

**T.C.
MERSİN ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANA SANAT DALI**

**HEYKELDE KONSTRÜKTİF UYGULAMALAR VE
YAPISAL ÇÖZÜMLEMELER**

Nihan GÜNDÜZALP ÖLMEZ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mersin, 2014

T.C.
Mersin Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü
Heykel Ana Sanat Dalı

HEYKELDE KONSTRÜKTİF UYGULAMALAR VE
YAPISAL ÇÖZÜMLEMELER

Nihan GÜNDÜZALP ÖLMEZ

DANIŞMAN
Prof. Mustafa YÜKSEL

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mersin, 2014



T.C.
MERSİN ÜNİVERSİTESİ REKTÖRLÜĞÜ
Sosyal Bilimler Enstitü Müdürlüğü



YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi Olarak Sunduğum “Heykelde Konstrüktif Uygulamalar ve Yapısal Çözümler” Başlıklı Bu Çalışmanın, Bilimsel Etik Kurallara ve Geleneklere Uygun Şekilde tarafımdan yazıldığını ve yararlandığım eserlerin tamamının kaynaklarda gösterildiğini onurumla doğrularım.

12.11.2014

Nihan GÜNDÜZALP ÖLMEZ

Mersin Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğüne,

Nihan GÜNDÜZALP ÖLMEZ tarafından hazırlanan "HEYKELDE KONSTRÜKTİF UYGULAMALAR Ve YAPISAL ÇÖZÜMLEMELER" başlıklı bu çalışma, jürimiz tarafından Heykel Ana Sanat Dalında YÜKSEK LİSANS tezi olarak kabul edilmiştir.

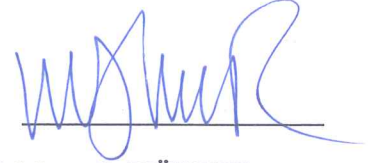
Başarılı



Başarısız



Üye



Prof. Mustafa YÜKSEL
(Danışman)



Üye



Prof. Dr. Çetin VEYSAL



Üye



Yrd. Doç. Metin ŞEN

Onay

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim elemanlarına ait olduklarını onaylarım.

12.11.2014

Doç. Hüseyin DEMİR
Enstitü Müdürü



ÖNSÖZ

Araştırmada heykel alanına dair gerek uygulama gerekse teorik anlamda benimle bilgi ve deneyimlerini paylaşan değerli danışmanım Prof. Mustafa Yüksel'e, araştırma konuma ilişkin Felsefi anlamda katkılarını sunan ve yol gösteren sayın Prof. Çetin Veysel'a teşekkürlerimi bir borç bilirim. Tez konusunun araştırma sürecinde çeviri desteğiyle katkılarını sunan değerli dostum Özge Kutlu'ya, Yüksek Lisans eğitimim boyunca gösterdikleri sabır ve destekle yanımda olan çekirdek ailemin fertleri ablam ve kardeşime, özellikle heykel malzemelerime sponsor olan annem Mukadder'e ve bana olan inancıyla mesleki başarıyı güçlendiren babam Muhammer Gündüzalp'e, gece gündüz benimle uykusuz kalan eşim Kadir Ölmez'e, ayrıca adını sayamadığım bütün dostlarıma sonsuz teşekkürler.

ÖZET

HEYKELDE KONSTRÜKTİF UYGULAMALAR VE YAPISAL

ÇÖZÜMLEMELER

İnşa biçimi ve tekniği olarak ortaya çıkan konstrüktif yapı, sanatsal dizgede biçimsel olarak karşılığını bulmuştur. Bu biçimsel yapının düşünsel sürecinin incelenmesi, hazırlanan konunun kısa bir özetidir.

Modern dönemin belirgin ifade biçimi olan konstrüksiyon, endüstriyel malzemelerin birleştirilerek bir yapı oluşturması esasına dayanır. Oluşturulan bu yapılar işlevsel nesnelere kaynaklık etmesinin yanında, malzeme ve çalışma tekniğini yüceltmesi, hatta post-modern süreçte endüstriyel ürünün doğrudan kendini işaret etmesi bakımından önemlidir.

Bu çalışmanın temel konusu, konstrüktif bir anlayışla yapılan heykel formu ve düşünce biçimidir. Heykelin kendi varlığı dışındaki düzlemde konumlanması heykel tarihi boyunca bir problem olarak kendini göstermektedir. Ancak konstrüktif yapıyla bir heykelle bu süreç evrilmiştir. Artık sadece heykelin konumlanması değil, düşünsel yapısı da probleme dâhil olmuştur. Heykelin mekânsal düzlemde zaman içerisinde uğradığı yapısal ve anlamsal değişimi de bu problemi tartışmada temel alınmıştır. Konstrüktivist bir anlayışla oluşturulan heykelin içindeki birimlere ait boşluğa mekânsal bir değer olarak yaklaşılmasının yanında, heykelin dış yapıyla kazandığı anlamı, yapısalılık bağlamında bir bütünsellik olarak değerlendirilmektedir. Boşluğu heykelin konumlandığı bir uzam olarak düşündüğümüzde, mekânsal düzlemin düşünce sistemine bağıntılı olarak yeni bir anlam kazanması söz konusudur. Heykelin çerçevesini belirleyen boşluk kendi başına sergilenen bir yapıya dönüştüğünde, bu yapıyı sınırlayan mekânın da tanımı değişmektedir. Bütün bu olgular Yapısalılık bağlamında değerlendirildiğinde parça bütün ilişkisi söz konusu olmaktadır ve

anlamın kendisi nesnelere arasındaki ilişkilerle saptanabilmektedir. Böylece, temel amaç birimlerin sadece inşacı bir yaklaşımla yeniden üretimi değil, birimlerin bir araya gelerek oluşturduğu anlamdır. Sanatsal dizgede sınırlandırılmış bir boşluk olan mekânın yorumlanması, benzer şekilde heykelin iç boşluğundaki sınırların yapısı gibi düşünülmelidir. En genel tanımıyla mekân, bir formun sınırlarının boşluğun içinde varlık göstermesidir. Heykel de boşlukta konumlanmasıyla anlam kazanır ve boşluğun sınırlarının mekânı belirlemesi sürecine bakıldığında, bütün bu dizindeki asıl değeri nesnelere birbiriyle girdiği ilişkinin anlamlı bir bütün oluşturması olarak açıklayabilir.

Heykelin içinde yer aldığı mekânsal düzlemin bir boşluk olarak değerlendirildiği bu çalışma, yapısal bir öge olan boşluğun plastik bir değer kazanarak mekânın içerisinde anlam kazanması bakımından önemlidir.

Anahtar Kelimeler: Heykel, Konstrüktif Yapı, Yapısalcılık, Yapıbozum, Yapı, Gösterge, Gösterilen, Dizge- Dizin, Mekân, Boşluk, İşlev, Anlam,

ABSTRACT

CONSTRUCTIVIST APPLICATIONS AND STRUCTURAL ANALYSES IN SCULPTURE

Constructivist structure, which is used as a construction tool and technique, has obtained a new meaning in artistic style recently. This is the abstract of the study which has studied the intellectual processes of this kind of constructivist structures.

Construction is based on the combination of industrial tools as the exact expression of modern days. In addition to being source to functional objects, it develops the material and working techniques. Moreover, it is important that it highlights itself as a industrial product in post-modern days. In order to discuss the structural principles of the statue, constructivism needs to be examined as the basis. On this aspect, the main subject of the study is the statue designed in line with constructivist ideas. Throughout the history, it has always been a problem that statue has been discussed in another perspective rather than its own perspective. However, with a statue designed by constructivist structure, this kind of process has evolved. From now on, not only the position but also the thought style of the statue has been included as a problem. The main thing in the discussion of the problem is the change of the statue regarding structure and meaning in time. In addition to the spatial value of inner space, statue designed by a constructivist view, the statue has also a meaning with its outer space. When the space is considered as a location where the statue is located, it is easy to obtain a new meaning in spatial level. By the time the space shaping the statue turns into an exhibited structure, the definition of the space also changes. Furthermore, the moment all these events are considered in line with constructivism, there

occurs a metonymy in which the meaning itself can be understood via the relationships among the objects. Thus, the meaning the forms create is the main aim.

The interpretation of space in artistic style needs to be thought in the same way regarding the topics in statue. With its general definition, space is the existence of a form in its own limits. Statue gets its own meaning through its location in space. When the limits of space in terms of clarifying the location is considered, it can be understood that the objects compose a meaningful unit. Since the spatial level is evaluated as space, this study is important in that it makes the space valuable via making the plastic meaningful as a spatial part.

Key words: Sculpture, Constructivist Structure, Structuralism, Deconstruction, Structure, Sign, Signified, System, Space, Vacancy, Function, Meaning

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	i
ÖZET	ii
ABSTRACT	iv
İÇİNDEKİLER	vi
!Beklenmeyen Formül Sonuvii	
GİRİŞ	1
I.BÖLÜM	3
I.1.Konstrüktivizm'in Tarihsel Süreci ve Konstrüktif Yapı	3
I.1.1.Konstrüktivizm ve Konstrüktivist Düşünce.....	9
I.2.Konstrüksiyonun Tanımı ve Sanatsal Dizgede Tartışılması	17
I.3.Modern Dönem Sonrası Konstrüktif Biçimler	20
I.4. 20. Yüzyıl Etkisiyle Yapısı Değişen Heykel	22
II.BÖLÜM	35
II.1.Kavram Olarak Yapısalcılığın İncelemesi	35
II.2.Dizim ve Dizge Bağlamında Heykelin Yapısal İncelemesi	37
II.2.1. Göstergibilimde Yapı ve Anlam.....	38
II.3. Heykelde Boşluk ve Mekan Kavramlarının Yapısal Çözümlemesi, Dekonstrüktif Yapılanma.....	47
III.BÖLÜM	51
III.1.Kişisel Uygulamalar.....	51
III.1.1. Todorov'un Önermesi Ekseninde Çözümlenen Yapı.....	55
III.1.2. Dilbilimsel, Matematiksel Metotla Çözümlenen Yapı	61
SONUÇ	70
KAYNAKÇA	71

RESİM DİZİNİ

Resim 1: Pablo Picasso, “Masadaki Keman”,1915	4
Resim 2: Hanri Laurens, “Beaune Şişesi”, 1954	4
Resim 3: Umberto Boccioni, “Boşlukta İlerleyen Tekil Süreklilik”,1913	5
Resim 4: Kasimir Malewitsh, “Architekton-Horizontal”,1926	7
Resim 5: Vladimir Tatlin, “Karşıt Kabartmalar”,1914	13
Resim 6: Vladimir Tatlin, “Tatlin’in Kulesi”, 1920	14
Resim 7: Anthony Pevsner, “ Geliştirilebilir Sütun”,1942	16
Resim 8: Naum Gabo, “ Uzayda Konstrüksiyon”, 1937	17
Resim 9: El Lissitzky, “ Proun Odası”, 1920	23
Resim 10: El Lissitzky, “Sovyet Pavyonu”, 1939	24
Resim 11: Laszlo Moholy-Nagy, “Uzay-Işık Modülatörü”, 1930	26
Resim 12: David Smith, “Küpler”, 1964	30
Resim 13: Anthony Caro, “Boyalı Çelikler”, 1987-1990	31
Resim 14: Kurt Schwitters, “Merzbau”, 1933	33
Resim 15 : Donald Judd, “İsimsiz”, 1983	34
Resim 16: Carl Andre, “Savaşın Söylentileri”, 2002	34
Resim 17: Marcel Duchamp, “Pisuar”, 1917	44
Resim 18: Naum Gabo, “Uzayda Doğrusal Yapı”, 1943	53
Resim 19: Anthony Pevsner, “ Geliştirilebilir Yüzey”,1938	54
Resim 20: “İsimsiz”, 2014	55
Resim 21: “İsimsiz”,(Maket), 2013	58
Resim 22: “İsimsiz”, 2014	62

Resim 23: “İsimsiz”, 2014

65

Resim 24: “İsimsiz”, 2013

67



Şekil 1: Sassure'un Anlam Öğeleri Şeması	36
Şekil 2: Göstergebilim İlkeleri "Dizge ve Dizin" Şeması	40
Şekil 3: Todorov'un Önerme Şeması	57



GİRİŞ

Sanatsal dizgede, heykelde konstrüktif yapının biçimsel bir değer olarak tartışılması, düşünce yapısının çözümlenmesiyle mümkündür. Yapı itibariyle, bir inşa ediş biçimi ve tekniği olarak ortaya çıkan konstrüktif yapıli heykeli parçalar bütünü olarak değerlendirmek gerekmektedir. Çünkü konstrüktif anlayışla yapılan heykel formunda, heykelin bütününi oluşturan birimlerin değerler sistemindeki yeri ve anlamı ayrıca bir önem taşımaktadır. Yapı ve anlam bakımından değerlendireceğimiz heykeli bir ‘Gösterge’ olarak ele aldığımızda, heykelin birimleri arasında kurulan bağın ve bütüne ilişkin anlamın yorumlanabilmesi için Dilbilimindeki ‘anlam’a yönelik bir çözümlene gerekmektedir. Dilbilimimin kurucusu Ferdinand de Sussure’den bilindiği gibi, “hiçbir şeyin kendi başına ve doğal bir yetenekle anlam taşımadığı, her şeyin bütününe göre anlam kazandığı bir dizgedir dil, parçaların ‘anlam’ ya da işlevini dilin yapısı belirler” (Yücel, 2005: 29).

