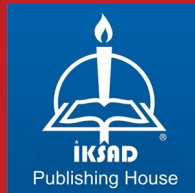




ÇAĞDAŞ SANATTA KÜTLE YÜZEY İLİŞKİSİ

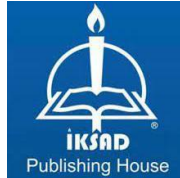
Doç. Dr. Döndü Tülay ÖZKUL



ÇAĞDAŞ SANATTA KÜTLE YÜZEY İLİŞKİSİ

Doç. Dr. Döndü Tülay ÖZKUL

DOI: <https://dx.doi.org/978-625-378-035-7>



Bu kitap çalışması yazarın; Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Heykel Anasanat Dalı'nda ve Dr. Öğr. Üyesi Şansal ERDİNÇ danışmanlığında, 2019 yılında bitirdiği "Çağdaş Sanatta Kütle Yüzey İlişkisi" adlı Sanatta Yeterlik tezinden üretilmiştir.

Copyright © 2024 by iksad publishing house

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, distributed or transmitted in any form or by any means, including photocopying, recording or other electronic or mechanical methods, without the prior written permission of the publisher, except in the case of brief quotations embodied in critical reviews and certain other noncommercial uses permitted by copyright law. Institution of Economic Development and Social

Researches Publications®

(The Licence Number of Publicator: 2014/31220)

TÜRKİYE TR: +90 342 606 06 75

USA: +1 631 685 0 853

E mail: iksadyayinevi@gmail.com

www.iksadyayinevi.com

It is responsibility of the author to abide by the publishing ethics rules.
Iksad Publications – 2024©

ISBN: -978-625-378-035-7

Cover Design: İbrahim KAYA

Cover Photo: <https://www.are.na/block/1226653> Access Date: 27-6.12.2024

December / 2024

Ankara / Türkiye

Size: 16x24cm

ÖNSÖZ

Bu çalışmada 20. yüzyıldan itibaren genişleme sürecine giren heykel ve resim disiplinlerinin temel konstrüksiyonları incelenerek birbirleri arasındaki bağ sorgulanmaktadır. Bu bağlamda kütle ve yüzey arasındaki genel ilişkiden bahsedilirken heykel ve resim sanatının tanımlamalarında sıklıkla kullanılan madde, kütle, nesne, hacim, yüzey, düzlem, mekân, uzay, uzam gibi kavramların başka disiplinlerin de ortak paydasında yer alması gözetilerek, aynı anlamları taşıyıp taşımadıkları tartışılarak aĐdaŐ sanatla ilişkilendirilmiştir. Sanatın gücüne inanan tüm insanlara kaynak olmasını temenni ederim.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	i
İÇİNDEKİLER	iii
1. GİRİŞ	5
2. İLGİLİ KAVRAMLAR.....	7
2.1. Madde.....	7
2.2. Kütle.....	8
2.3. Nesne.....	27
2.4 . Hacim.....	34
2.5. Düzlem.....	55
2.6. Yüzey.....	64
2.7. Mekân	81
3. KÜTLE ve YÜZEY İLİŞKİSİ ÜZERİNE İFADE	
BİÇİMLERİ.....	105
3.1. Donald Judd	105
3.2. Fabian Marcaccio	110
3.3. Robert Rauschenberg	113
3.4. Bubi.....	117
3.5. Katherina Grosse.....	120
4. SONUÇ.....	125
KAYNAKLAR.....	128
İnternet Kaynakları:	135

1. GİRİŞ

Bu çalışmanın konusu “Çağdaş Sanatta Kütle ve Yüzey İlişkisi” olarak saptanmıştır. Bir kütle sanatı olan *heykel* ve bir yüzey sanatı olan *resim*, dün olduğu gibi bugün de plastik sanatların başta gelen iki türüdür. Heykel dendiğinde, mekân içerisinde yer kaplayan, gölgesi yere düşen üç boyutlu nesnelere; resim dendiğindeyse bir takım araçlarla üzerine müdahale edilmiş ve boyanmış iz bırakılmış yüzeyler akla gelir. Örneğin bu yüzeyler zaman içinde boyanmış, bir takım nesnelere ezilmiş, kesilmiş ya da yakılmıştır. Bu girişimler sayesinde sanatçı tarafından resim yüzeyi yeniden organize edilerek, yüzeyde yer alan ifade biçimi kuvvetlendirilmiş olur. Ne var ki, bu iki alanın sınırlarını çizmek o kadar da kolay değildir. Tarihin her döneminde yüzeyi *boyanmış* heykeller yapılmıştır. Aynı şekilde, bazı ressamlar da gerek boya hamuruyla gerek başka malzemelerle yüzeyden çıkan biçimler meydana getirirler; böylece, bilinçli ya da bilinçsiz, heykelin karasularına yelken açarlar. Bunlar, *teknik*, *malzeme* ve *biçimle* ilintili sorunlardır. Bu türlere ilişkin temel özellikleri belirlediği için aynı zamanda ontolojik bir sorundur.

Modernizme kadar heykel ve resim de diğer sanat dallarında olduğu gibi genelde din ya da mitolojiden alınmış konularla biçimlenmiş, varlığını bu şekilde devam ettirmiştir. Din ve mitoloji anlatımının Rönesans’tan itibaren etkisini kaybetmesiyle, doğa ve figür o güne kadarki egemenliğini kaybetmiş, sanatta yeni bir süreç başlamıştır. Modernist içgüdüyle, her alan kendine özgü sınırları keşfe çıkarak *pür* (saf) hale gelmeye çalışmış; ancak, tahminlerin aksine, farklı alan ve türler her zaman birbirlerine müdahale etmiş; zamanla saf değil, *çoğulcu* (*disiplinler arası*) bir sanat algısı ortaya çıkmıştır.

Bu araştırmada modernizm ve sonrasında özellikle resim ve heykel disiplinlerinde ortaya çıkan *sınır sorunları* ve daha sonra bunların disiplinlere etkileri incelenmiştir. İlk başta heykel ve resim sanatının tanımlamalarında kullanılan, *madde, kütle, nesne, hacim, düzlem, yüzey* ve *mekân* gibi terimler çalışmanın sınırları dışında kalmadan, diğer disiplinlerdeki anlamları ile karşılaştırılarak bir yol haritası çıkarmak amaçlanmıştır. Çalışmanın ikinci bölümünde ise ortaya çıkan yol haritası üzerinden heykel ve resimle ilişkili olarak, her iki disiplinin özelliklerini taşıyan üretimler ele alınmıştır. Sonuç bölümünde ise modernizm sonrası *kütle* ve *yüzey sanatı* olarak adlandırılan, heykel ve resmin genişleme süreçleri ve birbirleri ile olan ilişkileri örnekler üzerinden incelenmiştir.

2. İLGİLİ KAVRAMLAR

2.1. Madde

Heykel ve resim sanatının temel kavramlarından olan *madde*, *kütle*, *nesne*, *hacim*, *düzlem*, *yüze*y ve *mekân* tarih boyunca felsefe, mimarlık, fizik, matematik, kimya gibi hem sosyal bilimler hem de fen bilimlerinin ortak sahasında yer alan kavramlardır. Araştırma kapsamında bu kavramlar terminolojik ve epistemolojik olarak irdelenerek söz konusu disiplinlerin birbirleri ile olan ilişkileri, uyumsuzlukları ya da katkılarının ortaya çıkarılması amaçlanmaktadır.

“*Madde* boşlukta yer tutan, *kütle* denen bir özelliğe sahip ve eylemsiz olan bir nesnedir. Her insan bir madde topluluğudur. Biz hepimiz boşlukta yer kaplarız ve kütleimizi ağırlık olarak ifade ederiz” (Petrucci, Herring, Madura, ve Bissonette, 2011/2015, s.4).

1990’lı yıllara kadar madde katı, sıvı ve gaz olmak üzere üç klasik halde tanımlanmaktaydı. Son yıllarda bu üç klasik haline ek olarak plazma (iyonlaşmış gaz) adında dördüncü bir hal daha eklenmiştir.

Maddeyi tanımlamak için kullanılan özellikler, *kapasite özellikleri* (*ekstensif özellikler*) ve *şiddet özellikleri* (*intensif özellikler*) olarak iki grupta toplanabilir. Kapasite özellikleri, maddenin büyüklüğüne bağlıdır, kütle ve hacim gibi. Şiddet özellikleri, maddenin büyüklüğünden bağımsızdır, yoğunluk erime sıcaklığı (noktası) ve kaynama sıcaklığı (noktası) gibi. (Erdik ve Sarıkaya, 2016, s.11).

Madde fizik ve kimya dallarında uzayda yer kaplayan, hacmi ve kütlesi olan her şey iken felsefe’de, bilinçten bağımsız olarak var olan her şey olarak kabul edilir (Hançerlioğlu, 1970, s.210).

2.2. Kütle

Kimya ve fizikte *kütle*, ‘bir nesnedeki madde miktarı’ olarak tanımlanır. Aynı zamanda da Türk Dil Kurumunun resmi sitesinde “katı maddelerin büyük parçası, küme, yığın” olarak tanımlanmaktadır (Türk Dil Kurumu [TDK, 2018]). Yani madde olabilmek için öncelikle bir kütle sahibi olmak gerekmektedir. Kimyada kütle sadece ölçülebilirken, /madde gözle görülebilmektedir. Oysa günlük konuşma dilinde zaman zaman kütle, madde ve nesne kelimeleri birbirlerinin yerlerine kullanılmaktadır. Mesela herhangi bir *taşı* ele alalım. Taş hem mekânda yer kaplayan katı bir madde hem de katı bir kütledir.



Resim 2.1. Bir taş resmi

Burada sormamız gereken esas soru, taş bir kütle midir yoksa *kütlesi olan bir şey* midir? Evet, taşın bir kütlesi vardır. Fakat taş kütlesi derken oradaki yığın, blok, nesne vb. şeyleri kastederiz. Bachelard’a göre kütle, “Gerçekliğin kaba ve sanki obur bir nicel değerlendirmesine

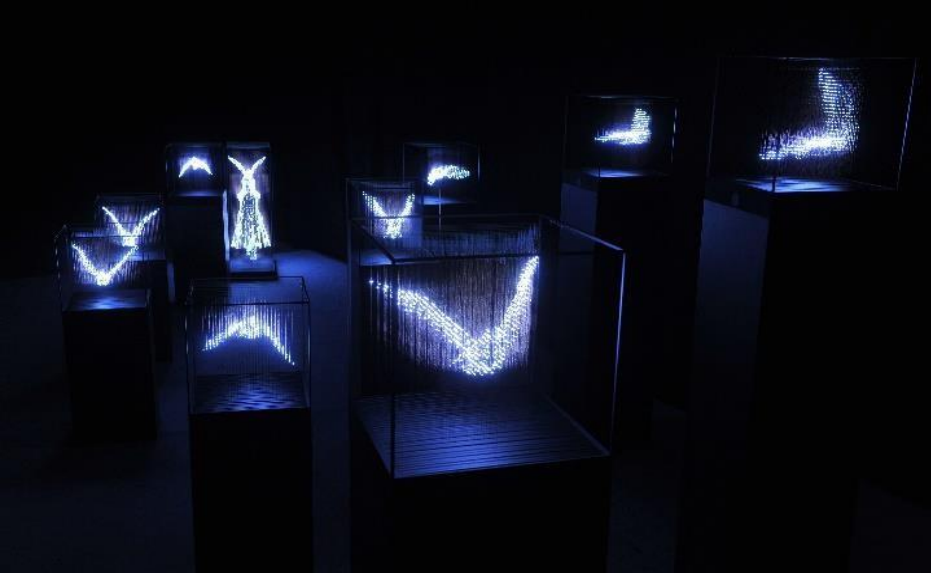
denk düşer. Bir kütle gözle değerlendirilir. Gözü doymaz bir çocuk için, en büyük meyve en iyisidir, isteğine en açıkça seslenendir, isteğinin tözsel nesnesi olandır. Kütle kavramı, yeme isteğinin kendisini somutlaştırır” (Bachelard, 2018, s.25). Burada kütle kavramına Bachelard tarafından metaforik bir anlam yüklenmiştir. Heykel sanatında bahsi geçen *kütle* ise göz ile değerlendirilen kütle ile aynı anlamı taşımaktadır. Bu anlamda kütle, kimyadaki anlamını içinde dolaylı olarak barındırır da tamamen örtüşmez.

Sanatta kütle ve yüzey denildiğinde akla ilk gelenin heykelin kütle, resmin ise yüzey sanatı olduğudur. İkisinin ortak paydasında yer alan mimari ise bu iki kavramla doğrudan ilintilidir. Çünkü ikisine de ev sahipliği yapar (Yılmaz, 2018, s.82).

Karacan heykel sanatını şu cümlelerle özetler: “Heykel maddeye dayalı, üç boyutlu yapısıyla hem yapımı hem de sunumu için mekân gerektirdiği gibi aynı şekilde hacmi ve boyutlarıyla mekânı tanımlayan ya da sorgulatan bir sanat ürünü de olmuştur” (2014, s.77). Heykeli tanımlarken yukarıda görüldüğü üzere *kütle*, *hacim*, *mekân* ve *madde* gibi ortak özelliklerden bahsedildi. Her ne kadar heykelin matematiksel örgütlenmesi *kütle*, *hacim*, *madde* ve *mekân* gibi kavramlardan oluşsa da, bu ve benzeri terimler aynı zamanda başka bilim dallarında bazen aynı, bazen benzer, bazense tamamen farklı bir anlamda kullanılır.

Örneğin Kimya’da ısı, ışık ve sesin kütlesi olması gerekenden çok daha az olduğu için madde olarak kabul edilmezler (<http://webders.net/663/isik-ve-isi-neden-madde-degildir.html>).

Dolayısıyla ısı, ışık ve sesin kütlesi olmadığı gibi hacmi de yoktur. Oysa günümüzde ısı, ışık ve ses kullanılarak heykeller yapılmaktadır.



Resim 2.2. Makoto Tojiki, Umut ve Rüya, 2012, led iplikçikleri, değişebilir boyutlarda

Makoto Tojiki 1998 yılında Kinki Üniversitesi Endüstriyel Tasarım Bölümünden mezun olduktan sonra endüstriyel tasarımcı olarak çalışma hayatına devam ederken, günümüz teknolojisi ile deneyler yapmaya karar vererek, 2003 yılında sanat kariyerine başlar. Burada Makoto Tojiki'nin dikkat çekici özelliği, onun temelinde bir endüstriyel tasarımcı olmasıdır. Bir endüstriyel tasarımcı üretim sektörünün ihtiyaçlarına yönelik bir eğitim alırken, bir heykel öğrencisi eğitim hayatı boyunca modelaj, desen ve çeşitli heykel döküm ve yapım teknikleri gibi içeriklere sahip dersler almaktadır. Sonuçta her disiplinin kendisine özgü alanları, yapılar kümesi ve sınırları vardır. Disiplinler birbirinden besleniyor derken genellikle aynı çatı altında toplanan resim, fotoğraf, heykel, grafik, video gibi disiplinler kastedildiği düşünülür. Oysa burada daha önce heykel, hatta sanat eğitimi almamış birinden bahsedilmektedir. Ancak heykel sanatının malzemeye dayalı bir pratik olması, tasarım sürecinde güncellenen teknoloji ile işbirliği

içerisine girmesine neden olur. Böylece heykel, kendisini en iyi şekilde temsil edebilecek araçlar için, neredeyse bütün pratikler ile ortak bir payda da buluşur. Bu nedenle de uygulama aşamasında bir araya gelen disiplinler ister istemez birbirlerinden etkilenerak alışveriş içerisine girerler.

Rachman bu konuyla bağlantılı olarak disiplinlerin birbirlerine doğru kayma durumları hakkında şunları söyler: “Geleneksel heykel ya da resim becerilerini bile gerektirmeyen –ki bunlar alanlarını genişletme sürecinden geçiyor ‘heykel kaide üzerinde figür’, ‘resim duvardaki tablo’ olmaktan kurtuluyordu– görsel sanatlar, yeni keşfedilmemiş bir alana adım atıyordu” (akt. Gen, 2012). Rachman’ın da ifade ettiği gibi günümüz sanatında yeteneğe dayalı üretim modeli yerine zihinsel bir süreç modeli esas alınır. Başka bir deyimle, heykel ya da resim yapma pratiğinin az sayıda yetenekli insanın tekelinde olma süreci tozlu raflardaki yerini almıştır.

Ahu Antmen (2002, s.201, 202) ise, günümüzde heykelin, hacim, yüzey, ışık-gölge, renk gibi öğelerle desteklenen mekânla bağlantısını koruyan bir kütleyle indirgenemeyeceğinden söz eder. Aynı zamanda mekânla ilişkili üretimleri tanımlamak için kullanılan ‘mekân düzenlemesi’ ya da ‘yerleştirme’ gibi terimlerin değişim süreci içerisinde olan heykelin eklenildiği bir alanı tanımladığının altını çizer. Buradan yola çıkarak heykel sözcüğünün, geleneksel tanımı ve kapsamı bakımından bir takım değişikliklere uğradığı, sadece kütle sanatı olmadığı anlaşılmaktadır.

Örneğin 2012 yılında İstanbul Tasarım Bianeli’nde Yaratıcı Fikirler Enstitüsü ve Sertaç Kakı işbirliği ile İstanbul’un farklı mekânlarından bilinmeyen sesler toplanır. Ses mühendisi olan Sertaç

Kakı İstanbul'un kusurluluğunu işitsel açıdan ele alıp; her gün istemeden maruz kaldığımız fren, inşaat, martı, trafik, korna, ezan, iş makinası hatta deniz sesini, yani İstanbul sesinin toplandığı bir ses yerleştirmesi meydana getirir. Kurgulanan ses yerleştirmesinde amaç, kentin sesini karanlık bir odada dinleyen izleyiciye, İstanbul'u daha önce hiç duymadığı bir biçimde dinleterek kentsel dönüşümü deneyimletmektir. Tasarımcı Hakan Ürey teknoloji, tasarım ve sanat üçgeninden, şöyle bahsetmektedir:

Mühendislerle aynı şeyi söylüyoruz fakat başka şeyler anlayabiliyoruz. Sonra zamanla birbirimizin ne dediğini daha iyi anlamaya çalışıyoruz. Disiplinler arası çalışmanın tanımı ve güzel tarafı da bu! Eskiden disiplinler arası çalışma elektrik, fizik, makine vesaire gibi kendi içinde yapılan çalışmalardı. Sonra biyoloji ile mühendisliğin çalışmaları, bilimsel araştırmalar anlamında çok önemli hale geldi. Şimdi ise görüyoruz ki, önümüzdeki 10-20 yılın modası ve enteresan şeylerin çıktığı işler görsel sanatlar, sanatçılar, mühendislerin ve belki doktorların bir araya gelmesiyle olacak gibi gözüküyor. Sosyal bilimler ile mühendisliğin bir araya gelmesiyle olacak gibi gözüküyor. (Ürey, 2016, s.115).



Resim 2.3. Yaratıcı Fikirler Enstitüsü, Sertaç Kakı, Ses Alanı, 2012, 5dk

Yaratıcı edim hem sanat hem de bilim dallarının ortak paydasında yer alır. Bu iki pratiğin birbirleri içinde esnemeleri ve beslenmeleri mümkün olduğunda ise zengin bir ifade biçimi ile yeni bir dil bütünlüğü ortaya çıkar. May'e göre "Günümüzde, teknoloji ve mühendislik, siyaset, iş dünyası ve kuşkusuz eğitim, tüm bu uğraşlar ve diğer birçoğu, köklü bir değişimin ortasındalar; ve bu değişimi değerlendirecek ve yönlendirecek cesur insanlar gerekmektedir" (May, 2018, s.49).

May'in de bahsetmiş olduğu bazı sanatçılar mühendislik, bilim ve sanatın düşünme, yapma biçimlerini birbirinden ayırarak değil, aradaki sınırları bulanıklaştırarak birbirleri içinde var olmalarını amaçlamaktadır. Bu sanatçılardan biri olan Theo Jansen "Sanat ve mühendislik arasındaki duvarlar yalnızca bizim zihnimizdedir" (https://en.wikiquote.org/wiki/Theo_Jansen) diyerek böyle bir ayrımın olmadığına işaret etmektedir. Jansen daha üniversitede fizik okurken eğitimini yarıda bırakıp sanatçı olmaya karar verir ve yedi yılını resim sanatına adar. Sonraki yıllarda ebatlarını giderek büyüttüğü, rüzgâr gücü ile çalışan heykelleri *plaj yaratıklarını* yapmaya başlar. Jansen'nın *plaj yaratıkları*, ilkbahardan sonbahara kadar rüzgâra bağlı olarak plajlarda yaşamlarını sürdürmeye devam edecek şekilde üretilmişlerdir.



Resim 2.4. Theo Jansen, Animaris Umerus, 2009, PVC, 4 x 11 x 2 m

Jansen tek başlarına dolaşabilmeleri ve hayatta kalabilmeleri için bu hayvanlara sensör takmakta, bu sensörler sayesinde de deniz seviyesi yükseldiğinde sudan kaçıp, fırtına geldiğinde ise buldukları yere kazık çakabilmektedirler. Plajlarda kendi başına hareket eden bu yaratıklar sanat ve teknolojinin iç içe geçtiği üretimlerdir. Jansen verdiği bir röportajda: “Tohumlarla olmasa da plastik tüplerle yeni yaşam formları yaratıyorum” (https://www.urbancultureinstitute.org/uploads/1/1/4/6/11465358/theo_jansen_interview_clanzl_sculpture_0616.pdf) diyerek doğada belli şartlar altında teknoloji ve sanatla gelişmekte olan bir türün varlığını tanımlar. Sonbahar geldiğinde heykeller Jansen’ın deyimini ile fosil haline gelip mezarlığa yani sergilenmek için galerilere gönderilmek üzere yola koyulurlar. Jansen plaj yaratıkları için “Onlar benim hayvanlarım, onları çok seviyorum ve sadece ben öldükten sonra onlara kim bakacak diye endişeleniyorum” derken Jansen plaj yaratıkları ile

arasında oluşan bağı özetler
(<http://www.ecogeek.org/content/view/350/>).

Helen Donis-Keller'in ilgi alanında ise sanat ve biyoloji vardır. Keller tam olarak bu alanlarda sanat ve bilimin kesişim yerinde, ikisine de göndermeler yapan üretimler yapmaktadır. Olin Koleji'nde hem Biyoloji hem de Sanat Profesörü olan Helen Donis- Keller, kendi araştırma alanı olan gen dizilimleri ve buna bağlı olan dış görünüş arasındaki ilişkiyi incelemektedir. İnsan genomunun haritalandırılması, genetik bozuklukların ve mutasyonların tanılandırılması ile ilgili deneyimlerini sanat araştırmalarının temeline yerleştirir. *Genotip: Fenotip Duvar Parçası* adlı üretimi 6 farklı genotip dizilimden elde edilen 176 farklı fenotip'ten oluşur
(<https://gazetesu.sabanciuniv.edu/tr/2018-11/bilim-sanatla-bulusursa>).



Resim 2.5. Helen Donis-Keller, *Genotip: Fenotip Duvar Parçası*, 2001, 3.30 cm x 196 cm

Keller bir konuşmasında biyolojinin sanatsal üretimlerinin üzerindeki etkisini şöyle özetler:

Bazı açılardan sanat ve bilim alanındaki çalışmalarımın tam bir çember olduğunu hissediyorum. Bir sanatçı olarak başladım, bilimde bir kariyere sahip oldum, sanata döndüm ve şimdi hem sanatı hem de bilimi içeren profesyonel bir yaşama sahip olduğum için şanslıyım. İki ilgi birbiriyle iç içe geçiyor ve her alandaki çalışmalarım diğerini bilgilendirmeye devam ediyor. (<http://helendonis-keller.com/>).

Özellikle 20. yüzyıldan sonra sanatta üretim biçimleri, özellikle malzeme ve teknik açıdan kendini sürekli yenileyerek, sanat, bilim ve teknolojinin bir arada kullanıldığı dinamik bir yapıya dönüşmüştür. Bu dinamik yapıdan beslenen bazı sanatçılar, çoğu zaman üretimlerini bilim ve teknolojinin sunduğu yeni olanakların tam ortasına yerleştirerek, sanat dünyasının yeniden şekillenmesine neden olurlar. Ancak sadece günümüzde değil, sanat yüzyıllar boyunca bilimin karasularında gezinmiş ve ona paralel olarak açılımlar yapmıştır. Bu anlamda özellikle matematik ve geometriden yararlanmışır. Örneğin bir bütünün parçaları arasındaki düzenle ilgilenen “Altın Oran”, “Fibonacci dizilimi” gibi ölçü birimleri birçok yapı ve sanat eserine kaynaklık etmiştir. Geçmişe bakıldığında Rönesans sanatçılarının da çok yönlü olmalarının altındaki sebep sanat ve bilim gibi pratiklerin birbirleri ile alışveriş içerisinde olmalarıdır. Buna verilebilecek en iyi örneklerden biri Leonardo Da Vinci’dir. Kendisi ressam, heykeltıraş, mimar, mühendis, matematikçi, astronom, filozof ve aynı zamanda kartografdır (<https://paratic.com/leonardo-da-vinci-kimdir/>). Bunların yanı sıra fizik, botanik, kozmoloji, edebiyat, müzik, jeoloji ve zooloji ile de ilgilenmiştir.

Ortaçağ sonlarında Leonardo, modern anatominin, mekaniğin, jeolojinin ve meteoroloji gibi henüz ortaya çıkmamış bilimlerin temellerini atarak, bilim tarihinde yeni kapıların aralanmasına sebep olmuştur (Alioğlu, 2010, s.224). Leonardo ve ardılları bilime etki ederek toplumsal gelişime katkıda bulunmuşlardır. Bu bağlamda bilim ve sanat pratiklerinin bir toplumda önemli bir yere sahip olduğunu söyleyebiliriz. Eyuboğlu bu iki pratiği şöyle özetler:

“İnsan zekâsının bir çift kanadı vardır. Bu kanatlardan birisi ilim, öteki de sanattır. Bu kanatlardan birisi güdük kalırsa insan zekâsı havalanamaz. En güzel çağlarda, en mutlu topluluklarda bu kanatlar tüyü tüyüne birbirlerine eşitti. Sanatın zerresinden yoksun bir toplulukta ilmin, ilmin i'sinden habersiz kimseler arasında sanatın alabildiğine geliştiği görülmüş şey değildir. Bugün dünyanın en süratli uçağını, en konforlu otomobilini yapan millet, sanat alanında da aynı ölçüde ileri, aynı ölçüde yenidir.” (Eyuboğlu'ndan akt: Ayaydın, 2016, s.21).

Bu iki pratiğin ortak bilincinde ise aramak ve keşfetmek vardır. Bu sebeple de geçmişten günümüze sanatçı ve bilim insanları bu iki pratiği sentezleme yoluna gitmişlerdir. Jansen, Donis-Keller gibi bu iki disiplini bir araya getiren sanatçılar olduğu gibi geleneksel üretim yöntemlerini tercih eden sanatçılar da vardır.

Bu bağlamda günümüz sanatı her ne kadar bilim ve teknoloji ile beslense de geleneksel anlamda geçmişe bağlılığını koruyan bir yanı özellikle resim ve heykel sanatında karşımıza çıkar. Diğer yanında ise sanatın iki farklı disiplini olarak kabul edilen resim ve heykel, birbirlerine o kadar yaklaşmışlardır ki duvarda asılı duran üretimin resim mi yoksa heykel mi olduğunu ya da hangisine daha yakın durduğunu söylemek oldukça zordur.

Ancak sanat tarihine dikkatlice bakıldığında bu mevzunun yeni bir mevzu olmadığını çok geçmeden anlarız. Söz konusu resim ve heykeller sadece günümüzde değil, geçmişte de birbirlerinden rol çalmışlardır. Burada rol çalmadan kastedilen, resmin iki boyutlu düzlemde üçüncü boyut izlenimini vermeye çalışması, heykelin ise eski Yunan, Mısır heykel ve rölyeflerinin resim gibi rengârenk boyanmasıdır. Genel anlamda rengin resim sanatına ait bir eleman olduğuna dair yargılarımız vardır. Ancak Leonard Robert Rogers, heykel renk ilişkisinin antik zamanlara dayandığını belirtmektedir. Rogers heykellerin geçmişte rengârenk boyanmasına ilişkin görüşlerini şöyle aktarır:

Antik dünyada ve Ortaçağ'da hemen hemen bütün heykeller doğal renklerle değil de genellikle cesur ve dekoratif renklerle boyanmıştı. Örneğin bir katedralin heykelsi portali döneminin el yazmalarında olduğu gibi renklendirilmiş ve altın varakla kaplanmıştı. Yunan heykellerindeki fildişi ya da altın gibi farklı renk kombinasyonları 17. yüzyıldan önce bilinmiyordu, ancak erken dönem Barok heykeltıraşı Gian Lorenzo Bernini farklı renklerde mermerleri bir arada kullanma pratiğini geliştirerek beyaz mermer ve bronz varağı da eklemişti (<https://www.britannica.com/art/sculpture#ref30280>).



Resim 2.6. İskender lahti, M.Ö. 4. yüzyıl, 2.12 x 3.18 x 1.67 m

İskender Lahtine ilk izleyicilerin gözleriyle bakacak olsak oldukça yabancılik çekeriz. Onlar mermerden yontulan İskender lahtini rengârenk görmeye alışkınken bizler onu saf mermer halini tanımışızdır.

