat Dalı, Basılmamış Sanatta Yeterlik Tezi), Kocaeli 2015.

Benjamin, Walter, “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı”, *Pasajlar*, (Çev: Ali Cengizkan), 3. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2001.

Beyaz, Gülderen Görenek, “Nam June Paik ve Onun Tabula Rasa’sı: Video”, <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/319474>, (06.04.2020).

Bilge, Nilgün, *Modern ve Soyut Heykelin Doğuşu 1900-1950*, 1. Basım, Boğaziçi Üniversitesi, Ocak 2000.

Bitmez, Mehmet Hakan, *Modern Çağda Kolaj, Asamblaj, Montaj Gibi Teknik ve Anlayışların Heykel Sanatına Etkileri*, (Mustafa Kemal Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Heykel Anasanat Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Hatay 2008.

Cevizci, Ahmet, *Felsefe Sözlüğü*, 6. Baskı, Paradigma Yayıncılık, İstanbul 2005.

Cloudon, Francis, *Romantizm Sanat Ansiklopedisi*, (Çev: Özdemir İnce, İlhan Usmanbaş), 2. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul 1994.

Çakır, Tülay, *Heykel-Boşluk ve Çevre ile İlişkisi*, (Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Heykel Anasanat Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Erzurum 2008.

Çeber, Tansel, “İzleyiciyi İzlemek; Sanat Eseri, Sanatçı ve İzleyici İlişkisi Üzerine”, *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi (GSED)*, Erzurum 2017, Sayı: 38, (87-97).

Çınar, Bülent, *Açık Alan Heykelinde Plastik Çözümlemelere Etkisi Açısından İzleyici-Yapıt İlişkisi*, (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Heykel Anasanat Dalı, Basılmamış Sanatta Yeterlik Eser/Metni), İstanbul 2007.

Değirmencioğlu, Ayşe, *1960 Sonrası Genişletilmiş Heykel Kavramı*, (Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Heykel Anasanat Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2008.

Değirmencioğlu, Ayşe, *Modernizm Sonrası İktidar Formlarına Direnişte Sanatın ve Sanatçının Rolü*, (Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Heykel Anasanat Dalı, Basılmamış Sanatta Yeterlik Tezi), İstanbul 2013.

Demirarslan, D. - Algan, Ö., *Günümüz Türk Heykel Sanatının Sorunları*, Ulusal Heykel Sempozyumu Bildiriler Kitabı, 2005.

Demos, T. J., “Duchamp’ın Labirenti: First Papers of Surrealism, 1942”, <http://www.e-skop.com/skopdergi/duchampin-labirenti-first-papers-of-surrealism-1942/1939>, (07.12.2019).

Duyuler, Mustafa, *Heykel Sanatında Gereç Olarak Doğa*, (Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Heykel Anasanat Dalı, Basılmamış Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu), Ankara 2014.

Eco, Umberto, *Açık Yapıt*, (Çev: Tolga Esmer), 4. Baskı, Can Yayınları, İstanbul 2019.

Erden, Osman, *Tarih Öncesi Dönemlerden 20'nci Yüzyıla Heykel*, Tempo Özel Sayı, Doğan Burda Dergi Yayıncılık ve Pazarlama A.Ş., Aralık 2014.

Erden, E. Osman, “Teknoloji Vücuda Geldiğinde”, <https://osmanerden.com/2010/09/10/teknoloji-vucuda-geldiginde/>, (05.04.2020).

Erenus, Özlem Kalkan, “Modern Heykelin Avangardı: Constantin Brancusi”, <http://istanbuldasanat.org/constantin-brancusi/>, (10.05.2020).

Ergin, Nilüfer, *Heykel ve Çevre İlişkisi*, (Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Heykel Anasanat Dalı, Basılmamış Sanatta Yeterlik Tezi), İstanbul 1998.

Fırat, Serap, “Kentsel Mekânlarda Kamusal Alan”, *Çağdaş Yerel Yönetimler Dergisi*, Cilt: 11.