Bu bağlamda;

Sussure’ün ünlü satranç benzetmesinden yararlanmak gerekirse, satranç taşlarının boyutları, yapıldıkları nesnenin türü, değeri, hatta biçimleri oyun dizgesi bakımından hiçbir önem taşımaz; önemli olan, her taşın öbür taşlarla kurduğu bağıntı ve bunun sonucu olan işlevdir. Aynı biçimde, dilsel öğeleri de kendi başlarına, tekil “nesne”ler olarak değil, içinde yer aldıkları bütününi başka öğeleriyle kurdukları bağıntılarda kavramaya çalışmak gerekir. (Yücel, 2005: 29-30)

Sussure’ün çözümlemesinden yola çıkarsak, dil bileşimsel bir yapıya sahiptir ve bu yapıdaki bütün bileşenler dizilişleri itibariyle anlamı oluştururlar. Dolayısıyla heykel, içinde yer aldığı düzlemde sahip olduğu bütün bileşenleriyle anlam kazanmaktadır. Yani parçalar bütününi olarak değerlendirebileceğimiz heykel kendi içerisinde belli bir düzene sahiptir. Ve bu düzeni oluşturan her bir öğe yani her bir birim, diziliş şekillerine göre ayrı ayrı bir anlam içerdiği gibi bir arada oluş biçimleri de farklı bir anlama yol açabilir. Ancak bu düzen, heykelin tarihsel süreç ve değişimine bağlı olarak incelenmelidir. Tarihsel

süreçler, toplumsal yapı ve değişen dünya anlayışına paralel olarak kapsadığı anlam değişkenlik göstermektedir. Heykelin sanatsal dizgedeki değeri, başlı başına kendi yapısına ait bir çözümlemeyle değil, içerisinde bulunduğu süreç üzerinden de değerlendirilmelidir. Modern dönemde geleneksel heykelle ilişkilendirilebilecek malzeme ve tekniğin yerine, sanatçıların eline geçirdiği her türlü malzemeye heykel yapma düşüncesi ile yapı bozuma uğrayan heykel, anlama yönelik bu çözümlemeyi zorunlu kılmıştır. 20. Yüzyılın başında Konstrüktivizm ile başlayan bu anlayış; gerek malzeme kullanımı gerekse temsil olarak ideolojik bir yapıda şekillenmesiyle heykel farklı disiplinler üzerinden yorumlanabilmelidir. Konstrüksiyona dayalı heykel, malzemenin ve biçim dilinin değişmesinden ziyade, konstrüktivist sanat anlayışının bir düşünce biçimine dönüşmesiyle yeni bir anlam kazanır. Heykelin kendi içyapısına ait anlamı olan değerler, bu süreçten sonra kendi başlarına bir değer olarak sergilenmeye başlanmıştır. Heykelin bütününe ilişkin yapısal bir değer olan boşluk özneye dönüşerek sergilenmiş, boşluğun kendi başına bir gösterge olmasıyla yapısı bozulan mekân, bir nesnenin sergilendiği yer olmaktan çıkarak nesnenin kendisi olmuştur. Kabuğunu kıran bu yapı, Kübizm'den referans alınan Konstrüktivizmin bileşimsel yapısının düşünce biçimine dönüşmesiyle şekillenmiş, inşacı yaklaşımla oluşturulan form anlayışındaki sanatsal yapının kırılmasıyla birlikte heykel kavramının sınırları genişlemiştir. “Gösterge” ve “Gösterilen” kavramlarındaki belirteçlerin yeri değişmiş, aynı biçimsel yapıdaki gibi düşünsel yapıda da alışlagelmiş değerler kırılarak bir karşıtlık oluşturmuşlardır. Yapısalcı bir yaklaşımla incelenen heykelde temel amaç, değerleri değişen kavramların ve yapıların çözümlenmesidir.

I. BÖLÜM

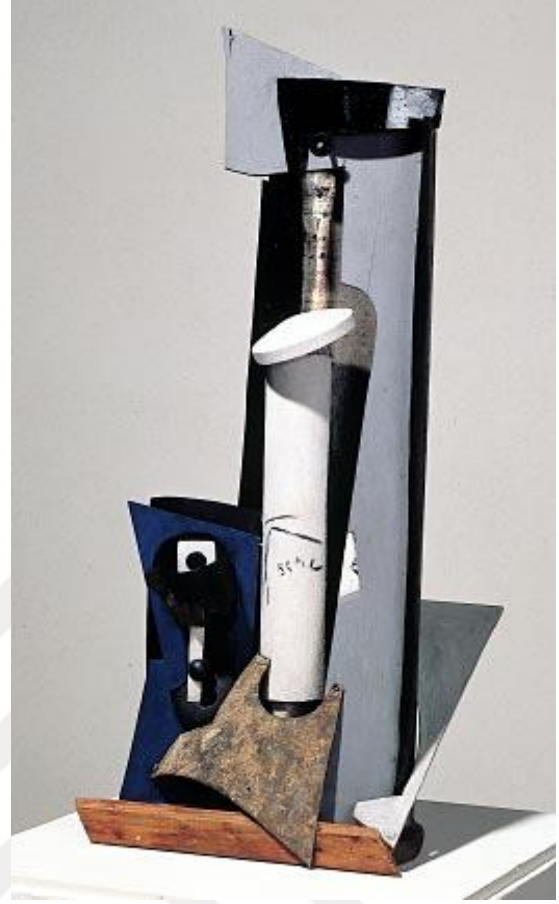
I.1.Konstrüktivizm'in Tarihsel Süreci ve Konstrüktif Yapı

Temelde “konstrüksiyona ilişkin, inşai” anlamında kullanılan Konstrüktif terimi 20. Yüzyılın başlarında modernitenin belirgin ifade biçimini oluşturmuştur. Bu ifade biçimi endüstriye bağlı olarak moderne ve ilerleme olgusuna zemin oluşturmaktadır. 20. yüzyılın ilk çeyreğindeki Süprematizm, De Stijl, Kübizm ve Konstrüktivizm gibi akımlar sanatta dış gerçekliğe bağlı form anlayışına ve geleneksel malzeme kullanımına yüz çevirerek yüzünü endüstriye bağlı olarak moderniteye dönmüştür. Bu akımlar dış gerçekliğe tam olarak sırtını dönemese de ‘mutlak sanat’ adına biçimsel çözümlenmeye gitmiştir.

19. yüzyıl sonlarında endüstrinin hızla gelişmesi, bilimsel çalışmalar, savaşlar ve ekonomik sorunlar toplumsal yapıyı etkilediği gibi sanatçıyı da etkilemiştir. 19.Yüzyıl sonları ve 20. yüzyılın başlarındaki bu gelişmeler, Kübist heykelde geleneksel değerlerin biçiminin bozulması ve yeniden bir düzen kurulmasıyla alışılmış form anlayışının dışına çıkarak kendini gösterir. Kübizm 'de dış gerçeklik tümüyle reddedilmemiştir. Yalnızca dış gerçekliğe ait olan nesnelere yeniden düzenlenerek bir araya getirilmiştir. “Kübistler nesnelere gördükleri gibi değil düşündükleri gibi kavrarlar. Bu kendine özgü düşünce biçimi ile varlık düzenini alışılmış, biçimsel düzenini yitirir, biçimi bozulmuş yeniden kurulmuş yeni bir düzen görülür” (Huntürk, 2011: 232). Oluşturulan bu düzende nesnenin farklı yüzeyleri tek bir noktadan görülebilir kılınarak “simultane perspektif” anlayışıyla yapılandırılmıştır. Kübizm ile birlikte heykelde ilk defa geleneksel malzemenin dışına çıkılarak buluntu nesnelere yeni formların oluşturulması sanatta devrim niteliği kazanmış ve 20.yüzyıldaki çoğu sanat hareketine kapı açmıştır.



Resim 1: Pablo Picasso, "Masadaki Keman", 1915.



Resim 2: Hanri Laurens, "Beaune Şişesi", 1954.

Kübizm'deki eş zamanlı anlatım, "birden çok anı ve açığı aynı anda gösterebilmesinden kaynaklı" Fütüristlerin dikkatini çekmiştir. Ancak Kübistlerin farklı anı ve açıları aynı yüzeyde göstermelerinin aksine Fütüristler tek bir yüzeyin an be an hareketinin biçimlendiği devinim fotoğraflarını betimleyici bir yaklaşım içinde olmuşlardır. Fütürizmin, teknolojiye ilgisi, kentsel ve endüstriyel gelişimlere hayranlığı, yüzünü geleceğe dönmesine neden olmuş, yeni bir dünya için, yeni bir sanat önermesi yer almış ancak bu "yeni sanat" anlayışı özellikle heykelde tam karşılığını bulamamıştır (Antmen, 2008/2009: 66-67). Heykel sanatında, Fütürist etkiyi bazı heykellerde görmek mümkündür. Daha çok resimsel düzlemde tam karşılığını bulabilmiştir. Fütürizm'in öncülerinden Umberto Boccioni'nin 1913'te gerçekleştirdiği "Boşlukta İlerleyen Tekil Süreklilik" heykelinde

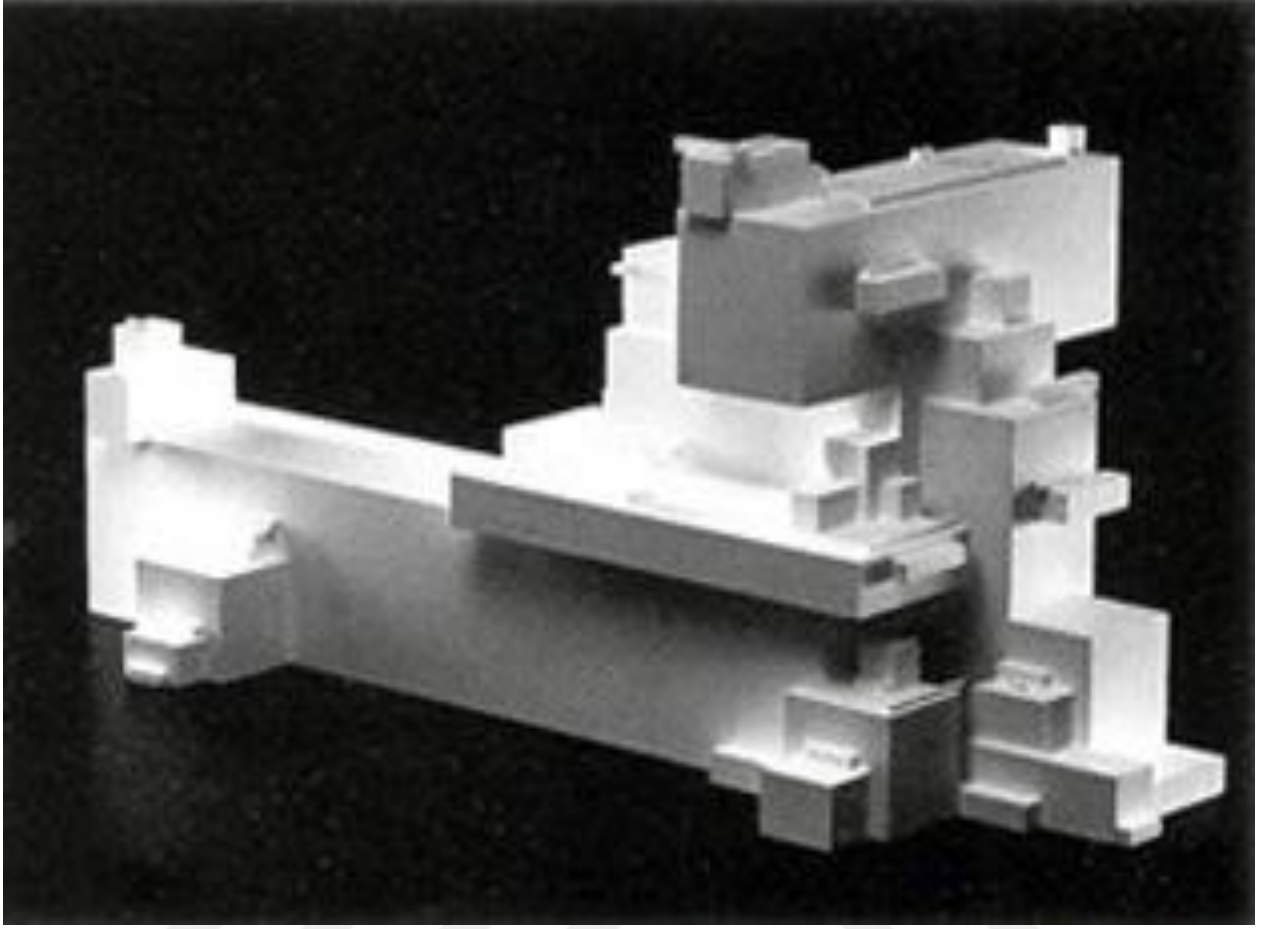
göreceğimiz gibi, devingen bir hareketin zamanın belli bir anında durması, Fütürizmin hız ve hareket kavramlarını arayışının etkisini gösterir.