Clement Greenberg ise, rengin görsel ve bu nedenle resme ait olduğunu iddia ederken, renk içeren ya da resim düzlemine gönderme yapan heykelin nitelendirilmemesi gerektiğini savunur (Fineberg, 2014, s.148). Ancak heykellerin resim gibi boyanma konusu görüldüğü gibi 20. yüzyılda sanat alanında gerçekleşen atılımların bir sonucu değildir. İleriki yüzyıllarda ortaya çıkacak olan ‘renk resme, üç boyutluluk heykele aittir’ ayrımı henüz söz konusu değildir. Görselleşme sürecinde renk, zamanın sanatçıları tarafından ifadelerini daha güçlü kılmak amacıyla kullanılmıştır. Bu bakış açısı, malzemeye ve yönetime ilişkin bir konu olduğu için sanatsal disiplinleri belirleyen temel ölçütlerin nasıl belirlendiği ya da bu ölçütlere nasıl yaklaşıldığıyla ilintilidir.

Ancak burada temel ölçütün, resim sanatını resim sanatı yapanın rengin ustaca kullanımı ya da heykel sanatını heykel sanatı yapanın hacmin ustaca kullanımı olduğu varsayılırsa her bir sanat dalını sanat dalı yapanın ne olduğu açısından doğru bir kabuldür. Ama bu çıkarımlardan yola çıkarak sanatı da sanat yapanın malzemenin ustaca kullanımı olduğunu ileri sürersek, bu anlayış bizi çıkmaza sürükler (Kaygı, 2008, s.33, 34).

Ulus Baker’in de Yüzezybilim Fragmanlar adlı kitabında bu konuya değindiği görülmektedir:

Sanatta asli olan ne vardır? Malzeme sanatta asli midir, onun esasına mı aittir gerçekten? Ya da sanat üretildiği malzemeye teknikler bütününe, söz gelimi heykel için taşta plastiğe, kile,

mermere, tahtaya indirgenebilir mi? Edebiyat sözcüklerden, söz dizimlerinden mi oluşuyor? Resim bir malzemeler terkihi, tualden ve boyalardan ibaretmiş gibi düşünülebilir mi?

(...) Oysa birisi çıkıp da, heykelin “asli” malzemesinin sözgelimi ışık olduğunu, ötekilerin tümüyle heykeltıraşın seçimine bağlı olduklarını ve birbirleri ile her an yer değiştirebileceklerini söylerse işler biraz karışacaktır. Gerçekten de, kim heykel sanatının “yontuğunun” mermerden ya da tahtadan çok, eseri görülebilir kılan ışık olmadığını kolay kolay iddia edebilir? Bir heykel, kâh tahtadan, kâh metalden, kâh mermerden ya da başka bir şeyden ibarettir ve bunlar, çağlara, akımlara, üsluplara göre değişebilen malzemelerdir. (Baker, 2014, s.156).

Baker sanatsal bir üretimde bulunmak için kategorize etmenin, genelleşmiş bir söylem tarzı üzerinden yol almanın geçiciliğine dikkat çekmektedir. Bu bağlamda sanatın kronolojik sürecine bakıldığında da her çağda üretim yöntemlerinin, teknik malzemelerin yapıtlara yansıdığını söyleyebiliriz. Sanat üretimi de diğer her şey de olduğu gibi ister istemez yapıldığı dönemin maddi kaynak ve teknolojilerinin izlerini taşır. Baker’in de burada sorguladığı sanatta malzemenin artık asli olup olmadığıdır.

Bu konuyu heykelin kelime anlamında yüklü olan, *yontarak* ya da *ekleyerek* biçimlendirme üzerinden açmamız daha doğru olacaktır. Yunanca’da heykel anlamına gelen iki sözcük vardır: *Glyptiki* ve *plastiki*. Bu ayrım tamamen üretim yöntemleri ile ilgilidir. *Glyptiki* (eksiltme) ve *plastiki* (ekleme) yoluyla yapılan heykelleri tanımlamak için kullanılır. Bu ayrım Almancaya *glyptik* ve *plastik* şeklinde geçmiştir. *Glyptiki* sert malzemedan eksiltilerek, *plastiki* ise kil gibi yumuşak malzemelerle ekleme yoluyla şekil verilerek yapılan heykellerdir. Bu iki terimde üç boyutlu, belli bir hacme sahip ve kütlelidir. Ancak her ikisinin de amaçları aynı olsa da, bu amaçların

gerçekleştirildiği araçlar farklıdır ve bu iki terim arasındaki farkı ortaya koymaktadır (Christou ve Koumvakali, 1982, s.15).

Latince de ise yontmak, kazımak, eksiltmek anlamına gelen sözcük *sculpo* fiilinden gelen (Fransızca ve İngilizcede *sculpture* olarak bilinen) *sculptura*’dır. Latince de ekleyerek biçim verme anlamına gelen sözcük ise *modulus*’tur. Bu sözcük ise Fransızcaya *modelage*, İngilizceye de *modeling* olarak girmiştir. Türkçede de *modelaj* olarak kullanılmaktadır. *Sculpture* bilindiği üzere bugün hem yontarak hem de ekleyerek meydana getirilen heykeller için kullanılmaktadır. Bu, sözcüğün tam karşıt anlamını içine alacak şekilde anlam genişlemesine uğradığını göstermektedir. Gerek eksiltme gerekse ekleme yolu ile yapılan heykeller olsun ya da İngilizce *sculpture*/heykel kelimesinin kökeninin dayandığı Latince *sculpo* fiilinin taşıdığı anlam yükü olsun, bugün heykel denilince aklımıza bu ayrımların, bu köklerin yerine, bütün bu söylenenleri kapsayan hatta çok daha fazlasını içine alan, sürekli genişleyen yapılar kümesi gelmektedir.

Bu gelişme heykelin kavramsal gerçekliğinin yanı sıra malzeme dağarcığının genişlemesinde de yaşanmıştır. Öyle ki Gilbert ve George *Şarkı Söyleyen Heykeller* adlı performanslarında sanat yapmak için herhangi bir geleneksel malzemeye ihtiyaç duymadan kendi bedenlerini kullanarak kendilerini şarkı söyleyen ve yaşayan heykeller olarak tanımlamaktadırlar.



Resim 2.7. Gilbert ve George, Şarkı Söyleyen Heykeller, 1971, Performans

Performanslarında göz hizasından yüksek bir masaya çıkararak, kaide üzerinde duran heykelle selam gönderircesine müzik ile beraber hem şarkı söylemiş, hem de dans etmişlerdir.

Gilbert ve George'un yanı sıra Beuys, üretimlerini yaparken sanatın biçim verme sürecini topluma biçim vermek için metafor olarak, onları *sosyal heykel* olarak adlandırmıştır (Kaygı, 2008, s.42). Heykel de malzeme dağarcığını genişleten Beuys, Kassel'de yapmış olduğu bir performans çalışmasında 100 gün boyunca sanat, hayat, toplum ve özgürlük kavramları üzerine yapmış olduğu konuşmalar ekseninde, *sesin* de biçim verme özelliğinin altını çizerek heykelin tanım aralığını genişletmiştir.

2017 yılında Kadıköy’de gerçekleşen başka bir olayda ise performans yapan bir sanatçı heykel sanılır.



Resim 2.8. Ebru Esen, İnsan Hakları Anıtı, Performans, 2017

Nuriye Gülmen ve Semih Özakça Ankara’da Yüksel caddesinde bulunan İnsan Hakları Anıtı’nın önünde açlık grevine başladıktan bir gün sonra Gülmen ve Özakça’nın yanı sıra İnsan Hakları Anıtı’nın kendisi de güvenlik gerekçesi ile gözaltına alınır. Kadıköy’de onlar için yapılan destek eyleminde ise *İnsan Hakları Anıtı* gibi kendini bronza boyayan performans sanatçısı Ebru Esen, kolluk kuvvetleri tarafından gerçek bir heykel sanılmış, arkadaşları tutuklanırken ona dokunulmamıştır.



Resim 2.9. Metin Yurdanur, İnsan Hakları Anıtı, 1990, Bronz, 63x123x185 cm

Bir süre sonra bronz heykelin kıpırdadığını fark eden polisler tarafından durum anlaşılır ve o da arkadaşları gibi alıkonulur. Aynı gece serbest bırakılan Ebru Esen “Kadıköy’de İnsan Hakları Anıtı olarak gözüktüme alındım, serbest bırakıldım. Darısı Ankara’daki İnsan Hakları Anıtı’nın başına” diyerek sosyal medya hesabı üzerinden serbest bırakıldığını duyurur (<http://gazetekarınca.com/2017/08/gulmen-ve-ozakca-eyleminde-gozaltina-alinanlar-serbest>).

Gilbert ve George’un *Şarkı Söyleyen Heykeller* adlı performanslarında kendilerini yaşayan ve dans eden heykeller olarak adlandırıyorlardı. Burada söz konusu olan performansta ise, Ebru Esen İnsan Hakları Anıtı’na atıf yaparken, polis tarafından gerçekten heykel sanılıp, görmezden gelinerek bir an için gerçekten bir heykel olarak kabul edilmiştir. Ne duvarda rengârenk bir resim ne de kaide üzerinde bir heykeldir. Ne bir fırçaya ne de bir murca ihtiyacı vardır. Kendisini ifade etmesi, heykel olması için bedeni yeterlidir. Sanat artık sınırları

çitle çekilmiş, belli kurallar bütünü içerisinde beklentileri karşılamak zorunda olan şey değildir. Bu doğrultuda zamanın koşullarına göre heykelin hem sahasını hem de tanımını, yeni malzeme ve araçlarla zenginleştirerek genişlettiğini söylemek mümkündür.

Öyle görünüyor ki, sanat farklı disiplinlere ait terimleri ve buluşları kendi bünyesi içinde eritip, büyütüp, yeniden doğuruyor. Sanatın bu tür alışverişlerinin sonucunda ortaya çıkan üretimlerin resim mi, heykel mi olduğu tartışıla dursun, insanlar çoğu zaman bunların sanat nesnesi olup olmadığına bile anlam veremiyor. 2016 yılında San Francisco'da bir müzede yaşanan olayda, ziyaretçi tarafından yerde bilerek bırakılan gözlüğün, müze ziyaretçileri tarafından sanat nesnesi olarak kabul görmesi buna iyi bir örnek olarak verilebilir.



Resim 2.10. San Francisco Sanat Müzesi, Sanat nesnesi sanılan gözlük, 2016 Gözlüğün etrafında toplanan bu kalabalık grup sanat eseri için derin

tartışmalara dalıp içeriğine ilişkin fikirler üretmişlerdir. Gözlüğü yere bırakan 17 yaşındaki Khatayan daha önce de beyzbol sopası ve çöp tenekesi ile benzer bir deney yaptığını ifade etmiştir. Sosyal medyada oldukça ses getiren bu deney günümüzde neyin sanat eseri olup neyin sanat eseri olmadığı konusunda çok muğlak bir alana işaret etmektedir.

Anlaşılan bu kafa karışıklığı sadece bizim ülkemizde yaşanmıyor. Dünyanın farklı yerlerinde yaşayan insanlarda aynı durumdan mustarip. Peki, aynı gözlüğü sanat eseri olarak kabul ettiğimizi farz edelim. Bu bir heykel midir? Bu konuda Stanley Cavell 1960'lı yıllarda kendi fikrini şöyle aktarır:

Sorun benim artık heykelin ne olduğunu neden herhangi bir nesneyi, çok temel ve geleneksel bir nesneyi, bir heykel eseri olarak adlandırdığımı bilmeyişimdir. Ya da şöyle diyeyim: bir nesnenin bir heykel örneği olması (artık) gramer açısından onun "heykel haline getirilmesine" bağlı değildir. Yani onun bir malzemenin bir takım aletlerle oyulması ya da kırılması sonucunda ortaya çıkmasına. Öyleyse bir heykel örneğinin (gramer açısından) ne olduğunu bilmiyoruz. (1967/2011, s.841).

Heykelin ne olup ne olmadığına dair sorular günümüzde hala sorulmaktadır. Aslında çok temel bir konstrüksiyona sahip olan geleneksel anlamda heykelin, (etrafında dönülebilen, belli bir hacime ve kütleye sahip olma, mekanla ve insanla sürekli iletişim içerisinde olma....) 20. yüzyıldan itibaren zirveden aşağıya yuvarlanan bir kar topu misali, her şeyi içine alıp yutması, heykelin tanımının yeniden yapılması gerektiğine işaret eder. Yukarıda saydığımız heykele ait olan geleneksel özellikler çerçevesinde müzede unutulmuş gözlüğün heykel olmadığını kim söyleyebilir?

Heykel sanatının geleneksel özelliklerinin yaslandığı parça bütün ilişkisini Serra şöyle açıklar:

“20. yüzyılın ortalarına dek birçok heykel, parçanın bütünle ilişkisine dayanıyordu. Yani çelik ögeler resim ve kompozisyon açısından yan yana getiriliyordu” (1990/2011, s.1150). Benzer durum resim sanatı için de geçerlidir. Bu açıdan özellikle bu iki disiplin kendi içlerinde matematiksel işlemlere dayalı dil birliği oluşturup, gözün estetik bakımdan doymasını amaçlayan formülü merkezlerinde konumlandırmaktaydı.

2.3. Nesne

Heykel ve resim sanatının ortak kavramlarından biri olan *nesne*, Türk Dil Kurumunun resmi sitesinde “belli bir ağırlığı ve hacmi, rengi olan her türlü cansız varlık, şey, obje” olarak tanımlanmaktadır (TDK, 2018). Felsefe sözlüğünde ise dışımızdaki bağımsız varlık... Gözle görülen varlık, herhangi bir duygunun nedeni, herhangi bir şeyin konusu ya da amacı anlamlarında da kullanılan nesne (obje), genel olarak, bir insanın dışındaki varlıkları anlatır (Hançerlioğlu, 1970, s.192).

Bir kimyacı veya bir fizikçi ise nesneyi sanatçı gibi düşünmez. Bir sanatçı ise karşı kaldırıma park etmiş bir otomobili bir kütle hatta bir nesne olarak ele alıp konumunu, kaldırımda yer alan bitki örtüsüyle girdiği ilişkiyi irdeler, hatta bulunduğu mahalleyi gözden geçirip sorgulamalar yapar. Kimyacı ise, arabanın jantındaki alaşımın, kaportada kullanılan polyster ya da camlarda kullanılan tanecikli maddenin kütlesi, mikro yapısı yani kimyasal içeriği ile ilgilenir. Fizikçi

de arabaya baktığında arabanın ortalama hızını ve süratini birim olarak değerlendirir. Ne fizikçi ne kimyacı ne de sanatçı arabaya aynı gözle bakmaz, bakamaz. Sonuç olarak tarih boyunca ortak kavramlardan yola çıkarak saptamalarda bulunan felsefe, kimya, fizik ve sanat gibi disiplinler ne, neden, niçin, nasıl? gibi sorular sorar ve cevaplar arar.

Günlük konuşma dilinde bizler kütle kavramını bir yığını anlatmak ya da gözle görülebilen bir şekli kastetmek için kullanırken, çeşitli bilim dallarında kütle, bir 'değer birimi' olarak kullanılır. Sanatçı park etmiş arabayı hem kütle hem madde hem de nesne olarak düşünebilirken, kimyacı belirli maddelerden oluştuğu için bir kütlesi, boşlukta yer kaplaması sebebiyle bir hacmi ve çeşitli kimyasal tepkime süreçlerinden geçip, bir birleşme sonucunda ortaya çıktığı için ise *nesneyi* görmektedir. Bu açıdan yaklaşıldığında bir kimyacı ile felsefeci Martin Heidegger'in benzer bir düşünceyi paylaştığını söylemek mümkündür. Heidegger'e göre de "Nesne biçimlenmiş malzemedir" (Heidegger'den akt Ünay, 2015, s.4).

Diğer yandan sanatta ve tasarımda yer alan nesnenin yolları, sürekli genişler. Bu noktada, 1950'li yıllarda Şadi Çalık, İlhan Koman, Mahzar Süleymangil ve Sadi Öziş tarafından ortaklaşa kurulan Kare Metal'de yapılan mobilya tasarımlarını örnek vermek açıklayıcı olacaktır. Kare Metal, üretimlerinde, dönemin modern bakış açısı ile almış oldukları disiplini harmanlayıp, kümes teli, kablolar, inşaat teli, balık ağları, elektrik telleri ve metal su borusu gibi malzemelerle yaptıkları avangart mobilyalar ile Türk tasarım tarihinde önemli bir yer işgal etmektedirler. O dönemde yaptıkları mobilyalara bakıldığında, almış oldukları heykel eğitiminin etkisi açıkça hissedilir.



Resim 2.11. Sadi Öziş-İlhan Koman, Sandalye Tasarımı, 1958



Resim 2.12. Sadi Öziş-İlhan Koman, Sandalye Tasarımı, 1958

Sadi Öziş yaptığı bir söyleşide yapmış oldukları endüstriyel tasarım üretimlerine heykel aracılığı ile giden yolu şöyle tarif eder:

Kendi kendimize yenilikler yapıyoruz. Koltuk tasarımında gereken en doğru ölçüleri bulabilmek için, atölyede 'kum'un üzerine oturup denemeler yapıyoruz. Kum üzerinde en rahat ölçüleri bulunca da, alçı kalıp alıyoruz. Bu kalıptan yeniden alçı döküm yapıp, elde ettiğimiz formların doğruluğunu herkesi oturarak deniyoruz. Ondan sonra bu kalıplar üzerinde demir çubukları düzenleyerek de iskemlelerin, koltukların eğimlerini araştırıyoruz.

(<http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=397&RecID=3682> Türkiye'de Modernist İlk Metal Mobilya Üreticisi "Kare Metal Atölyesi").

O dönemde Türkiye’de heykele olan ilgiyi Sadi Öziş şöyle aktarır: “Yani, biz o devirde sanatımızla insanların kafasına hitap edemediğimizden kışlarına hitap etmeye başlamıştık” (<http://www.otimsan.com/haberler/ilhan-koman-kare-metal>).

Kütle tanımının farklı disiplinler çerçevesinde ele alındığı bölümde

Makoto Tojiki'nin temelde endüstriyel tasarımcı olup heykel yapmasından bahsedildi. Ancak burada tam tersi bir olay söz konusudur. Bir grup heykeltıraşın bir araya gelip, bir dizi heykel yapım tekniği ve disiplini ile nesne, nesnenin (kütlenin) mekân ile ilişkisine ve nesnenin (kütlenin) izleyici ile ilişkisine; tasarım kültürüne nasıl yaklaştıklarına, kısaca sanatı gündelik yaşamla nasıl biçimlendirdiklerine tanık olduk. Yani endüstriyel tasarımcı heykel yapabiliyorken, heykeltıraş da endüstriyel üretimlerde bulunabiliyor. O zaman *tasarım nesnesi* olma durumu ile *sanat nesnesi* olma durumu arasında pek bir fark yok gibi. Tabi ki nesne olma durumları dışında.

Ne de olsa Duchamp'ın *Çeşme*'si endüstriyel bir tasarım örneği. Bir tasarım nesnesini sanat nesnesinden ayıran en büyük özelliği günlük hayatta bir işlevinin olmasıdır. Gerçi Duchamp bu konuda zekice bir hamle yapıp pisuarı ters çevirmiş, adına da 'Çeşme' demiştir.



Resim 2.13. Marcel Duchamp, Çeşme, 1917, porselen

Açıkçası Duchamp'ın Çesme'si ters de çevrilse, heykel gibi kaidenin üzerine de konsa yine de erkekler tuvaletindeki herhangi bir pisuar olmaktan kurtulamıyordu. Kimisine göre Duchamp *Çeşme*'yi ne tuvale yağlı boyayla aktardı, ne kilden çalışıp kalıbını aldı ne de mermerden yonttu. O herhangi bir firma tarafından, herhangi bir yılda üretilen milyonlarca pisuardan biriydi sadece. Kendini hangi fikre, hangi beceriye yaslayıp *Çeşme*'yi üretmişti ki? Aslında Duchamp *Çeşme* ile sanatta biçimciliği kınıyor, sanatın gözden ziyade zihne hitap etmesi gerektiğini savunuyor ve sanatın ne'liğini sorguluyordu. Bir sanat yapıtı olarak 'Çesme' biçim olarak incelendiğinde *boşlukta girinti ve çikintıları olan, sergileme mekânında etrafında dönülebilen, gölgesi yere düşen* bir heykeldir. Duchamp 'Çeşme' ile sanat ve tasarım dünyasını bir araya getirerek bir tür "demokratik devrime" sebep olmuştur (Polat, 2017, s.134).

Murat Babadağ "Sanatın Tasarım Üzerine Düşen Gölgesi" adlı makalesinde bu konuyu şöyle sonlandırır:

Mario Perniola'nın "gölge" kavramı da bu bağlamda akla gelen bir diğer örnek. Perniola, sanatın gölgesini şöyle tarif eder: Sanatın sıradanlaştırılmasının çaresini ne yükseklerde, estetik "değerler" in semalarında, ne de aşağılarda, popüler ve etnik olanın karanlık derinliklerinde bulabiliriz. O çareyi ancak yanda, yapıtların sergilenmesine ve sanatsal-iletişimsel süreçlere eşlik eden gölgede bulabiliriz. "Perniola'ya göre gölge sanat eserine eşlik eder, onun yanında'dır, esere bir ilave olarak mevcuttur, ama başka bir şey değildir. Kendi başına bir varlığı yoktur." Perniola'dan ilhamla denilebilir ki, günümüz dünyasında sanat tasarıma 'eşlik eder', onun 'yanında'dır. Ürüne 'ilave olarak mevcuttur, ama başka bir şey değildir. Kendi başına bir varlığı yoktur'. Ama Perniola'nın sanatın gölgesi hakkında söylediklerinden farklı olarak, sanatın gölgesi burada ürünün önemini ve değerini (kullanım değeri değil, değişim değerini) artırır. Sanatın, tasarımı ve modayı gölgelendirerek kendini

bütünüyle yaşamın içinde eriten pratiği, sanatın ve tasarımın sahte bir demokratikleşme görüntüsü yaratmasını sağlar. Bu durumda sanat, ancak estetik özerkliğini geri kazanırsa tasarıma düşürdüğü gölge yok olacak, böylece tasarım da kendi aydınlığına kavuşabilecektir. (<http://www.eskop.com/skopbulten/sanatın-tasarım-uzerine-dusen-golgesi/3002>).

Esasında sanat alanında yaşanan değişimler, eş zamanlı olarak yaşamın geri kalan kısmına da ister istemez nüfuz eder. Nitekim sanat kendini sürekli güncellerken günlük yaşam pratiklerinde de yer alan her şey (telefon, kıyafet, araba, ev, dönemin şarkıları, o yılın renkleri gibi...) sanatla uyum içinde, kültürün bütününde güncellenir. Burada tüketim kültürünün reklamlar aracılığı ile ‘sen her şeyden değerlisin’, ‘senden önemli mi?’ gibi alt metinler ile bize dayatılan ‘özelsin’ anlayışı karşısında, sunulan yeni nesneyi satın almak isteriz. Hep daha iyi daha yeni tüketim nesneleri olarak, kullan-at ekseninde doymak bilmeyen haz ihtiyacımızı karşılamaya çalışırız.

Jale Nejdet Erzen “Türk Sanatı ve Yeni” adlı makalesinde yukarıda anlatılan ilişkiler zincirini şöyle anlatır:

Sanatta tüm dönüşümler, toplumların üretim ve tüketim ilişkilerine bağlı olmuş, sanata verilen değer ve sanatın yaşam dönemleri, varoluş bunalımları ve topluma uyum biçimleri endüstri ve tecim ile koşullanmıştır. Mağara resminden günümüzün öncü sanatına kadar her tikel örnek bu ilişkilerin oluşturduğu estetik ve kılıgısal biçimler ve anlamlar taşır (Erzen, 2018, s.23).

Şimdilerde bu sürece ilave olarak üretim sektörü, tüketim zincirini aktif tutabilmek için piyasaya sürekli yeni nesne sürmek zorundadır. Bu nedenle de insanları iştaha getiren görsel bir dil kullanmayı tercih ederler. Bu dil insanların etkilenmeye meyilli oldukları, sanatın dili’dir. Burada sanat bir pazarlama biçimi olarak

karşımıza çıkar. “Tüketim ve sanat birbirine geçmekte, birbirlerine işlemektedir.”(Lotrince’den akt: Akay, 2012, s.51). Bu örgütlenme, sanatın görsel algı üzerindeki tecrübelerine dayanmaktadır. Sanata geçmişte *din olgusunu* anlatmak üzerine verilen toplumsal rolün, bugün *tüketim nesnesi* üzerinden verildiği görülmektedir. Örneğin, Donald Judd’ın kendi deyimi ile ne heykel ne de resim olan ancak iki disiplinden de öğeler barındıran *spesifik nesnelere*ni 1970’lerde yavaşça *spesifik mobilyalara* dönüştürmeye başlar.



Resim 2.14. Donald Judd, Sandalyeler, 1991, ahşap mobilya, her biri 76,2x38,1x38,1cm

Judd böylece mimariye, mekâna ve tasarıma olan tutkusunu heykelleri üzerinden türeyen mobilyalara aktarır. Tüketim nesnesine estetik bir kaygı ile yaklaşan sanatçı, yapmış olduğu üretime kazandırdığı fonksiyonelliğin yanı sıra bir değer katar. Bu sayede ister

istememez hem sanatçının hem de tasarlamış olduğu mobilyaların ekonomik değeri yükselmiş olur. Bir konuşmasında Judd “Bugün sanat sıradan bir mal olmanın ancak bir gömlek üstündedir ve bütün metalar gibi yönlendirilmeye açıktır” (1984/2011, s.1195) derken kuşkusuz sanat nesnesi ve tüketim nesnesi arasındaki ilişkiyi kastediyordu.

2.4 . Hacim

Kütle ve yüzey sanatlarının ortak paydalarında yer alan, *ağırlığı* ve *hacmi* olan her türlü cansız varlığa nesne denmekteydi. TDK’nın resmi sitesinde yer alan nesne tanımlamasının da özelliklerinden biri olan hacim kavramı, aynı zamanda heykelin bir diğer ana unsurudur. Öyle ki, heykele ‘kütle sanatı’ nın yanı sıra ‘hacim sanatı’ da (Sözen ve Tanyeli, 2016, s.134) denmektedir. Hacim, ‘maddenin uzayda (mekânda) kapladığı alan ya da alan miktarı’ olarak tanımlanır. Rogers’e göre ise : Bir heykelin hacmi, onu kabataslak algıladığımız anda katı bileşenlerinin tamamının oluşturduğu, kapladığı alandır. Bu bir heykelin fazla derine inmeden algıladığımız en temel yapısıdır (Rogers’tan akt: Apa, 2007, s.3) şeklinde açıklamaktadır.

Bir hacim sanatı olan heykelin tanımı ise şöyle yapılmaktadır:

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

Bu konu hakkındaki farklı görüşleri Mustafa Bulat şöyle aktarır;

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

Yukarıda aktarılan modernizm öncesi ve sonrası heykel tanımlarına bakıldığında heykel, boşluğu hacmi ile tanımlayan bir yapı bütünü olarak anlaşılmaktadır. Heykelin kelime kökenine bakıldığında ise "Arapça hykl kökünden gelen haykal هيكال "muazzam yapı, abide, anıt" sözcüğünden, Arapça sözcük İbranice ve Aramice/Süryanice hēkāl הכל "saray, tapınak" sözcüğünden, bu sözcük ise, Akatça ēkallu "saray" sözcüğünden, son olarak Akatça sözcük, Sümerce e-gal "büyük ev" sözcüğünden alıntıdır"(www.etimolojiturkce.com). Heykelin kelime kökenine dikkatlice bakıldığında ise mimari mantığı (büyük ev- saray, tapınak- muazzam yapı, abide, anıt) ile iç içe geçtiği görülür. Mimari ile heykelin kesişme noktasında halk ve halka verilmek istenen mesaj yer almaktadır. Anıtlar, anımsanması gereken olayları izleyicinin aklında sağlam bir zemine güzel sanatlar aracılığıyla yerleştirir (Riegl, 2015, s.49).

Charles Edouard Jeanneret (Le Corbusier) "Işık altında bir araya getirilen kütlelerin, ustalıklı, doğru ve görkemli oyunu"(http://www.mimdap.org/?p=19681) derken heykel sanatını kastetmiyordu. Bu tanım onun 20. yüzyılda yapmış olduğu *modern*

mimarlık tanıımıydı. Bu tanıımı yukarıda aktarılmış olan heykel tanımlarından ayırabilir miyiz? Pek mümkün görünmüyor. Le Corbusier'in Fransa'da 1950-55 yılları arasında yapmış olduğu Notre Dame du Haut adlı kiliseyi örnek vermek yerinde olacaktır. Burada alışılmışın çok dışında bir çatı, bir pencere, bir kolon ya da mimari herhangi bir elemanın işlevselliğinden çok, bir heykelin ya da resmin elemanları arasındaki biçimsel kaygılarla yaklaşmış heykelsi bir yapı söz konusudur.



Resim 2.15. Charles Edouard Jeanneret (Le Corbusier), Notre Dame du Haut – Ronchamp (1950- 1955)

Nitekim Corbusier *Mimariye Doğru* adlı kitabında bu kaygısını şöyle dile getirir: “Taş, ahşap ve beton kullanarak evler ve şatolar yapabilirsiniz. Bu inşaattır. Beceri iş başındadır. Ama eğer aniden kalbime dokunuyorsa, bana iyi hissettiriyorsa, mutlu olup bana çok güzel dedirtebiliyorsa, bu mimarlıktır. Sanat iş başındadır” (<http://sbpturkiye.com>).