Fried, Michael, “Anthony Caro”, (Çev: Ömer Emre Yavuz), https://www.e-skop.com/skopbulten/anthonycaro/5607#_edn6, (03.03.2020).

Fitzpatrick, Devin Marie, “The Interrelation Of Art And Space: An Investigation Of Late Nineteenth And Early Twentieth Century European Painting And Interior Space”, *Washington State University, Department Of Interior Design*, Washington 2004.

Germaner, Semra, *1960 Sonrası Sanat*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 1997.

Giderer, Hakkı Engin, *Resmin Sonu*, Ütopya Yayınevi, Ankara 2003.

Gombrich, Ernest H., *Sanat ve Yanılsama*, Remzi Kitabevi. İstanbul 1992.

Gombrich, Ernst H., *Sanatın Öyküsü*, (Çev: E. Erduran, Ö. Erduran), Remzi Kitabevi, İstanbul 1996.

Graf, Marcus, “Uzay İstilacıları: Çağdaş Görsel Sanatlarda Mekânın Yok Oluşu”, <http://www.izinsizgosteri.net/new/?issue=48&page=1&content=385>, (25.11.2019).

Hannula, Mika, “Üçüncü Alan - Bir Etik İlke Olarak Yanlış Anlama”, *Art-İst Güncel Sanat Seçkisi*, No:5, Mayıs 2002.

Harrison, Charles - Wood, Paul (Ed.), *Sanat ve Kuram: 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*, (Çev: Sabri Gürses), Küre Yayıncılık, İstanbul 2011.

Hauser, Arnold, *Sanatın Toplumsal Tarihi*, 2. Basım, (Çev: Yıldız Gölönü), Remzi Kitabevi, İstanbul 1995.

İpşiroğlu, Nazan, *Oluşum Sürecinde Sanatın Tarihi*, 3. Baskı, Yorum Sanat Yayınevi, İstanbul, Ocak 2010.

Kahraman, Ayşe Tülay, *1990 Sonrası Sanatta Etkileşim Bağlamında Sanat Eseri ve İzleyici*, (Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Antalya 2015.

Karacan, Nesrin, “Heykel, Kaide ve Kütle”, <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/192493>, (12.04.2020).

Karacan, Nesrin, “Tarihsel Süreç İçinde Heykel Formu”, <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/192456>, (20.12.2018).

Karahan, Çağatay İnam, “Sanatta Çağdaş Bir Dönüm Noktası: Minimal Sanat”, *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi (SOBİAD)*, Cilt: 5, Sayı: 11, Mart 2015.

Kedik, Ayşe Sibel, “Sanat ve İzleyici İlişkisinin Değişen Görünümü ve Zaman Kavramı Bağlamında Land Art”, *Türkiye'de Sanat Dergisi*, Sayı: 38, Mart/Nisan 1999.

Krauss, Rosalind, “The Double Negative: A New Syntax for Sculpture”, *Passages in Modern Sculpture*, The MIT Press, London 1981.

Krauss, Rosalind, “Mekâna Yayılan Heykel”, (Çev: Tuncay Birkan), *Sanat Dünyamız, Üç Aylık Kültür ve Sanat Dergisi*, Sayı: 82, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Kış 2002.

Lynton, Norbert, *Modern Sanatın Öyküsü*, (Çev: Prof. Dr. Cevat Çapan, Prof. Sadi Öziş), 2. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul 1991.

Madra, Beral, “Ekranaya Tersinden Bakan Adam: Paik”, <http://www.beralmadra.net/articles/radikal-gazetesi/ekrana-tersinden-bakan-adam-paik/>, (06.04.2020).

Moscato, Sabatino, *Mezopotamya Sanatını Tanıyalım*, (Çev: Ceyhan Çalıklar), İnkılap Kitabevi, İstanbul 1985.