Resim 3: Umberto Boccioni: “Boşlukta İlerleyen Tekil Süreklilik”, 1913.

Boccioni, hareket eden nesnelere, mekanik bir algıyla yorumlamış ve zamanın akışında bir 'an' da durdurmaya çalışmıştır. Amaç, anın ritim ve dinamizminin figür üzerinde algılanabilir olmasını sağlamaktır.

1913 yılında Fütürizm'in şemsiyesi altında, malzeme ve tekniği önceleyen bir yaklaşımla ortaya çıkan Konstrüktivizm, Fütürizm'den farklı olarak yüzünü gelecekte içinde buldukları zamana çevirmiştir. "Üretim olarak sanat" anlayışını bir kenara atmadan nesnenin, giysinin ve yapının yararlığını bütün ilklerin üstüne yerleştiren Konstrüktivistler'de teknolojinin getirileri malzeme dili olmuş, Fütürizm 'deki gibi biçimsel bir amaç taşımamıştır. Temelde "biçimi belirleyen işlevdir" düşüncesiyle hareket eden Konstrüktivistler geometrik kompozisyon anlayışını benimsemiş, gerçeğin yorumlanmasına ve betimlenmesine tepki göstermişlerdir. Konstrüktivizmin benimsediği bu anlayış, Süprematizm ve De Stijl gibi sanat hareketlerinin çoğu görüş ve uygulamasında aynı çatı altında değerlendirilmelerine sebep olsa da temelde bazı yapısal farklılıklar taşımışlardır. Konstrüktivizm bu hareketlerden ödünç fikirler almış, ama özünde obje üretimine baştan sona yeni bir yaklaşım sergilemiş, sanat yapıtlarına geleneksel sanat yaklaşımını ortadan kaldırarak yerine 'inşa' yı koymuştur. Modern dönemin gelişiminde temel görevi üstlenen bu harekette reel dünyanın yeniden yapılandırılmasına karşı bir duruş sergilenmiş, geometrik kompozisyonlar kurulmuş ve toplumsal yarar ortak anlayış olmuştur. Sanatın toplumsal yarar sağlaması ve kurulacak olan yeni bir toplumun inşası fikriyle yola çıkan Rus Konstrüktivistleri Kasimir Malewitsch'in "biçimsel sadelik ve Picasso'nun assemblaj gibi işlevsellikten uzak anlayışından beslenmiş olmasına rağmen kurulacak yenedünya' da 'yarar' öncelikli düşünce olmuştur" (Antmen, 2008/2009: 66-67).



Resim 4 : Kasimir Malewitsch, “Architekton-Horizontal”,1926.

Bu dönemin politik sistemi, “değiştirdiği bu modern dünyanın gelecekte çok daha iyi ve insanlığın yararına olacağına inanç duyan modern sanayi ve endüstri toplumu, din kurumları ve aristokrasinin yaşam biçimini yadsıdığı gibi biçim dünyasını da değiştirdi. İçeriğin figüratif bir anlatımla görselleşmesi yerine soyut biçimlerle anlatılmasına önem verdi” (Türkkan, 2007: 26).

Başka bir deyişle;

Burjuva kesiminin estetik beğenisine seslenen avangard yaklaşımların toplumun daha geniş bir kesimi için bir anlam ifade etmemesi, ilerlemenin görüntüsünün daha farklı zeminlerde aranmaya başlamasının başlıca nedenleri arasında sayılabilir. 1920’lerin Almanya’sında Bauhaus felsefesi, özellikle de dönemin sanatçı birliklerinden İşçi Sanat Konseyi’yle bağlantısı

olanlar, küçük bir kesime 'lüks' üretmek yerine geniş bir kesime 'kullanışlı' yaşam alanları yaratabilmek düşüncesi üzerine kurulmuştur. Rus Konstrüktivizmi ise, her ne kadar Maleviç'in (biçimsel sadelik) ve Picasso'nun (kolaj, assemblaj) işlevsellikten uzak sanatsal yaklaşımlarından beslense de 1917 Devrimi'yle kurulacak yeni topluma inananların öncülüğünde geliştiği için özünde 'biçimi belirleyen işlevdir' düşüncesiyle şekillenmiştir. Bu açıdan bakıldığında her iki yaklaşım da yeni bir dünyanın inşası sürecinde sanatın yeni bir şekilde işlevselleştirilmesi konusunda hemfikirdir. (Antmen, 2008/2009: 104)

Konstrüktivizm, sanatın geleneksel yapısını, inşacı yaklaşımla şekillenen sanat yapıtı ile değiştirerek yeni bir çözüm sundu. Yaratılacak objeler, güzelliği ifade etmek, sanatçının bakış açısı ya da dünyayı betimlemek amacıyla değil, fonksiyonel nesnelere tasarımını sağlayan, sanatın biçimleri ve nesnelere temel analizini gerçekleştirmek için yaratıldı.

Birçok konstrüktivist için, "maddenin gerçekliği" etik bir şarta bağlıdır, sadece kapasitesiyle uyumlu kullanımına inancı ve kullanılabilirliği yerin ispatıdır. Konstrüktivist sanat, örneğin; tahta, cam ve metal arasındaki farkı sorarak, sıklıkla maddenin nasıl davranacağını açıklamayı görev edinmişti. Bir sanat çalışmasının biçimi, nesnelere tarafından belirlenmeliydi. (Yaklaşık bir biçimle değil, geleneksel sanat biçimlerindeki gibi, sanatçının temel materyalleri çok farklı ve güzel bir şeye dönüştürmesi gerekmektedir). Bazıları için, bu araştırmalar son demektir, hedef, fikirlerin ve tasarımın kitle üretimindeki dönüşümüydü; diğerleri için kendi içinde bir sondu, modern hayatın dinamizminin açıklanmasının yeni ve orijinal bir biçimiydi. Konstrüktivizmin kodları, modern hayat tecrübesinin açıklanmasının tutkusuydu bir dinamizmdi, uzay ve zamanın yolunu şaşırtacak nitelikte ve yeniydi. Bundan daha da önemli olan tutku, Rus Devriminin daha demokratik ve modern hedefleri için sanatın daha isabetli ve yeni bir biçimini geliştirmektir. Konstrüktivizm yeni toplumun yapı taşlarıydı, modern sorunlara çözüm bulmada bilim adamlarıyla kültür işçileri başa baştılar.

Konstrüktivizm günlük hayatın modern üretiminin teknik çalışması için talep edilmiş, ve ardından modern Komünist topluma, kitleyi şekillendirilmesi için fikir sağlayarak hizmet etmesi beklenmiştir. Sonucunda hareket sanatçının atölyesini fabrikaya dönüştürmeye çalışmıştır. Bazı sanatçılar, sanatın doğasının değerine uygun olarak soyut, analitik çalışmalar üzerinde ısrarcı olmaya devam etmiştir. Bu sanatçılar Avrupa'ya yayılan konstrüktivizmin etkisi altında kalanlardır. Diğerleri, bu arada, sanatçının sanayide çalıştığı prodüktivizm, olarak bilinen yeni fakat kısa ömürlü, hayal kırıklığı yaratan bir safha üzerinde ilerlemişlerdir. Kısmen Bolşevik rejiminin avangard sanata düşmanlığının kurbanı olan bazı sanatçılar bu yapıtımdan kaçarak Avrupanın diğer ülkelerine gitmişlerdir. Rus konstrüktivizmi 1920'lerin ortalarında

çöküşe geçmiştir. Fakat batıda sanatçılara ilham vermeye devam edecek, Uluslararası Konstrüktivizm adıyla anılan 1920’de Almanya’da gelişecek bir hareketi besleyecek ve mirası 1950’lere sürecektir. (<http://www.theartstory.org/movement-constructivism.htm/2014>)

I.1.1.Konstrüktivizm ve Konstrüktivist Düşünce

Konstrüktivizm temelde düşünsel bir teoridir. Öğrenme kuramları ve yöntemleri üzerine dizgeler sistemidir. Bu teorinin açıklanmasında sosyal yapılandırmacı bakış açısı öncelikli problemdir. Toplumsal yapının deneyimlerinin bir anlam oluşturması ve bu anlamı oluşturan değerlerin bir aradalığıdır.

Konstrüktif düşüncenin sanatsal dizgede çözümlenebilmesi, toplumsal realitenin çözümlenmesiyle mümkün olacaktır. Temelde bir sanat hareketi olarak inceleyeceğimiz Konstrüktivizmin, toplumsal yapılanmanın etkisiyle şekillendiği bir gerçektir. 1917 Bolşevik Devrimiyle yeni bir dünya önermesi bu yapı ekseninde değerlendirilir ve sanatsal yapıdaki etkisi kaçınılmazdır. Bu noktada Konstrüktivizmin çıkış temelli incelenmesi öncelikli olarak toplumsal bağlamda irdelenmesini gerektirir. Sosyal yapının realitesi gözlemlenmeden yeni bir dünyanın şekillenmesi mümkün değildir. Toplumsal gerçekliğin incelenmesinde, olguların değerlendirilebilmesi için bilgi denetiminin sürecinin çözümlenmesi gerekir. Çünkü gerçeklik ‘bilme’ edinimiyle var olmaktadır. Gerek toplumsal gerekse sanatsal boyutun temellendiği olgu ise gerçekliğin varlığının analizi ile mümkündür.

(...) böylece toplumsal yaşamı başlatan insan için evrende, doğada ve toplumda varolan/gerçekleşen her şey “gerçeklik” anlamına gelmektedir. İnsan, kendisinin de parçası olduğu bu gerçekliği bilmek ve anlamak zorundadır. Bu zorunluluk, içinde yaşadığı gerçekliği çeşitli nedenlerle değiştirme çabasında oluşundan kaynaklanmaktadır. Kültür adını verdiğimiz bu değiştirme çabası insana varlık/kimlik kazandıran ve geliştiren etkinlikler toplamıdır. Yaşadığı gerçekliği bilmeyen ya da kavramayan insan yaşamı geliştiremez ve dolayısıyla

uygarlık yaratamaz. Bilim, sanat, edebiyat, teknoloji, felsefe vb. uygarlık alanlarında yeni şeyler üretebilmek en başta varolan “gerçekliğin” bilinmesine, algılanmasına bağlıdır. Bir aradaki yaşamını “toplum” adı verilen ileri örgütlenme içinde sürdürme aşamasına ulaşması, insan için işlevi yukarıda vurgulanan “bilmek” eylemini de diğer bütün etkinlikleri gibi bu mekanizma (toplum) içinde gerçekleştirmeye başlamasına yol açmıştır. Böylece, bilmek, gerçekliği kavrama yoluyla o gerçekliğe, bir anlamda varlık kazandırmak anlamına gelmiştir. Bir başka deyişle, insan, artık toplum dediğimiz yapı aracılığıyla gerçekliği bilmeye, kendisi için “var kılmaya” ve onu geliştirmeye/değiştirmeye başlamıştır.(Yılmaz, 2009: 28-30)

Toplumsal gerçekçilik ekseninde Konstrüktivizm, yenedünyanın inşasını toplumun gereksinimlerinin karşılanması üzerine kurmaktadır. Sanayileşmeyle birlikte hızla değişen dünyayı toplumun yararına evrilterek, toplumun gereksinimlerinin karşılanmasını öngörmektedir. Toplumsal yapının içerisindeki birey, gereksinimlerin belirlenmesi için düzlemde var olan gerçekliği anlamak zorundadır. Ve toplumsal gerçekliği anlayan birey ortak bir yarar için düzeni değiştirme çabasına girer. Bireyin bu çabası “Toplumsal Gerçekliğin İnşası” teorisinin en temel parçasıdır. Bu bağlamda çözümlenmeye gidildiğinde, toplumsal düzenin gerçekleşmesinde bir takım kavramların incelenmesi bütüne ilişkin bir anlam oluşturmaktadır. Gerçek, gerçeklik, inşa, toplum gibi kavramlar Konstrüktivizmin kodlarını verir. *Gerçek*; bir durum, bir nesne ya da bir nitelik olarak var olan, varlığı yadsınmayan, olgu durumunda olan, nesneye ait ya da durum bildiren bir olgudur. *Gerçeklik* ise; gerçek ile ilgili olan birinci yapı üzerine kurulan düşünsel bir kavramdır. *İnşa*; yapı kurma, yapı yapma, kurma, yani yapıya ilişkin bir hareketi tanımlar. *İnşa etmek*; kurmak, yapmak anlamını taşır. Oluşturmak anlamıyla da düşünülebilecek inşa etmek, yapı ya da yapılandırma kavramını içeren bir görünüm sergiler. Tarihsel gelişim içinde, “belirli bir üretim ilişkisinin belirli bir aşamasında bir arada yaşayan insanların tümü” biçiminde tanımlanan toplum kavramı, sosyolojik bir durumdur (Yılmaz, 2009: 32).