Neredeyse insanlık ile yaşıt olan heykel, mimari bir eleman olarak zaman içerisinde evrilerek günümüze kadar ulaşmıştır. Ancak buradan anlaşılacağı üzere heykel kütleli olarak artık mimarlığı da etkilemektedir. Nitekim mimarlık da büyük kütleler ile uğraşır. Heykel, kimi zaman bir büyü nesnesi kimi zaman mimari bir kompleksin içinde bir güzellik tanrıçasının temsili kimi zamanda kent meydanında cesur bir savaşçı olmuştur. En çok da din egemenliğine girerek bir gösterge, bir anlatıcı olmuştur.

Rogers *Heykel* adlı kitabında heykelin tarihsel sürecine ilişkin gözlemlerini şu şekilde aktarır: “Ayrıca heykel, sadece mimariyle ya da işlevsel objelerle bağlantılı olarak değil, dini ikonlarda, kült objelerde, muskalarda, anıtlarda, bahçe ve kent düzenlemelerinde, portrelerde ve yerel süslemelerde biçim bularak bağımsız bir biçimde de var olmuştur” (akt: Apa, 2007, s.2).



Resim 2.16. Figürlü dikilitaş, Göbeklitepe



Resim 2.17. Lakoon ve oğulları heykeli, Vatikan M.Ö 9600-8200 yılları arası M.S 200

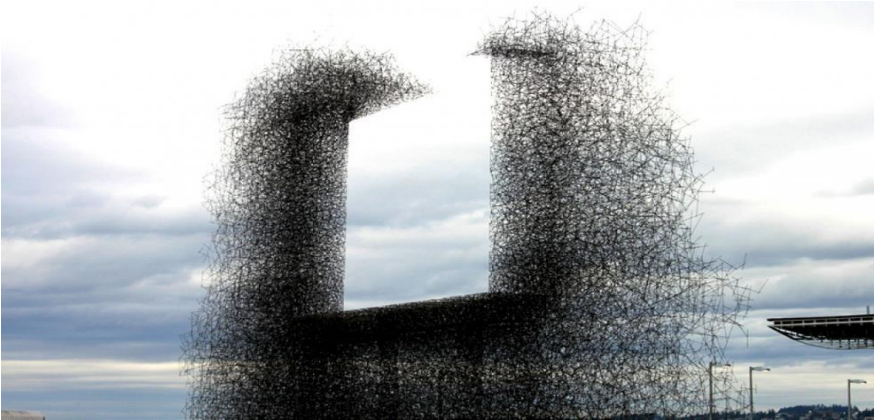
Şenyapılı ise heykelin *anlatıcı* yönüne şu şekilde dikkat çeker:

Eski zamanlara ilgili bilimlerle uğraşan herkes bilir ki, insanoğlu aydınlanma çağına kadar (19. yüzyıl sonları) hemen bütün kutsal arayışlarını, psikolojik çözümsüzlüklerini doğal felaketsel elemelerini on binlerce yıl boyunca daima seksen türlü 'korku' ile dışarı vurmuşlar, korkularını da her zaman, kolayca tanımlanamayacak ve benzerine rastlanılmayacak (çünkü basit ve tanımlanabilir olursa, yeterli etkiyi vermez, inandırıcı olmaz gerekçesiyle) canlı cansız figürlerle ortaya koymuşlar, kuşaktan kuşağa aktarılmasını sağlamışlardır (Şenyapılı, 2003, s.17).

Yukarıda verilen örneklerden anlaşılacağı üzere heykel sanatı varlığını devam ettirebilmek için yüzyıllar boyunca dinin gölgesinde bazen dekoratif bir mimari eleman bazense bir büyü nesnesi olarak varlık savaşı vermiştir. Heykel sanatının bu anlamda mimariden kopması, kamusallaşması, laikleşmesi ve günümüzdeki halini alması yüzyıllar sürmüştür.

Geleneksel heykelde fiziksel bir hacimden bahsetmek daha kolayken günümüz sanatçıları (Negatif Space) boşluğu kullanarak bir hacim illüzyonu ile heykeller yapmaktadırlar. Bu heykeller geleneksel anlamda hacim, eksen ve yüzey hareketlerinin yanı sıra uzayı da hesaba aktif olarak katarlar. Heykelin kendi iç mantığında yer alan dokunulabilir hacmi ile görülebilir hacmi arasındaki farklılık günümüz sanatçıları tarafından sıkça ele alınan konulardan biri olmakla beraber bu çalışmalar, fiziksel bir hacim okumasının yanı sıra boşluğun içinde ancak boşlukla tanımlanabilen önermeler içermektedir. Yani geleneksel heykelin kendini yasladığı kapalı, kütleli ve hacimsel formlar günümüzde farklı açılardan ele alınıp sorgulanmaktadır. Fiziksel olarak var olan hacim ile boşlukla oluşturulan hacmin, örnekler üzerinden karşılaştırılması daha anlaşılabilir olacaktır.

Bu noktada boşluk ile var olan hacim konusuna Kurşun Kalem Stüdyosunda yapılan üretimlerden bir örnek vermek anlaşılmasını kolaylaştıracaktır. Annie Han ve Daniel Mihalyo, Kurşun Kalem Stüdyosunda, mimari ve güzel sanatların ortak havuzundan beslenen eserler yapmayı amaçlayarak; mimarlık ölçeğinde işgal edilmiş alanların tarih ve hafızasına yönelik mesajlar içeren projelere imza atmaya devam etmektedirler. Yürüttükleri projeler hakkında: “Projelerimiz, hiçbir işlevi olmayan mimariyle ilgili her şeydir” (<https://www.nevadaart.org/seattle-studio-visits-lead-pencil-studio-part-3-of-3/>) derken hem güzel sanatlar dili üzerinden mimariye gönderme yapar hem de bu pratiklerin birbirleri üzerindeki etkisini araştırırlar. Sanatçıların dev bir reklam panosunu andıran İşaretsiz II adlı heykeli, boş bir duvara çerçeve yerleştirircesine mekânda gerçekleşen hareketliliğin araştırılmasına yönelik bir kurgu ile inşa edilmiştir. Bu örnekte heykel, ancak boşlukla girdiği diyalog sayesinde var olmaktadır.



Resim 2.18. Annie Han + Daniel Mihalyo, Sign II, İşaretsiz II, 2010, Metal, 50mx10m

İşaretsiz II’de heykelin uzay ile girdiği ilişki net bir şekilde ortaya konur. Rogers bu ilişkiyi derinlemesine incelemiştir ve şu şekilde bahseder;

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

Burada heykel yokluğun içinde varlığıyla boşluğu tanımlar. Aynı zamanda bu zıtlık ilişkisi içerisinde varlık da tanımlanır. Birbirleri ile var olan bu kavramlar, biri olmadan diğeri de var olmayacağını altını çizirken kütle ve hacim gibi heykele için özellikler de söz konusudur.

Ancak günümüzde bu özellikleri barındırmayan, hologram tekniği ile heykeller yapılmaktadır. Hologram kelimesinin kelime kökenine bakıldığında ise Yunanca holos ve gram kelimelerinden oluştuğu anlaşılmaktadır. "Holos" (Tam Görüntü) ve "Gram" (Yazılı) anlamındadır (<http://www.hurriyet.com.tr/teknoloji/hologram-nedir-40991020>). “Hologramın tanımlarında, üç boyutlu fotoğraf, üç boyutlu resim, ışıktan heykel, üç boyutlu lazer fotoğrafı, üç boyutlu resim verebilen negatif, ışıktan üç boyutlu resim gibi pek çok ifadeye rastlamak mümkündür” (Işık, 2012, s.3). Bu tanımda görüldüğü üzere hologram; resim, fotoğraf, heykel gibi birden fazla sanat disiplinine

kaynaklık etmektedir. Ancak hologram yukarıda verilen taş örneği (Bkz. Resim 1.1) gibi bir kütle sahibi değildir. Ne maddenin tanecikli yapısına ne de eylemsizlik özelliğine sahiptir. Hologramın mekânda heykel gibi üç boyutlu görüntü oluşturmaya rağmen hacmi ve gölgesi yoktur. Ancak yine de uzunluk, genişlik ve derinlik ile ilintili olduğu için heykelsi özellikler taşımaktadır. Dennis Gabor için hologram “lazer ışın dalgalarının pozitif karışımı ile oluşan üç boyutlu kayıt” (<http://www.rgbhologram.com.tr/hologram-m,7~o,3~i,1.html>) anlamını taşıırken, kimi zaman sanatçının elinde sanat nesnesine dönüşen bir teknik, kimi zaman da susturulmaya çalışılan halkın elinde büyük bir silaha dönüşmektedir.

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



Resim 2.19. No Somos Delito Toplum Örgütü, Özgürlük Hologramları, 2015, hologram

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

(<https://awards.eurobest.com/winners/2015/media/entry.cfm?entryid=1006&award=3&keywords=&order=0&direction=1>).

Holografi sanat mecrasında dolaşıma girdikten sonra hangi alana ait olduğuna dair bir belirsizlik yaşanır. Sean F. Johnston 1977 yılına ait Chicago Tribune Gazetesi'ndeki holografi üzerine yer alan şu değerlendirmeyi aktarmaktadır: Holografi ne resimdir ne heykel; her ikisine de sahip; tuhaf ve maddi olmayan öz'dür (Işık, 2013 s.148,149). Bu bağlamda holografi, her iki disiplininde malzeme dağıncığına eklenen teknik bir yöntem olarak yerini almıştır. Harriet Casdin-Silver ise holografi sanatına destek olduğu kadar, 1960 yıllarda hem yerleştirme hem de teknoloji temelli sanatın gelişimine önemli katkılarda bulunmuştur. Silver'in Willendorf Venüsü (1991) ilkel, Willendorf kadınının güncel bir versiyonudur.



Resim 2.20. Harriet Casdin-Silver, Willendorf Venüsü, 1991, Yansıma Hologra (35. Baskı), 15,24 x 7,62 cm

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



Resim 2.21. Willendorf Kadını, M.Ö. 25.000, Kireç Taşı yük: 11,1 cm

Son yıllarda uzmanlar *Willendorf Venüsü* yerine *Willendorf Kadını* şeklinde adlandırmayı tercih etmektedirler. Çünkü Venüs Roma Mitolojisi'nde güzellik ve aşk tanrıçasıyken, Yunan Mitolojisi'nde ise Afrodit olarak bilinir. Oysaki Willendorf Kadını *Venüs Tanrıçası* figüründen binlerce yıl öncesine aittir. Willendorf kadınının bereketin, doğurganlığın sembolü olarak *büyüsel ve dinsel*

törenlerde araç ve aracı olarak kullanıldığı düşünülmektedir (<https://blog.peramuzesi.org.tr/sergiler/sanatta-venus/>).

Doğurganlığı ile bereketi müjdeleyen aynı zamanda bir inanç nesnesi olan *Willendorf Kadını* geleneksel heykel sanatının iyi bir örneğidir. *Willendorf kadınına* biçimsel olarak bakıldığında üreten kişinin doğayı doğrudan taklit ettiği görülmektedir. *Willendorf Kadını* kendi içinde tutarlı ölçülere sahip olan üç boyutlu, kapalı ve kütleli formda yapılmış olup; doku, ışık, çizgisel öğeler gibi heykele için normlardan oluşmaktadır. Aynı zamanda kütleli yapısı ile dokunma hissi uyandırmaktadır.

Harriet Casdin-Silver'in 1991 yılında holografı tekniği ile yapmış olduğu *Willendorf Venüsü*'nün bacakları dizlere kadar birleşik, kolları kalçanın üzerinde birleştirilmiş ve *Willendorf Kadını*'nın aksine başı diktir. Günümüz kadınından 25.000 yıl önceki kadına holografik bir gönderme yapar. Hologram tekniği, gerek resim, gerek heykel ve gerekse fotoğraf gibi dallarda bir araç olarak kullanılmaya devam etmektedir.

Heykel sanatı da diğer tüm sanatlar gibi çağın gereklerine göre yeniden biçimlenmiş içeriğini ve bakış açısını geliştirmiştir. Öyle ki Tucker ve Scott "Artık heykelin geleneksel sınırları içinde herhangi bir direniş yoktur, Taklit ve Malzeme. Heykeltıraş artık yaptığı her şeyin sorumluluğunu üstlenmelidir. Maddenin fiziksel özellikleri bile artık içkin değildir: Heykeltıraş tarafından belirlenirler" (1967/2011, s.844) derken bir heykel nesnesini diğer nesnelere ayıran şey 'in ne olduğunu sorgulamış, heykelin diğer nesnelere ayrılamayacak kadar da faaliyet alanını genişletmiş olmasının ve geleneksel heykel tanımlamalarının yeterli gelmeyeceğini ima etmişlerdir. Ancak her ne

kadar heykele dair özellikler giderek belirsizleşse de bu noktada heykelin genel anlamda kütle ve mekân anlayışını korumaya devam ettiğini söylemek gerekmektedir.

Michelangelo “Resim ne kadar heykele benzerse o kadar iyi, heykel ise ne kadar resme benzerse o kadar kötüdür” (Özgür, 2011, s.65) derken bu sanatların ortak paydasında yer alan gerçek anlamda derinlik kavramına dikkat çeker. Derinlik resim sanatında yüzeyde bir yanılsama olarak yer alırken, heykel sanatının doğası gereği yapısal karakterinde barındırdığı özelliklerindedir. Mesela Leonardo Da Vinci’nin *Mona Lisa* adlı resmini ele alalım.



Resim 2.22. Leonardo Da Vinci, *Mona Lisa*, 1503-1506 dolayları, ahşap üzerine yağıboya, 77 x 53 cm

Belli boyutları ve çerçevesi olan bu resim, maddi anlamda duvarda yer işgal eder. Resme dikkatlice baktığımızda ön planda yer alan *Mona Lisa*'yı görürüz. Ona doğru bir adım atıp yüzüne dokunmak istediğimizde dokunamayız. Dokunduğumuz sadece

yüzeydeki yanılısamadır. Arka planda yer alan manzaraya da dokunamayız. Bunlar ressamın görmemizi istediği şekilde konumlandırılmış yüzey izleridir. Sartre da resim sanatında derinlik algısından şu şekilde bahseder:

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

Resim de izleyiciye verilen üç boyutlu izlenim çok güçlü ancak optik bir yanılısamanın ürünüdür. Resme ne kadar yaklaşırsak yaklaşalım resim yüzeyinde sanatçı tarafından oluşturulan uzamların herhangi birine ulaşamayız. Pallasma bu konuya ilişkin saptamasını şöyle özetler: “Bizim resim kültürümüzde, bakışın kendisi yassılaşılarak resme dönüşür ve plastiğini kaybeder. Dünyada olmağımızı deneyimlemek yerine, retina yüzeyine yansıtılan görüntüleri izleyen biri gibi, dışarıdan bakarız ona” (Pallasma, 2011, s.39). Resim ile izleyici arasındaki o mesafe, hep sanatçının istediği yerde başlar ve biter. Bu resmin doğasından ileri gelir. Heykelinde doğasında mekândaki fiziksel varlığı, maddiliği, hacmi, dokunulabilirliği vardır. Bahsi geçen yakın teması ancak heykelle gerçekleştirebiliriz. Ancak resim sanatında böyle

bir şey söz konusu değildir. Tabii duvardan dışarı taşarak heykelsi etki veren resimler hariç.



Resim 2.23. Valeria Hegarty, Karpuz Dili, 2012, karışık teknik, 30x24x9 cm

Valeria Hegarty'in *Karpuz Dili* tuvalden dışarı taşan resim türüne en iyi örneklerden biri. Dil sadece resim yüzeyi ile sınırlı kalmamış, kendini adeta karpuz temsilinden dışarı fırlatmıştır. Sanatçı tarafından resmin sınırları zorlanmış ve resim daha çok heykele yaklaşmıştır. Ancak duvardan dışarı taşan resimler gibi aynı şey, bir resim gibi

dümdüz, pürüzsüz ve girintisi çıkıntısı olmayan heykeller için geçerlidir. Robert Morris'in ayna küpleri girinti çıkıntı ile verilmek istenen hareketi ve anlatım gücünü, sükûnet içinde *bütünlük*, *teklik* ve *bölünmezlik* değerlerini (akt: Fried, 1969/2011, s.882) öne sürerek verir. Morris, meydana getirdiği pürüzsüz, derinliksiz yüzeylerle adeta resmin yüzeyine gönderme yapar.



Resim 2.24. Robert Morris, İsimsiz, 1965, ahşap üzeri ayna, 53,3 x 53,3 x 53,3 cm

İlginçtir ki bu yenilikçi yaklaşımı heykele getirenler heykeltıraşlar değil, ressamlardır. Gay 'de bu konuda şunları söylemiştir: “Yirminci yüzyıl maceralarında heykeltıraşları özgür kılan daha ziyade radikal ressamlardı. Ve bunlar öznellik maceralarıydı. Farklı türler arasındaki

bu iş birliği çift yeteneklilerle kolaylaşmıştır: en önemli modernist heykeltıraşlar aynı zaman da ressamdılar” (Gay, 2017, s.199). Bu figürlerin başında Robert Morris, Donald Judd, Dan Flavin ve Carl Andre gelir. Başlarda soyut dışavurumcu resimler yapan bu sanatçılar daha sonraları minimalist eğilim etrafında toplanmışlardır. Her ne kadar içlerinden bazıları heykel yapmadığını iddia etse de üretimlerinde geleneksel heykele ait olduğu bilinen kütle ve hacmin en saf hali ile karşı karşıya kalırız.

Bir resme duvarda bakarken, heykelin etrafında dönebilir, gölgesine basabilir onunla temas geçebilir, ona dokunabiliriz. İstisnaları dışarıda tutarak buradan heykelin, hem görme hem de dokunma duyularıyla, resmin ise sadece görme duyusuyla iletişim halinde olduğu çıkarımını yapabiliriz. Görme yetisi olmayan birine *Mona Lisa*'yı sözselsel olarak anlatıp, onu kendi hayal gücü ile sınırlı bırakırız. Ancak aynı kişiyi *Düşünen Adam*'ın karşısına getirdiğimizde, heykelin her bir parçasına dokunarak kavradığını görürüz. Kısacası bir heykelin etrafında gezinebilir, ona dokunabilir, onu gözlerimiz olmadan da kavrayabiliriz. Herhangi bir resim için ise aynı şey geçerli değildir.

Ancak heykelin bugünkü konumunu elde etmesi için, uygun koşulların olduğu 19. yüzyılın sonlarına kadar beklemesi gerekir. O zamana kadar beklentileri karşılayacak düzeyde varlığını devam ettirir. Geleneksel anlamda kent meydanının ortasına yerleştirilen, toplum ve meydan ile sürekli fiziksel ilişki içerisinde olan heykelin, geçmişten getirdiği toplumsal rolü ve geleneksel yapısı zamanla sarsılır ve giderek zayıflar. Beklediği an geldiğindeyse heykel, kendini parçalarına ayırarak, yeniden yapılanmaya başlar. Akademik heykele karşı çıkan Rodin, eserlerinde gerek konu seçimi açısından gerek biçim açısından

geleneksel heykeli terk etmiştir. Alışıla gelmiş konuların, idealize edilmiş vücutların aksine dönemin empresyonistleri gibi bedendeki gerçeğe ve an 'lara odaklanmıştır. Rodin'e göre heykel çok yalın bir deryişle çukurlar ve çıkıntılar yapma sanatıdır (Berger, 2016, s.45).

Eserlerinde bu girinti ve çıkıntıların yarattığı ışık ve gölgeler ile heykele hareket izlenimi vermiş, heykeli göz hizasına indirerek insanileştirmiş, böylelikle çağın heykel sanatına ters düşerek 20. yüzyıl sanatını derinden etkilemiştir. Bu anlamda heykelde ilk kırılma Auguste Rodin ile yaşanmıştır (Karacan, 2014, s.79).

Rodin'in Cehennem Kapıları (1880) ve daha sonraki yıllarda yapmış (1891) olduğu Balzac heykeli ise anıt mantığı açısından büyük önem taşımaktadır. Rodin'in bu iki anıt heykelinin, kendileri için ön görülen yerlerinde bulunmamaları anıt olarak başarısızlıklarına, heykelin yer kaybına, temsil sorununa ve heykele ne olduğu sorusuna dikkat çeker (Krauss, 2002, s.105). Rodin'in bitmemişlik hissiyle bıraktığı heykelleri, yaşamın içinden gerçek karakterler seçerek geçmişten süregelen idealizmi reddetmesi ve kütlede amorf yüzeyler bırakan plastik tavrı ile heykele yeni bir bakış açısı kazandırmış, geleneksel heykelin yapı taşlarının yerinden oynamasına, bir devrime sebep olmuştur.



Resim 2.25. Rodin, Balzac Heykeli, 1897, Bronz, 270x120.5x128 cm

Rosalind Krauss, Rodin' in Balzac ve Cehennem Kapıları adlı iki işinin yersizleşme ve kendi kendilerinin kaideleri olma durumuna işaret ederken, Rodin'in öğrencilerinden olan Brancusi bu olayı bir adım daha ileri götürecektir. Rodin'in figürlerin fragmanlarını daha sonra tekrar kullanması gibi, Brancusi de kaideleri *de monte* hale getirip sürekli değiştirecek daha sonra tamamen ortadan kaldıracaktır. Oysa

19. yüzyıla kadar kaide, heykelin ayakta durmasını sağlayan fiziksel bir destek olmaktan öteye gidememiştir.

Bach, fiziksel olarak heykeli ayakta tutan kaideye ilişkin görüşlerini şöyle özetler:

19. yüzyıl Salon sergilerinde, heykellerin kaideleri bazen koyu renkli kumaşlarla örtülürdü ve bunda mecazi bir anlam gizliydi; idealin beyaz gerçekliği Ruhani bakışın Mekanında yüzer. Fiziksel destek ihtiyacı, gözlerden saklanan kaba bir gerçeklikti. 1900'lerle birlikte, heykelin temsili fonksiyonunda oluşan krize kadar, kaide bölgesi, yani heykelin gerçek mekândaki varlığı olgusu bir konu olarak belirmeye başlamıştı. (2007, s.225).

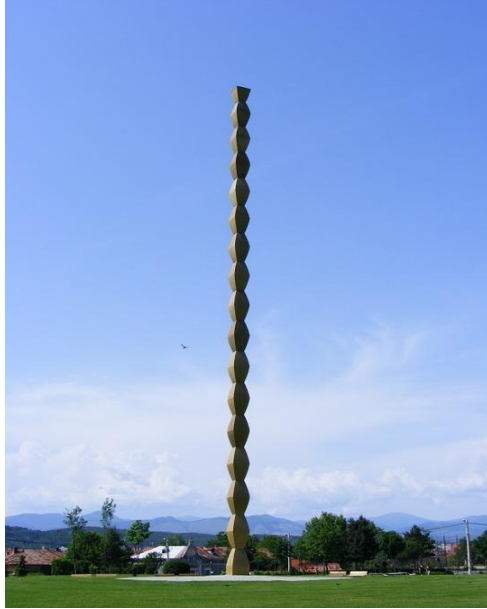
Brancusi heykelde kaideyi bir altlık, onu ayakta tutan bir yapı olarak görmemiş, heykeli meydana getiren elemanlardan biri olarak ele almıştır. *Boşlukta Bir Kuş* adlı eseri ise tüm fazlalıklarından arınarak, yukarı doğru süzülür. “Sanatçının yarattığı biçimler, uzaya doğru genişlemek isteyen, merkezinden kendi çeperine sonsuz bir güç uygulayan varlıklar gibidir. Uzayın kendi içine girmesine izin vermek şöyle dursun; uzayı delen, son derece yalın ve akılda kalıcı çalışmalardır bunlar” (Yılmaz, 2013, s. 118).



Resim 2.26. Brancusi, *Boşlukta bir kuş*, bronz 1936, 126 cm

Brancusi'nin *Boşlukta Bir Kuş* adlı eseri, ne bir kuşa benzemektedir ne de başka bir şeye. Hiçbir şeyi andırmamaktadır. Kuş da özgürdür artık heykel de. Nitekim Brancusi'nin Amerika'da açacağı sergi için göndermiş olduğu bu heykel, gümrük memuru tarafından sanat eseri olarak kabul edilmez ve ev aletleri statüsünde sınıflandırılıp, vergisi ödettilir. Ancak Brancusi bu olayı mahkemeye taşır ve sonrasında davayı kazanır. Bu noktada ise heykelin genel anlamda kabul görmüş olan tanım aralığından uzaklaşmaya başladığı maddi olarak hissedilir.

Brancusi'nin gerçekleştirmiş olduğu tek anıtsal heykel projesi, Tirgu Jui heykel grubuna dâhil olan *Sonsuz Sütun* Brancusi'nin daha önce yapmış olduğu heykelsi kaidelerin uyarlaması niteliğindedir. 17 adet dışbükey simetrik parçadan oluşan sonsuz sütun, kaideden bağımsız biçimde kendi bedeni üzerinde göğe yükselmektedir.



Resim 2.27. Brancusi, Sonsuz Sütun, 1937, demir ve çelik, 29 m. x 34 cm. x 90 cm

Brancusi önceleri kaideyi heykelsi bir şeye dönüştürüp eritirken *Sonsuz Sütun*'da zemin ile bağlantıyı sağlayan, heykeli taşıyan ve ayakta durmasına yardım eden kaidesi, tamamen ortadan kalmıştır. Oysa ki 19. yüzyıla kadar, resmin mekânı tuval, heykelin mekânı kaide iken, kendilerine ait bu kavramlar, zaman içerisinde iki sanatın da ortak paydasındaki yerini almaya başlar. Kimi zaman resimler kendi ayakları üzerinde zeminden yükselecek kimi zamansa heykeller duvardan fişkirircasına galeri mekânını kaplayacaktır.

2.5. Düzlem

Düzlem daha çok, iki boyutlu, üzerinde girinti çıkıntı olmayan *yassı yüzey* anlamında kullanılır. Düzlemin, geometri ve diğer bilim dallarında var olduğu kabul edilir. Yani esasında yeryüzünde düzlem diye bir şey yoktur. O bir soyutlamadır. Düz olarak kabul ettiğimiz yüzeyler aslında bu hayali düzlemin somutlaşmış bir parçası olarak kabul edilir. Evimizin duvarları, zeminde bulunan parkeler ve halılar hepsi ayrı bir düzlem olarak ele alınır. Bu örneklerin hepsi aynı zamanda birer yüzeye de sahiptirler. Genel olarak bu örneklerdeki yüzeyleri düz olarak düşünürüz.

Resim sanatı ile ilgili metin okurken genellikle tuvalden *yassı düzlem* diye bahsedildiğine şahit oluruz. Burada *yassı düzlem*den kasıt iki boyutlu tuval düzleminin ima edilmesidir. Geçtiğimiz yüzyılda resim ve heykel sanatı, kendilerini hem biçim hem de içerik bakımından sorgulamaya başladılar. Nihayetinde, türlerin aralarındaki ayrılık, benzerlik ve ilişki örgüsü resmin yüzeyle, heykelin ise üç boyutluluğuyla ilgili bu davasında, önemli bir rol oynamaktadır. Örneğin Baudelaire, resim ve heykeli karşılaştırdıktan sonra resmin tek bir bakış açısına sahip olmasına karşın, heykelin birçok açıdan izlenmesini dezavantaj

olarak yorumlar (Baudelaire, 2014, s.185). Resim tam da olmak istediği şeydir. Heykel ise karmaşık. Heykelin doğasına ilişkin yapı taşlarını katı ve karmaşık bularak, resim sanatına heykel sanatı karşısında ayrıcalık tanır. Ancak Baudelaire göre tek bir bakış açısına sahip olmak bir avantaj, kendine özgülükken, 20. yüzyılda resim sanatının kendisi için artık öyle değildir. Öyle ki tuvalin dikdörtgeni yeterli gelmez. Dört tahta üzerine bez gerip boyamak, resim için yeterince muhafazakardır. Yeni bir bakışa, yeni araçlara ihtiyaç duyar. Resim sanatı başlangıçta ilk olarak, yüzyıllar boyunca omuzlarında taşıdığı üç boyutlu yanılısama, sınırlı alan, tek cepheden izlenebilir olma gibi normlarını tekrar gözden geçirerek, iki boyutlu düzlemde yaşadığı heykelsilik krizini, fırsata dönüştürür. Resim sanatında renk, üç boyutlu yanılısamanın yüzeyde daha gerçekçi kılınmasına, ifadenin güçlendirilmesine katkıda bulunur. Resim yüzeyinde renge verilen rol sadece bu kadardır. Greenberg'e göre, "Düzlük, iki boyutluluk resmin bir başka sanatla paylaşmadığı tek koşuldur" (1960/2011, s.818). Bu bağlamda resim, yüzeyini fazlalıklardan ve kendine ait olmayan öğelerden ayırarak, saflaşma yoluna gider. Polat, Greenberg'in modernist resme yasladığı görüşlerini şöyle özetler:

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

Bu sayede resim, kendini heykelsilikten arındırarak yoluna devam edebilecektir. Pollock tuvalini şövaleden aşağı indirerek, fırça, sopa yahut boya kutusunu delerek, yerde yatan tuvali boydan boya eşit biçimde ritmik hareketlerle *damlatma resimler* yaparak, o döneme dek yüzeyde kanıksanmış olan, üç boyutlu yanılsama ile oluşturulan heykelsilik krizinin önüne geçmiştir.