O'Doherty, Brian, *Beyaz Küpün İçinde: Galeri Mekânının İdeolojisi*, Sel Yayıncılık, İstanbul 2010.

Omak, Naim Süleyman, *1960 Sonrası Heykel Sanatı ve Yeni Gerçekçilik*, (Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Heykel Anasanat Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İzmir 2012.

Ögel, Semra, *Çevresel Sanat*, Gümüşsuyu İstanbul Teknik Üniversitesi Matbaası, Mühendislik Mimarlık Yayınları: 121.

Özayten, N., *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, Cilt: 2, İstanbul 1977.

Pekşen, Ali, “Nevada Çölü’nde Taştan Bir Kent Heykeli”, http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi29/ali.peksen_29.html, (19.10.2019).

Rickey, George, *Constructivism Origins and Evolution*, Revised Edition, 1968.

Schneede, Uwe M., “Exposition Internationale du Surréalisme, Paris 1938” <http://www.e-skop.com/skopdergi/exposition-internationale-du-surr%C3%A9alisme-paris-1938/1941>, (07.12.2019).

Selvi, Yeliz, “Sanatın ‘Öteki’ne Açılması Ya Da Kamusal Alanda Sanat”, <http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1503650363.pdf>, (19.04.2020).

Selz, Jean, *Modern Sculpture, Origins and Evolution*, New York 1963.

Senie, Herriet F., *Contemporary Public Sculpture Tradition, Transformation and Controversy*, Oxford University Press, New York 1992.

Soyal, Ergin, *Modernizm ve Sonrası Kaidesinden Kurtulan Heykel*, (Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Heykel Anasanat Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Eskişehir 2013.

Stelarc, “Psiko-Stratejilerden Siber-Stratejilere: Protetik, Robotik, Tele-Varoluş”, *Art-ist Güncel Sanat Seçkisi*, No:1, Haziran 1999.

Stiles, Kristine (Ed.), *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings*, University of California Press, London 1996.

Şahiner, Rıfat, *Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu*, Yeni İnsan Yayınevi, İstanbul 2008.

Şahiner, Rıfat, *Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi*, Ütopya Yayınevi, Ankara 2010.

Şengünalp, Caner, “İsamu Noguchi'nin Heykelsi Bahçe Ve Oyun Alanı Tasarımları”, <http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1541420988.pdf>, (06.09.2020)

Şenyapılı, Önder, *Otuzbin Yıl Öncesinden Günümüze Heykel*, Metu Press Ankara 2003.

Turani, Adnan, *Dünya Sanat Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2012.

Turgut, Sadi, “Genel Görelilik”, *Bilim ve Teknik*, Mart 2005, <https://services.tubitak.gov.tr/edergi/user/yaziForm1.pdf?cilt=38&sayi=510&sayfa=38&yaziid=19072>, (19.04.2020).

Wands, Bruce, *Art of The Digital Age*, Thames and Hudson. London 2006.

Wöllflin, Heinrich, *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*, (Çev: Ahmet Cemal), Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2015.

Yurtsever, Enis Âli, *Seyirden Etkileşime: Bir Katılımcı Sanat Yapıtı Olarak Dijital İmgenin Fenomenolojisine Doğru*, (Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tasarım Anasanat Dalı, Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul 2015.

<https://journals.openedition.org/insitu/14660>, (09.03.2020).

<https://neoklasisizm.nedir.org/>, (22.02.2020).

<https://www.idefix.com/Kitap/Resimde-ve-Heykelde-Bicim-Sorunu/Adolf-Von-Hildebrand/Sanat-Tasarim/Resim-Plastik-Sanatlari/urunno=0000000701764>, (22.02.2020).

<https://www.artic.edu/artworks/22395/cubi-vii>, (05.05.2020).

<https://www.moma.org/collection/works/81812>, (04.05.2020).

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/smith-cubi-xix-t00891>, (05.05.2020).

<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.56600.html>, (05.05.2020).