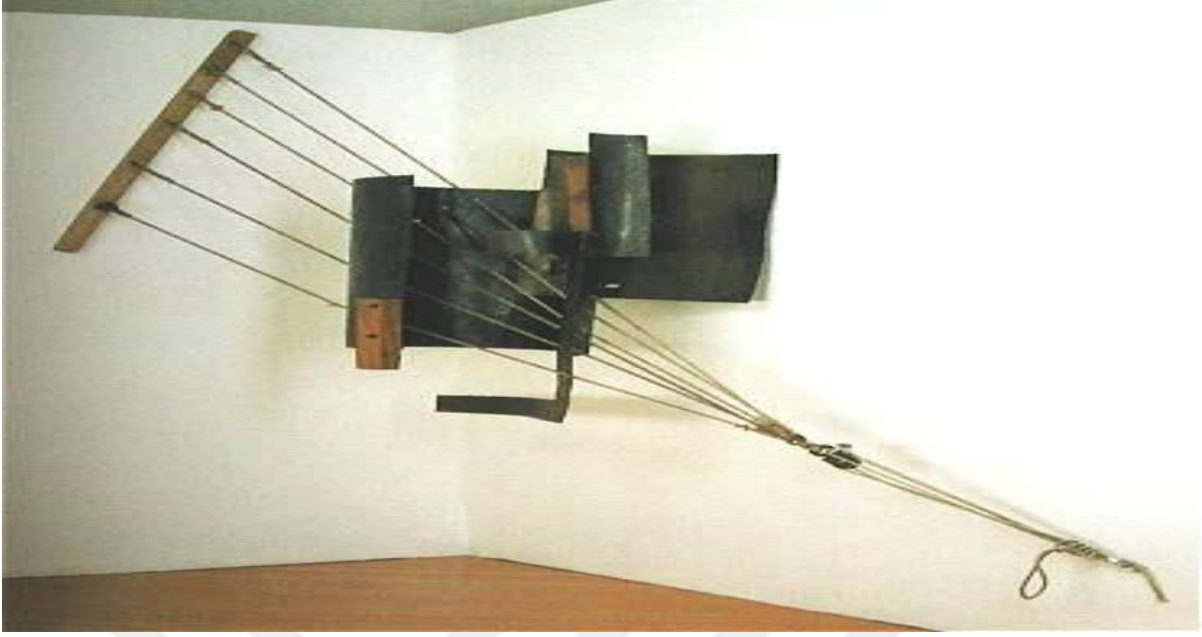
Yukarıdaki kavramlar ekseninde tartışacağımız Rus Konstrüktivizmin sanatsal dinamiğini değerlendirebilmek için, bu dinamiği sosyal yapıyla eş zamanlı çözümlenmek gerekmektedir. Rus Konstrüktivizmi, soyut sanatın biçimsel varlığını, bağımsız bir sanat nesnesi olarak yeniden yapılandırmayı amaçlamıştır. İleri bir noktaya taşımak istediği sanatsal biçimleri, toplumsal yapının ihtiyaçlarını karşılayacak ve değerlerini önceleyecek bir anlayışla harekete geçmiştir. Yeni bir görsel ortam yaratmayı estetik beğeniden almak yerine, yalnızca insanlığın yararına olacak bir arayışa girmiştir. Rus Konstrüktivizminde ortaya çıkan her nesnenin fonksiyonelliği insanlığın gündelik yaşam biçimi öngörülerek hazırlanmış, gündelik hayatta kullanılabilirliği olan bir yapı olarak düşünülmemiştir. ‘İşlev’ ve ‘yarar’ ideolojik bir düşüncenin temsilidir. ‘İşlev’ insanlara yeni kurulacak bir dünya düzeninin yararına karşılık gelen bir durumun ifade etmektedir. Haliyle işlevden bağımsız biçimsel bir arayış söz konusu olamamıştır. Rus Konstrüktivizmi, 20.yüzyılın ilk yarısında görülen diğer öncü sanat akımları gibi bir ‘soyut estetik’ kaygısı taşıyan bir sanat hareketi olarak doğmamıştır. Sanatçıyı soyut ve yalın bir görsel dile yönlendiren bireysel bir estetik dogma değil, toplumun sosyolojik gereksinimlerinin sanatla giderilebileceği düşüncesidir. Konstrüktivistlerin öncelikli hedefi toplumsal ruha ve komünal yaşam biçimine yönelik yaşam alanlarına zemin oluşturmak ve yeni şekillenen bir ideolojiyle toplumsal yapıyı düzenlemek olmuştur (Antmen, 2008/2009: 104).

Yaşamın içinden tasarımlarla yeni bir dünyanın kurulmasını öngören Konstrüktivizm, kolektif ruhu önceleyen Komünist düşünce yapısı içinde temelleniyordu. Eski yaşam biçimlerini reddeden Komünizm, yeni kurulacak bir dünya düzeni için haliyle eskinin ifadesi olan estetik bir yapı anlayışını seçmiyor ve yapının yararlılığını bütün değerlerin üzerinde tutuyordu. Politik sistem içerisinde insan merkezli bir yaklaşımla hareket eden Komünist yapılanma ekseninde şekillenen Konstrüktivizm, kendisinden

sonraki sanat hareketlerine kaynaklık etmesine rağmen, temelde sanatsal bir üslubun yerine bir ideolojinin dinamiğini oluşturmaktadır. Yeni bir dünya düzeni kurma anlayışıyla, 1917 Devrimiyle iktidara gelen Bolşevikler, devrimin hedeflerini gerçekleştirebilmek için, toplumun şekillenmesinde Rus sanatçıların fikirlerini ve desteğini aldılar.

Rus Konstrüktivizminin görsel bir ideoloji olarak şekillenmesinin gelişim sürecinde gündeme gelen ilk sanatçı, Vladimir Tatlin'dir. Konstrüktivizmin kuramsal paftasını çıkarmaya uğraşan ve akımın temsilcilerine metodolojik altyapıyı hazırlayan 'salt sanat' a karşı üretim sanatını savunan Tatlin çağdaş malzemelerin nitelik, estetik ve kullanım olanaklarına ağırlık veren 'malzemenin kültürü' öğretisini tanımlamak amacıyla 'yapımcılık' kavramını kullanmaya başladı (Lynton, 1982/2004: 104). Tatlin'in kendinden önceki sanat hareketlerinin tersine, endüstri ürünü atık malzemeleri de kullanması günümüze kadar gelen ve devam eden sanat hareketlerinin düşünce yapısını da etkilemiştir.

Tatlin "Malzeme Kültürü" diyordu, malzeme ve çalışma tekniğinin öncelikli olduğu bir düşünce yapısını önemsiyordu. Ve bu doğrultuda 1914 Paris ziyaretinden sonra Tatlin radikal bir kararla temsili olandan, temsili olmayan heykele geçer. Örneğin; boşlukta metal ipler, teller ile oluşturduğu karşıt köşe rölyeflerde malzeme olarak seçtiği ahşap, metal, tel, karton, kâğıt hiçbir şey temsil etmez (Huntürk, 2011: 248). Tatlin bu malzemeleri kullanarak oluşturduğu üç boyutlu düzenlemelerinde, geleneksel heykelle ilişkilendirilebilecek teknikleri terk etmiştir. Çıkış noktası ne olursa olsun Tatlin'in atık malzemelerle gerçekleştirdiği konstrüktif yapıtların en önemli özelliği, heykel sanatının küteselliğinden uzaklaşarak izleyiciyi gerçek mekânda, gerçek malzemeyle baş başa bırakmasıdır (Batur, 1997/2009: 194).



Resim 5: Vladimir Tatlin, “Karşıt Kabartmalar”(Counter Relief),1914.

“20. Yüzyılın ikinci yarısında özellikle minimalistlerin yapıtlarında da yansımaları görülen bu yaklaşım, resimsel mekânla yetinmek istemeyen bütün sanatçılara yeni bir yol açmıştır. Tatlin’in malzemeye yönelik ilgisi, kullandığı her malzemenin kendine özgü özelliklerini, bir nesnenin endüstriyel bir ürün gibi ‘imal edilişliğini’ görünür kılmasından anlaşılabilir” (Antmen, 2008/2009: 106).

Vladimir Tatlin Rus Konstrüktivizminin önde gelen temsilcilerinden ve yeni Sovyet toplumunda sanat kurumlarını yeniden örgütlenmekle görevlendirilen kilit kişilerden biri olarak ortaya çıktı. Düşünceleri önceleri kısmen hükümetçe de desteklenen Tatlin, başlangıçta sanatını ve kuramsal görüşlerini yeni kurulan bu topluma yararlı kılmaya çalıştı. Bu amaçla kendisine ısmarlanan “*Tatlin’in Kulesi*” ni tasarladı.



Resim 6: Vladimir Tatlin, “Tatlin’in Kulesi” (Tatlin’s Tower),1920.

Bu kule savaşın yol açtığı düşmanlıkları, kardeşçe bir işbirliği içinde ortadan kaldırmayı ve uluslararası sosyalizmi birliğe kavuşturmayı amaçlayan Üçüncü Enternasyonale bir Anıt olarak düşünülmüştü. Aynı zamanda Paris'teki reklam ve eğlence amaçlı yapılan Eiffel Kulesine de bir yanıt olacaktı. Ancak Sosyalizm açısından fazla ütöpik bulunduğu için bir tasarıdan öteye gidemedi. I. Dünya savaşı, devrimin ve iç savaşın yarattığı güçlükler, daha sonra da Devrimi baltalamak için gönderilen yabancı birliklerin saldırısına karşı koymak durumunda kalan Sovyet Rusya, Devrimi korumak ve devleti güçlendirmek için her türlü etkinlikten yararlanmak zorunda kaldı. Tatlin bu süreçten sonra kullandığı malzemenin ve bir süreç olarak Kostrüktivizmin gerçekliğine önem vermeye başladı. Yapmış olduğu “*Karşıt Köşe Rölyepleri*” bu sürecin arkasından gelen yapıtlarıdır.

Tatlin'in bu çalışmaları diğer Rus yapısalcılarını gibi işlevsel değildir. Tatlin'in bu yapıları yeniden kurma, inşa etme mantığını içerir (Lynton, 1982/2004: 104-105).

1920' lerde Rusya' dan sonra Avrupa ülkelerine yayılan Konstrüktivizm Maleviç' in sanat anlayışının bir uzantısıdır. Üretim yerine sanata önem vermek gerektiği görüşü değer kazanıyor ve işlev söz konusu olarak değerlendirilmiyordu. Maleviç'in bazılarına "Arkitekton" dediği mimari biçimdeki soyut heykelleri ile evrenin kendi biçimini kurmasının mühendisin köprüleri kurmasına benzediğini söyleyen Gabo ve Pevsner' in yaklaşımları yapısal benzerlik taşımaktadır. Dünyayı uzay-zaman olarak ele alan Gabo ve Pevsner kapalı biçim ve kütle yerine açık biçimler oluşturmuş, yoğun bir biçimde kullandıkları tel ve iplerle de iç mekânda anıtsal bir kütlelilik yakalayarak heykellerine hacim kazandırmışlardır. Çalışmalarında dört düzlemi ele alıp, tonlarca kütleli verebileceği hacmi oluşturarak, uzayda tek biçimin derinlik olduğu vurgusunu desteklerler. Kapalı biçim ve kütle yerine açık biçimleri kullanan Gabo ve Pevsner kardeşler bu açık biçimlerde çizgileri ve düzlemleri hem negatif hem pozitif alana ait görünür kılmışlardır (Huntürk, 2011: 251). Katı formlardan kaçınan Gabo ve Pevsner kardeşler uzayı zaman bağlamında ele alarak boşluğu tercih ettikleri pleksiglas malzemesinin geçirgen yapısında değerlendirdikleri gibi, kullandıkları diğer bir malzeme olan tellerle de sararak oluşturdukları formlarla heykellerinde anıtsal bir kütlelilik yakalayacak hacim oluşturmuşlardır. Naum Gabo Kardeşi Antoine Pevsner'in etkisi altında kalarak sanatçı olmuştur. İlk heykelleri demir ve selüloit düzlemlerden oluşan soyut başları betimliyordu ve bu düzlemlerin kenarları, biçimi belirleyen bir düzenleme içindeydi, iç ve dış uzay boşluğunu da temsil ediyordu. "1920'de gerçekleştirdiği heykelleri, çoğu biçimsel çekirdekten bir bitki gibi açılan ya da bir fiskiye gibi yükselen saydam malzeme kullanılarak yapılmış heykellerdi. Genellikle ince bir yapısı olan bu heykeller, somut

varlıklarıyla değil de, ışığı yansıtışlarıyla dikkati çekmektedir” (Lynton, 1982/2004: 107-108).