Resim 2.28. Jackson Pollock, Yakınsama, 1952, tuval üzerine renkli kolaj ve boya, 237.5 x 393.7 cm

Pollock resim yapma sürecini ve tekniğini şöyle açıklamıştır:

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

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

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

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

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

Zamanın sanatçıları tarafından masaya yatırılan tuval, kimi zaman bıçaklanarak, kimi zaman yakılarak, kimi zamansa parçalanıp parçalarından yeniden birleştirilerek yüzeyinde meydana gelen bir takım müdahalelere maruz kalarak, kendini sürekli güncellemiştir. Bu bakımdan resim sanatında önemli bir girişim Lucia Fontana tarafından gerçekleştirilmiştir.

İtalyan ressam Fontana 20. yüzyıl sanatının ve insanının maddecilikten beslendiğini bu yüzden de dönemin sanatının insanların ihtiyaçlarına karşılık veremediğini öne sürer. 1946 yılında yayınlanan Beyaz Manifesto da mimarlık, resim ve heykelin beraber harmanlanarak yeni bir sanat fikrinin mümkün olabirliğini müjdeler.

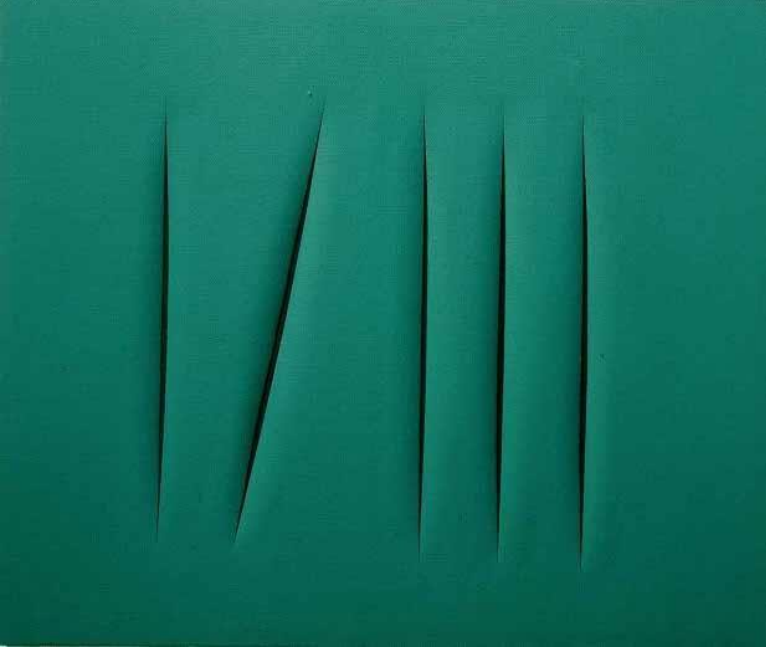
Maddeciliğin şekillendirdiği 20. yüzyıl insanı, geleneksel temsil biçimlerine ve zaten bilinen deneyimlerin sürekli olarak yeniden anlatılmasına alıştı. Soyutlama peş peşe gelen dönüşümlerin doruk noktası olarak gelişti. Fakat bu yeni aşama da artık çağdaş insanın taleplerine karşılık vermiyor. Gereken şey, hem öz hem biçimde bir değişiklik. Resmi, heykeli, şiiri ve müziği aşmak gerekiyor. Yeni ruhun talepleriyle tutarlı olacak, daha büyük bir sanata ihtiyacımız var. (1987/2011, s. 695).

Fontana tuvalinde fırça yerine bıçak kullanmayı tercih ederek geleneksel yaklaşımların ötesine geçmiş, resim sanatına yeni bir bakış açısı kazandırmıştır. Yapmış olduğu bir röportajda bu konuyla ilgili şunları söyler:

“Resim yapmak istemiyorum; mekânın açılması, yeni bir boyut oluşturma, kozmosa alınması, resmin sınırlanmasını aşan bir düzlemin ötesine geçmek istiyorum” der.

(<https://www.aycaguney.com/single-post/2018/04/21/Lucio-Fontanayla-Uzamsal-Resim-Ak%C4%B1m%C4%B1>). Öyle de olmuştur.

Fontana geleneksel boyama yöntemini kullanarak tuvale her ne kadar tanıdık bir biçimde müdahale etmiş olsa da, onu yararak, asıldığı duvar bütünüyle direk ilişki içerisine girmesini sağlamıştır.



Resim 2.29. Lucio Fontana, Mekansal Konsept, 1968, karışık teknik, 86.4 x 100.3 cm

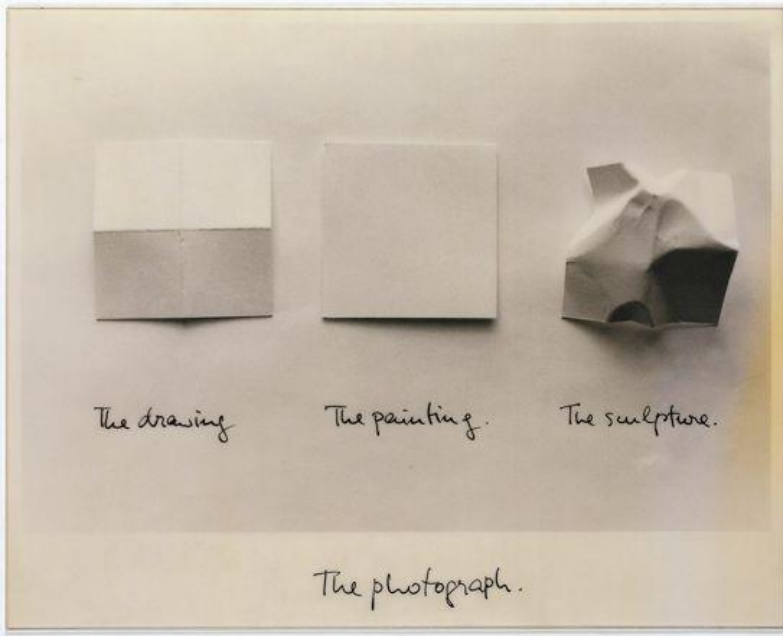
Anna Carola Krausse' ye göre;

Tuvaldeki yarıklar birer tahribat olarak değil “yüzeyin kesikler yoluyla aktif olarak mekânsallaştırılması süreci” olarak anlaşılmalıydı. Tuvalin gerginliği nedeniyle yukarı kalkan kesik kenarlar, arkadaki koyu duvarı resmin “üstünde” görünür hale getirir. Resimde mekân bundan daha “gerçekçi” biçimde betimlenemezdi. Bu “resimler”de resimsel mekân on yıllar önce Kübistlerde gördüğümüz gibi, resmin kendi araçları kullanılarak yeniden tanımlanmamış, gayet basit bir yöntemle gerçek mekân yaratılma yoluna gidilmiştir (2005, s.112).

Resim, yüzyıllar boyunca düzleminde yaşanan heykelsilik krizini arkada bırakmak için yüzey kapılarını damlatma resimlere, yüzey

açıklıklarına ve bu tür radikal girişimlere sonuna kadar açmıştır. Resim, bu sayede kendi yüzey gerçekliğine odaklanır.

Bu bağlamda Luis Camnitzer'in 1981 yılında yapmış olduğu *Fotoğraf* adlı üretim daha açıklayıcı olabilecektir. Geleneksel temsil biçimlerinin neliklerine yönelik bir okuma niteliğinde olan *Fotoğraf*, tam olarak resim ve heykel arasında yaşanan bu sınır krizine, sanatsal pratiklerin dayandırıldığı özellikler üzerinden gönderme yapar.



Resim 2.30. Luiz Camnitzer, Fotoğraf, 1981, fotoğraf kâğıdı, 28.2x35.4 cm

Luiz Camnitzer bu üretiminde resim ve heykel arasındaki ilişkiyi geleneksel konstrüksiyonları üzerinden masaya yatırır. Malzeme olarak kullanmış olduğu not kâğıtlarından ilkinin ikiye katlanarak ön yüzünde katlanma çizgisi ve lekelerinin oluşmasını sağlar. “Bu bir çizimdir”. İkinci kâğıtta ise boya olduğunu varsayarak ya da tuval şasinin kalınlığını göstererek, onu “bir resim” olarak

adlandırır. Üçüncü ve son kâğıt parçasını buruşturarak zeminden yükselmesini sağlar ve onu üç boyutlu olarak konumlandırır. Bu da “bir heykeldir”. Son olarak bu kompozisyonun bir fotoğrafını çeker. Bu ise bir fotoğraftır. Camnitzer’ın bu çalışması, fotoğraf karesinde yer alan kavramların görselleşme süreçlerine, neliklerine dair belirgin özelliklerin altını çizer.

Nitekim resmin ilk müjdecisi olan mağara resimlerinden bu yana bir şekilde organize olarak gözlemliyor, çiziyor, boyuyor, yontuyor, inşa ediyor, icat ediyor ve geliştirebiliyoruz. Sanat konusuna gelince bu yol çatalansa da geçmişle göbek bağımız bir şekilde az çok devam ediyor. Picasso ise Lascaux mağarasının duvarlarına yapılmış resimleri incelerken Yeni hiçbir şey öğrenmemişiz” ([http://www.birdakikadageziyorum.com/destinations/40-000-yillik-ilk-resimler- magara-resimleri/](http://www.birdakikadageziyorum.com/destinations/40-000-yillik-ilk-resimler-magara-resimleri/)) der. Karmaşık duygular içinde kalan Picasso, hem hayranlığının hem de binlerce yıldır insanın vazgeçemediği sanat itki’ sinin altını çizer. Geleneksel üretme yöntemleri üzerinden yürüyen bütün bu tartışmalar boyunca, sanatçılar konuya farklı açılardan yaklaşmayı tercih etmişlerdir. Kimi sanatçılar bu dürtüyü anlamlandırmaya çalışarak, kimisi ampirik bilgiler üzerinden yol alarak, kimisi de biçim dili üzerinden parçalara ayırarak, sanatsal üretimlerini yapmaya günümüzde hala devam etmektedirler.

Bu yenilikçi atmosfer sınırlı malzeme dağarcığına sahip olan heykel için yeni bir serüvenin kapılarını aralar. Bu yeni serüvende heykelin en önemli duraklarından birisi olan minimalizimdir. Bu akımın başlıca temsilcilerinin resim kökenli sanatçılar olması resim ve heykel bileşenlerinin aynı potada erimesine neden olur. Kedik’e göre:

“Minimalizmin her şeyi yadsıyan tavrıyla öncelikle kendisinin de bir parçası olduğu ve sanatçıların çoğu resim temelinden geldiği halde resme, resmin iki boyutuna- sınırlara karşı çıkışı, aslında resim ve heykeli, resimsel ve heykelsel kaygıları birleştirmek istemesinden kaynaklanmaktadır” (Kedik, 1999, s.102).

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



Resim 2.31. Carl Andre, 64 Kare Alüminyum, 1969, 3/8 x 64 x 64 cm, Alüminyum

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

carl.htm) adını almışlardır.

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

Antmen ise Andre'nin heykelleri hakkında şunları söyler: Diğer Minimalistlerin aksine, üç-boyutlu yapıtlarına “heykel” demeyi ısrarla sürdüren Carl Andre (1935-), çoğunlukla yerde sergilediği ve zaman zaman izleyicinin fark etmekte bile zorluk çektiği yer düzenlemelerinde Biçim olarak heykel/ Yapı olarak heykel/ Mekân olarak heykel anlayışından yola çıkmıştır. Yapıtlarıyla sadece heykel sanatının değil, heykelin sergilendiği mekânların yeniden tanımlanmasını öneren Andre'yi tarihsel süreçte modern heykelin geçirdiği aşamaların bir uzantısı olarak değerlendirmekte mümkündür. (Antmen, 2010, s.185).

Andre'nin heykelleri, düz bir yüzeye sahip olan yer ile yakın temasa geçerek yer'i yeniden tanımlar. Geleneksel anlamda heykelin zemin ya da yüzeyde bir çıkıntı olarak yükselmesinin aksine burada heykel, kendini yüzeyle bütünleştiren ona bağlayan bir yaklaşım sergiler.

2.6. Yüzey

Hem resim ve hem de heykelin ortak paydasında yer alan bir diğer kavram da yüzeydir. Yüzey resim sanatında ilk referans noktası olarak belirlenirken, heykelde üretime göre yeri değişebilir.

Yüzey, fizik ve kimya dallarında bir katı ile başka ortam arasında

kalan bölge olarak tanımlanır. Türk Dil Kurumunun resmi sitesinde ise “bir cisim uzaydan ayıran dış ve yaygın bölüm, satır, yüz” şeklinde, bir matematik terimi olarak tanımlanmaktadır (<http://www.tdk.gov.tr>).

Sanat sözlüğünde yüzey; “üzerinde iki boyutlu çalışmaya olanak veren her türlü alandır. Düzlemsel nitelikte olabileceği gibi, eğrisel de olabilmektedir” (Sözen ve Tanyeli, 2016, s.328).

Marurice Denis ise resim yüzeyini 1890 yılında şöyle tanımlar: “Unutulmamalıdır ki bir resim, bir savaş atı, bir çıplak (nü) ya da herhangi bir öykü olmadan önce, belli bir düzene göre renklerle boyanmış düz (iki boyutlu) bir yüzeydir” (Şenyapılı, 2003, s. 43). Nitekim geçtiğimiz yüzyıl içerisinde resmin yüzeyine gerek heykelsilikten kurtulmak adına yapılan, gerek resmin içinde bulunduğu sınırlı dikdörtgen şeklin tabiatına ilişkin, gerekse tuvalin yüzeyine sanat dışı malzemeler eklenmesi gibi çeşitli girişimlerde bulunulmuştur. Hakkı Engin GİDERER tuval yüzeyine yönelik girişimler karşısında sözlerini şöyle dile getirir:

Tuvalin içeriğinin boşaltılması, tuvalin çerçevesinin bile resim yapılarak boyanması, tuvalin parçalarına ayrılması, üzerine basılarak boyalar damlatılıp fişkırtılması, tuval gövdesinin bir bıçakla yarılması, çöplerle ve atıklarla bir tutulması, sıradan bir tüketim nesnesine dönüştürülmesi, bir tuvalet kapısı gibi yazılıp çizilmesi, hırpalanması, sanatçısının öznelliğinden koparılması, küfürlü pornografik yazılar ve resimlerle doldurulması onu yalnızca gözden düşürmek değil, kadavra gibi üzerinde çalışmış gibi bir tutumla araştırması ile ilişkilidir. (Giderer, 2003, s.124).

Ancak tuvale 20. yüzyıl boyunca yapılan hiçbir girişim, Kazimir Maleviç’in 1915 yılında yapmış olduğu *Beyaz Üzerine Siyah Kare*’si kadar çarpıcı olamaz. Maleviç, *resmin sıfır noktası* kabul edilen Black Square adlı eserinde resmi, yüzeyindeki dünyevilikten sonsuza dek

ayıran girişimlerde bulunarak yeni bir kapı aralamıştır. Yüzyıllardır resim yüzeyine yapışan her türlü tavır, tutumdan ve içerikten koparmıştır tuvali. Maleviç'in yapmış olduğu hiçbir şey anlatmayan, sadece kendisi için var olan bir resim yüzeyidir. Picasso'nun da söylediği gibi "Her yaratıcı hareket öncesinde yıkımla başlar" (<https://www.e-motivasyon.net/her-yaratici-hareket-oncesinde-bir-yikimla-baslar-pablo-picasso.html>).



Resim 2.32. Kazimir Maleviç, Beyaz Ütüne Siyah Kare, 1913, 29x37 cm, tuval üzerine yağlıboya,109x109cm

Malevich, resim yüzeyini göz yanılmasıyla arındırarak resmin salt gerçekliğine, tuvalin fiziksel varlığına işaret etmektedir. Beyaz zemin, siyah karenin varlığını vurgularcasına sonsuz bir boşluğu çerçevelemektedir. Siyah bir karenin resim olarak adlandırılması, metal plakaların onlar için seçilmiş yerlere, sofranın örtüsü gibi serilip heykel

denmesi, kadınların önce boyanıp sonra tuval bezine beden baskılarının yapılması, bir grup atın galeriye bağlanması, sanatçıların kendi bedenlerine yaralayıcı aletleri kullanarak zarar vermesiyle son bulan performansları, bütün bunların dökümü, okunması giderek zorlaşan sanatın yeni diliydi. Dolayısıyla insanlar bu yeni dili anlamakta güçlük çekiyorlardı. Bunların çoğu, 19. yüzyıldaki gibi “güzel” değildi. Bu yeni “güzel olmayan” sanat anlayışına Umberto Eco geniş bir tarihsel çerçeveden bakarak açıklık getirir:

Ancak, geçmiş yıllarda bir sergiye ya da bir müzeye gidip de – soyut bir eser karşısındaki- ziyaretçilerin “iyi ama bunun anlamı ne? Diye sorduğunu ya da “Sanat mı bu?” dediğini duymayan var mıdır? İşte oranların estetiğine bu yeni pitagorasçı dönüş ve ortak duyarlılıklara, sokaktaki insanların Güzellik anlayışına aykırı bu eserler de bu sınıftandır (Eco, 2016, s.417).

Bu açıdan sanattaki kırılmaların tarihi olaylarla eş zamanlılık gösterdiğini söyleyebiliriz. Sanatçılar da bu kırılmalar doğrultusunda o dönemin yenilikçi tavırlarını sergilerler. Bu nedenle de her dönemin kavramları kendilerine has içerik ve özellikler taşımaktadır. 20. yüzyılın gerçekleri ile yaşamak zorunda olan sanatçılar, hızla gelişen teknoloji ile eş zamanlı hareket edip, bunları sanatlarında sorgulamayı yeğlediler.

Öyle ki 1945 yılında Picasso “Artık daha çok beyaz tuvalin tek başına etkili olmasını yeğliyorum... Böyle giderse hiç dokunulmamış bir tuval üzerine imza ve tarih koymakla yetineceğim sadece” der (Şenyapılı, 2003, s.43). Picasso burada giderek yalınlaşan tuvalin, sanat eserine dönüşebilmesi için yüzeye sadece imza atmasının yeterli olabileceğini ima eder. Toplumsal ve tarihsel gerçekliklerle bağımlı sıkılaştıran sanat bu anlamda yeniliklere hep gebe kalır.

Bu bağlamda son günlerde isminden sıkça bahsettiren Banksy’i

örnek gösterebiliriz. Banksy, duvar yüzeylerine yapmış olduğu resimlerle zaman içerisinde, sokak sakinlerinden çok daha büyük kitlelere ulaşacak kadar tanınan bir sanatçı olmuştur. Banksy, dünyanın çeşitli ülkelerinde yapmış olduğu eserlerinin merkezine, insanlığın yumuşak karnı olan toplumsal sorunları yerleştirir. Sadece resmin yapıldığı ülkenin değil tüm dünyanın nabzını tutarak, nihayetinde insan olduğumuzu hatırlatır bize. Yine bu eserlerden biri olan *Balonlu kız* adlı eseri, ilk kez Londra’ da bir köprü altında ‘There is always hope’ yazısı ile birlikte sunulmuştur.



Resim 2.33. Banksy, ‘Balonlu kız’/ ‘Daima umut vardır’ sözüyle, 2002

Geçtiğimiz günlerde Banksy’nin aynı imgeyi konu alan bir eseri 1 milyon sterlinden yüksek bir fiyata satılmış ancak satışın hemen ardından eser, çerçevenin içine saklanmış kâğıt imha makinesiyle kendi kendini saniyeler içinde parçalayarak yok etmeye çalışmıştı.

Banksy sosyal medya hesabından olay anını “gidiyor, gidiyor, gitti..” mesajıyla ironik bir şekilde paylaşırken, müzayede evinin yöneticilerinden Alex Branczik açıklamasında: "Öyle görünüyor ki

Banksylendik” (<http://www.hurriyet.com.tr/dunya/banksynin-kirmizi-balonlu-kiz-eseri-kendini-ogutmesine-ragmen-satildi-40984490>) diyerek açıklama yapmakla yetinmişti.

Genel olarak Banksy'nin duvar yüzeyine yapmış olduğu resimler, yasal olmadığı gerekçesi ile sistem tarafından yok edilmeye mahkûmdur. Burada Banksy için önemli olan, bir süreliğine de olsa vermek istediği mesajın kitlelere ulaşmasıdır. Nasıl olsa bir süre sonra doğası gereği zaten yok olacaktır. Acaba Banksy, 'Kırmızı Balonlu Kız'ı yok ederken grafitinin günü birlik doğasına gönderme yapmak üzere mi yola çıkmıştı? Yoksa bu endüstrinin nasıl işlediğine mi dikkat çekiyordu? Banksy'nin yapmış olduğu kurnazca plan kurumlara mı yönelik, yoksa sanatın kendine mi yönelik tartışıla dursun “Fransız sanat dergisi Artension'dan uzman Mikael Faujour, "Banksy, bu sanat eserini parçalayarak onu satın alan kapitalistleri hakir gördüğünü düşünüyor olabilir, ancak yanılıyor" diyor. Ayrıca, "Eserden geriye kalanlar yeni bir prestije kavuşacak ve eserin maddi olarak değeri de artacak" (<http://www.hurriyet.com.tr/dunya/banksynin-kirmizi-balonlu-kiz-eseri-kendini-ogutmesine-ragmen-satildi-40984490>) şeklinde açıklamasını tamamlar.



Resim 2.34. Banksy, 'Kırmızı Balonlu Kız'

Sadece yok ederek yeniden üretimde bulunmak, sınırları ihlal etmek ya da yeniden belirlemek, sanat tarihinin genişlemesi açısından önem taşımaktadır. Öyle ki geleneksel sınırları tanımlanan disiplinler daha sonra onu yok etmenin yaratıcı yollarını bulan sanatçılar tarafından yeniden ele alınarak sanatın doğası ve ne'liği sorgulanarak büyümeye, genişlemeye devam eder. Sanatçıların yorumuna bağlı bu yaratıcı hareketler, bazen ekleyerek bazen çıkararak bazense yok ederek kendini gösterir. Bu bağlamda yok etme dürtüsü ile yola çıkıp 20. yüzyıl sanatının yeniden şekillenmesine katkıda bulunan bir başka sanatçı Robert Rauschenberg'tir. Rauschenberg üretimlerinde geleneksel heykel ve resim sanatının sınır çizgilerini hedef alır. Bu girişimlerden birinde, dönemin en ünlü ressamlarından, hayranı olduğu De Koonig'ten aldığı bir çizimle yola çıkar.

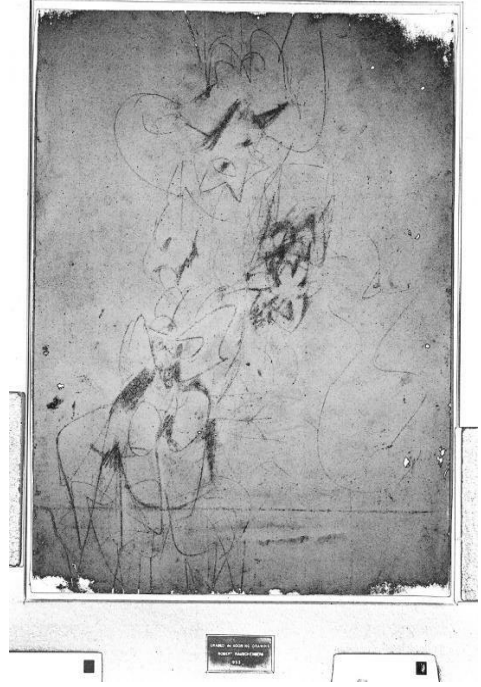
1953 yılında, genç bir sanatçı olan Robert Rauschenberg, de Koonig'ten kendisine bir resmini vermesini rica eder. Ünlü ressam nedenini sorduğunda da şu akılalmaz yanıtı verir: "Resmi silmek istiyorum!" o dönemde de Kooning, soyut dışavurumculuğun öncülerinden biridir. Rauschenberg'in bu kavramsal jestini son derece olağan bir şekilde karşılayan ressam, kendisine silgiyle silinmesi en zor resimlerinden birini vererek projeye ortak olur. (Perec, 2017, s.214).

De Koonig deseni, kömür ve kalem ile bir kâğıt üzerine çizmiştir. Geleneksel bir yüzey üzerine, geleneksel malzemelerle bırakılmış bir iz söz konusudur. Robert Rauschenberg De Kooning'ten kalan son lekelere kadar silmek ister. İki uzun ay boyunca sadece silme işi üzerinde yoğunlaşarak, onun kömür ve kaleminden kalan son kalıntılarından kurtulmaya çalışır. Onu böylesi bir yıkıma sürükleyen silme eylemi, kâğıdın içeriğini modern resmin önemli figürlerinden biri

olan De Kooning'ten arındırarak, 1951 yılında yapmış olduğu resimlerdeki gibi monokromatik bir görüntüye ulaşmasını sağlar.



Resim 2.35. Robert Rauschenberg, Silinmiş De Kooning Deseni, 1953, 64,14x55,25x1,27cm



Resim 2.36. Robert Rauschenberg, Silinmiş De Kooning Deseni, 1953, 64,14x55,25x1,27cm kızıl ötesi işlemden sonraki hali

Böylece 1951 yılında Picasso'nun dileği gerçek olur. Ancak dokunulmamış bu tuvalde yer alan imza Picasso'ya değil Rauschenberg'e aittir. Resim yüzeyi tamamen saflaştırılmış, Rauschenberg tarafından sadece beyaza boyanmış bir şekilde galeride sergilenmiştir. Bugün Rauschenberg tarafından 1951 yılında yapılmış olan *Beyaz Resimler* minimalizm ve kavramsal sanatın

(<https://www.sfmoma.org/artwork/98.308.A-C/>) atası olarak kabul edilir.



Resim 2.37. Robert Rauschenberg, *Beyaz Resimler (Yedi Paneller)*, 1951, 72x125x11/2 inç

Görenleri şaşkınlığa uğratan bu boş tuvaler hakkında John Cage bir bildiri yazarak

Beyaz Resimler'i şöyle özetler:

“Kime: Konu Yok, Görüntü Yok, Tat Yok, Nesne Yok, Güzellik Yok, Mesaj Yok, Yetenek Yok, Teknik Yok (Sebeup Yok), Fikir Yok, Niyet Yok, Sanat Yok, Nesne Yok, Duygu Yok, Siyah Yok, Beyaz Yok (Hayır ve). Etraflıca düşündükten sonra, bu resimler değiştirilemeyecek hiçbir şeyin olmadığı sonucuna vardım, herhangi bir ışık altında görülebilir ve gölge oyunları ile yok edilemezlerdi. Şükürler olsun, kör yeniden görebilir, durma gel.” (<https://www.sfmoma.org/artwork/98.308.A-C/essay/white->

paintingthreepanel/).

Belki de Rauschenberg'in bu hareketi, De Kooning'in dediği gibi “Resimde yeniliğe giden yol arada bir ressamların resim sanatını yok etmesinden geçer” (<https://eksisozluk.com/willem-de-kooning--335900?p=1>) felsefesine dayanıyordu. Onu yok ederek, sıfırlayabilir, yeniden başlayabilirdi. Rauschenberg yüzeye çizerek, boyayarak resim yapmanın aksine silerek, arındırarak, yok ederek üretmiştir. “Yeni bir düzlük ya da derinliksizlik, en gerçek anlamda yeni bir tür yüzeysellik, belki de günümüzde postmodernizmin baskın biçimsel özelliğidir” (Joselit'den akt. Türkmenoğlu, 2006, s.17).

Böylece resim yüzeyi kavramsal olarak değerlendirilmeye açılır. Duchamp ise benzer bir yok etme eylemini Leonardo Da Vinci'nin ikonik eseri Mona Lisa'nın yeniden üretim bir kopyasına bıyık ve sakal çizerek yapmıştır. Ancak Duchamp onu değersizleştirmiş, adına *L.H.O.O.Q* yani “Sıcak bir kıcı var” diyerek o güne dek var olan kutsallığını lekelemiştir.

(<https://www.theguardian.com/culture/2001/may/26/art>).

Bir başka yok etme eylemi ise Latham ve öğrencileri tarafından Sus ve Çiğne isimli merasimin fiziksel kalıntılarıyla gerçekleştirilmiştir (Hopkins, 2018, s.123). Latham 1966 yılında, evinde misafir olarak ağırladığı bir grup öğrencisine Greenberg'in yazmış olduğu *Sanat ve Kültür* adlı kitabın sayfalarını çiğnettirerek bir şişeye tükürmelerini istemiştir. Daha sonra çeşitli kimyasallarla mayalanmaya bırakmıştır. Yaklaşık bir yıl sonra Latham, St Martin's Sanat Okulu'ndaki kütüphaneden gecikmiş bildirimini alır ve kütüphaneciye giderek şişede mayalanmış kitabın özünü vererek almasını sağlar. Her ne kadar bu

eyleminden sonra Latham'ın okuldaki işine son verilse de kariyeri boyunca sistematik bir biçimde eserlerinde kitapların kullanılmasını ve istismar edilmesini sağlar. Onları kesip yapıştırır, yakar, imha eder, onları sıva ve boyayla kaplayarak sanatını devam ettirir (<https://www.tate.org.uk/context-comment/articles/and-word-was-made-art>).

Resim yüzeyine yönelik (yakma, kesme, arındırma, bıyık çizme, ekleme ya da kendi kendini yok etme gibi) bu girişimler resim sanatında bir olumsuzlamanın tam aksine yeni bir devrimin ayak sesleridir. Sanatçı resim düzlemini yeniden tanımlamak ve tekrar organize etmek için yok ederek biçimlendirme yoluna giderek, resim sanatında yeni bir dönem başlatır.