<https://collections.dma.org/artwork/4326984>, (05.05.2020).

https://tr.wikipedia.org/wiki/Yer'in_ekseni, (10.05.2020).

<https://www.theartstory.org/artist/brancusi-constantin/artworks/>, (10.05.2020).

<https://danubeonthames.wordpress.com/romania/constantin-brancusi-the-endless-column-the-column-without-end/>, (10.05.2020).

<https://www.guggenheim.org/artwork/1379>, (13.05.2020).

<https://www.humanite.fr/le-groupe-espace-quand-lart-investissait-larchitecture-614657>, (09.03.2020).

<https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/perspectives/robert-morris>, (17.09.2020).

<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/anti-form>, (16.09.2020).

http://www.millenniumpark.org/artandarchitecture/cloud_gate.html, (19.04.2020).

<http://www.sanatatak.com/view/william-de-kooningden-maurizio-cattelana-yapitin-imha-eylemi>, (19.09.2020).

<https://www.guggenheim.org/artwork/artist/nam-june-paik>, (07.04.2020).

<https://www.moma.org/collection/works/81152>, (05.04.2020).

<https://www.artic.edu/artworks/117190/family-of-robot-baby>, (06.04.2020).

<http://www.olats.org/schoffer/archives/cyspe.htm>, (05.04.2020).

<http://cyberneticzoo.com/cyberneticanimals/1956-cysp-1-nicolas-schoffer-hungarianfrench/>, (10.04.2020).

<https://isc.cvut.cz/czechculturecourse/?p=2514>, (19.04.2020).

https://www.youtube.com/watch?v=7ilUiSLaJQo&list=PLqq4LnWs3olUpaD8oXCF7IILikGBY7HFg&index=8&t=12s&ab_channel=BloombergMarketsandFinance, (20.10.2020).

https://www.youtube.com/watch?v=7ilUiSLaJQo&ab_channel=BloombergMarketsandFinance, (20.10.2020).

<https://www.teamlab.art/e/forest/>, (20.10.2020).

<https://www.timeout.com/tokyo/news/in-photos-see-the-new-teamlab-exhibition-opening-in-fukuoka-this-month-070220>, (09.11.2020)

<https://www.japantimes.co.jp/culture/2020/08/14/arts/teamlab-forest-fukuoka/>, (22.10.2020).

<https://www.teamlab.art/w/tree-of-resonating-colors-of-life/>, (22.10.2020).

<http://www.dreamideamachine.com/en/?p=41089>, (09.11.2020).

<https://www.artsy.net/artist/tomas-saraceno>, (09.11.2020).

<https://studiotomassaraceno.org/about/>, (09.11.2020).

<http://www.evolu.us/walking-on-clouds-on-space-time-foam-by-tomas-saraceno/>, (09.11.2020).

<https://studiotomassaraceno.org/on-space-time-foam/>, (09.11.2020).

<https://www.archdaily.com/292447/on-space-time-foam-exhibition-studio-tomas-saraceno>, (09.11.2020).

<https://www.barbican.org.uk/hire/exhibition-hire-bie/past-bie-exhibitions/digital-revolution>, (23.10.2020).

<https://vimeo.com/155834125>, (23.10.2020).

<https://umbrellium.co.uk/products/assemblance/>, (23.10.2020).

<http://www.ozeloffice.com/index#/cypher/>, (26.10.2020).

<https://www.dezeen.com/2018/08/14/shape-shifting-cypher-sculpture-ozel-office-controlled-motion-sensors-virtual-reality/>, (26.10.2020).

<https://www.edebiyathaber.net/sanat-ve-teknolojiyi-birlestiren-robotik-enstalasyon-cypher-futurist-sanati-istanbula-getirdi/>, (26.10.2020).

<https://www.xoxodigital.com/post/15564/some-men-10-yaz-guven-ozel-roportaj>, (26.10.2020).