Resim 7: Anthony Pevsner, “Developable Column”, 1942.

Gabo ve Pevsner’ in iç mekânda kütleli bir hacim yakalama eğiliminin aksine iç mekânda resimsel bir düzlem oluşturmak isteyen Lissitzky de mimari verilerle uyumlu üç boyutlu mekân düzenlemeleri yapmıştır. El Lissitzky’ nin kapısını araladığı inşacı yayılım mimari, heykel ve resmi bir araya getirerek 20. yüzyıl sonu ve günümüz sanatına yön kazandırmıştır.



Resim 8: Naum Gabo, “Uzayda Konstruksiyon”, 1937

I.2.Konstruksiyonun Tanımı ve Sanatsal Dizgede Tartışılması

Modern dönemin en belirgin ifadesi haline gelen ‘konstruksiyon’ sözcüğü endüstriyel malzemelerin birleştirilerek bir yapı oluşturması fikrine dayanmaktadır. Oluşturulan bu yapılar işlevsel nesnelere biçimsel olarak bir örnek teşkil etmenin yanında malzeme ve çalışma tekniğini araştırmak amacıyla yapılan denemelerdir. Heykeldeki yapıyı tanımlayabilmek içinde yapının olduğu süreç, yani ‘yapım’ aşaması, ‘yapım’ kavramının incelenmesiyle karşılık bulabilmektedir.

Yapım kavramının çözümlenmesi için malzemeden yola çıkmak gerekmektedir. Bir nesnenin yapılması, karmaşık bir üretim sürecinden geçerek gerçekleşir. Endüstrinin sağladığı dökme demir ele alındığında; dökme demir erimiştir, yani sıvı bir ateş kitlesine dönüşmüştür. Daha sonra kalıba dökülür, zımparadan geçirilir ya da kesilip parçalara ayırır. İmalathaneye gelir, tornaya girer ve bundan sonra bir nesne olur. Yapım sözcüğü bütün bu süreci kapsar, yani yalnızca yüzeyi üzerindeki işlemi değil, malzemenin tüm olarak işlenmesini belirtir. Yapım işlenen malzemenin organik durumu ya da organizmanın yeni durumudur. Bu sözcük, olgunun kendisini, cismini, maddenin şu ya da bu verisindeki olgusudur. Malzeme cisimdir, maddedir. Bu hammaddenin şu ya da bu duruma geçmesi yine de ilk durumu hatırlatmaktan geri kalmaz ve başka bir duruma hemen dönüşebileceğini duyurur. Bu madde dönüştüğü ve işlendiği ölçüde, yapım gerçekleşmiş olur. Yapım (inşa) hareketini durdurmadan ve tektoniği sınırlandırmadan bilinçli bir biçimde ele alınan ve akılsal olarak kullanılan malzemedir. (Batur, 1997/2009: 189-190)

Çalışmanın ana başlığı ve ‘yapım’ kavramının netlik kazanabilmesi için tektonik sözcüğünün açıklanması önem taşımaktadır. Tektonik sözcüğü jeolojiden gelir. Bu bilimde yer yuvarlığının merkezinden kopup gelen püskürtmeleri tanımlamak için kullanılır. ‘Yapım’ kavramının açıklanmasına ilişkin olarak da endüstrinin sağladığı malzemenin organik olarak kullanılmasıyla, eritilip kalıba dökülmesidir. ‘Yapım’ aşamasının tamamlanabilmesine katkı sağlamaktadır.

Tektoniğin amacı ile ideolojik ve biçimsel bağ kuran, yapımın ise malzemenin durumunu ortaya koyarak yapı yapma sürecini başlatan ve üçüncü birimi ortaya çıkaran yapı da ‘konstrüksiyon’ dur. Bu yöntem de işlenmiş malzemenin kullanılması aracılığı ile tasarımın biçime dönüşmesidir.

Tektonik- yapım- konstrüksiyon, 20. yüzyılın ikinci on yıllık sürecinde sanatta alışılmış terimler yerine, batı sanatı diyalektiği içinde o güne kadar yerleşmiş değerler dizgesini tersine çeviren, kendi ideolojik alt yapısına uyumlu, yeni ve günümüzde de etkisini sürdüren “Konstruktivizm (yapımcılık/ inşacılık)” akımına hizmet etmiştir (Batur, 1997/2009: 190). 1920’li yıllarda Rusya’da Konstruktivizm akımı, temelde bu akımı

oluşturan sanatçıların bir araya gelerek yeni bir sanatsal dil kurma peşinde olanların dünyaya bakışlarıdır.

Yeni bir dünyanın inşasını bir gereklilik olarak gören sanatçılar, giderek tasarıma yöneldikleri bu süreç içinde sanatı alışlagelmiş işlevinin dışında, toplumsal bir zeminde anlam ifade etmesi gereken bir olgu olarak düşünmeye başlamışlardır. Her şeyden önce işlevselliğe önem veren bu yaklaşımlar, sanat olgusunun felsefesi ve terminolojisinde temelden bir değişim öngörmüştür. (Antmen, 2008/2009: 103)

Bu değişimin anahtar sözcüğü Rus konstrüktivistleri için sanatsal dışavurum yerine zihinsel tasarım süreçlerini ifade eden ‘konstrüksiyon’ dur. Konstrüksiyon sözcüğü, Birinci Dünya Savaşı ve İkinci Dünya Savaşı arasında en sık rastlanan sanatsal terimlerden biri olarak hem bir yöntem, hem de aynı zaman da modernlik ve ilerleme algısına sanatçılar tarafından nasıl yaklaşıldığını ortaya koyan bir kavramdır. Bu dönemde üretilen üç boyutlu, heykelsi nesnelere genel olarak temel biçimsel öğelere indirgenmiş, geometrik bir sadelik taşımaya başlamış ve dönemin teknolojisinin etkisiyle endüstriyel malzemelerle gerçekleştirilmiştir. Sanatta modernleşme sürecini endüstrileşme, bilimsel ve teknolojik gelişim gibi daha geniş bir atmosferin parçası olarak gören sanatçılar için alışlagelmiş malzeme ve tekniklerle gerçekleştirilen heykel, geleneksel tavrın bir ifadesi olarak görülmüş; anlamını yitirmeye başlamıştır. Buna karşılık modernizm denetimli bir düzeni ve disiplinli bir sistemi gerektiren özellikleriyle sanatsal dizgede karşılık aramış ve Konstrüksiyon; modern dönemin ideal biçimi olarak görülmüştür (Antmen, 2008/2009: 103-104).

Konstrüktivizm’de özellikle salt sanata karşı üretim sanatını savunan, Tatlin, endüstriyel malzemelerin birleştirilerek bir yapı oluşturması esasına katkı sağlamak ve “malzeme kültürü” öğretisini desteklemek amacıyla “yapımcılık” kavramını kullanmaya başlamıştır. Geleneksel heykelle atfedilebilecek teknikleri terk eden ve atık malzemelerle

çalışmalar yapan Tatlin' in gerçekleştirdiği konstrüktif yapıların en önemli özelliği, heykeli kütleli yapısından çıkararak izleyiciyle yapıtı bir mekânda, malzemeyle iç içe bırakmasıdır (Antmen, 2008/2009: 106). Tatlin' in farklı malzemeleri bir araya getirerek oluşturduğu köşe heykelleri biçimsel olarak *Birleşimsel Kübizmi* hissettirse de ne cansız doğa nesnelere bir parçası, ne de reel olan herhangi bir şeyi tanımlamaya yönelik bir eylemdir. Tümyle soyut olan bu heykellerin bazıları odaların köşelerine, duvarlara ya da tavanlara asılan ve genel olarak boşlukta sallanır duygusu veren metal çalışmalardır. Tatlin' in heykellerinde görülen bu yaklaşım, 20. yüzyılın ikinci yarısında resimsel mekânla yetinmek istemeyen bütün sanatçılara yol açtığı gibi özellikle Minimalist yapıtlarda yansımaları görülmüştür (Lynton, 1982/2004: 104).

I.3.Modern Dönem Sonrası Konstrüktif Biçimler

20. yüzyılın sonu modern sanat anlayışının inkârı ile geçmiştir. Günümüze kadar olan süreyi barındıran bu süreçte yeni bir biçim anlayışı ve yeni bir üslupla ele alınan sanat hareketleri modern dönemin oluşumlarına karşı bir bakış açısı sergilerken bir yandan da tarihteki sanat hareketleri içinde seçmeci bir anlayış gösterir. Bu sanat hareketleri bir yandan modern dönemin biçimlerini reddederken bir yandan da hazır yapıtları yeniden üretmişlerdir. Heykel, mimari ve resim gibi disiplinler arasındaki ayrımın ortadan kalktığı Post-modern dönemde sanatçılar birbirlerinin alanlarına istedikleri gibi girmenin yanında yapıtlarına kavramsal bir açıklık getirmeye de başlamışlardır.

El Lissitzky' nin güzel sanatlardaki disiplinler arasındaki ayrımı kaldırdığı üç boyutlu mekânsal düzenlemelerin eşliğinde anlamı değişen heykel artık mekânsal düzlemde değerlendirilmeye başlanmıştır. Bu konstrüktif yapılanma Alexander Calder, Anthony Caro, Robert Morris, Donald Judd gibi adlarla anılan Soyut Yaratıcı Grup, Kinetik Heykel, Op

Sanat ve Minimalizm gibi sanatsal hareketleri etkilemiştir. Bu bağlamda değerlendirildiğinde geçmişten günümüze kadar farklı sanat hareketlerinin oluşumunda eklektik bir yapı söz konusudur. Bu eklektik yapılanmalar kimi zaman bu sanatsal hareketin biçimini oluştururken kimi zamanda bu sanat hareketinin yapısının değişime uğramasına sebep olmuştur.

2. Dünya Savaşı'ndan sonra modernizmin ideali olan özgür bireyler yerine, teknolojik gelişim içinde özgürlüğünü kaybeden bireylerin gittikçe yabancılaşmasıyla modernist düşüncedeki geçmişin reddine dayanan düşünce biçimi değişime uğramıştır. Teknolojiye koşut gelişen dünya yapısı ekseninde yeni bir biçim dili oluşturmak için, güzel sanatlarda geçmişin yeniden yorumlanabileceği bir atmosfer oluşmuştur. Bu durum sanatın hiçbir zaman geçmişten tam anlamıyla kopamadığının bir göstergesidir. Bu bağlamda düşünüldüğünde Dadacı hazır nesnelerin, Konstrüktivist yapıların geri dönmesi kaçınılmaz olmuş, hatta Dada ve Konstrüktivizm modern biçime bir karşı duruş olarak anlam kazanmıştır (Foster, 2009: 29-30) .