Resim 2.38. Banksy, 'Çöpteki Aşk', kâğıt öğütücüsünden çıkarken

Banksy'nin 'Kırmızı Balonlu Kız'ının, kendi kendini yok etmesi ile beraber resim yüzeyinin yeniden biçimlendirilmesi

yorumuna yol açmıştır. Orijinal halinde tek parçalı bir yüzeye sahip olan bu resim yapılan müdahale ile onlarca parçaya ayrılmıştır. Olayın hemen ardından, Sotheby's müzayede evinin çağdaş sanat bölümü müdürü Alex Branczik, "Sanatçının yeni ismiyle 'Love is in the Bin' 'Çöpteki Aşk' adlı eserinin satıldığını bildirmekten memnuniyet duyarım. Bu eser, bir müzayede sırasında canlı canlı yaratılan tarihteki ilk sanat eseri" açıklamasını yapmıştır (<http://www.hurriyet.com.tr/dunya/banksynin-kirmizi-balonlu-kiz-eseri-kendini-ogutmesine-ragmen-satildi-40984490>).

Gerçekleşen açık artırmada resmin kendini yarısına kadar öğütmesinden ya da Sotheby's müzayede evinin haberi olmaksızın Banksy'nin böyle bir şey yapamayacağına kadar yaşanan bir sürü polemik arasında, eseri satın alan koleksiyonerin: "İlk başta şoke oldum, ama daha sonra kendi *sanat tarihi eserime* sahip olacağımı anladım" (<http://www.hurriyet.com.tr/dunya/banksynin-kirmizi-balonlu-kiz-eseri-kendini-ogutmesine-ragmen-satildi-40984490>) demesi ayrı bir yere işaret etmektedir. Koleksiyoner beklentilerin aksine bu eserin kendini satıldıktan sonra tamamlamasıyla, sanat tarihinde çok önemli bir yer tutacağına, ikonlaşacağına inanmaktadır. Sanat yapıtının maddi değerinin piyasa tarafından belirlenmesi, Banksy'nin mezatta gerçekleştirdiği öngörülmez hamlesiyle eserin değerinin ikiye katlanmasının izlenmesi, sanatçı tarafından oldukça eğlenceli bulunmuş olsa gerek. Resim sanatında yüzey problemi daha çok heykelsi olandan arınmaya ve tuvalin iki boyutlu düzlemini öne çıkaran girişimler ile sonuçlanmıştır. Nitekim resim bir tür yüzey organizasyonudur. Heykel sanatında ise yüzey problemi daha çok heykelin yüzeyinde bulunan planlar üzerinden ilerlemiştir. Üç boyutlu formların algılanması için

esas olan yüzey gerçekte görülüp dokunabilen, heykelin içyapısına uygun şekillenen ya da içyapısı hakkında bilgi veren, üst kısımda tabakalanmış yapıdır (Uz, 1996, s.69).

Bu bağlamda heykelin fiziksel varlığının temelini oluşturan düzlem planları, parçadan bütüne her anlamda birbirleri ile sıkı bir ilişki içerisinde olduğu söylenebilir. Nitekim heykel, düzlemlerden meydana gelen üç boyutlu, geleneksel anlamda dikine yükselen bir kütle organizasyonudur. Özi Huntürk'e göre: Heykelin ana dili olan biçim dili; ışık-gölge, dolu-boş, sert-yumuşak, yatay-dikey, katı-organik, iç bükey-dış bükey, işlenmiş- kaba bırakılmış, monoton-hareketli, büyük-küçük, yuvarlak-düz gibi karşıtlıkların çalışmada bilinçli şekilde kullanımıdır (2011, s.15). *Eğrisel yüzeyler*, 'düz olmayan', 'kavisli' anlamında kullanılmaktadır. Eğrisel yüzeyler kendi içlerinde iki gruba ayrılmaktadırlar. Bunlar dış bükey ve iç bükey yüzeylerdir. Bir düzlemde verilen iki doğru birleştirildiğinde, ortaya çıkan doğru parçası bütünün içinde kalıyorsa bu dış bükey yüzey, dışında kalıyorsa bu iç bükey yüzeydir. Heykel sanatında bu yüzeylerin iki tipi de oldukça sık kullanılmaktadır. Yılmaz'a (2006, s.28, 29) göre, dış bükeylerden oluşan biçimler doluluk, tamlık, canlılık hissi verirken, iç bükey yüzeyler ise sanki dış güçlerin etkisi ile büzülmüş, geri çekilmiş hissi uyandırmaktadır.

Naum Gabo'nun üretimleri genel anlamda iç bükey yüzeylerden meydana geldiği için uzayı içine yerleştirerek son haline, gerilmiş görüntüsüne ulaşır. Bu şekilde algılanmasının bir başka nedeni de üretimde kullanılan malzemedir. Gabo'nun kullanmış olduğu malzemenin saydamlığı sayesinde üç boyutlu üretimleri önden izlenirken aynı anda üretimin arkası da görülebilir. 1937 yılında yapmış

olduğu *Küresel Temada Yarı Saydam Varyasyon*, o dönemin ileri gelen teknolojik ürünlerinden biri olan saydam plastiklerden yapılmıştır. Kütleli anlamda heykel, plastik kullanımı nedeniyle hem gerçek anlamda hem de mecaz anlamda hafiflemiştir. Gabo'nun Mimarlık ve mühendisliğe duyduğu ilgi üretimlerine yansır; *minimum ağırlık ve denge*.



Resim 2.39. Naum Gabo, *Küresel Temada Yarı Saydam Varyasyon*, 1937, camdan hafif dayanıklı şeffaf plastik, 56,8 x 44,8 x 44,8 cm

Gabo'nun heykellerinde, uzayda dikine yükselen uzayı delen kütle anlayışının aksine formlar kavisli, ritimli ve yumuşak geçişlere sahiptir. “Heykeli meydana getiren bileşenlerin katı hallerinin kendileri çok az öneme sahiptir; temel işlevi uzayda hareket yaratmak ve uzayı sarmaktır”

(<https://www.britannica.com/art/sculpture#ref400874>).

Gabo'nun aksine Henry Moore, hem yatay-dikey hem de boş-dolu gibi karşıtlıkları bir arada kullanarak *organik soyutlamalar* yapmıştır. Moore *Uzanmış Figür* adlı heykelinde yer alan planlarda resimsel öğelere de yer vererek zenginleşmesini sağlamıştır. Moore'un heykelleri, onu kaplayan, onunla ilişki içerisine girerek fiziksel anlamda uzayla ilişkisini kuvvetlendiren iç bükey yüzeylerin yardımıyla oluşturulan boşluklarla var olmaktadır. Bu boşluklar kompozisyonda o kadar kuvvetlidir ki, boşluk olmadan heykelin kavranması mümkün değildir. Heykellerinde etraflıca açılmış boşluklar, izleyiciyi heykelin etrafında dolaşmaya çağırır. Böylece yukarıdan gelen ışıkla beraber izleyici her seferinde değişen formları gözleme imkânı bulur.



Resim 2.40. Henry Moore, Uzanmış Figür, 1951, ahşap taban üzerine alçı ve ip, 1054 x 2273 x 892 mm

Turani'ye göre Moore yeni bir anıt biçimi bulmuştur. Bu anıt biçimi, onu doğadan uzaklaştırarak heykelin en ilkel kaynaklarına kadar ulaşmıştır. Bu çerçeveden Moore figür temsilinin dışında da anıtsal biçimler yaratılabileceğini göstermiştir (Turani, 2017, s.544). Moore heykelde boşlukların üretimini biçimlendirmesine izin vererek açık kompozisyonlu formlar oluşturmuş, kapalı form anlayışına karşı açık

formlu kompozisyonlar geliştirmiştir (Atalay, 2014, s.109).

Anish Kapoor'un *Bulut Kapısı* adlı heykelinde ise hem içbükey hem de dışbükey yüzeylere rastlamak mümkündür. Chicago halkı tarafından fasulyeyi andırdığı gerekçesi ile *Bean* olarak adlandırılan *Bulut Kapısı* heykelinin, oda sıcaklığında sıvı halde bulunan tek metal olan cıvanın görüntüsünden ilham alınarak (https://en.wikipedia.org/wiki/Cloud_Gate) tasarlandığı bilinmektedir.

10 metre yüksekliğinde paslanmaz çelik plakalardan oluşan heykel aynı zamanda dışbükey ayna görevi görmektedir. Bulut Kapısı'nın ayna görevi görmesi, malzemenin heykelle bulunduğu katkının bir sonucudur. Genel anlamda aynanın üretimlerine yansımaları Kapoor şöyle özetler:

Bence burada ilginç olan şey aynalı bir objenin mekâna neler yapabildiğidir dünyayı ters yüz eder, mekânla ilgili kafa karışıklığı doğurur, nesnelere okunamaz kılar. Erişebilecek en üst noktanın çok uzaklarda olmadığını, aynalı objelerde bulunabilecek çağdaş bir en üst nokta olduğunu öne sürer. (Price'dan akt: Kilimci, 2012, s.164).



Resim 2.41. Anish Kapoor, Bulut Kapısı, 2006, paslanmaz çelik, 10 m × 13 m × 20 m

Chicago şehrinin simgesi haline gelen *Bulut Kapısı*, seyirciyi de işin bir parçası olmaya davet eder. Burada sanatçı, heykelin yüzeyine bakan kişinin, kendisiyle beraber yaşadığı şehrin yansımasını görmesi sağlanarak, heykel ile seyirci arasında etkileşimli bir bağ kurulmasını amaçlar. Bu dev aynada yer alan hem iç bükey hem de dış bükey yüzeyler, her seferinde başka bir görüş açısı ile yaklaşan izleyiciye yeni bir Chicago imajı verir. Bir an için herkes kendi çevresinin ve onun geçici temsilinin heykeltıraşı olur (<https://theconversation.com/anish-kapoors-cloud-gate-playing-with-light-and-returning-to-earth-our-finite-world-102272>).

Kapoor'a göre en başından beri ilham aldığı kaynağını sembolik mimari olarak açıklar. Belki de tüm zamanların en derin, felsefi açıdan uyumlu nesnelere bazılarını, heykeller değil, nesnelere verir. Bir formun işleyişinden soyutlandığında, metafizik rolünü üstlenebileceği gerçeğiyle ilgili olduğunu iddia eder. “Bu tefekkür, bu sanat metonyimlerini tasarlayan gizli bir bilgiye yol açtı mı? Bu formları hiç görmediği ve sadece bir mimarın matematiksel kesinliğiyle değil, bir şairin estetiğiyle de ifade ediyor (Ellias, 2013, s.86).

Bulut Kapısı konumlandığı şehrin dikine yükselen yapılarının ortasında, şehre yeni bir yatay önerme gibidir. Pürüzsüz bir yüzeye sahip heykelin meydana yatay biçimde konumlandırılışı ile dikine yükselen binalar arasında bir zıtlık oluşması sağlanmıştır.

2.7. Mekân

Heykel ve resim sanatının ortak paydasında yer alan bir başka kavram ise *mekân*dır. İnsan için mekân, daha çok duvarlarla sınırları belirlenmiş, işaretlenmiş, insan elinden çıkmış bir alandır. Bir bakıma mekân denilince akla ilk gelen; içine girdiğimizde huzur bulduğumuz, ısındığımız, doyduğumuz, korunduğumuz *ev*'dir. Pallasmaa'ya göre ev:

Evin başlıca yararı, gündüz düşlerine barınak olmasıdır, ev düş göreni korur, insana huzur içinde düşleme olanağı sağlar,” diye yazar Bachelard. Ama dahası, bir mimari mekân düşüncelerimizi çerçeveleyerek, durdurarak, güçlendirerek ve odaklayarak kaybolmalarını önler. Varlığımızı dışarıda da duyumsayabilir ve düşleyebiliriz, ama berrak düşünmek için bir odanın mimari geometrisine ihtiyaç duyarız. Düşüncenin geometrisi odanın geometrisini yankılar. (Pallasmaa, 2011, s.56).

Duvarlarla sınırlandırılmış bu mekânlar iç içe, birbirine bağımlı bir şekilde insani gereksinimler doğrultusunda örnekleri çoğaltılabilir. Oysa Perec'in mekânı cümlelerini konumlandığı sayfadan başlatır. ‘Yazıyorum’...der Perec.“Yazıyorum: Bir sayfanın üzerinde sözcüklerin izini sürüyorum. Harf harf bir metin oluşuyor, meydana geliyor, katılıyor, sabitleniyor, mıhlanıyor: son derece düzgün bir şekilde yataylamasına.....”(Perec, 2017, 21). Perec'in mekânı son derece düzgün şekilde yataylamasına uzanan bir çizginin boş bir sayfanın üzerine konup ona istikamet vermesiyle başlayıp kitabın sonlarına doğru uzayı da içine alacak şekilde son bulur. Türk Dil Kurumunun resmi sitesinde ise mekân tanımı; “yer, bulunulan yer, ev, yurt ve uzay” (<http://www.tdk.gov.tr>) şeklinde yapılmıştır. Arapça kökenli Osmanlıca bir kelime olan mekân; “kwn kökünden gelen makân مکان "yer, pozisyon, uzam, uzay, varoluş" sözcüğünden alıntıdır. Arapça

sözcük Arapça kawn كون "var olma" sözcüğünün ismi zaman ve mekânıdır” (www.etimolojiturkce.com). Yani burada var olma ve yaşam söz konusudur. Bu yüzden yaşam alanları için rahatlıkla mekân anlamını kullanırız. Birçok disiplinde *uzay* karşılığıyla kullanılan *mekân*, İngilizce’de *space* kavramına denk gelir. Kılıç’a göre mekân:

Muhtaç sözlükte, *space* için *mekân*, *uzam*, *uzay* karşılıkları yer alır. Genel olarak sosyal bilimler ve felsefe alanında terim *uzam* diye karşılanırken, geometri ve doğa bilimlerinde *uzay* karşılığı tercih edilmektedir. Geometri ve felsefe’de mekân, *uzam*, *uzay*; geometrik şekillerin içinde tasavvur edildiği varsayımsal boşluk, alan olarak kullanılmaktadır (Kılıç, 2009, s.48).

“Uzam şeylerin üç boyuta yayıldıkları ve yer değiştirmelerine karşın özdeşliklerini korudukları homojen ortamdır” (Ponty’den akt. Sağlam, 2017, s.2883). Yani mekân ile *uzam* birbirleri ile derin bir ilişki içerisindedir. *Uzam* kelimesinin Türkçe’de yarattığı karışıklığa Orhan Hançerlioğlu, Felsefe sözlüğünde açıklık getirmektedir:

Yer kaplayan nesnelere kapladıkları yerle ilgili durumları... Felsefe tarihinde, özellikle idealist alanda, yer kaplama sorunu önemli bir sorundur. Bu bakımdan, ölçülebilen *uzay* anlamındaki *uzam*, nesnelere yer üstündeki yayılmalarını belirtmektedir. *Uzaya* göre *uzam*, zamana göre süre gibidir.(...)Descartes’ın anlayışında *uzam*, sadece yer üstündeki yayılmayı değil, derinliği ve genişliği de kapsar. (Hançerlioğlu, 1970, s.297).

Sonuç olarak tarihsel süreç içerisinde mekân, *uzam* ve *uzay* kelimeleri her disiplin için her ne kadar farklı anlamlarda kullanılsa da, bu araştırma kapsamında mekân, *uzay* ve *uzam* kavramı genel olarak, resim ve heykel sanatı içinde sınırlı tutulacaktır.

İnsanoğlunun varlığına ilişkin tohumların filizlendiği ilk yer, ilk

mekân, ilk yurt olarak kabul edilen, anne rahminden Kaya şöyle bahseder:

Rahim, insanın nesne ile ilk temasının gerçekleştiği yerdir. Gerek içinde bulunduğu anne rahmi gibi doğrudan, gerekse anne aracılığıyla olsun insan, nesneyle ilk tanışmasını gerçekleştirdiği ve ondan ilk yarar sağladığı an olarak, süje-obje ilişkisi başlar ve bu ilişki, insan yaşamı boyunca da devam eder. (2015, s.117).

Genel anlamda mekân, insanoğlunun yerleştiği ilk günden itibaren barınma, korunma ve yaşamsal ihtiyaçlarının karşılamasına hizmet etmektedir. Milyonlarca yıl boyunca insanoğlu bu temel ihtiyaçlarını, doğada hazır bulunan *mağara* gibi doğal oluşumlardan faydalanarak karşılamıştır. Bu bağlamda insanın anne rahminden sonra bağ kurduğu ilk mekânın mağaralar olduğu söylenebilir. Doğal yaşamda hayatta kalma mücadelesi verirken, avladığı hayvanın etinden, sütünden, yününden faydalandığı gibi, güçlerinden faydalanmak ve ruhundan korunmak için de ritüeller düzenlemiştir. Bu ritüeller, kutsal olduklarına inandıkları hayvanlarla giriştiği mücadelelerini anlatarak korkularından kurtulmalarını sağlamıştır.

Öyle ki hayatta kalma içgüdüleri ile avladıkları bu hayvanların resimlerini onların barınmalarını sağlayan mekânın duvarlarına çizmişlerdir. Bu şekilde insan, hem karınlarını doyuran hayvanlarla hem de barınmalarını sağlayan kutsal mekânla bir arada var olmuştur.



Resim 2.42. Altamira Mağarası, 36 bin yıllık mağara resmi, İspanya

Mağara resimleri uzmanı Jean Clottes'a göre "bitmemiş çiziklerlekeler, birbiriyle kesişen çizgiler- paleolitiğin bütün dönemlerinde karşımıza çıkıyor. Bu ısrar büyük olasılıkla bir niyetin ifadesi. Bir mağaranın kemerlerini ve iç bölmelerini tamamen kaplayan binlerce el izine bakarak insanın yeraltındaki bu yeri sahiplendiği aklımıza gelebilir; uygun bulunduğu bütün yüzeyleri kuşatmak ya da burada olduğuna inandığı güçlerle ilişkiye girmek istiyor (Taşcıoğlu, 2013, s.18-19).

Günümüzde her geçen gün bir yenisi keşfedilen mağara resimlerinin neden yapıldığına ilişkin birden çok fikir ortaya atılmaktadır. Araştırmacıların çoğunluğu o yılın av açısından bereketli geçmesi için bir tılsım olduğu ya da erişkinliğe geçiş sırasında düzenlenen ritüeller için yapıldığı inancında birleşirler (Uysal, G. 2011, s.40). Bu resimler, mağara yüzeyi ile boyanın ilk defa bir araya gelmesi dolayısıyla resmin mekânla kurduğu ilişki bakımından ve insanın mekânla iletişim kurup sahiplenmesi açısından oldukça önemli bir yere

sahiptir. Heidegger mekân kavramını şöyle yorumlar:

“İnşa etmek, Oturmak” adlı makalesinde mekân kavramını derinlemesine irdelemektedir, ona göre: “„Mekan” kelimesinin işaret ettiği şeyi, kelimenin eski anlamını söyler. „Raum”, „Rum” yerleşmek ve konaklamak için temizlenip- açılmış meydan anlamına gelmektedir. Mekân, Yer açılmış, serbest bırakılmış bir şeydir, yani Yunanca peras karşılığı olarak, bir Sınır içerisinde olandır. (2004, s.51).

Heidegger mekânı sınırları çekilmiş, içi boşaltılmış ve hazırlanmış bir alan olarak tanımlar. Bu tanımlama da bahsi geçen alan var olabilen, inşa edebilen varlık tarafından hazırlanmıştır. Heidegger mekânı varlıkla ilişkilendirir. Yani mekân ve insan arasındaki kaçınılmaz ilişkiyi özetlerken biri olmadan diğersinin olamayacağını ima eder. İnsan tarafından yerleşim birimi olarak keşfedilmiş ilk mağaradan günümüzdeki toplu konutlara kadar insanın barınma, korunma gibi temel ihtiyaçlarına cevap veren mekân insan hayatının ayrılmaz bir parçasıdır. Ancak *mekân* kavramı, anlam çeşitliliği bakımından tarih boyunca, mimarlık disiplinin yanı sıra felsefe, sanat ve fizik gibi disiplinlerde de yerini almıştır. *Mekân* birçok farklı disiplinin ortak paydası olsa da, bu disiplinler içerisinde konumlanan tanımları tutarlılık göstermez. Aydınlı'ya göre: “Mekân artık, herhangi bir disipline ait sarsılmaz doğmalara ve ayrıcalıklı metodolojik kalıplara sığdırılmayan disiplinler ötesi bir kavram olarak ele alınmalıdır” (akt: Özbek, D. Ertürk, D. 2017, s.79). Mekânın tanımına yönelik bu karmaşa arkasında müthiş bir zenginlik bırakır. Neyse ki karmaşa bitip, sular geri çekildiğinde sanat alanında, bize hatırı sayılır bir miras bıraktığı gerçeğiyle baş başa kalırız. Sanat yapıtı ve mekân arasındaki ilişki de bu mirastan payını alarak yoluna devam eder. Aslında resimde mekâna

yönelik önemli girişimlerden biri, Lucio Fontana tarafından tuvalde oluşturulan yarıklardır. Sanatçı resim sanatının geleneksel araçlarının dışında, tuvalde kesikler aracılığıyla açılan yarıklardan, arka planda yer alan duvarın rengi resim yüzeyi ile beraber ele alınmıştır. Fontana resim yüzeyini gerçek anlamda mekânsallaştırmıştır.

Henüz dijital mekân, heykel ve resim söz konusu değilken resim ve heykelin mekânını tanımlamaya yönelik ilk adımları atanlardan biri de Frank Stella olmuştur. Her ne kadar yaptıklarını heykel olarak adlandırmayıp, yaptıklarının resmin iki boyutlu yüzeyine yönelik arayışlar olduğunu söylese de, üretimleri resim ve heykel arasında gidip gelir. Başlarda tuval resminin ana sorunu olarak algılanan yanılsama sorununu en aza indirmeye çalışarak şerit resimler üzerine yoğunlaşmıştır. Zamanla şerit resimler onun sanat tarihine kazandırmış olduğu, şekillendirilmiş tuvalere dönüşür.



Resim 2.43. Frank Stella, Raqa II – 1970, 304.8 x 762.0 cm, tuval üzerine sentetik polimer ve grafit

Fineberg'e göre Stella, " Kimsenin resmetmediği kadar düz ve daha az referans içeren bir tuval yaparak, uzamsal geri çekilme

illüzyonundan kaçındı ve objenin, obje olarak varlığını genişletti” (Fineberg, 2014, s.282, 283). Yeni bir tür yüzeylilik konusunu her sanatçı farklı bir açıdan ele almış; kimisi derinlik yanılması ortadan kaldırmak için yüzeyi tek renge boyamış, kimisi aksine illüzyonistlik uzantısının yerine üç boyutlu malzemeler iliştiyerek konuya pek çok farklı yöntemle yaklaşmıştır.

Pratt Enstitüsü Konuşması’nda Frank Stella şekillendirilmiş tuvallere giden yolun ipuçları hakkında şöyle bahseder: İnsanların resim yapmayı önce bakıp inceleyerek sonra da başka sanatçıları teknik olarak taklit ederek öğrenebileceğinden ve bunun başka bir yolu olmadığından bahseder. Konuşmanın devamında ise ressamların entelektüel ve duygusal süreçlerini taklit etmeye başladığını anlatır. Sonunda başkalarının yolundan yürümekten bıktığını, kendi yolunu ve amacını aramaya yöneldiğini ancak yaptığı resimleri beğenmeyerek sorunun ana kaynağına yönelişini şu şekilde aktarır:

Yüzleşmek gereken iki sorun vardı. Biri uzamsaldı diğeri de yöntemsel. İlki için göreceli resim hakkında bir şeyler yapmam gerekiyordu yani çeşitli kısımların birbirleriyle ve birbirlerine karşı dengelenmesi. Bunun apaçık yanıtı simetriydi- onu baştan sona aynı yapmak. Ama bunu derinlik içinde yapma sorunu devam ediyordu. açık bir zemine yerleştirilen simetrik imge ya da konfigürasyon yanılmacı uzamda dengeye girmez. Benim vardığım çözüm-ki büyük olasılıkla çok az çözüm var, en azından ben sadece bir tane daha biliyorum, renk yoğunluğu- yanılmacı uzam resimden dışarı, düzenli bir kalıp kullanarak sabit hızla iter. Geriye kalan sorunda sadece bunu ardından gelip tasarım çözümünü tamamlayan bir boya uygulama yöntemi bulmaktı. Bu da badanacıların tekniğini ve aletlerini kullanarak halloldu. (1971/2011, s.865-6).

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



mekân içerisinde heykele dönüşen resimleri de bulunmaktadır.

Resim 2.44. Frank Stella Retrospektifinden görünüm, Whitney Sanat Müzesi, 2015-2016

Ancak Stella bu işlerini hiçbir zaman heykel olarak adlandırmamış, tamamen resim olduklarını savunmuştur. Vermiş olduğu bir röportajda heykel çalışmalarını “maksimalist” olarak tanımlayan sanatçı, heykellerin kendi başlarına durabilen resimler olduğunu ileri sürmüştür. 1960’lı yıllarda gördüğün şey, gördüğün şeydir” sloganı ile yola çıkmıştı. Minimalist sanatın ateşli savunucularından biri olan Stella o zamanki üretimlerini tanımlarken “olabildiğince basit olması gerekiyordu” diye açıklama yapar. Ancak aradan geçen yıllar içerisinde bu tutumundan vazgeçmiş ve kendini maksimalist olarak tanımlamıştır.

(<https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/sep/01/frank-stella-art-money-whitney-retrospective>). Stella, sanat yaşamı boyunca resim sanatına resim-resim, resim-heykel ve resim- mimari ilişkisi açısından yaklaşarak, zengin bir bakış açısı kazandırmıştır. Ona göre renk gerçek anlamda resim sanatı ile ilişkili olduğu için, renk içeren her şey resim sanatına gönderme yapar.

Bu nedenle yer yer duvardan taşan yahut galeri alanında yerden yükselen, bir heykel gibi etrafında dönülebilen, gölgesi yere düşen işlerini heykel olarak adlandırmaz. Çünkü onlar yüzeyleri boyanmış resimlerdir. Ancak Stella'nın yolculuğu yüzeyden taşarak gerçek mekân içerisinde gezinen renkli heykellere dönüşür.



Resim 2.45. Frank Stella, Severinda, 1995, fiberglas üzerine karışık medya, 299,7 x 840,7 x 388,6 cm

Mimari, resim ve heykel sanatının kendine içkin özelliklerini bir araya getirerek yüzeye, *resimsel düşünme* yüzeyini aktarır. Stella'nın onu üne kavuşturan siyah minimalist resimleri neden bıraktığı sorusuna karşılık verdiği cevap, bize onun sürekli genişleyen

sanatı hakkında yeterli bilgiyi verir. “İnsanlar bana neden siyah resim yapmayı bıraktığını sorduğunda, ‘Kodak'a neden film kullanmayı bıraktıklarını sormak gibi bir şey bu’ dedim. ‘Sen devam et, dünya devam ediyor, akışla gitmemek çok zor. Direnmek için gerçekten iyi bir nedeniniz olmalı” (<https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/sep/01/frank-stella-art-money-whitney-retrospective>). Ona göre hayatın sürekli kendini güncelleyen koşullarına karşın, ne resim sanatı ne de diğer sanatlar olduğu gibi kalmamalıydı. Böylece Stella, fırça ile başlayan macerasında sanatın bütün duraklarında soluklanarak, üretimlerinin zengin bir yapıya dönüşmesini sağlamış, bir resme, heykele ve mimariye bakma eyleminin değişiminde büyük rol oynamıştır. Günümüz teknolojisinde ise mekânın varlığı somut bir gerçeklik kadar soyut bir gerçekliği de işaret eder. Öyle ki dijital mekânlar üzerinden de sanatsal üretimler yapılmaktadır. Bunun en iyi örneklerinden biri Refik Anadol’un çalışmalarıdır.

Bu bağlamda Refik Anadol’un yeni bir yüzey gerçekliği oluşturmak adına aynı payda da yer aldığını söylemek gerekir. Anadol’un, *Eriyen Hatıralar* adlı sergisinde yer alan eserler, insanoğlunun belleğindeki hatıraların dijital verilere dönüştürülmesiyle oluşturulmaktadır. Sergide yer alan üç boyutlu tuvaler ve parametrik heykeller, veri yığınlarının üç boyutlu düzleme işitsel ve görsel olarak aktarımı sonunda izleyiciye led ekranlar aracılığıyla ulaştırılır.



Resim 2.46. Refik Anadol, Eriyen Hatıralar: Veri Tabloları, 2018 özel yazılım, veri, 3840x2160, 4K, 2 kanallı ses sistemi, 9 dakika, döngü

Teknoloji ve sanatı ustalıkla bir araya getiren Anadol, hatıranın içeriğinden çok hatırlama eylemine odaklanıyor. Bilinç ve bilinçaltının gizemli odalarında saklı bulunan anıları farklı bir boyutta bir diyaloga sokuyor. İleri teknoloji ve çağdaş sanatın kesiştiği noktada üretimini sürdüren Anadol, seri kapsamında anıları etkileyici görsellere dönüştürüyor (<http://www.artfulliving.com.tr/sanat/baskalarinin-anilarina-dokunabilir-misin-i-14860>).