GÖRSEL KAYNAKLARI

<https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Willendorf-Venus-1468.jpg>, (01.03.2020).

https://tr.wikipedia.org/wiki/Mezopotamya_sanat%C4%B1, (06.03.2020).

<https://egyptophile.blogspot.com/2017/08/jean-francois-champollion-sous-le.html>, (06.03.2020).

https://www.wikiwand.com/tr/Antik_Yunan_sanat%C4%B1, (10.03.2020).

https://www.reddit.com/r/ArtefactPorn/comments/2h0l6l/the_discobolus_of_myron_460450_bc_oc2736x3648/, (10.03.2020).

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Ariadne>, (10.03.2020).

<https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/12.233/>, (10.03.2020).

<https://www.vaticano.com/la-pieta-vaticana-di-michelangelo/>, (24.12.2020).

<https://tr.pinterest.com/audreeheath/set-me-as-a-seal-upon-your-heart/>. (10.03.2020).

<https://joyofmuseums.com/museums/europe/france-museums/paris-museums/the-louvre/highlights-of-the-louvre/psyche-revived-by-cupids-kiss-by-antonio-canova-louvre/>. (24.12.2020).

https://tr.wikipedia.org/wiki/Jean-Baptiste_Carpeaux. (13.03.2020).

<https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Hirtenknabe.jpg>. (13.03.2020).

https://tr.pinterest.com/pin/509680882800520874/?nic_v1=1aMM%2FUWLTzie2gGjD58BvIORzTQlbi0YdKoIX1F8z%2Fg4TKP2BxyaMirhSzgO1KAQ9C. (13.03.2020).

https://tr.pinterest.com/pin/359936195212668796/?nic_v1=1aK0cbs2c0fWB3T2VJJQ7%2B6N5Iz9hBjFIDkScNy13KrPKlfnWol6UfgMXNLEzX4Eyn. (05.05.2020).

<https://www.thebroad.org/art/david-smith/cubi-xxviii>. (05.05.2020).

<https://www.wannart.com/rodinin-not-defteri-cehennem-kapilari/>. (14.03.2020).

<https://homepages.bluffton.edu/~sullivanm/rodin/balzac3.jpg>. (14.03.2020).

<https://terraingallery.org/art-criticism/auguste-rodin/>. (13.03.2020).

<https://www.dreamstime.com/editorial-stock-photo-marcus-aurelius-statue-piazza-del-campidoglio-rome-italy-existing-design-was-created-image41215558>.
(25.11.2019).

<https://www.msxlabs.org/forum/sanat-ww/19106-constantin-brancusi.html>.
(25.11.2019).

https://tr.123rf.com/photo_69131721_constantin-brancusi-infinite-column-in-romania-%E2%80%93-fisheye-view.html. (10.05.2020).

<https://www.christies.com/lotfinder/Lot/alberto-giacometti-1901-1966-femme-assise-6169472-details.aspx>. (10.05.2020).

<https://www.newstatesman.com/culture/art-design/2017/05/lone-ranger-art-alberto-giacometti>. (10.05.2020).

<http://www.johg.com/artwork/alexander-calder-rouge-triumphant-3/>. (10.05.2020).

<https://www.guggenheim.org/artwork/1379>. (13.05.2020).

<https://499c.ru/tr/el-lisickii-organaizer-hudozhnik-izobretatel-el-lisickii-el-lisickii/>.
(10.05.2020).

<https://www.e-skop.com/skopbulten/rus-avangardi-formlarin-siyaseti-ve-tatlin-kulesi/2748>. (10.05.2020).

<https://www.wikiart.org/en/kurt-schwitters/merzbau-1937>. (18.04.2020).

http://www.bbc.co.uk/turkish/news/story/2004/12/041202_art- Duchamp.shtml.
(07.12.2019).

<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/275447>. (07.12.2019).

<http://idildergisi.com/makale/pdf/1503650363.pdf>. (07.12.2019).