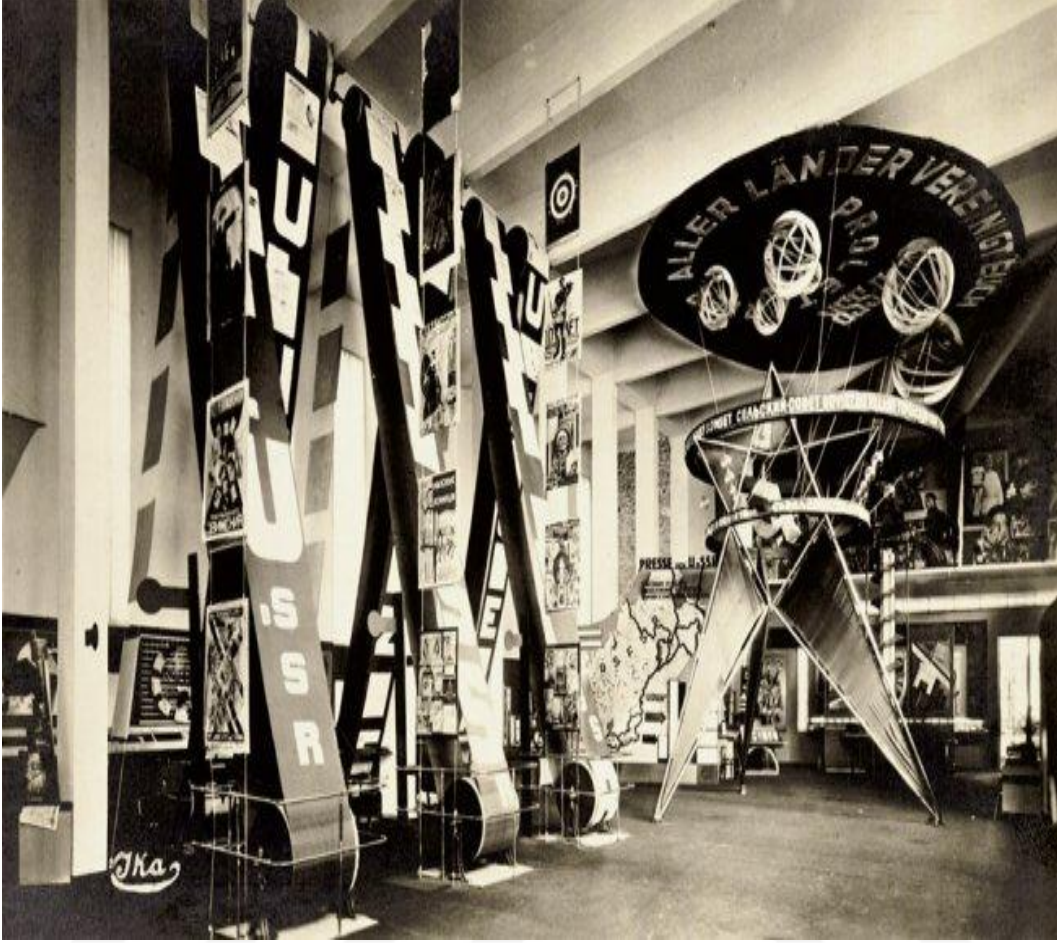
1950 sonları ve 1960 başlarında radikal olarak nitelenen bu geri dönüş Duchamp'çı Dada anlayışının hazır-yapıtlarıyla Rus Konstrüktivizminin inşacı yapıları malzeme, biçim ve yapı bakımından savaş sonrası heykeli etkilemiştir. Pop-Art'ın arkasında Dadanın, Minimalist heykelin arkasında Konstrüktivizmin etkileri rahatlıkla gözlemlenebildiği gibi heykel ve resim gibi uygulamalarda kullanılan endüstriye ait malzeme ve tekniklerle önemli bir yer edinmenin yanında en uzun süreli hareketlerden biri olmuştur.

Modern dönemdeki konstrüktif uygulamalarda biçim teknik bakımdan düşünülürken Post-modern süreçte içerik kazanmasıyla anlam değişimine uğramıştır. Bu

değişimin yanında heykel, mimari ve resim birbirlerinin alanlarına girmiş, resimleşmiş heykeller kamusal alanları dönüştürmüştür. Mekân artık sadece günlük yaşamın bir parçası olmaktan çıkmış, heykelsi bir yapıya dönüşerek, mekan algısını da değiştirmiştir. İç içe geçmiş bu yapılanma Kurt Schwitters'in 1923'te yaptığı "Merzbau" sunun yarattığı bir algı olarak değerlendirilebilmektedir (O'Doherty, 1974/2010: 57-63).

I.4. 20. Yüzyıl Etkisiyle Yapısı Değişen Heykel

1913-1923 yılları civarında oluşan nesnesiz sanat (non-objective) düşüncesi, önemini hiçbir dönemde yitirmemiştir. Görsel sanatların yaratım süreçlerinde bütünüyle yeni bir yaklaşım ve yöntem öneren Konstrüktivizm, figüratif sanatın yansıtma tutumunun karşısında gerçekliğin algılanışına yeni bir kapı aralamıştır. 1917'de Konstrüktivizm ve 1913 yılında Malevich'in beyaz üzerine siyah kare denemesi ile Süprematizm' in etkileri geniş alanlara yayılmış, geleneksel anlayışın dışında kalan kompozisyonun kendi başına varoluşu ve bağımsız tavrı yalnızca güzel sanatlarda değil, uygulamalı sanatların da her alanında kullanılmıştır. Malevich'in biçimsel sadelik ve geleneksel yöntemlerin dışında kalma tavrı Konstrüktivizmi etkilemiştir. Konstrüktivizm'deki endüstriyele ait malzeme anlayışıyla El Lissitzky resimsel düzlemi mekâna yaymış ve mekânın kendisini heykele dönüştürmüştür. Heykelin sergileniş biçimi kadar, mekân ve boşlukta heykelin bir parçası olarak değerlendirilmeyi zorunlu kılmıştır.



Resim 10: El Lissitzky; “Sovyet Pavyonu”, 1939.

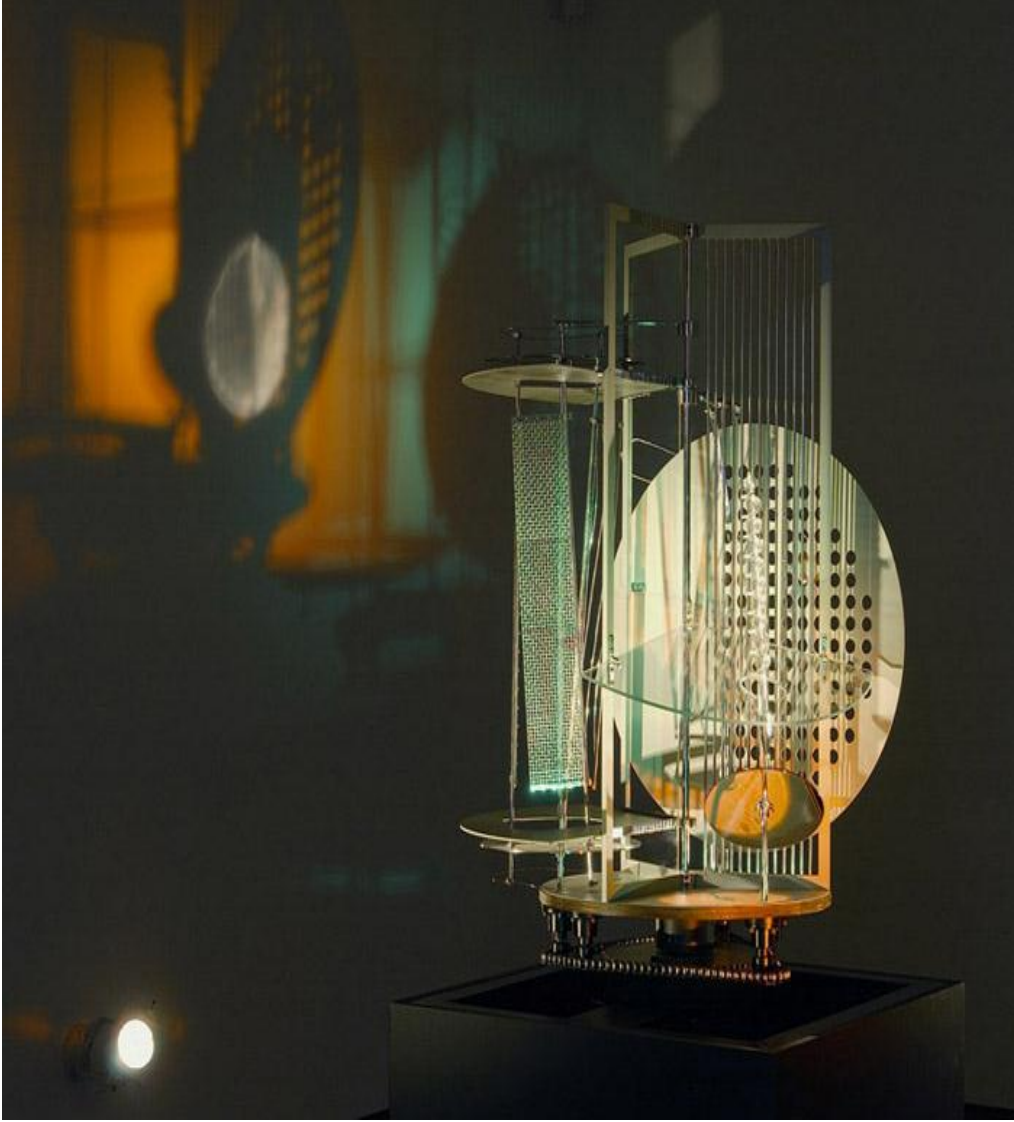
Rusya’da devrim ideolojisinin etkisiyle El Lissitzky ideolojik temsil göstergesi olan, propaganda amaçlı biçimler ve renklerde kullanmıştır. Geometrik biçimlerde yoğun olarak kullandığı kırmızı ve beyaz renklerle, toplumun ideolojik yapısı içerisindeki simgesel karşılıklarını göstermeyi amaçlamıştır. Dolayısıyla El Lissitzky’nin 1920’lerde gerçekleştirdiği afişler, resimler ve yerleştirmeler ideolojik olarak propaganda boyutu taşır.

1920’lerde; soyut geometrik etkiye sahip bir dizi mekânsal düzenlemelere dönüşmeye başlayan El Lissitzky’nin resimleri, 1939 Dünya Fuarında gerçekleştirdiği Sovyet Pavyonu ile resimsel düzlemi tamamen kırmış ve mekânı dönüştüren arkitektonik planlar olarak yeni bir görünüm kazanmıştır (Antmen, 2008/2009: 106).

“Lissitzky'nin görüşü ve sanatı, gücünü maddi dünyadan almakla birlikte, manevi değerleri de hesaba katan, modern görüşlerin metafizik özelliklerinden de esinlenen fiziksel bir dünyayı müjdeliyordu” (Kavukçu, 2006: 7). El Lissitzky' nin başlattığı inşacı anlayış mimari, resim ve heykeli bir araya getirerek 20. yüzyıl tasarımında önemli bir bireşime yol açmıştır. Biçimlerin yalınlaştırılması, uyum tasası ve uzamın yaratıcı bir eleman olarak değerlendirilmesi önemsenmiştir. El Lissitzky aracılığıyla Moholy-Nagy'e ve Bauhaus'a ulaşan inşacı ve geleneksel heykelin kabuğunu kıran bu yayılım Avrupa'ya taşınmış ve biçim anlayışını değiştirmiştir.

Konstrüktivizm ile başlayan bu süreç El Lissitzky ve Moholy- Nagy ile devam etmiştir. Ardından Alexander Calder, Anthony Caro, Robert Morris, Donald Judd ve Nicolas Schoffer gibi adlarla anılan Soyut Yaratıcı Grubu, Kinetik Heykel, Op Sanat ve Minimalizm gibi günümüze kadar ki birçok sanatsal devinimi farklı açılardan etkilemiş ve yönlendirmiştir.

Endüstri tasarımı konusundaki Bauhaus girişimlerinin çoğunda etkisi olan Laszlo Moholy-Nagy 1923-1930 yılları arasında birçok deneysel çalışma yapmıştır. Bunlardan en ünlüsü temelde konstrüktivist bir yapılanması olan “Işık-Uzay Modülatörü” kinetik bir heykeldir. Çelik, cam, plastik ve tahta malzemedden oluşan mekanik özellikleri olan bu motorlu sanat yapıtı aynı zamanda ışıklı bir gösteri aracı durumundadır. Biçim dili olarak konstrüktivist etkilerle oluşturulan bu yapıt, yapısal bakımdan kinetik heykel özelliği taşıyarak eklektik bir dil oluşturmaktadır.



Resim 11: Laszlo Moholy-Nagy, “Uzay-Işık Modülatörü”, 1930.

Modernist sanatçıda her şey gelecek için ve her şey yeni keşfetmek içindi. 1940’ lara kadar süren bu anlayış çözümlerin tek düzeleşmesi, sosyal yaşam alandaki sıkıntılar ve modernist dünyanın söz verdiği ölçütleri realiteye dönüştürememesi bir hayal kırıklığı yaratmıştır. Ve hatta bazı kaynaklarda da, bu sürecin II. Dünya Savaşı’nın çıkmasında önemli bir yer tuttuğu iddia edilmektedir (Türkkan, 2007: 23). Modernizmin söz verdiği refah düzeyi yüksek bireyler yerine, sanayileşmenin etkisiyle kalıplara sıkışmış ve özgürlüğünü kaybetmiş bireyler oluşmaya başlamıştır. Bu yüzden modernist düşüncedeki geçmişi reddetme yaklaşımı 1970’lerden itibaren şekil değiştirmiştir. Yeni

düşünce toplumlarının geliyeceği-değiyeceği düşünülerek, biçim ve dillerin toplumun belleğine kazınmış olduğu kabul edilmişti ve bu nedenle geçmiye başvurulabilirdi.