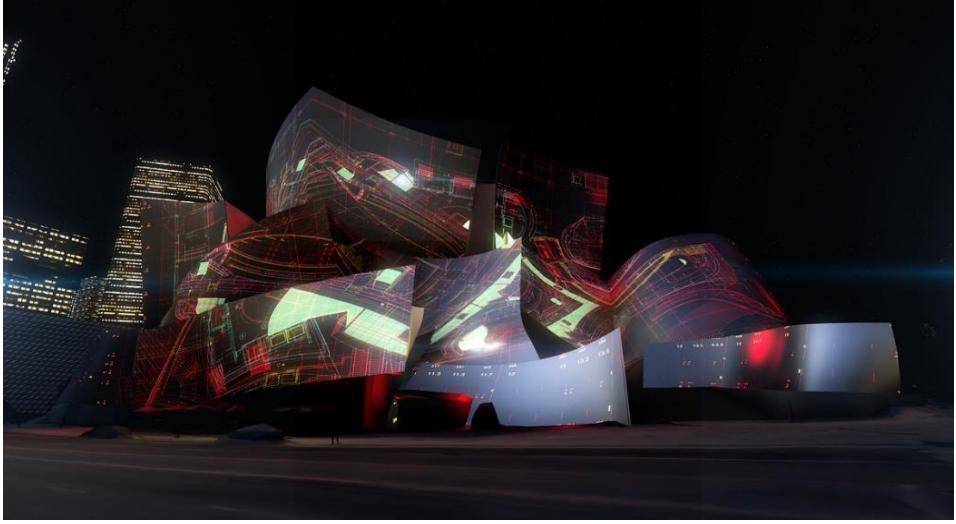
Eriyen hatıralar temelinde Refik Anadol'un anılarını hatırladığında beyinde oluşan hareketliliğin beyin sensörü aracılığıyla dijital verilere aktarılarak, algoritmalara dönüşmesi sayesinde ortaya çıkmaktadır. Anadol'un olumlu ve olumsuz anılarının dört farklı videoda toplanarak, toplam dokuz dakikalık çalışması doksan dokuz monitörden izlenebilmektedir. “Algoritmaların görsellerinin ardından Anadol’un deyimiyle “bilinç seviyesi” ile başlayan sergide verilerin şiirselleştiği bir boyut ile karşılaşıyoruz”

(<http://www.artfulliving.com.tr/sanat/baskalarinin-anilarina-dokunabilirmisin-i-14860>).

Arşiv Rüyası - Refik Anadol SHERPA Blog Tasarım Sohbetleri'nde sanatının nasıl temellendiğini açıklarken bir benzetme yaparak konuya yaklaşır: “Bir kütüphane nasıl olmalı, öncelikle belli raflara ihtiyacımız var ya da dijitalse arama motoru olmalı ve kelimeyi oraya yazmamız gerekir” der ve ekler: “Bütün bunlardan, akla gelen ilk şeylerden nasıl sıyrılabiliriz”? “İşe her başladığımda önyargılarımı bir kenara bırakıyorum” (<https://sherpa.blog/roportaj/refik-anadol-roportaj-yapay-zeka-arsiv-ruyasi-salt>).diyerek devam eder.

Buradan açıkça anlaşılmaktadır ki Anadol üretimlerini yaparken ne belli kalıplar üzerinden ne de alışkanlıklar üzerinden yaklaşır. Bu zengin bakış açısıyla kendi mekânını, kendi heykelini, kendi resmini yeniden yaratır. Üstelik bunları yaparken elinin altında sadece klavye ve fare vardır. Ancak *Eriyen Hatıralar*'da Anadol, her ne kadar parametrik verileri heykel üzerinden ilettiğini iddia etse de, karşımızda yüzey üzerinde sanal bir görüntü bulunmaktadır. Bu açıdan yaklaştığımızda *Eriyen Hatıralar* daha çok resim sanatı ile ilişki içerisinde.

Sanatçı bir başka işinde Los Angeles 'in ikonik yapılarından biri olan Walt Disney Konser binasının dış yüzeyini tuval olarak ele alıp, dijital verilerle donatarak görüntüsü sürekli değişen bir tuval yüzeyi yaratmıştır. Mimari bir mekânın hem kendi biçimi üzerinden hem de içinde kayıtlı arşiv verileri üzerinden bir okuma yapan sanatçı kırk iki projeksiyon eşliğinde yirmi yedi terebaytlık ses ve görselden oluşan arşivin desenlere dönüşmesini sağlar.



Resim 2.47. Refik Anadol, WDCH Dreams, 2018, özel yazılım, 240 dk.

Anadol, konser salonunun LA Phill'in evi olduğunu ve LA Phill'in 100 yıllık verilerini kullandıklarını ifade ederek "Aslında binanın kendi gördüğü, dinlediği her şey bana bir veri olarak geldi. En büyük farklılığı getiren yapay zekânın bilgilerin bir form oluşturarak gözle görülemeyenin görsel hale getirmesi, bir heykel çalışmasına dönüştürmesi en zor kısımdı" diyerek Google'dan bu konuda destek aldıklarını ifade etti (<https://www.haberler.com/refik-anadol-wdch-dreams- in-heyecanini-yasiyor-11281749-haberi/>).

Refik Anadol'un yeni medya ile mimarlık, resim ve heykel sanatı arasında köprüler kurup sentezleyerek, günümüz sanatına yeni bir bakış açısı kazandırdığını söylemek mümkündür. Sanatçı geleneksel üretim tekniklerinin dışında; insan zekâsı ile yapay zekâyı hem mimari hem resim hem de heykel olarak aynı atmosferde buluşturur.

Günümüzde görsel ve işitsel teknolojinin tam ortasında, parametrik heykelden bahsetmek oldukça sıradan gelebilir. Ancak henüz mimari ile organik bağı koparamamış heykel Rönesans'a

kadar tam anlamıyla kendini ifade edemez. Heykelin mekânına yönelik ilk adım ise Michelangelo'nun yapmış olduğu *Marcus Aurelius* heykeli ile gerçekleşmiştir. O zamana kadar heykelin toplumdaki görevi hem tanrıların hem de yöneticilerin gücünü iletme (Şenyapılı, 2003, s.17).

Roma imparatorluğunun Altın Çağı'nın simgesi olan imparator *Marcus Aurelius*'un heykeli tam da böyle bir heykeldir. Gücünü göstermek, nam salmak ve yerleştirildiği meydanı korurcasına, insan aklında yer alan bütün güçleri fiziksel varlığıyla temsil eder.



Resim 2.48. Michelangelo, Marcus Aurelius heykeli kopyası, bronz, M.S.176, Campidoglio meydanı, Roma.

“Antik bir tunç *Marcus Aurelius* heykelini meydanın merkezine yerleştiren sanatçı, böylelikle onu kentsel mekânın odağı durumuna

getirmiş, heykele yeni bir rol vermiştir. Merkezi bir mekân ancak merkezi olarak konumlandırılmış bir heykel aracılığıyla varlık kazanmıştır” (Tanyeli, 1997, s.1019).

Aynı zamanda Marcus Aurelius heykeli sayesinde, yüzyıllar boyunca mimari bir öge olarak varlığını sürdürmekten kurtulup, mimari alandan kamusal alana geçmesi sağlanmıştır. Burada heykelin kamusal alanda bir güç gösterisinin anlatıcısı olduğunu söylemek gerekir. Bundan sonra kamusal alana inen anıt heykel, kahramanlıkların ve zaferlerin anlatıcısı olarak anıları canlı tutacak, anıt mantığında yoluna devam edecektir.



Resim 2.49. Marcus Aurelius heykeli kopyasının alanda görünüşü, M.S.176 Campidoglio meydanı, Roma

Krauss’a göre ise:

Diğer bütün uzlaşım için geçerli olduğu üzere heykelin kendi iç mantığı ve çeşitli durumlara uygulanabilirseler de kendi

içlerinde çok fazla değişime açık olmayan kendi kurallar kümesi vardır. Öyle görünüyor ki heykel mantığı anıt mantığından ayrılmaz. Bu mantık sayesinde heykel anma işlevi gören bir temsildir. Belli bir yere oturur ve bu yerin ve bu yerin anlamı ya da kullanımını hakkında simgesel bir dille konuşur. Marcus Aurelius'un, Antik imparatorluk Roma'sı ile modern Rönesans Roma'sının yönetim merkezi arasındaki ilişkiyi temsil etmesi amacıyla Campidoglio'nun merkezine yerleştirilmiş olan heykeli bu tür bir anıttır (Krauss, 2002, s.82).

Nitekim günümüzde de anıt heykel hala anma görevi görmekte, toplum tarafından bulunduğu meydan toplanma, ortak paydada buluşup, etkileşime girme atmosferini yaratmaya devam etmektedir. Heykelin mekânda somut bir biçimde yer kaplaması, bu mekâna anlam kazandırması, mekânın heykelle heykelin mekânla anılması, heykeli diğer plastik sanatlar içinde başka bir yere konumlandırır. Bu ayrıcalıklı konumu, heykelin fiziki gerçekliğinin mekânla girmiş olduğu karşılıklı diyalog sayesinde, kendine özgü bir mekân oluşturabilme anlayışının karşılığıdır.

Biz heykelin hacmini de, bu hacmin büyüklüğünü de kendi fiziki gerçekliğiyle, kendi dışındaki gerçeklikle çatışmasında ortaya çıkan gerçeküstücülüğünü kavratan şey, maddenin başkalaşması yanında, mekân içindeki ayrık somut var olma halidir. Heykeli ve fiziki varlığını kavratan şey içine fırlatıldığı mekân ya da boşluğun ve bunlar içindeki heykelin kendi sınırlarıdır (Karacan ve Alp, 2014, s.54).

Mekân kavramı da 20. yüzyıla gelindiğinde yaşanan kargaşadan payına düşeni alır. Heykel sanatının dönüşüm geçirdiği bu evrede *mekânda yer kaplayan* heykel, *mekânın kendisi* olmaya başlar.

Krauss (2002, 82, s.104) “1960’lardan 1970’lere gelince ve heykel denen şey yere yığılmış iplik atıkları, galeriye taşınmış kızılağaç kütükleri, çölden kazılmış tonlarca toprak ya da etrafı ateşlerle çevrili

kütükler olmaya başlayınca, heykel sözcüğünü telaffuz etmek zorlaştı” diyerek heykelin kendini yeniden tanımlamaya başladığı evreye dikkat çeker. Bu evrede heykelin alanı genişlemeye, genişledikçe de muğlaklaşmaya başlar.

Konuya Antmen şöyle açıklama getirir:

19. yüzyıl sonunda anıt mantığının terk edilmesi, kaideyi içselleştirerek yersiz yurtsuzlaşan modernist heykelin 1950’li yıllarda tükenişi ve sonuçta heykel denen olgunun ne mekân-ne mimari’yi kapsayacak biçimde bir dönüşüm süreci yaşadığını söyleyen Krauss, bu dönüşüme karşın postmodern “durum” içinde pratiğin “heykel” gibi belli bir kategorik ifade aracına göre değil, her türlü ifade aracını bünyesine alabilen farklı bir mantığa göre şekillendiğini savunuyordu. (Antmen, 2002, s.202).

Mekâna özgülük konusunu içselleştiren Michael Heizer, Nevada Çölünde bulunan *Çift Negatif* adlı işinde, vadinin karşılıklı iki tarafına 9.14 m. genişliğinde aşağıdan yukarıya 15.24 m derinliğinde olan ve 457.2 m uzunluğunda iki yarık açmıştır. Bu yarıkları oluşturmak için ağır makinelerle toplam 240.000 ton riyolit ve kumtaşı çıkarmıştır (Fineberg, 2011, s.310).



Resim 2.50. Michael Heizer, *Çifte Negatif*, 1969-70, Riyolit ve kumtaşının 240.000 tonluk yer değişimi

Heizer “Bu heykeli oluşturmak için hiç materyal toplanmadı, bir araya getirilmedi, aksine materyal ortadan kaldırıldı. Orada hiçbir şey yok, yine de bir heykel” (http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi29/ali.peksen_29.html) derken geleneksel anlamda üretilen heykel anlayışına karşı bir tutum sergiler ve heykelin dağarcığının genişlemesine neden olur.

Ayrıca günümüz de çölde oluşturulan bu çizgiyi, Google Earth aracılığıyla yukarıdan da görebiliriz. Yüzeyde yığmanın aksine boşaltma yoluyla oluşturulan bu yarıklar, yukarıdan bakıldığında tende kalan tırnak izlerini andırır. Zaten Heizer tarafından dünyanın teninde hacim oluşturmak amacıyla yapılmış bir müdahaledir bu.

Heizer ıssız araziler üzerinde yapmış olduğu büyük ölçekteki heykelleri için: “Bence heykeltıraşın repertuarında en az kullanılan bölüm büyüklük, çünkü çok fazla bağlılık ve zaman gerektiriyor. Bana göre ise en iyi araç. Boyutla mekân ve atmosfer elde edersiniz: atmosfer hacimsel hale gelir. Bölgede, formda durursunuz” (<https://medium.com/the-omnivore/creating-the-worlds-biggest-artwork>) der.



Resim 2.51. Michael Heizer, Çifte Negatif, 1969-70, Riyolit ve kumtaşının 240.000 tonluk yer değişimi

Heykel ve mekân üzerine alışla gelmemiş yaklaşımlardan biri olan *Çifte Negatif*, Heizer’e göre, hem Heizer’in hem de içine giren izleyicinin var olduğunun kanıtıdır. İşlerinin kavramsal çerçevesinde varlık-yokluk, madde ve mekân ilişkisi ön planda tutulur (<https://gagosian.com/exhibitions/2015/michael-heizer-altars/>).

Heykel kavramının genişlemesine mimari açıdan destek olan Gordon Matta-Clark ise eserlerinde modernleşmenin beraberinde getirdiği toplumsal problemlere, mekânın dönüşümü üzerinden yaklaşmaktadır. Herbert Read heykeli tanımlarken: “Heykel, oldukça sert bir maddeyi oymak ve kesmek sanatıdır” (Read’den akt: Bulat, M. ve S., Aydın B., 2014, s.11) demiştir. Bu tanım gerçek anlamıyla Matta-Clark’ın eserleri ile bire bir örtüşmektedir. Çünkü Matta-Clark binaları

yeniden üretirken inşa etmez, onları parçalar, böler. “Bu işlemi yaparken yapının işlevselliğini manipüle ederek mimarlık ve heykelin bir kombinasyonunu sunar. Mimariden türeyen heykelleri ile ilgili bir konuşmada ikisinin arasındaki farkı şöyle belirtir: Heykel ve mimari arasındaki tek fark sıhhi tesisattır” (http://www.academia.edu/10664425/Drawing_Outside_the_Lines_Towards_a_New_Discipline_of_Public-Interest_Architecture). Ele alacağı yapı mimar Matta-Clark tarafından yeniden düşünülür; heykeltıraş Matta-Clark tarafından da büyük kütleler parçalanır, eksiltilir, dilimlenir ve yeniden organize edilerek mimarlık dinamikleri üzerinden çağdaş ifade biçimi ile heykeller üretir.

Matta-Clark, kendi işlerinde, mimari ve heykelin, birbirinden tamamen farklı iki disiplin olarak buluşmasından çok, iç içe geçmiş ve karşılıklı var olan unsurlar olduğunu vurgulamıştır. Mimarlık ve heykeli böylesine bütünleşmiş ve birlikte çalışan disiplinler olarak içselleştirmiş Matta-Clark, mekânı sorgulamayı bu ilişki üzerinden yapmıştır. Binalarda yapmış olduğu kesimler ile mekân genel geçer kabullerin ötesinde anlamaya çalışmıştır (Uluengin ve Görgülü, 2014, s.341, 342).

Matta-Clark vaftiz babası Duchamp’ı aratmayan tavrı ile mimarlığın ne’liğini sorgulayan, kitabı tersten okuyarak bilinen mekân anlayışına ters düşen, tekinsiz, işlevsiz ve ikamet edilmeyen mekânlar üretmiştir (<https://manifold.press/gordon-matta-clark>). Matta-Clark’ın mekânları, bir daha içine girilmeyecek, barınılmayacak ıskartaya çıkarılmış binalardır. Bu binalar bir zamanların ideal mekânları olmalarına karşın süreç içerisinde bu özelliklerini yitirmiş bir şekilde ideal olmayana, ihtiyaçlara karşılık veremeyene, istenmeyene dönüşmüştür. Matta-Clark bu binaların öyküleri ve

tarihçeleri üzerinden okumalar yaparak, modernleşme doğrultusunda ruhu olmayan mekanikleşmiş, bir anda tüketilmiş, konut anlayışına karşı bir dizi üretim yapar.



Resim 2.52. Gordon Matta-Clark, Bingo, 175.3 x 779.8 x 25.4 cm, 1974, Üç yapı parçası: boyalı ahşap, metal, alçı ve cam.

“Onun mimarlığı anarşiyle birleşiyor, “*anarchitecture*”a dönüşüyor. Yeni yapılar inşa etmiyor, rastgeldiği kimi yıkılmak üzere olan yapıları kesikler, yarıklar, delikler, gediklere değiştiriyor, bozuyor, bir tür heykele dönüştürüyor” (Artun ve Ojalvo, 2012, s.138). Matta-Clark’ın eserleri, geleneksel üretim biçimlerinin aksine yığmayan, eklemeyen, inşa etmeyen, birleştirmeyen tam tersine yıkan, kesen, boşaltan, bütün bunları yaparken de içinde heykelin iç dinamiklerinden faydalanarak, bulunduğu yüzyılı acımasızca eleştiren üretimlerdir. Bu açıdan Pallasmaa ile Matta- Clark’ın, mimarlığı aynı nabızda yakaladığını söylemek mümkündür. Pallasmaa’ya göre:

Çağdaş mimarlığın ve şehirlerin insan dışılığı, beden ve duyuların ihmal edilmesinin bir sonucu ve duyu sistemimizin dengesizliği olarak anlaşılabilir. Örneğin bugünün teknolojik dünyasında çoğalan yabancılaşma, kopukluk ve yalnızlık deneyimleri duyuların belli bir patolojisiyle ilgili olabilir. (Pallasma, 2011, s.24).

Gordon Matta-Clark üretimlerinde toplumun bir yansımasını yakalarken tam olarak eskiyen, istenmeyen, ideal yaşam fikrinden arta kalanları, son derece çarpıcı bir şekilde masaya yatırmaktadır.



Resim 2.53. Gordon Matta-Clark, Bölme/Yarılma (Splitting), 1974

Gordon Matta-Clark'ın işlerinde duvarların yıkılması, mekanların yarılması, bütün bu kontrollü parçalama işlemleri, toplumsal sınıflandırmayı ortadan kaldırmaya, mekanın tüm mahremiyetini geçmişini ve şimdiliğini gözler önüne sermektedir. *Bölme* işinde 1930'lu yıllardan kalma iki katlı bir binaya yapmış olduğu müdahale tam 4 ay boyunca devam etmiştir. Bu müdahale

Gordon Matta-Clark öncelikle binanın çevresinde bulunan destek taşlarını söküp daha sonra binayı hızar ile dikeylemesine kesmesi sonucunda binanın ortasında 60 cm'lik yarık oluşması ile son bulmuştur.

İçinde yaşadıkları üretim-tüketim döngülerinin dışında kalarak, yeni yapı inşa etmek yerine eskiyi eksilterek, keserek, sökerek, yakarak, havaya uçurarak içinde yaşananları, geride bıraktıkları izlerle ve nesnelere canlandırırlar. Yıkamak ile yaratmak arasında, eski ile yeni arasında, iç ile dış arasında üçüncü bir mekân oluştururlar (Artun ve Ojalvo, 2012, s.148).

Bilim ve teknoloji alanında yaşanan gelişmelerin yanı sıra başka disiplinlerden insanların heykel alanında üretimlerde bulunması hem kavramsal hem de yöntemsel açıdan heykel sanatını beslemiş, genişleme sürecinde önemli bir rol oynamıştır. Bugün heykel bu zengin kaynak aktarımı sayesinde günümüz sanatında da önemli bir yer tutmaya devam etmektedir. Heykel sadece meydanlarda dikine ya da galerilerde kaide üzerinde yükselen şey değildir. Bir doğa yürüyüşünde rastlayabileceğiniz bir girintiye, mekânda ayaklarınızın altında uzayıp giden bir çıkıntıya, duvarın bir parçası haline gelen bir kütleyle ya da masa üzerinde şarkı söyleyen insanlara dönüşmüştür. Heykeli belli bir kalıba sokmak ya da zemine yerleştirmek neredeyse imkânsız hale gelmiştir. Öyle ki, Latince'de *sculpo* olarak kullanılan ve diğer dillere bu kelime kökü ile sirayet eden kazıma, yontma anlamına gelen heykel, bahsi geçen heykel üretimlerini tam anlamıyla karşılayamamaktadır. Tabii bugünkü heykelde geçmişteki anlamının çok uzağındadır. Heykelin geleneksel beceriye yaslanan rolünün ortadan kalktığını, bugün bir portakalın ya da bir sandalyenin heykel olabileceğini ve bu üretimlerin imge olarak değil de sanat yapıtı olarak bir mekânda izleyiciye sunulduğunu öğrenen Antik

Mısırlı bir heykeltıraşın dehşete düşmesi kaçınılmaz olsa gerek. Ancak heykel aradan geçen yüzyıllar boyunca hem terminolojik hem de ideolojik anlamda genişlemiştir.

Resim sanatında ise kilit taşı sayılan, iki boyutlu düzlem üzerinde boya ve yanılısma düşüncesine yaslanan yaklaşım, zamanla kendini, iki boyutlu *düzleminin gerçekliğine* bırakır. Düzlem gerçekliğinde nesnelerin temsilinin, iki boyutlu düzleme üç boyutlu yanılısma ile aktarılmasının aksine, Maleviç ve Pollock gibi sanatçılar tarafından heykelsi öğelerinden arındırılarak resim düzlüğünün kabul edilmesi söz konusudur. Böylece 20. yüzyılın ortalarına doğru resim sanatının temel problemi olan bu *düzlem gerçekliğinden* sonra bir anlama kavuşacak olan *yüzey gerçekliğinin* oluşması için gerekli şartlar sağlanmış olur. Düzlem gerçekliği kendini hazır olduğunda *yüzey olma gerçekliğine* bırakır. Bu *yüzey gerçekliği* ise resim yüzeyinin gerçek anlamda üç boyutlu olması ile ilintilidir. Rauschenberg ve ardıllarının yapmış olduğu resimler, heykelsi özellikler taşımaya, gerçek anlamda üç boyuta ulaşmaya başlar. Böylece biçimsel olarak resimden daha çok heykele, heykelden daha çok resme benzeyen, resim ve heykel arasındaki sınırı muğlaklaştıran üretimler ortaya çıkar. Önce kendini heykelsilikten arındırmaya çalışan ancak giderek daha çok heykele benzeyen resmin yolculuğu tam bir muammadır. Sonuç olarak bu sanatçıların kimisi üretimini *iki buçuk boyutlu duvar resmi*, kimisi *yer heykeli*, kimisi de *parametrik heykel* olarak adlandırmış, heykel ve resim disiplinlerinin genişlemesine neden olmuşlardır.

3. KÜTLE ve YÜZEY İLİŞKİSİ ÜZERİNE İFADE BİÇİMLERİ

Bu bölümde, heykel ve resim sanatının özünde yer alan, bu sanatların temel ölçütlerini belirleyen ana unsurlar üzerinden, üretim yapan sanatçılar ele alınmıştır. Bu sanatçıların üretimleri geleneksel anlamda hem resim hem de heykelin kaygılarını taşımaya devam etmekte ancak geleneksel resim ve heykelle benzememektedir. Burada yer alan üretimler, yeni bir eşikten geçen resim ve heykelin tekrar organize olmuş halidir. Bu üretimler tam olarak resim ya da heykel değildirler: ikisinin ortası, resimsi heykeller ve heykelsi resimlerdir. Bunlar, her ne kadar resim ve heykel kategorisinde ele alınsa da, bu üretimleri meydana getiren sanatçıların kimisi bu kategorileri reddetmiş kimisi kabul etmiş kimisi de başka bir başlıkla adlandırmıştır.

3.1. Donald Judd

Minimalizmin önemli figürlerinden biri olan Donald Judd'ın 1967'de yapmış olduğu isimlendirilmemiş yapıtı aynı hizaya sıralanmış bir şekilde duvara monte edilmiş, dikey on iki adet galvaniz çelikten oluşmaktadır.



Resim 3.1. Donald Judd, 1967, İsimsiz, her bir parça 23 x 101,5 x 79 cm, galvaniz çelik üzerine lake

Şunu belirtmek gerekir ki Judd'ın heykelleri genel olarak isimsiz, dizilerden oluşan, izleyiciye dönük bir şekilde sergilenmektedir. Bu üretimde, kutuların aralarında 23 santimetrelik boşluklar bırakılmıştır. Judd birimlerin seri halde tekrar etmesi nedeniyle kompozisyonda hiyerarşi olmadığını savunmuştur (Farthing, 2014 s.521). Burada amaç kompozisyonun her bir parçasının *bütüncül* bir şekilde değerlendirilmesidir. Bu tavır diğer minimalistler tarafından da demokratik bir biçimlendirme olarak adlandırılmıştır. Çünkü minimalist kompozisyon her obje hem tek hem ayrı hem de bir seri şeklinde bir yer imkânı sağlamıştır (Turani, 2017, s.744).

Judd üretimlerini ne resim ne de heykel kategorisine sokmaz. Üretimlerini özgül nesne olarak tanımlar. Judd 1965'te yayınlanan *Özgül Nesnelere* isimli makalesinde belirttiğine göre bu üretimler heykel değildir:

Yeni üç boyutlu eser bir harekete, ekole ya da üsluba ait değildir. Ortak özellikleri onu bir hareket içinde tanımlamayı sağlayamayacak kadar genel ya da nadir. Farklar benzerliklerden daha büyük. Benzerlikler eserden seçiliyor; bir hareketin ilk ilkeleri ya da sınırlayıcı kuralları değil. Üç boyutluluk resim ya da heykelin olduğu gibi bir kap değil sadece, ama öyle olmaya çalışıyor. (1965/2011, s.870).

Judd sanat yapısının geleneksel biçimlere dayatmaya çalışmanın aksine yaratma sürecinde fikir işçiliğine soyunmuş, gerçek mekân içinde ilişkisel olmayan, fazlalıklarından arınmış, ne resim ne de heykel olan ancak iki disipline de akraba olan üretimlerini, *spesifik nesne* olarak tanımlamıştır. Bunun nedeni belirli nesnelere benzemesi değil “belirli nesnelere” olarak görünmesini istemesidir (Danto, 2014, s.50). Judd'ın “heykelde ne varsa benim eserimde yok” (akt: Kosuth,

1969/2011, s. 899) derken kastettiği şey, insanların görmeye alışkın oldukları gelenekselleşmiş heykel kaygılarının, yapmış olduğu üretimlerde mevcut olmamasıdır. Esasında burada vurguladığı şey duvara asılmış, gerçek üç boyutlu nesnelere ta kendisidir. Kendisinden başka hiçbir şeye göndermede bulunmayan basit biçimlere sahip geometrik formlardır bunlar. Kosuth'un deyişi ile sokakta, sanayide ya da yaşamın herhangi bir yerinde karşılaşılabilecek biçimlerdir (1969/2011, s. 905).

Norbert Lynton'a göre ise minimalistlerin kullandığı bu geometrik formların çekiciliği, insanın modern yapıtlardan piramitlere kadar uzayıp giden, kütleli şeylere göstermiş olduğu saygıya dayanır. Minimalizm de gerçek anlamda *açıklık* ve *sadelik* üzerine konuşlanır (Lynton, 2004, s.306). Zaten minimalizm Alman mimar Mies van der Rohe tarafından Robert Brownin'in bir şiirinden alıntılanan '*az çoktur*' ilkesinin etrafında temellenerek, gönüllü olarak az sayıda kaynak ile mekâna yönelik üretim yapmak değil midir? (Aureli, 2016, s.5).

Judd ile beraber diğer minimalist sanatçılar da üretimlerinin heykelle ilişkilendirilmemesi için geleneksel heykel üretim tekniklerini (yontmak, modle etmek, yapıştırmak vb.) kullanmamayı tercih etmişlerdir. Bunların yerine kişiliksizleştirilen seri üretim nesnelere kullanmışlardır. Kişiliksizleştirilen seri üretim nesnelere için Turani "Kalite sorunundan uzak, önceden boyanmış, ifadesiz, kişiliksiz, hazır endüstriyel malzemeler" (Turani, 2017, s.747) der. Bu genel olarak minimalist sanatçıların heykel ile bağlarını zayıflatmak için takındıkları bir tavidir. Bu sayede tasarım sürecinden geçen malzeme, teknisyenin ellerine bırakılarak sanatçının kişisel parmak izlerini bırakmasının da önüne geçilir (Antmen, 2010, s.184). Ancak 1974 yılında Judd

koleksiyoncu Baron Guiseppe Panza di Biumo ile bir sözleşme yapar. Bu sözleşme dahilinde Panza Judd'a satın aldığı eskizleri uygulama olanağını da verir. Uygulama süresince Judd'ın seyahatlerini fazla masraflı bulmaya başlayan Panza eskizleri İtalyan zannatçılara yaptırmanın daha az zahmetli ve masrafsız olacağını düşünür. Panza'ın verdiği bu karar karşısında Judd "Başkalarının yaptığı işler bana ait değil tabii ki"! der (Saehrendt ve Kittl, s.28). Judd'ın bu söyleminin tersine Carl Andre, Richard Serra gibi minimalistler bu konuda onunla aynı fikri paylaşmazlar. Örneğin Serra, *Zaman Meselesi* adlı üretiminde kullanmış olduğu endüstriyel malzemeyi fabrikadan aldığı gibi değerlendirmiştir. Carl Andre'nin 1969 yılında yapmış olduğu *144 Magnezyum Meydanı*'nda kullanılan plakalara sanatçı tarafından müdahale edilmemiş, üretimden geldikleri gibi kullanılmıştır.