<https://i.pinimg.com/originals/08/06/53/0806537f576e328e715c95e479af79c1.jpg>.
(25.12.2020).

https://www.pinterest.fr/pin/543246773782113808/?nic_v1=1allyF2eqL%2FcfFr9XmoR4rPto3timew9t8Urkzwb4GxWrIakdmxDXvMEfihCTKCVN7s. (17.09.2020).

<http://1995-2015.undo.net/it/mostra/159095#>. (17.09.2020).

https://tr.pinterest.com/pin/303007881158459341/?nic_v1=1a69An7O%2BGC0fI%2B2IhVxVyMNCvYM1dQDpkXFbhF7jVmH06l6kjLW2If0DOCD5%2ByiXt,
(17.09.2020).

<https://docplayer.biz.tr/14489027-Minimalizm-ogr-gor-elif-dastarli.html>.
(17.09.2020).

<https://www.flickr.com/photos/kurmis/89230129>. (16.09.2020).

https://www.researchgate.net/figure/Carl-Andre-Lever-1966-Photo-C-National-Gallery-of-Canada_fig3_277163303. (19.05.2020).

<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/275447>. (17.05.2020).

https://tr.pinterest.com/pin/14355292535592270/?nic_v1=1aQ8M%2FITLzY4uVTLwdYDTy370qj%2Fe0FU%2B6v%2FIVHiU%2BQYHuCTwy5pIgLkLYymjhxOuvC.
(19.05.2020).

<https://uk.phaidon.com/agenda/art/articles/2014/may/12/how-joseph-beuys-celebrated-his-63rd-birthday/>. (02.05.2020).

<https://www.alamy.com/red-sculpture-by-alexander-calder-in-la-defense-business-district-image60155144.html>. (19.04.2020).

<http://soi.today/?p=33121>. (19.04.2020).

<https://www.pinterest.at/pin/337910778262272925/>. (19.04.2020).

http://www.millenniumpark.org/artandarchitecture/cloud_gate.html. (19.05.2020).

<https://wastearchitecture.com/en/database-progetti/4085/>. (06.09.2020).

<https://burnaway.org/feature/unmonumentatl-part-2-critical-introduction-un-monuments-atlanta/>. (04.05.2020).

<https://christojeanneclaude.net/projects/the-gates>. (04.05.2020).

<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/275447>. (05.05.2020).

https://www.pinterest.es/pin/375558056411326190/?nic_v1=1aKg7xw4ntI3qJKh1HK92LnD0JIRCA1NlauA69Llw7gmp83A3InIQ1HMTKE5P754Fa. (19.10.2019).

<https://www.atlasobscura.com/places/lightning-field>. (19.10.2019).

<https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/319474>. (05.04.2020).

<https://opus4.kobv.de/opus4udk/frontdoor/deliver/index/docId/1074/file/Searching+for+Eurasia+All+Thesis+and+Images+Jan+11+2018.pdf>. (06.04.2020).

<https://www.neatorama.com/images/2006-05/nam-june-paik-robot.jpg>. (06.04.2020).

<https://proyectoidis.org/artistes-et-robots/nicolas-schoffer-cysp-1-1956/>. (10.04.2020).

<https://osmanerden.com/2010/09/10/teknoloji-vucuda-geldiginde/>. (06.04.2020).

<https://www.theguardian.com/travel/2012/aug/10/david-cerny-sculpture-walk-prague-city-break>. (19.04.2020).

<https://www.teamlab.art/w/tree-of-resonating-colors-of-life/>. (20.10.2020).

<https://www.teamlab.art/e/forest/>. (20.10.2020).

<https://www.archdaily.com/292447/on-space-time-foam-exhibition-studio-tomas-saraceno>. (09.11.2020).

<https://umbrellium.co.uk/products/semblance/>. (23.10.2020).

<http://www.ozeloffice.com/index#/cypher/>. (26.10.2020).

<https://interestingengineering.com/guven-ozel-creates-a-robotic-installation-controlled-by-virtual-reality>. (26.10.2020).