Bu açıklanan nedenler bağlamında Hal Foster şöyle bir açıklama yapar;

(...) 1950 sonları ve 1960 başlarında radikal olarak nitelenen iki geri dönüşle ilgilidir: Duchampçı dada anlayışının hazır-yapıtlarıyla Rus Konstrüktivizminin tesadüfü yapıları. Rus Konstrüktivizmi, Tatlin'in köşe rölyefleri veya Rodchenko'nun asılı işleri gibi, malzeme, biçim ve yapı açısından içerinin; uzam, ışık ve bağlam açısından dışarının göz önünde bulundurulduğu yapılarla örneklenir. (...) Dadacı hazır-yapıtların ve konstrüktivist yapıların geri dönmesi konusundaki düşüncem sürpriz bir oluşum değildir. Bununla birlikte estetik ve politik açıdan farklı olan her iki uygulama da, burjuva sanat anlayışının bağımsız sanat ve dışavurumcu sanatçı ilkeleriyle mücadele eder. Dadacı hazır-yapıtlar bu ilkelerle gündelik nesnelere kullanarak ve estetik açıdan bir kayıtsızlık yaratarak, konstrüktivist yapılar ise endüstriyel malzemelerin kullanımı ve sanatçının fonksiyonunun propaganda kampanyalarının ve fabrika projelerinin üretilmesi aşamasında dönüştürülmesi yoluyla mücadelesini sürdürmüştür. Böylece, 1950 sonları ve 1960 başlarının Kuzey Amerikalı ve Batı Avrupalı sanatçıları için, dada ve konstrüktivizm o dönem baskın olan modern biçime karşıt iki tarihsel seçenek sunmuştur. (Foster, 2009: 29-30)

II. Dünya Savaşı sonrasında iki güçlü devlet ortaya çıkmaktadır: Amerika Birleşik Devletleri ve Stalin'in güçlü, yeni Sovyetler Birliği.

Amerika Birleşik Devletleri'nde 1930'lardan beri göçmen sanatçılar özellikle New York'taki sanat yaşamında önemli bir yer tutmaya başlarlar ve savaş sonrası tümüyle yeni ve Avrupa'da gelişmiş olan Modernizmin temellerine dayanan bir oluşuma önyak olurlar. Sanatçılar bu dönemde kendilerini gelişmiş bir teknoloji ve bilimsel ortam içinde buldular. 1945 sonrası endüstri içinde ve yeni kapitalist ortamda, varoluşçuluk önem kazanmaya başladı. Ve bu varoluşçu düşünce içerisinde sanatı kimin yapacağı ve bu yapıyı topluma kimin sunacağı tartışmaları bu dönem içerisinde ve sonrasında önemli bir yer edindi.

Savaş sonrası oluşan Soyut Dışavurumculuk, Kinetik Sanat, Minimal Sanat, Kavramsal Sanat ve Süper-realizm'in temellerinde savaş öncesi modern sanat akımlarının etkileri tam olarak gözlenebilmektedir. Örneğin Soyut Dışavurumculuk'un oluşumunda Gerçeküstücülük, Pop-Art'ın arkasında Dada, Minimalist sanat yaklaşımlarında Konstrüktivizm, Süprematizm, De Stijl temelli Bauhaus etkileri rahatlıkla görülebilmektedir (Türkkan, 2007: 28).

Bu yinelemelerin çoğu bilinçlidir. 1950 sonları ve 1960 başlarında yeni akademik programlarda eğitim almış çoğu sanatçı savaş öncesi avangardlar üzerine yeni, kuramsal bir titizlikle çalışmış; bazıları güzel düşkünü veya anlaşılması güç modernist öncüllerden farklı eleştirilenler olarak çalışmaya başlamıştır. ABD'de tarih bilinci, avangardın sadece en sık saldırdığı sanat müzesi kurumunu değil, modern sanat müzesine olan tepkisiyle de karmaşık bir hale gelmiştir. 1950'lerin sanatçıları çoğunlukla avangard araçları yeniden kullanmış, 1960'ların sanatçıları ise bunları eleştirel olarak detaylandırmışsa, bunun sebebi tarihsel bilinç baskısının daha azına izin vermesidir. (Foster, 2009: 33)

20. yüzyılın sonu, 21 yüzyılın başı, modern sanatın inkârı ile geçmiştir. 1960 ve 1970'lerde görülen Soyut Dışavurumculuk, Yeni Dada, Pop Sanat, Resim Sonrası Soyutlama, Foto Realizm, Kavramsal Sanat, Arazi Sanatı, Happening, Minimalizm gibi yeni sanat hareketleri yeni bir üslup ve bakış açısıyla modern dönemin oluşumlarına karşı çıkmıştır. Tüm bu çağdaş sanat akımları ve bu yeni yaklaşımlar, görsel biçimcilik, yapıta biçilen yüksek değer, ciddiyet, ütopyacılık, toplumsal değinmeler, bilinçaltına duyulan hayranlık ve elitist tutum gibi, Modernizmin değerlerine bütünüyle karşı çıkmışlardır. Büyük bir bölümü çoğulcu ve seçmeci bir yaklaşım gösteren çağdaş sanat hareketleri tek bir ideoloji ya da biçim altında toplanmaya karşı durarak zamanı 'şimdi'leştirmiş, tarih içinde diledikleri gibi gezinme özgürlüğü edinmişlerdir. Bu sonuçla hazır-yapıtlar ve kolajlar, burjuva prensiplerine meydan okumuş, yeni hazır-yapıtlar ve yeni kolajlar bu prensipleri tekrarlar biçimde bir araya getirerek yeniden oluşturmuştur. Bu örnekler içerisinde en uzun süreli hareketlerden biri olan Minimalizm, resim, heykel ve diğer

uygulamalarda kullandığı endüstriyel tekniklerle kendine fark edilir bir yer edinmiştir (Foster, 2009: 36-39). David Smith'in ilk dönem heykellerinde bu teknikler açıkça görülür. Kullanılan endüstriyel kesim malzeme kendi başına bir anlam taşımazken çevresiyle girdiği ilişkiyle bir anlam kazanır. David Smith'in kendi dilini oluşturması ekseninde şekillenen bu süreç Minimal sanat anlayışının yolunu açmıştır. Smith, heykel alanında modern sanat eğilimli içinde teknik birçok denemeler yapmış bir sanatçı olarak bilinir. Yeni yüzyılda ki makineleşme ile birlikte sanatçıların endüstriyel materyaller ve teknikleri incelemeleri gerekliliğini savunur. David Smith heykellerinde Amerika'nın kırsal toplumunun endüstriyel yapılanmanın etkisiyle değişimini yansıtmayı hedeflemiştir. Bu anlamda yapıtlarında kullandığı paslanmaz çelikle, toplumu bu değişimle yüzleştirmeyi hedeflemiştir. Smith; metali, güçlü duran strüktürel yapısından dolayı sanayileşmenin içerisindeki gelişim göstergesi olmasını temsilen kullanır. Aynı zamanda yıkım ve acımasızlığı hissettirmesiyle geçmişi işaret eder ve yeni yüzyılın hâkimiyetini ele alan bir materyal olarak görünür kılar. Bu sebeple diyebiliriz ki, Smith'in boşlukta salınıyormuş gibi görünen heykelleri yapı itibariyle anlamsız gibi görünse de aslında belli bir anlam yoğunluğuna sahiptir. Gerçekleştirmiş olduğu heykellerde ki malzemeyi kullanım biçimi, malzemenin yapısal özelliklerine karşı koyarak, ağırlık izlenimini ortadan kaldırma çabasında olduğu söylenebilir. "Zig IV" adlı heykelleri, zeminle birleşmiyormuş ve boşlukta salınıyormuş gibi bir görünüme sahip üç boyutlu geometrik yapılardır. Konumlanışları ve yapıları itibariyle anıtsal özellikler taşımalarına karşın, Smith'in 'Kübler' dizileri üç boyutlu hacimsel düzenlemeleri olarak da değerlendirilebilir. Bu yapılar yüzey itibariyle ağırlığı olan kütlelerden çok, havada duran hafif yapılar gibi algılanır. Biçimsel özelliklerinden kaynaklı hiç ağırlık taşıyormuş gibi görünen bu yapılarda, birimlerin sadece birbirine değıyormuş hissi verdiği bağlantı şekliyle hafiflik

etkisi yaratırlar. Aynı zamanda yarattıkları hafiflik etkisi, saçtıkları parlaklıkla kaybedilen kütesel ağırlığı, geçici bir süre için boşlukta asılı duruyormuş izlenimi verir. Smith bu heykelleriyle yapısal özellikleri bakımından Kübist geleneği Konstrüktivizm anlayışıyla birleştirmiş, paslanmaz çelik ve parlak renkte kullandığı boyalarla doğanın hareketini heykellerinin bir parçası haline getirerek Sürrealizmi de kullanmıştır.



Resim 12: David Smith, “Küpler”, 1964.

Bir dönem Amerika’da David Smith ile çalışan diğer bir Minimalist sanatçı Anthony Caro tekrarlayan birimler ve çeşitli yerleştirmeler çalışmıştır. Sanatçıların çalışmaları her an, zamanda sabit bir manifesto niteliğinde dururlar. Anthony Caro

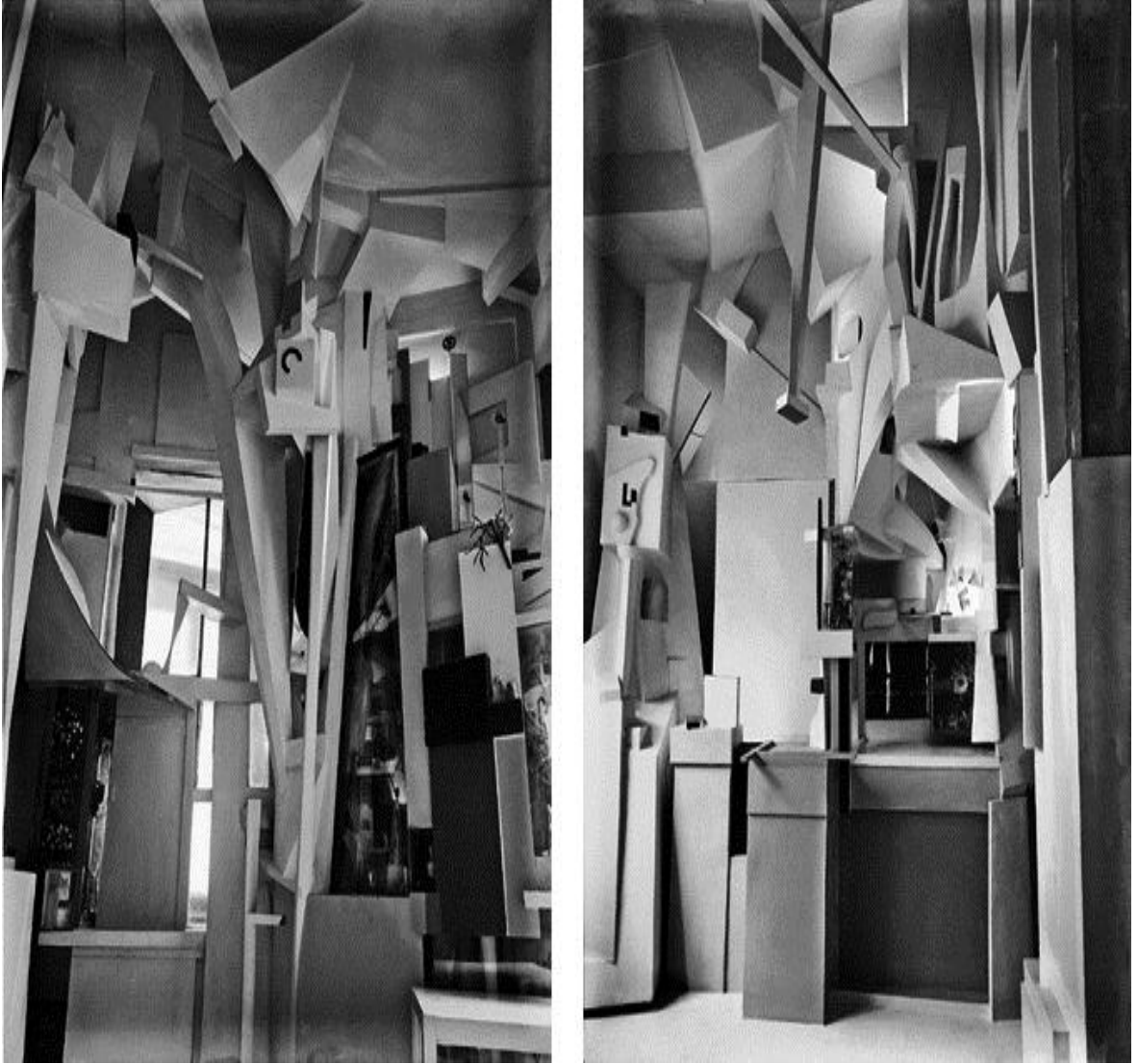
heykelleri çelik şeritlerin, çelik yaprakların, çelik köşelerin birbirine kilitlenerek ve kaynatılarak meydana getirildiği farklı renklerde boyaların kullanıldığı montajlardı. Çelik konstrüksiyonlardan oluşan Caro'nun heykelleri Konstrüktivizm ile yapısal anlam bakımından birebir örtüşmektedir (Huntürk, 2011: 306-307).