Görüldüğü gibi minimalistler savundukları ideolojileri doğrultusunda, sanat eserinde kişiselliğin ve estetiğin terk edilmesine yönelik adımları kusursuz bir biçimde, her biri için farklı bir biçimde ilerlemiştir. Richard Serra ise 1968 yılında yapmış olduğu *Kurşun Yakalayan El* adlı işinde sanatçının üretimini inşa etme sürecine yoğunlaşır.



Resim 3.2. Richard Serra, 1968, Kurşun Yakalayan El, üç dakikalık sessiz film

Sabit bir kamera ile çekilen filmde sanatçının eli sürekli hareket halindedir. Yukarıdan aşağıya bırakılan kurşunu yakalamak için bir dizi el hareketi (açılan, kapanan, bükülen) ön plana çıkarılarak sanatçı ve üretimi arasında geçen diyalogun altı çiziliyordu. Peki, Serra'nın bunu yapmasındaki amaç heykele nasıl bir katkı sağlamış olabilir ki?

Sanat tarihçisi Benjamin H. Buchloh tarafından bu filmler, 'heykel filmleri' olarak adlandırılmış heykelin doğasına ilişkin hareketleri tekrarlayan bir süreci heykelin bir uzantısı olarak değerlendirilmiştir. Film herhangi bir anlatı doğrultusunda çekilmemiştir. Tekrarlamanın kendi doğasına ilişkin basit, düzenli ve kendi şahsına özeldir (Spampinato, 2015, s.33). McEvelley ise 20. yüzyılın sonlarından başlayan bu çağı kuşku çağı olarak adlandırır. Bu

çağ heykeltıraşların nesneyi, mutlak şeylerin gerçekliklerini ve tanımlarını sorguladıkları bir çağdır (McEvilley, 1999, s.167).

Heykelin ve sanatın doğasına ilişkin bu ve benzeri üretimler bu alanların düzenli bir şekilde genişlemesine yol açmıştır. Ortak görüşleri bir paydada buluşmasına rağmen Judd yapıtlarının heykel olmadığını savunurken, Robert Morris üretimlerinin geleneksel heykelin devamı olduğunu iddia eder. Ancak her ne kadar Judd üretimlerinin herhangi bir kategoriye girmemesi için çaba sarf etse de bu konuda başarılı olamaz. Malzemeyi kullanma biçimi, manifestoları diğer minimalist sanatçılarındaki gibi heykelin iki beden daha büyümesine neden olur.

Lynton ise heykel kavramının giderek genişlemesiyle ilgili olarak “Heykelin dış görünüşü, boşlukta yer alan biçim olarak varlığı, o heykelin en az güvenilir yanını oluşturur” (Lynton, 2004, s.315) der. Yani heykelin bilinen görüntüsü, anlatısı değişmiştir artık.

3.2. Fabian Marcaccio

Fabian Marcaccio 4 metre yüksekliğinde 100 metre uzunluğundaki *Patiant Öyküleri*, galerinin içinde gezinerek binanın penceresinden sarkarak dışarı çıkar. Üretimlerinin bir kısmı *Patiant Öyküleri*’nde olduğu gibi dijital baskıların üzerine çalışılmıştır. Bu bağlamda kendi söylemi ile hem günümüz teknolojisinin getirilerinden faydalanır hem de malzemenin elverişli yapısı sayesinde heykel ve resmi bir araya getirebilmektir.



Resim 3.3. Fabian Marcaccio, Paintant Öyküleri, 2000, tuval üzerine pigmentli mürekkep, silikon, poli-optik reçineler, yağ, ahşap ve metal, Rio de Janeiro'daki sergiden içeriden görünüm

Resim yüzeyi, dijital çıktı alındıktan sonra Marcaccio tarafından yeniden organize edilerek, gerekliliğine göre resim düzeneğinin hem önü hem de arkası kullanılarak iki boyutlu yüzey üzerine iliştirilen üç boyutlu nesnelere ile üretim süreci tamamlanır. Marcaccio bu açıdan resim yüzeyini hala yenilikçi, üretime müsait ve cesur modelleri bir araya getirebilecek bir direnç biçimi olarak tanımlar (<http://websterj11247726.blogspot.com/2014/03/cps-presentation-artist-study.html>). İşte tam da bu yüzden İngilizce pain/ting ve mu/tant kelimelerini kısaltarak bir araya getirir: Paintant. Ne de olsa Marcaccio üretimlerinde birçok disiplini bir arada kullanarak resim yüzeyine iliştiriverir. Genetiği ile oynanmış resim, heykel ve fotoğraf. Marcaccio, Paul Laster ile yapmış olduğu bir röportajda Paintant'dan şöyle bahseder: Resim için önerdiğim yeni dönem

animasyonlu, karmaşık ve makromalist bir yaklaşım içerir. Bu yaklaşımda resim sanatı bağlamdan boyuta, maddiliğe kadar tüm karmaşık düzeylerle uğraşacak ancak yine resim kalacaktır (<https://whitehotmagazine.com/articles/talking-painting-with-fabian-marcaccio/3038>).



Resim 3.4. Fabian Marcaccio, Paintant Öyküleri, 2000, tuval üzerine pigmentli mürekkep, silikon, poli-optik reçineler, yağ, ahşap ve metal, Rio de Janeiro'daki sergiden dışarıdan görünüm

Okumaya, görmeye alışkın olduğumuz resim eskisi gibi değil artık. Eskiden resim sanatçının boyaları sıvı hale getirip yüzeyde bir görüntü oluşturması ile tamamlanıp, duvarda ona özel olarak hazırlanmış yerine asılıyordu. Ancak bugün Marcaccio'nun resmine baktığımızda yüzyıllar boyunca resmin sırtını yasladığı duvar yerine, mimari mekân içinde başına buyruk dolaşan bir şey görürüz. Üstelik yüzeyde kullanmış olduğu malzemesi de boya ile sınırlı değildir. Resmi

yeniden tanımlamak, parametrelerini zaman ve uzayda genişletmek amacı ile fotoğraf, heykel ve dijital baskı teknikleri, resim yüzeyinde Marcaccio tarafından yeniden harmanlanır (<http://fabianmarcaccio.daros-latinamerica.net/>).

Marcaccio üretimlerinin başlangıç noktasını resimle temellendirse de kolaj ve montajları tuvalden taşarak anıtsal yerleştirme ve heykellerle sonuçlanır. Marcaccio resim sanatının girişkenliğini, “bugün resim, kendisini ve diğer alanlarla ilişkisini tanımlamak için sürekli manevra halindedir” şeklinde açıklar (<http://fabianmarcaccio.daros-latinamerica.net/?p=88&lang=en>). Sonuç olarak Marcaccio hem resmin hem de heykelin geleneksel kategorilerine karşı çıkmakta ve üretimlerini bu alanların dışında tanımlamaktadır.

3.3. Robert Rauschenberg

Robert Rauschenberg’in üretimlerinde hem resim hem de heykelin araçlarından faydalanan bir başka sanatçıdır. Aynı zamanda Rauschenberg resim yüzeyini görüntüden arındırmış, tuvali biçimsel olarak değerlendirmiş hatta Duchamp’ın *yaptığı yaramazlığı* yeniden yorumlamıştır. Rauschenberg’in *Kombine Resimleri*’nde hazır nesnelere yeniden yorumlayarak tuvale girmesini ya da tuvalin kendisi olmasını sağlamıştır. Örneğin *Monogram* adlı işinde, bir otomobil lastiği, bir Angora keçisi, bir baston ve bir yağlı boya ile boyanmış tuval bulunmaktadır.



Resim 3.5. Robert Rauschenberg, Monogram, 1955-59, karışık teknik, 106.7 x 135.2 x 163.8 cm

Rauschenberg, otomobil tekerleğinin ortasından geçirmiş olduğu Angora keçisini ve bastonu yağlı boya tuvalin ortasına konumlandırmıştır. Keçinin deforme olan yüzünü tuval üzerinde bulunan renklerle boyamıştır. Üretimlerinde yer alan hazır nesnelere, onun tuvalinde ya da fırçasının ucunda, yaşamsal olana, gerçek anlamda dokunma deneyimleme olanağı yaratır. Öyle ki “Resim hem sanatla hem de hayatla ilgilidir. Hiçbiri yapılamaz. (ikisi arasındaki boşlukta hareket etmeye çalışıyorum)” (akt: Cage, 1961/2011, s.779) der.

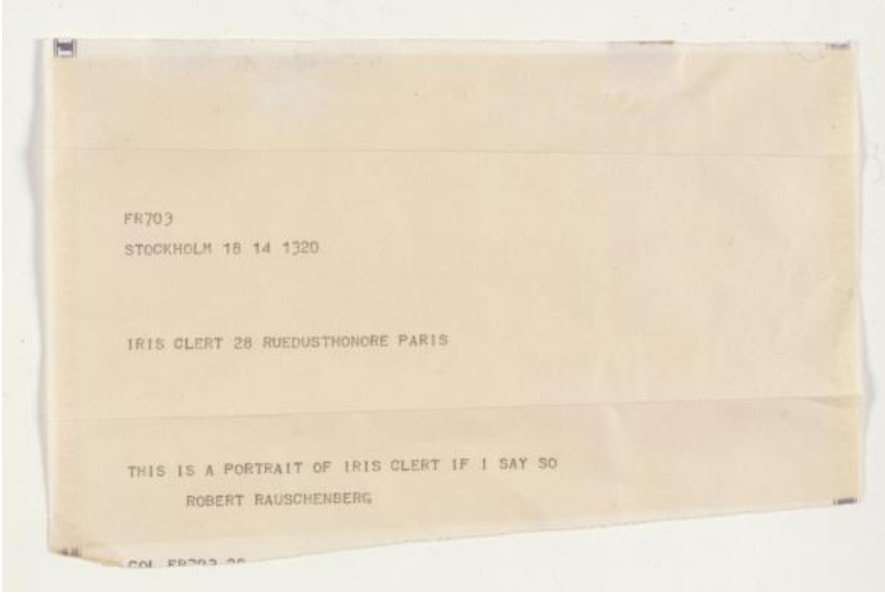
1958 yılında Leo Castelli Galerisinde izleyici ile buluşan Rauschenberg’in yapıtları, izleyicilerin alışkın oldukları kolaj ve asamblajların çok ötesinde, sarsıcı bulunur. Resimlerinde yataklar, yorganlar, yastıklar, telefon, içi doldurulmuş keçi ya da kuşlar, telefon

rehberleri, şemsiyeler, tabela parçaları vb. nesnelere yerleştirmiştir (Ragon, 2009, s.169).

Rauschenberg'in, resimlerine dahil ettiği nesnelere tarihleri, yüzeyde bıraktıkları çağrışım ve plastik etki, şaşırtıcı şekilde kışkırtıcıdır. Rauschenberg'in üretimlerinin izleyici üzerinde bıraktığı bu etkiyi Fineberg şöyle açıklar:

Rauschenberg'in çalışmalarındaki görüntüler belli anlamlara gönderme yaparlar. Ama sistematik bir ikonografi oluşturamazlar. Rauschenberg'in çalışmalarındaki her bir görüntünün olası çağrışımlarının çokluğu, kişinin tek tek unsurları aynı anda okumasına olanak tanır. Bazı sanat tarihçileri denemiş olsa da, kimse bu çalışmaların bir şekilde çözerek anlaşılır bir ikonografi oluşturamamıştır. (Fineberg, 2014, s.168).

Rauschenberg'in oluşturduğu yüzey, izleyiciyi hem hikâyesini okumaya davet eder hem de içeri almaz. 1961 yılında Paris'te gerçekleşecek olan bir sergiye Rauschenberg'in İris Clert portresi ile katılması istenir. Tabii ki bu portre alışık olduğumuz bir portre değildir. Rauschenberg bu sergiye bir telgrafla katılır. Telgrafla: "Ben böyle diyorsam, bu İris Clert'in portresidir" yazdırmıştır (<https://www.mandatory.com/living/1263153-robert-rauschenberg-retrospective-will-blow-mind>).



Resim 3.6. Robert Rauschenberg, Iris Clert Portresi, telgraf kâğıdı, 1961, 44,5 x 34,6 cm

Genel anlamda Rauschenberg yapmış olduğu üretimlerde resim sanatında özellikle yüzey probleminin altını çizmiştir. Bir boyanmış tuval üzerinde yer alan Angora keçisi ya da gelişi güzel bir telgraf kâğıdının üzerine basılmış harflerden oluşan bir portre onun resme bakma ve görme biçimini açıkça yansıtır.

Ancak Rauschenberg, ilk olarak 1951 yılında, *Beyaz Resimler* ile görüntüyü yüzeyden ayıklamış daha sonra 1953 yılında bir *De Kooning* desenini silerek yüzeyi boşaltmış, geriye sadece kavram olarak resim kalmıştı. 1961 yılında ise bahsi geçen portreyi, birkaç adım daha ileri giderek telgraf operatörü tarafından karşı taraftaki operatöre nokta ve çizgi (. ve _) şeklindeki tıkırtılar aracılığı ile kısa ve net bir şekilde yollamıştır. Ne de olsa sanatçının seçimi ile bir pisuar sanat nesnesi olabiliyorsa yine sanatçının söylemi ile telgraf bir portrenin yerini

alabilirdi. Resim, yüzey üzerine bir takım araçlarla bırakılan izler değil miydi? Boya kullanmaya, yanılısamaya ne gerek vardı? Rıfat Şahiner o dönemde resmin kavramsal durumunu şöyle özetler: ‘Resim’i bir açıklama olarak sıfırlamak, onun boyanmış boyasızlığı yanında, şaşının varlığını da paranteze almayı gerektirmektedir. Bir mekân olarak, bir yanılısama alanı olarak, bir içerik taşıyıcısı olarak da sıfırlanması... Resmin, resim üzerinden yok edilmesi...” (Şahiner, 2015, s.56).

Robert Venturi’nin 1966 yılında yazmış olduğu *Mimaride Karmaşıklık ve Karşıtlık* kitabında bahsettiği gibi dönemin ifade biçimi “ ‘Arı’ olmaktansa ‘melez’ olan, ‘temiz’ olmaktansa uzlaşıya yatkın, ‘açık seçik tanımlanmış’ olmaktansa ‘muğlak’, ‘İlginç’ olmanın yanı sıra sapkın öğeler”den oluşuyordu (Danto, 2010, s.35). Bu cümle tam anlamıyla Rauschenberg’i karşılıyordu. Yaptığı her hamle ile resmin sınırlarına meydan okuyor, hem anlam hem de kavram bakımından onu sorgulayıp, genişletiyordu. Şüphesiz kombine resimler bu açıdan resim ile heykelin arasına çekilmiş sınır çizgisinin tam ortasına bilinçli olarak bırakılmıştır.

3.4. Bubi

Resimden çok heykele benzeyen tuval heykeller yapan Bubi’nin üretimlerinin temelini malzeme ve teknik açıdan heykelin araçları oluşturmaktadır. Bu açıdan Bubi de üretimlerini tam olarak bahsi geçen sınır çizgisinin ortasına bırakır. Ancak Bubi’nin bu üretimleri tuval olarak anılırlar. Bilindik tuval yüzeyinin aksine atık kumaşlardan iplik parçalarına, naylonlardan halatlara atık malzeme ile geleneksel sepet örgüsünü anımsatan bir yüzey söz konusudur. Bubi 90’lı yıllarda üreticisi bilinmeyen ya da bilinmeyen işler üretme kaygısı içinde motif

tekrarlarını yaptığını ifade eder (Bostancı, 2017, s.15). Onu bunu yapmaya iten, herkesin yapabileceği basitlikteki işler üretme kaygısıdır. Bu yüzeyler zaman zaman kafes şeklinde zaman zamansa motif şeklinde karşımıza çıkar.



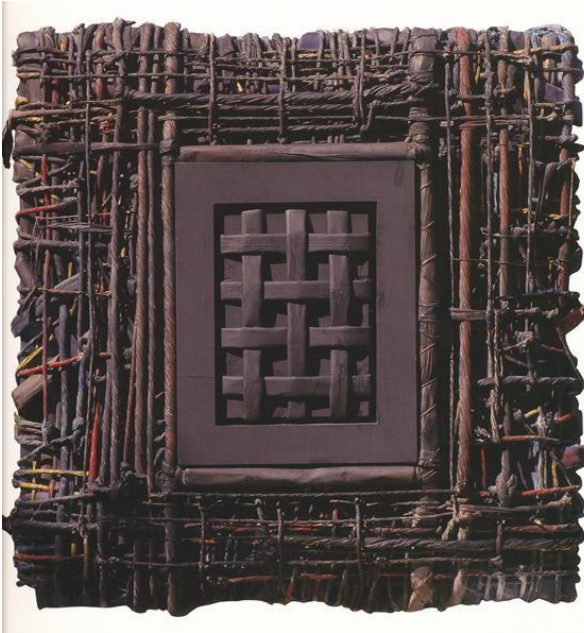
Resim 3.7. Bubi, İsimless, 2014, 75×145 cm, tuval üzeri karışık teknik

Sanatçı yapıtlarının bir şeylere benzemesinden, çağrışım yapmasından ziyade çizgi, renk, doku ve kompozisyon gibi öğeler açısından okunmasını yeğler. Geleneksel tuval anlayışının tersine tuval bezlerini renklendirip yeniden biçimlendirmiş, böylece yüzeyde oluşan girinti ve çıkıntılar ile gerçek bir hacim yakalamıştır (Görünür, 2008, s. 297). Bu sayede tuval üzerinde yanılısama yerine gerçek derinlik duygusunu yakalar. “Resimde lüks sayılan boşluğun, üç boyutlu sanatta ihtiyaç olduğu bir gerçektir. Sanat olarak heykel, rölyef ve mimarinin özelliği uzayda üç boyutlu bir nesne oluşturmasıdır. İki boyutlu bir düzlemde derinlik perspektifle yanılısama olarak verilir oysa üç boyutlu çalışmalarda derinlik gerçektir” (Üst, Hızal, Candaş

ve Pehlivan, 2015, s.7).

Ancak bu derinliği yakalaması için önce resim algısının değişmesi, bunun içinde diziyi başlatacak tetikleyici olayın gerçekleşmesi gerekmektedir. Bubi, geleneksel tuval anlayışından kopuşunu şöyle açıklar:

Adadaydık, resim yapıyordum, malzemem bitti. Adadaki tek kırtasiyecide istediğim malzemeyi bulamadım. Kös kös eve gittim ve ansızın kayınvalidemin dikiş kutusunu keşfettim. O kutunun içindeki renkli ipleri gördüğümde dikişlerle aynı renkleri ve biçimleri elde edebileceğimi fark ettim. Üstelik dikiş dikmeyi de bilmiyordum. Yine de o kaba dikişler arada atılan düğümler bana müthiş zevkli geldi ve onları tasarladığım biçim için değil, dikişin özellikle yırtılmış veya eklenmiş parçaları eklerken, kullanımını göstermeye başladım. (Sadak, 2002, s.434).



Resim 3.8. Bubi, İsmisiz, 2005, 150x150x22 cm, tuval üzeri karışık teknik

Buradan Bubi'nin geleneksel resimden günümüz heykel tuvallerine hızlı bir manevra ile geçişini, kullandığı malzemelere ulaşamaması olduğunu anlarız. Sanatçının bir anlamda tükenen malzemesi, geleneksel resim anlayışını da tüketmiş, yüzeyde kendi ritmini ve gerçeklerini düzenlemesine olanak sağlamıştır.

70'li yıllarda yüzeydeki boyayı kazıma ile başlayan serüven, 70'lerin sonuna doğru yama dikişlere, 80'li yıllarda ise şerit tuvallerine hacim kazandırma arzusuna dönüşür. Yüzey üzerinde bir et kalınlığı yaratmak için alçı, tutkal ve talaş gibi malzemeler kullanır ancak rölyefe ulaşmak için istediği etkiyi yakalayamaz. Sorunun kullandığı malzemede olduğunu anlayan Bubi atık kumaş ve perdelerle yönelerek bez burguları yapmaya başlar (Bozdağ, 2015, s.40-42).

Sanatçıda mevcut ekspresyon söz konusu malzeme ve teknikle adeta içkinleşmiştir. Tesadüfi giren yeni malzeme ipler, daha sonra kalın sarmallara dönüşür, kullanılmış atlet, pijama gibi malzemelerle oluşan yeni sanat pratiği “Kafesler”le iktidarını ilan eder. Simgesel görme biçimi, “Kafesler” için izleyene melez bir yapı fikri verir. O, resimden doğup heykele dönüşen yeni bir türdür.

(<http://lebriz.com/pages/lzd.aspx?lang=TR§ionID=5&articleID=841&bhcp=>).

Kafesler sadece yatay ve dikey örgü biçimlerinin yer aldığı düzlemler değildir, bu yeni yüzey söylemi, geleneksel resim sanatına karşı alternatif bir önerme niteliğindedir (Büyükataman, 2013, s.47).

3.5. Katherina Grosse

Katherina Grosse, kütle, yüzey ve mekân ilişkisi üzerinden sınırları zorlayan bir başka sanatçıdır. Grosse'nin sıra dışı yaklaşımı resim, heykel ve mimarlığı bütünleştirir: duvarda başlayıp yerde devam

eden ya da bir anda tavana sıçrayan büyük alanlara özgü bir resim deneyimi sunar. İçine girdikçe anlaşılamayan, belirsizleşen ve akışkan bir atmosferdir. Öyle ki mekân, gelişi güzel boyanmış deneyimini parçalanamaz şekilde aynı anda sunar. Grosse bu konuda kendi görme biçimini izleyici ile paylaşır. “Pencereden dışarı baktığımda sandalyeyi, bankları veya ağaçları tek bir ünite olarak görmüyorum. Bir şey görüyorum büyük bir ağ...” der (<https://cdn.magasin3.com/wp-content/uploads/2014/10/wizz-eng.pdf>). 2010 yılında Christopher Grimes Galerisi’nde düzenlenen *Bir Kat Daha Çok* adlı sergide tam anlamı ile bahsetmiş olduğu büyük ağ ile karşılaşırız. Birim olarak ele alamadığımız, bütün olarak kavrayabilmek içinse belirli yerlere geçip izlememizi öneren bir yapılar bütünüdür.



Resim 3.9. Katharina Grosse, *Bir Kat Daha Çok*, 2010, karışık teknik, boyutlar değişken. Christopher Grimes Galerisi

Mekâna saçılmış bir şekilde düzenlenen yığılmış toprak kütesi sanatçı tarafından biçimlendirilmiş strafor kümesini niteleyecek şekilde konumlandırılmış ve boya tabancası ile boyanmıştır. “Strafor köpüğün görüntüsü buzdağına benzemesine, toprak yığını da tepeleri çağrıştırmasına rağmen Grosse’nin niyeti tam anlamıyla bir manzara tasviri yapmak değildir. O daha ziyade rengin ve dokunun belirsiz, hatta uyumsuz olduğu, kendi bağlamları içinde “öngörülemeyen” çağrışımlara yol açtığı bir mizansen düzenlemek ister” (Wilson, 2015, s.170).

Grosse’nin 2014 yılında gerçekleştirmiş olduğu bir başka projede daha önce müze ve galeri gibi iç mekânın, tepe kümelerinin ya da heykellerin boyanmasının aksine boya tabancası ile belirli noktalar arasındaki kentsel peyzaj yeniden boyanmıştır.



Resim 3.10. Katharina Grosse, Pshchylustro, 2014, depo sitesi, Philadelphia Mural Art Programı

Grosse, Philadelphia Mural Art Programı kapsamında gerçekleşen *Psychylustro* adlı proje, binlerce insanın A noktasından B noktasına giderken tren yolu istikametinde yer alan mekânları Çin Seddi A, Çin Seddi B, Kulübe, Drama Duvarı, Yeşil Geçit, Sehpa, Depo ve İkiz Duvarlar olmak üzere yeniden dönüştürerek 3600’den fazla duvar resmi yapılır. A ve B noktası arasında gerçekleşen tren turunda günde yaklaşık 34.000 insan 10 km boyunca yeni kamusal manzarayı deneyimler.

“Proje, izleyicilerin demiryolu yolculuğunu çerçevelemeyi ve çevrelerinin deneyimlerini yoğunlaştırmayı hedefler. Bu referanslar statik bir duvarın ötesine geçer ve izleyicileri, işle işgal ettiği çeşitli yüzeyler arasında bir diyalog oluşturarak, tesisin derinliklerine taşır” (<http://art-nerd.com/newyork/katharina-grosse-psychylustro-on-mutualart/>).

Grosse’nin renk paleti bu sefer resim, heykel ya da yerleştirme arasındaki çizgiyi bulanıklaştırmakla kalmaz, 10 km boyunca önüne gelen her ağacı, otu, taşı, binayı, yolu, resim ile ilişkilendirir. Aynı zamanda müdahalede bulunduğu resim alanında yer alan, büyük ölçekli kütlelerin zemin ve uzay arasındaki sınırlandırılmış bağlantılarını, kendi içindeki ritmini tren hareket halinde iken biçimsel açıdan tayin ederek izlenecek şekilde, bazen korur bazense muğlaklaştırır. Böylece izleyicinin manzara deneyimi belirli bir göz hizasında kalmaz, sürekli gezinir.

Katherina Grosse, ister büyük isterse küçük ölçekte olsun müdahale ettiği galeri, müze ya da kamusal alanda hem heykelsi hem de resimsel öğelere yer verir. Aynı anda iki disiplin, onun her hangi bir işinin birimsel ya da bütünsel anlamda biçimini oluşturmasına yardımcı olur. Bir anlamda büyük bir ağ olarak gördüğü resmini yontarak yapar.

Ortaya çıkan üretim bir başkası için heykel, bir diğeri için yerleştirme de olsa onun için resimdir.

Bu bölümde, bir pencere gibi duvarda asılı olan dörtgen şekli ile geleneksel resim formatına yani tuvale gönderme yapan Bubi'nin, heykele dönüşen resimlerinin yanı sıra resim, heykel ve mimarlık disiplinlerinin temel öğelerini çarpıştıran Katherina Grosse gibi sanatçıların üretimleri, aynı başlık altında temellendirildi. Bu sanatçıları bir araya getiren ortak nokta ise hem resmin hem de heykelin varlığını aynı anda bir arada sunmalarıdır. Bu üretimler aynı zamanda, olduklarının dışında bir diğeri gibi, resim ya da heykeldirler.

Yüzyıllar boyunca aynı yörünge de yer alan heykel ve resim disiplinleri bugün bir diğeri ile kesişebilmekte ya da onu kaplayabilmektedir. Bu bağlamda üretimler hacmin, kütlenin ve yüzeyin ötesine geçerek kendisinin haricinde başka bir şey daha olduklarını söylemektedirler.

4. SONUÇ

Bu araştırmanın ortaya çıkmasındaki en önemli neden üretimlerimin merkezine, heykelin ne’liği ile ilgili soruların yerleşmiş olmasıdır. Lisans dönemlerinden itibaren duvar ya da duvar köşelerine yerleşen üç boyutlu aynı zamanda resimsel özellikler taşıyan işler yapmaya başlamıştım. Bir süre sonra işler büyüdü, karmaşıklaştı ve giderek bir resim gibi renklenmeye başladı. Oysa bir heykel ya kaidenin üzerinde yükselirdi ya da kendinin. Duvar köşesi de neydi? Ya da bir ağaca kadın çorabı giydirmek. Belli ki bu konu hala ilgi alanım içerisinde yer almaktaydı. Heykel ve resim sanatının birbirleri ile olan ilişkilerini, sorunlarını, sınırlarını belirleyen şeyler üzerine kafa yormam gerekiyordu. Üzerinden çok zaman geçti bu işlerin ancak seneler sonra yaptığım ilk heykel “*Muğlak*” oldu.

Muğlak, pleksiglas üzerine yazılmış kelimelerden oluşan, teknik açıdan bir reklam atölyesinden çıkan işlerden farkı olmayan ışıklı bir üretilerdir. Kelimelerle yüzeye kodlanan şey, resim ve heykel olmanın ötesinde daha çok heykel kavramının neliği ile ilgilidir. Pleksiglasın yüzeyinde şöyle yazar: “Heykel Nedir?”. Heykelin genel anlamda dikeyliğinin sergileme şeklini etkilemesi, malzeme dağarcığının üretimlerin resim mi yoksa heykel mi olduğunu belirlemesi vb. gibi kalıplara bir eleştiri niteliği taşımaktadır.

Heykel olma ölçütü neydi? Ya da resim olma. Bu ölçütleri kimler belirliyordu? Örneğin Tony Smith’in, 1.8 metreden yüksek olması halinde anıt, alçak olması halinde ise nesne olacağı iddiası, günümüz üretimlerinde bir ölçüt olarak kabul edilmez. Ayrıca başka bir görüşe göre heykelde malzeme, kütle, ağırlık, yer çekimi, denge,

yer, ışık, zaman ve hareketin kaçınılmaz olduğu ileri sürülürken; Linda Montana, James Lee Byars ve Chris Burden'in da aralarında bulunduğu birçok sanatçının tüm düşünce ve eylemlerini heykel olarak değerlendirmesi ancak heykelin sınırlarını genişlemesi olarak yorumlanabilir. Günümüz resim heykel ilişkisi göz önünde bulundurulduğunda hem kavramsal açıdan hem de teknik açıdan, araştırma boyunca verilen örneklerde olduğu gibi malzemenin ötesine geçerek bu iki disiplin arasındaki sınırların buharlaştığının açık birer göstergesidir.

Hatta bugün resim ve heykel, *bunu bende yaparım* dedirtirecek kadar beceriden yoksun ve basitleşmiş olabilir. Bütün bunların aksine tanınmayacak kadar karmaşık bir şekilde de karşımıza çıkabilirler. Söz konusu heykelin ayaklarının altından kayan biricik hacim olgusuna karşılık resim sanatı, hiç kimse ile paylaşmadığı düzlüğünü de yitirebilir. Özellikle ben ne resmim ne de heykelim diyenler olduğu gibi, bu çalışmanın konusunu oluşturan örnekler misali ortadan konuşanlar da vardır. Bu nedenle muğlak alanın etrafında konuşlanan sanatçı üretimleri ile konu kapsamında yapılmış uygulamalar ve söz konusu olan disiplinlerin sınırlarının sanatçılar tarafından bilerek ya da bilmeyerek ihlal edilmesi etrafında temellendirilmiştir. Bunlar, daha öncede belirtmiş olduğum gibi *heykel* ve *resim* disiplinlerinin tek bir üretimde bir araya gelip, ağırlığın karşı disipline kaymasından kaynaklanan ve üretimin daha çok hangisine benzediği sorunsalıyla bizi baş başa bırakan üretimlerdir. Ancak bu üretimlerde kesin sınırlar çizmek mümkün değildir. Kısacası bu tür işlerin, bu disiplinlerin tam olarak hem pratik hem de kavramsal anlamda genişlemesine, zenginleşmesine neden olduğu görülür. Ancak 20. yüzyılda başlayan

heykel ve resmin neliklerine yönelik mücadeleleri, arayışları, çelişkileri ve muğlaklıkları süreç olarak kendini tamamlamış değildir: günümüzde de ivme kazanarak bu yolculuklarına devam etmektedirler.

Bu araştırmada ele alınan gelişmeler eksenine bütüncül olarak yaklaşıldığında, heykel *kazıma*, *yontma* anlamlarını içinde barındırsa da bu hali ile bugün oldukça kısır kaldığı görülmektedir. Bu bağlamda, yeryüzünde yapılmış ilk heykelle kemikleşmeye başlayan özelliklerin bugün de varlığını devam ettirmesine rağmen, tam olarak günümüz heykelini tanımlayamadığını söyleyebiliriz.

Sonuç olarak bugün heykel denildiğinde akla kendine yabancılaşan ya da resme öykünen bir disiplinden ziyade, ona çağrışım ve gönderme yapan her şeyi sınırlarına dahil eden heykelin yanı sıra diğer disiplinlere rol veren bir statüye yükselen heykelle karşılarız. Bu bağlamda, günümüz çağdaşlığında izi sürülen heykelin, kendine has olan üç boyutluluk özelliğinin, diğer disiplinlerin merkezlerine doğru kayması nedeniyle tanım aralığının giderek genişlediği görülür. Bu sebeple heykel, yontulan, eklenen, şekillendirilen, şekillendirilmeyen, serilen, asılan, akıtılan, devinen ve devinmeyen her şeyi içine alarak yoluna devam eder.

KAYNAKLAR

- Akay, A. (2012). *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi Estetik ve Modernizmin Tasfiyesi* (Yirminci Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Alioğlu, N. (2010). Sanat ve Bilim İlişkisi. *Folklor ve Edebiyat*. 16 (62), 217-228.
- Antmen, A. (2002). Yerleştirme Heykelin Dönüşümü mü?. *Sanat Dünyamız*, (82), 201-213.
- Antmen, A. (2010). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. (Üçüncü Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Artun, N. A. ve Ojalvo, R. (2012). *Arzu Mimarlığı* (Birinci Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Atalay, C. (2002). Resim Sanatı'nda Yüzey Organizasyonu ve Plan Araştırmaları. *Anadolu Sanat Dergisi*, (13), 93-104.
- Atalay, R. (2014). Henry Moore Heykellerinde Metafor Olarak İnsan Figürü. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 9 (4), 107-113.
- Aureli, P. V. (2016). *Az Yeterlidir Mimarlık ve Asketizm Üzerine*. (Çev. B. Bilir). (İkinci Baskı). İstanbul: Lemis Yayın.
- Ayaydın, A. (2016). Sanat ile Bilimin Kesişme Noktaları ve Yol Ayrımları. *Ege Eğitim Dergisi*, 1 (17), 18-35.
- Bach, F. T. (2007). *Brancusi'nin Tirgu Jui Heykel Grubu: Anıtsal Heykelin Anlamı Üzerine Değİnmeler*. (Çev. S. Osmay, F. C. Bilsel ve Z. Aktüre). *Sanat ve Çevre*, Sanat'ın 20-22 Ekim 2000 Tarihinde düzenlemiş olduğu Sanat ve Çevre Sempozyumunda sunulan Bildiri ve Konuşma kitabı, ss. 225-232. Bach, F. Teja, Sanat ve Çevre, TMMOB Mimarlar Odası, Ankara, 2007.
- Bachelard, G. (2018). *Hayır Diyen Felsefe*. (Çev. A. Tümertekin), (Birinci Baskı). İstanbul: Nora Kitap.
- Baker, U. (2014) *Yüzeybilim Fragmanlar* (Sekizinci Baskı) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Berger, J. (2016). *O ana Adanmış* (Yedinci Baskı) İstanbul: Metis Yayınları.
- Bostancı, M. (2017). *Bubi'yi Yok Etmeye Çalışıyorum*.

İstanbul Art News.

- Baudelaire, C. (2014). *Modern Hayatın Ressamı*. (Çev: Ali Berktaş), (Sekizinci Baskı) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bozdağ, L. (2015). *Bubi*. İzmir: Alternatif Matbaacılık.
- Bulat M., Bulat S. ve Aydın B. (2014). Henry Spencer Moore. *Asos Journal Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, (7), 7-22
- Bulat, M. (2014). *Modern Sanatta Soyutlama*, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları.
- Büyükataman, G. (2013). *Form-Mekan-Zaman Türk Heykel Sanatının Yüz Yılından Bir Kesit*. Karma Heykel Sergisi Kataloğu. İstanbul: Orkide Matbaacılık.
- Cage, J. (2011). Robert Rauschenberg, Ressam ve Eseri Üzerine. Harrison, C. ve Wood, P. (Editörler). *Sanat ve Kuram: 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*. (Çev. S. Gürses) (Birinci Baskı). İstanbul: Küre Yayınları, 777-780. (Eserin orijinali 1961 yılında yayımlanmıştır).
- Cavell, S.(2011). Kastetme Sanatı. Harrison, C. ve Wood, P. (Editörler). *Sanat ve Kuram: 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*. (Çev. S. Gürses) (Birinci Baskı). İstanbul: Küre Yayınları, 840-844. (Eserin orijinali 1967 yılında yayımlanmıştır).
- Christou, C. ve Koumvakali-Anastasiadi, M. (1982). *Modern Greek Sculpture 1800- 1940*.
- Danto, A. C. (2010). *Sanatın Sonundan Sonra*. (Çev. Z. Demirsü) (Birinci Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Danto, A. C. (2014). *Sanat Nedir?*,(Çev. Zeynep Baransel) (Birinci Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- De Duve, T. (2002). Ex Situ. (Çev. K. Atakay) *Sanat Dünyamız*.(82), 111-121.
- Eco, U. (2016). *Güzelliğin Tarihi*. (Yedinci Baskı). (Çev. A. Akkoyunlu). İstanbul: Doğan Yayıncılık.
- Ellias, B. S. (2013). Visual Arts Anish Kapoor: Essence and Absence. *East European Crssroads*, (48), 86-87

- Erdik, E. ve Sarıkaya, E. (2016). *Temel Üniversite Kimyası* (Yirminci Baskı). Ankara: Gazi Kitapevi Yayınları.
- Erzen, J. (2018). *Türkiye’de Sanat ve Resim Üzerine* (Birinci Baskı). Ankara: Akılçelen Kitaplar.
- Farthing, S. ve Cork, R. (2014). *Sanatın Tüm Öyküsü*. (Çev. G. Aldoğan ve F. C. Çulcu) (İkinci Baskı). Hayalperest: Yayınevi
- Fineberg, J. (2014). *1940’tan Günümüze Sanat Varlık Stratejileri*. (Çev. S. A. Eskier ve G. E. Yılmaz) (Birinci Baskı). İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Fontana, L. (2011). Beyaz Manifesto. Harrison, C. ve Wood, P. (Editörler). *Sanat ve Kuram: 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*. (Çev. S. Gürses) (Birinci Baskı). İstanbul: Küre Yayınları, 693-697. (Eserin orijinali 1987 yılında yayımlanmıştır).
- Foster, H. (2015). *Sanat Mimarlık Kompleksi*. (Çev. S. Özaloğlu) (İkinci Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Fried, M. (2011). Sanat ve Nesnelik, C. ve Wood, P. (Editörler). *Sanat ve Kuram: 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*. (Çev. S. Gürses) (Birinci Baskı). İstanbul: Küre Yayınları, 881-892. (Eserin orijinali 1967 yılında yayımlanmıştır).
- Gay, P. (2017). *Modernizm Sapıklığının Cazibesi*. (Çev. S. Erduman) (Birinci Baskı). İstanbul: Everest Yayınları.
- Giderer, İ. H. (2003). *Resmin Sonu* (Birinci Baskı). Ankara: Ütopya yayınevi. Görünür, L. (2008). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. (Cilt:1) (Birinci Baskı). İstanbul: Yem Yayınları.
- Greenberg, C. (2011). Modernist Resim, C. ve Wood, P. (Editörler). *Sanat ve Kuram: 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*. (Çev. S. Gürses) (Birinci Baskı). İstanbul: Küre Yayınları, 817-822. (Eserin orijinali 1960 yılında yayımlanmıştır).
- Hançerlioğlu, O. (1970). *Felsefe Sözlüğü* (Üçüncü Baskı). İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Heidegger, M. (2004). İnşa etmek, Oturmak, Düşünmek. (Çev. E. Yıldız, N. Behramoğlu, N. Gönül, A. Kaftan, İ. Oranlı ve Ç.

- Utlu,) *Kutadgubilig Felsefe- Bilim Araştırmaları Dergisi*, (6), 45-585.
- Hopkins, D. (2018). *Modern Sanattan Sonra 1945- 2017*. (Çev. F. C. Erdoğan) (Birinci Baskı). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Huntürk, Ö. (2011). *Heykel ve Sanat Kuramları* (Birinci Baskı). İstanbul: Nobel Kitapevi.
- Işık, V. (2012). *Sanatsal İfade Aracı Olarak Holografi*. Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Işık, V. (2013). Holografik Sanat. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 12 (47), 212 – 231.
- Joselit, D.(2006). Modern'den Postmodernizme Yüzey. (Çev. D. Türkmenoğlu,) *Anadolu Sanat*, (17), 213-224.
- Judd, D. (2011). ...Baş Yapıtlar Değil, Onların Neden Bu Kadar Az Olduğu Hakkında. Harrison, C. ve Wood, P. (Editörler). *Sanat ve Kuram: 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*. (Çev. S. Gürses) (Birinci Baskı). İstanbul: Küre Yayınları, 840-844. (Eserin orijinali 1984 yılında yayımlanmıştır).
- Judd, D. (2011). Özgül Nesnelere. Harrison, C. ve Wood, P. (Editörler). *Sanat ve Kuram: 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*. (Çev. S. Gürses) (Birinci Baskı). İstanbul: Küre Yayınları, 869-873. (Eserin orijinali 1965 yılında yayımlanmıştır).
- Karacan N. ve Alp, A. (2014). Figürün Serüveni, Mekân ve Sürreal. *Erciyes Sanat*, (1), 43-59.
- Karacan, N. (2014). Heykel, Kaide ve Kütle. *Anadolu Üniversitesi Sanat & Tasarım Dergisi*, 4 (4), 75-93
- Krausse, Anna-Carola, (2005). *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*. (Çev. D. Zaptcıoğlu) (Birinci Baskı). İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- Kaya, Y. (2015). Sanatçı-Nesne İlişkisi Bağlamında, Resim Sanatında Nesne Sürekliliği, Zorunluluğu, Metamorfozu ve Manipülasyonu. *İdil Dergisi*, 5 (20), 115-130.

- Kaygı, A. (2008). Sanat Olanla Olmayanın Sınırı. *Sanatçının Atölyesi; Düşünce Sanat Kültür Seçkisi 5*. İstanbul: Şimdi Yayıncılık, 33-53.
- Kedik, S. (1999). Sanat ve İzleyici İlişkisinin Değişen Görünümü ve Zaman Kavramı Bağlamında Land Art. *Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, (10), 99- 112.
- Kılıç, S. (2009). Uzam mı, uzay mı? Peki mekan ne? *Cogito Dergisi*, (59), 48-60. Kilimci, P. (2012). *Anish Kapoor'un Mekân ve Malzeme Anlayışı*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Kosuth, J. (2011). Felsefeden Sonra Sanat. Harrison, C. ve Wood, P. (Editörler). *Sanat ve Kuram: 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*. (Çev. S. Gürses) (Birinci Baskı). İstanbul: Küre Yayınları, 898-908. (Eserin orijinali 1969 yılında yayımlanmıştır).
- Krauss, R. (2002). Mekâna Yayılan Heykel. *Sanat Dünyamız*, (82), 103-110.
- Le Corbusier, (2018). *Mimarlık Öğrencileri ile Söyleşi*. (Çev. S. Rifat) (Birinci Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Lynton, N. (2004). *Modern Sanatın Öyküsü*. (Çev. S. Öziş ve C. Çapan) (İkinci Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- May, R. (2018). *Yaratma Cesareti*. (Çev. A. Oysal). İstanbul: Metis Yayınları. McEvelley, T. (1999). *Sculpture in The Age of Doubt*. New York: Allworth Press.
- Ötgün, C. ve Bolat, E. (2008). Yapıt Okuma: Jackson Pollock: Numara 1, 1950 (Lavanta Kokusu). *Sanat Dergisi*, (14), 15-22.
- Özbek, D. ve Ertürk, D. (2018). Mekânı Anlama Üzerine Süreç Odaklı Bir Yaklaşım, *Tasarım+Kuram Dergisi*, 13(24), 79-89.
- Özen, S. (2007). *Günümüz Sanatında İndirgeyici Tavır ve Kavramsal Bileşenleri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Özgür, R. (2011). Disiplinlerarası Sanatsal Eğilimlerde Öze Dönüş ve

- Demokratikleşme Süreci. *Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi* (Yedi), (6), 65-68.
- Pallasmaa, Juhani, (2011) *Tenin Gözleri*. (Çev. A. U. Kılıç) (Dördüncü Baskı). İstanbul: Yem Yayın.
- Perec, G. (2017). *Mekân Feşmekan* (Birinci Baskı). İstanbul: Everest Yayınları. Petrucci, R., Herring, F., Madura, J. ve Bissonette, C. (2015 Genel Kimya, İlk ve Modern Uygulamalar. (Çev. T. Uyar, S. Aksoy ve R. İmam). (Onuncu Baskı). Ankara: Palme Yayıncılık. (Eserin orijinali 2011'de yayımlanmıştı).
- Polat, N.(2017). *Sınırları Aşındırmak Modernizm ve Çağdaş Sanat Üzerine*, (Birinci Baskı). İstanbul: Belge Yayınları.
- Ragon, M. (2009). *Modern Sanat*. (Çev. V. Kanetti) (Birinci Baskı). İstanbul: Hayalbaz Kitap.
- Riegl, A. (2015). *Modern Anıt Kültü*. (Çev. E. Ceylan) (Birinci Baskı). İstanbul: Daimon Yayınları.
- Sadak, Y. (2002). *Bubi*. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi.
- Saehrendt, C. ve Kittl, S. T. (2012). *Bunu Ben de Yaparım* (Birinci Baskı). (Çev. Z. Aksu Yılmaz) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sağlam, F. (2017). Heykelde Uzam Bağlamında Anış Kapoor'un Cloud Gate Çalışmasına Göstergebilimsel Bir Yaklaşım. *İdil Dergisi*, 6(38), 2879-2897.
- Sartre, J. P. (1998), *Estetik Üzerine Denemeler*. (Çev. M. Yılmaz) (İkinci Baskı). İstanbul: Doruk Yayınları.
- Serra R. (2011). Yale Konuşması'ndan. Harrison, C. ve Wood, P. (Editörler). *Sanat ve Kuram: 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*. (Çev. S. Gürses) (Birinci Baskı). İstanbul: Küre Yayınları, 1149-1152. (Eserin orijinali 1990 yılında yayımlanmıştır).
- Sözen, M. ve Tanyeli, U. (2016). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. (Onaltıncı Baskı). İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Spampinato, F. (2015). Richard Serra: Heykel, Televizyon ve Statüko.

- Europen Journal of Medya Studies*, 4 (2), 31-39.
- Stella, F. (2011). Prat Enstitüsü Konuşması, C. ve Wood, P. (Editörler). *Sanat ve Kuram: 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*. (Çev. S. Gürses) (Birinci Baskı). İstanbul: Küre Yayınları, 865-866. (Eserin orijinali 1971 yılında yayımlanmıştır).
- Şahiner, R. (2015). *Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi* (İkinci Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Şenyapılı, Ö. (2003). *Otuz Bin Yıl Öncesinden Günümüze Heykel* (Birinci Baskı). Ankara: Odtü Geliştirme Vakfı Yayıncılık ve İletişim Anonim Şirketi.
- Tanyeli, U. (1997). Heykel ve Mekân, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. (2. Cilt). İstanbul: Yen Yayınları.
- Taşçıoğlu, M. (2013). *Bir Görsel İletişim Platformu Olarak Mekân* (Birinci Baskı). İstanbul: Yem Yayın.
- Tetikçi, İ. (2014). Gelenekten Günümüze Aktarımlar “Venüs”. *Yıldız Journal of Art And Design*, 2 (1), 41-50.
- Tucker, W. ve Scott, T. (2011). Heykel Üzerine Düşünceler, C. ve Wood, P. (Editörler). *Sanat ve Kuram: 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*. (Çev. S. Gürses) (Birinci Baskı). İstanbul: Küre Yayınları, 844-847. (Eserin orijinali 1967 yılında yayımlanmıştır).
- Turani, A. (2017). *Dünya Sanat Tarihi*. (Yirminci Baskı). İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Uluengin Ö. ve Görgülü T. (2014). Mimarlıkta Bir Karşı Duruş Tavrı Olarak ‘Anarchitecture’. *MEGARON / Yıldız Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi E-Dergisi*, 9(4). 338-348.
- Uysal, G. (2011). Mağara Sanatı, 5. Ulusal Speleoloji Sempozyumu. Boğaziçi Uluslararası Mağara Araştırma Derneği: İstanbul.
- Uz, N. (1996). *Heykelde Espas*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Ünay, S. (2015). *Sanatçının Nesnesi*. Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.

- Ürey, H. (2016). Teknoloji ve Tasarım İlişkisi. *Cogito*, (83), 115-128.
- Üst, Ş., Hızal, A., Candaş, C. ve Pehlivan, A. (2015). *Üç Boyutlu Sanat Atölye 9*. (4. Basım). Devlet Kitapları: Ankara.
- Wilson, M. (2015). *Çağdaş Sanat Nasıl Okunur*. (Çev. F. Erdoğan) (Birinci Baskı). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Yılmaz, M. (2006). *Heykel Sanatı*. Ankara: İmge Kitapevi.
- Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Yılmaz, M.(2018). *Heymimres Nelik ve Kimliğin Diyalektiği*, Ankara: Ütopya Kitapevi.

İnternet Kaynakları:

- İnternet: Web: <https://gagosian.com/exhibitions/2015/michael-heizer-altars/>. (adresinden 18.09.2018 tarihinde alınmıştır)
- İnternet: Babadağ, M. (2016). Sanatın Tasarım Üzerine Düşen Gölgesi, *E-skop Sanat Tarihi Eleştiri Dergisi*. Web: <http://www.e-skop.com/skopbulten/sanatın-tasarım-üzerine-düsen-gölgesi/3002>. (adresinden 11.06.2018 tarihinde alınmıştır).
- İnternet: Biçer, H. (2017). Leonardo da Vinci Kimdir? Hayatı ve Eserleri. Web: (<https://paratic.com/leonardo-da-vinci-kimdir> adresinden 19.07.2018 tarihinde alınmıştır).
- İnternet: Rajchman, J. (2012). Çağdaş: Yeni Bir Fikir mi? (Çev. E. Gen) *E-Skop Sanat Tarihi Eleştiri*. Web: <http://www.e-skop.com/skopbulten/>(adresinden 11.06.2018 tarihinde alınmıştır).
- İnternet: Web: <http://fabianmarcaccio.daros-latinamerica.net/> (adresinden 09.07.2018 tarihinde alınmıştır).
- İnternet: Web: <http://fabianmarcaccio.daros-latinamerica.net/?p=88&lang=en>(adresinden 09.07.2018 tarihinde alınmıştır).
- İnternet:http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=K%C3%9CTLE (adresinden 05.05.2018 tarihinde alınmıştır).

İnternet: Web: <https://eksisozluk.com/willem-de-kooning--335900?p=1>
(adresinden 12.07.2018 tarihinde alınmıştır)

İnternet: Web: <https://www.e-motivasyon.net/her-yaratici-hareket-oncesinde-bir-yikimla-baslar-pablo-picasso.html>. (adresinden 09.12.2018 tarihinde alınmıştır).

İnternet: Web: <http://art-nerd.com/newyork/katharina-grosse-psychylustro-on-mutualart/>. (adresinden 10.01.2019 tarihinde alınmıştır).

İnternet: Web: http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi29/ali.peksen_29.html/
(adresinden 11.11.2018 tarihinde alınmıştır).

İnternet: Web: <http://gazetekarinca.com/2017/08/gulmen-ve-ozakca-eyleminde-gozaltina-alinanlar-serbest>. (adresinden 18.07.2018 tarihinde alınmıştır).

İnternet: Web: <http://helendonis-keller.com/>.(adresinden 13.10.2018 tarihinde alınmıştır).

İnternet: Web: <http://sbpturkiye.com/le-corbusier-kimdir-eserleri.html>
(adresinden 03.10.2018 tarihinde alınmıştır).

İnternet: Web: <https://theconversation.com/anish-kapoors-cloud-gate-playing-with-light-and-returning-to-earth-our-finite-world-102272> (adresinden 13.04.2018 tarihinde alınmıştır).

İnternet: Web: <http://webders.net/663/isik-ve-isi-neden-madde-degildir.html>. (adresinden 13.07.2018 tarihinde alınmıştır).

İnternet: Web: <http://websterj11247726.blogspot.com/2014/03/cps-presentation-artist-study.html>(adresinden 18.09.2018 tarihinde alınmıştır)

İnternet: Web: http://www.academia.edu/10664425/Drawing_Outside_the_Lines_Towards_a_New_Discipline_of_Public-Interest_Architecture.
(adresinden 10.01.2019 tarihinde alınmıştır).

İnternet: Web: <http://www.artfulliving.com.tr/sanat/baskalarinin-anilarina-dokunabilir-misin-i-14860>(adresinden 10.07.2018

tarihinde alınmıştır).

İnternet: Web: <http://www.birdakikadageziyorum.com/destinations/40-000-yillik-ilk-resimler-magara-resimleri/>(adresinden 11.15.2018 tarihinde alınmıştır).

İnternet: Web: <http://www.ecogeek.org/content/view/350/>(adresinden 11.08.2018 tarihinde alınmıştır).

İnternet: Web: <http://www.hurriyet.com.tr/dunya/banksynin-kirmizi-balonlu-kiz-eseri-kendini-ogutmesine-ragmen-satildi-40984490> (adresinden 10.07.2018 tarihinde alınmıştır).

İnternet: Web: <http://www.hurriyet.com.tr/teknoloji/hologram-nedir-40991020>. (adresinden 10.07.2018 tarihinde alınmıştır).

İnternet: Web:

<http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=397&RecID=3142> (adresinden 10.01.2019 tarihinde alınmıştır).

İnternet: Web: <http://www.mimdap.org/?p=19681>(adresinden 06.10.2018 tarihinde alınmıştır).

İnternet: Web: <http://www.otimsan.com/haberler/ilhan-koman-kare-metal>. (adresinden 03.07.2018 tarihinde alınmıştır).

İnternet: Web: <http://www.rgbhologram.com.tr/hologram-7~o,3~i,1.html>. (adresinden 11.11.2018 tarihinde alınmıştır).

İnternet: Web:

<https://awards.eurobest.com/winners/2015/media/entry.cfm?entryid=1006&award=3&keywords=&order=0&direction=1>. (adresinden 10.01.2019 tarihinde alınmıştır).

İnternet: Web: <https://blog.peramuzesi.org.tr/sergiler/sanatta-venus/>(adresinden 10.01.2019 tarihinde alınmıştır).

İnternet: Web: <https://cdn.magasin3.com/wp-content/uploads/2014/10/wizz-eng.pdf>(adresinden 10.01.2019 tarihinde alınmıştır).

İnternet: Web: https://en.wikipedia.org/wiki/Cloud_Gate. (adresinden 13.07.2018 tarihinde alınmıştır).

İnternet: Web: https://en.wikiquote.org/wiki/Theo_Jansen(adresinden

06.07.2018 tarihinde alınmıştır).

İnternet: Web: <https://manifold.press/gordon-matta-clark>, Manifold.
(adresinden 13.11.2018 tarihinde alınmıştır).

İnternet: Web: <https://medium.com/the-omnivore/creating-the-worlds-biggest-artwork>(adresinden 18.09.2018 tarihinde alınmıştır).

İnternet:

<https://sites.google.com/site/melihapa3/heykelinvarl%C4%B1%C4%9F%C4%B1>(adresinden 05.12.2018 tarihinde alınmıştır).

İnternet: Web: <https://ubutext.memoryoftheworld.org/conceptual-artists-books/Lawrence+Weiner.pdf>. (adresinden 11.01.2019 tarihinde alınmıştır).

İnternet: Web: <https://whitehotmagazine.com/articles/talking-painting-with-fabian-marcaccio/3038>(adresinden 11.07.2018 tarihinde alınmıştır).

İnternet: Web: <https://www.aycaguney.com/single-post/2018/04/21/Lucio-Fontanayla-Uzamsal-Resim-Ak%C4%B1m%C4%B1>. (adresinden 06.12.2018 tarihinde alınmıştır).

İnternet: Web: <https://www.britannica.com/art/sculpture#ref400874>.
(adresinden 13.04.2018 tarihinde alınmıştır).

İnternet: Web: <https://www.haberler.com/refik-anadol-wdch-dreams-in-heyecanini-yasiyor-11281749-haberi/>.(adresinden 10.07.2018 tarihinde alınmıştır).

İnternet: Web: <https://www.mandatory.com/living/1263153-robert-rauschenberg-retrospective-will-blow-mind>. (adresinden 15.01.2019 tarihinde alınmıştır).

İnternet: Web: <https://www.nevadaart.org/seattle-studio-visits-lead-pencil-studio-part-3-of-3/>(adresinden 11.08.2018 tarihinde alınmıştır).

İnternet: Web: <https://www.sfmoma.org/artwork/98.308.A-C/essay/white-paintingthreepanel/>.(adresinden 12.07.2018 tarihinde alınmıştır).

İnternet: Web: <https://www.tate.org.uk/context-comment/articles/and-word-was-made-art>. (adresinden 13.04.2018 tarihinde alınmıştır).

İnternet: Web: <https://www.theartstory.org/artist-andre-carl.htm>. (adresinden 03.07.2018 tarihinde alınmıştır).

İnternet: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/sep/01/frank-stella-art-money-whitney-retrospective>. (adresinden 11.06.2018 tarihinde alınmıştır).

İnternet: Web: <https://www.theguardian.com/culture/2001/may/26/art>. (adresinden 11.12.2018 tarihinde alınmıştır).

İnternet: Web: Kandolu, N. (2016). (<https://gazetesi.sabanciuniv.edu/tr/2018-11/bilim-sanatlabulusursa>). (adresinden 16.09.2018 tarihinde alınmıştır)

İnternet: Web: www.etimolojiturkce.com(adresinden 17.07.2018 tarihinde alınmıştır).

İnternet: Web: <https://www.britannica.com> (adresinden 21.09.2018 tarihinde alınmıştır).

İnternet: Web:<http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR§ionID=5&articleID=841&bhcp=1>(adresinden 12.07.2018 tarihinde alınmıştır).

İnternet:Web:<https://awards.eurobest.com/winners/2015/media/entry.cfm?entryid=1006&award=3&keywords=&order=0&direction=1> (adresinden 10.01.2019 tarihinde alınmıştır).

İnternet:Web:Lanzl, C. (2016). Dream Machines A Conversation With Theo Jansen. 51-55.:

Web: https://www.urbancultureinstitute.org/uploads/1/1/4/6/11465358/theo_jansen_interview_clanzl_sculpture_0616.pdf adresinden 09.08.2018 tarihinde alınmıştır. (adresinden 13.09.2018 tarihinde alınmıştır).

İnternet:Web:<https://sherpa.blog/roportaj/refik-anadol-roportaj-yapay-zeka>

arsiv-ruyasi-salt (adresinden 13.09.2018 tarihinde alınmıştır).



ISBN: 978-625-378-035-7