Resim 13: Anthony Caro, “Boyalı Çelikler”, 1987-1990”.

Post-Modern süreçte, daha önce belli sanatçılarca uygulanan ve neredeyse patent altına alınan biçimler, yeni içeriklerle yeniden yapılandırılmıştır. Öte yandan çağdaş sanat, Modernizmin biçim yetkinliği karşısında sanatçının değil, biçimin konuşacağına duyduğu katı duruşu sarsıyor, sanatçı dilediği biçimi seçme özgürlüğünü, biçimleri hangi içerikle doldurduğunu kavramsal olarak açıklayarak kullanmak rahatlığını elde ediyordu. “Alıntılama estetiği, taklit olarak değil bir var oluş biçimi olarak algılanıyordu” (Türkkan,

2007: 30). Her hangi bir yapıta karşı duruş olarak, yine aynı yapıt başka bir sanatçı tarafından yeniden yorumlanarak anlam değişimine uğruyordu. Yani geçmişe ait bir yapıt, biçimsel değerleri değiştirilerek yeniden sergileniyor ve farklı bir anlayış ortaya koyuluyordu. Post-Modern dönemde resim, heykel ve yer yer mimari gibi disiplinler arasındaki keskin çizgi ortadan kalktı ve sanatçılar birbirlerinin sınırlarına rahatlıkla girebildi. Sınırlarının dışına taşan resimler heykelsi bir boyut kazanarak kamusal alanlarda yer almaya başladı. Daha da ötesi, birçok özel ya da kamusal mekân, sıklıkla çağdaş sanatçıların kısa süreli çalışmaları için kullanıldı. Artık mekân; olaylar sirkülasyonunun olduğu bir yer olmaktan çıkarak içinde bir takım olguların vuku bulduğu bir düzleme dönüşmüştür. Öncelikle galerilerde gerçekleşen bu yapısal dönüşüm, resmin; tuvalin çerçevesinden çıkmasıyla, heykelsi bir boyuta taşınması, heykelin ise; alışılmış değerlerinin eylemsel bir dinamizme dönüşmesiyle karşılığını bulmuştur. Bu dönemden ortalama 40 yıl öncesinde Kurt Schwitters'in 1923'te yaptığı *Merzbau*'lar bu dönemin estalasyonuna temel oluşturmaktadır. *Merzbau* için kent, malzemeleri, süreçleri ve bunları ilkel bir biçimde bir araya getiren gereksinimlerle amaçların iç içe geçtiği- estetik modeli sağlamıştır. Kent, hem kolajın hem galeri mekânının olmazsa olmaz bağlamıdır. *Merzbau* bir atölyeden köklenmiştir. Yani bir mekân, malzeme, sanatçı ve süreç işidir. Mekân genişledikçe zamana yayılmıştır. Saatlerle ve yıllarla değişime uğrayan, farklı etkilerle yeni bir anlam kazanan, mekân ve sanat kavramları içeren çok sesli, değişken bir kurgudur (O'Doherty, 1974/2010: 56-63). Schwitters'in Gabo, Arp, Mondrian ve Richter gibi arkadaşlarının anısını taşıyan kutsal kalıntılarda vardır içinde- ki bunlar içinde yer aldıkları çevre gibi değişime açık olan kendine dönük birer değerler sistemidir.



Resim 14: Kurt Schwitters, “Merzbau”, 1933.

Bu Dışavurumculuk/Dadacılık temelli fantezi kavramların çoğunun üzeri, suçluluk duygusu gibi, *Merzbau*'yu melez bir ütopyaya dönüştüren Konstrüktivist katman tarafından örülmüştür: bir yönüyle pratik bir tasarım (çalışma masası, tabure), bir yanıyla heykel, bir yanıyla da mimaridir *Merzbau*. (...) Dada ile Konstrüktivizm, yapı ile deneyim, organik ile arkeolojik, dışarıdaki kent ile içerideki mekân arasında gidip gelen diyalektiği, aslında tek bir yapıt etrafında döner: bu, *Dönüşümdür*. (O'Doherty, 1974/2010: 63)

Bir anlamda geleneksel olarak “heykel” tanımlaması ile isimlendirilen sanat türü, 20. yüzyılın sonu ve 21. yüzyılın başında birçok Post- Modern sanat hareketi için

merkezi bir önem taşımaktadır. Claes Oldenburg'un pop ikonları, Carl Andre, Donald Judd ve Robert Morris gibi sanatçıların minimalist konstrüksiyonları da bunlara örnektir. Artık Heykel, yapı bozuma uğrayarak, üç boyutluluğuyla anlam değiştirerek ve 'heykel' adının taşıdığı disiplini bulanıklaştırarak karışık gereçler, çizimler, mimari yapılanma ve enstelasyonlarla varlığını yeni teknik ve içeriklerle sunmaktadır. 1945 sonrası oluşan endüstriyel gelişmeler sanatın tekniğinde önemli bir yer tutmuştur. Teknolojinin gündelik hayata girmesi, sanatçı-nesne ve izleyici olgusunda yeni bir dönem başlatmıştır. Endüstrileşmenin getirdiği yeni olanaklar, üretimin artması, refah düzeyindeki gelişme, okuryazar oranlarındaki artış ve üretim teknikleri sayesinde sanatın o tarihlerden bugüne kadarki mecrasını değiştirmiştir.



Resim 15: Donald Judd, "İsimsiz", 1983.



Resim 16 : Carl Andre, "Savaşın Söylentileri", 2002.

II. BÖLÜM

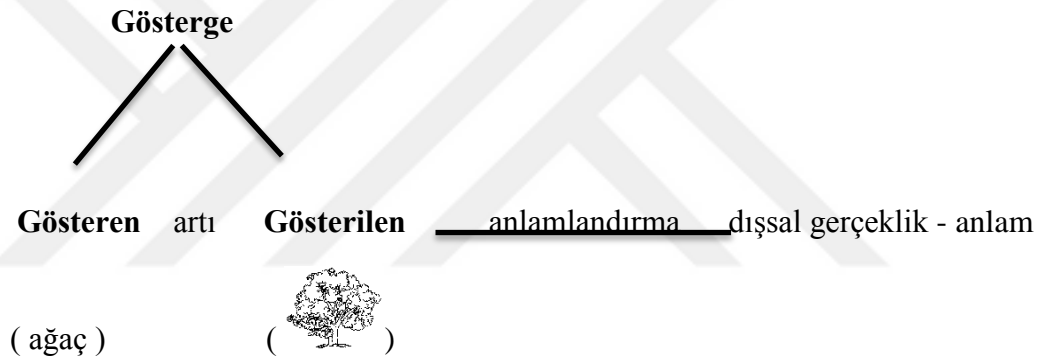
II.1.Kavram Olarak Yapısalcılığın İncelemesi

1900'lerin ikinci yarısında, kuramsal anlamda en etkili eleştiri anlayışı yapısalcılık olmuştur. Bu anlayış, Ferdinand de Saussure'ün temel fikirlerinden faydalanmış, Levi-Strauss ve Roland Barthes gibi yapısalcı dil bilimciler tarafından geliştirilmiştir.

Yapı sözcüğü; bir 'dizge' olarak ele alınacak olursa, yapısalcılığın özgünlüğü, bu dizgesel birleşimdeki bütün öğelere, yeni bir anlam vermek, bu düzlemde yer alan öğelerin hepsinin ilişkilerini sorgulamak ve yeniden tanımlamak üzerinden değerlendirilir. Geleneksel dilbilim, yapının varlığını bir bütün olarak benimsemekle birlikte, bütünün bir araya getirilişindeki tekil öğelerin karşılıklı ilişkilerini de açıklar ve anlamlandırır. Yapısalcılığa göre kavramlar dış dünyada kendiliklerinden doğal olarak vardır ve dil tarafından yansıtılmazlar, tam tersine dil aracılığıyla anlam kazanırlar. Çünkü herhangi bir yapının anlam kazanabilmesi, yapıyı oluşturan birimlerin kendi içerisindeki farkları ve ilişkileriyle mümkündür. Aynı zamanda; yapıya hasıl göstergeler, farklı sosyal ortamlarda, farklı ilişkiler içerisinde değerlendirildiklerinde, kullanım ve anlam bakımından değişiklik gösterirler. Bu sebeple; bir anlam veya kavramı kavrayabilme olanağının sağlanabilmesi dil içinde anlamı üreten, buna yardımcı olan tüm sistem ilişkilerinin de incelenmesini gerektirir. Saussure'den beri bilindiği gibi, "(...) hiçbir şeyin kendi başına ve doğal bir yetenekle anlam taşımadığı, her şeyin bütüne göre anlam kazandığı bir dizgedir dil, ve parçaların 'anlam' ya da işlevini dilin yapısı belirler" (Yücel, 2005: 29).

Coward ve Ellis' in çalışmasında belirtildiği üzere; "Temel amacı, dili meydana getiren karmaşık konuşma edinimleri yığına bir düzen getirmek olan Saussure,

konuşma ediniminin ancak bu edimlerin kendisinden türediği dilsel yapı aracılığıyla anlaşılabilirliğini savunarak, dilde bir evrensel yapı bulunduğunu ve anlamaya imkân sağlayan şeyin de bu yapı olduğunu ortaya koymaya çalışır” (Öztürk, 2010: 10). Bu amaçla Saussure, dildeki kavramları *gösterilen* (ağaç), kavramları oluşturan sesleri *gösteren* (a-ğ-a-ç) ve bunlara ilişkin bütünlüğe de *gösterge* diyerek dilsel analizin bunlara ilişkin bir kod çözme etkinliği olarak ele alınması gerektiğini belirtir. Ona göre; göstereni gösterilenle birleştiren bağ nedensizdir. Bu birleşmeden oluşmuş olan gösterge de buna bağlı olarak nedensizdir. Bu birleşmeden oluşmuş olan gösterge de buna bağlı olarak nedensizdir.



Şekil 1: Saussure’un anlam öğeleri

Saussure’e göre; “O halde dilde, dilin kendisinden kaynaklı olan içkin bir anlam söz konusu değildir, yani gösteren onu kullanan dilsel topluluğun dayatması dışında tamamıyla keyfidir” (Öztürk, 2010: 10-11). Çünkü “ ağaç” kavramını bu sözcükle göstermek için bir neden yoktur. Başka dillerde “ağaç” kavramı başka sözcüklerle anlatılabilir:

Saussure, anlamlama ve değerin kurduğu ikili olguyu anlatabilmek için bir kağıt benzetmesinden yararlanmıştır: Kağıt kesildiğinde, bir yandan, her biri öbürlerine göre değer taşıyan çeşitli parçalar (A,B,C) elde edilir, öte yandan da bu parçalardan her birinin aynı anda kesilmiş bir ön, bir arka yüzü vardır (A-A`,B-B`,C-C`): İşte bu da *anlamlama*'dır. Çok yerinde bir benzetmedir bu; çünkü anlam üretiminin, yalnızca bir gösteren ile bir gösterilenin bağlaşımları olarak değil, belki de, her şeyden önce, biçimlenmemiş iki yığılı, Saussure'un dediği gibi "sınırları oynak iki ülke"yi *aynı anda bölümleme* eylemi olarak özgün bir biçimde kavramayı sağlar. Gerçekten de Saussure, kavramların ve seslerin, anlamın(salt kuramsal) kökeninde oynak, değişken, kesintisiz ve koşut iki töz yığılı oluşturduğunu varsayar. Anlam, bu iki yığın, aynı anda ve bir çırpıda parçalara ayrıldığında ortaya çıkar: Böylece oluşturulan göstergeler, demek ki birer *eklemlı* ögeciğdir(*articuli*). Dolayısıyla bu iki karmaşa arasında anlam bir düzendir, ama bu düzen de özü bakımından bir *bölümlemedir*: Dil, ses ile düşünceye aracılık yapar; *onları aynı anda ayırıştırarak birbirine* bağlar. Saussure, burada yeni bir benzetmeye başvurur: Gösterilen ve gösteren biri hava, öbürü su olan üst üste iki yüzey gibidir; hava basıncı değiştğinde, su yüzeyi de dalgalara ayırır; aynı biçimde, gösteren *eklemlı* ögeciğlere bölünür. (Barthes, 1993: 49-50)

Kâğıda ilişkin benzetme gibi dalgalara ilişkin benzetme de, göstergebilimsel incelemelerin geleceği bakımından çok önemli bir olgunun vurgulanmasına olanak sağlar: Dil eklemlenmeler alanıdır ve anlam her şeyden önce bir bölümlemedir. Buradan çıkarılacak sonuç: "Göstergebilimin gelecekteki görevinin, nesnelerin adlarına ilişkin dizgeler düzenlemekten çok, insanların gerçeğe uyguladıkları eklemlenmeleri bulup ortaya koyması olmasıdır" (Barthes, 1993: 50).

II.2. Dizim ve Dizge Bağlamında Heykelin Yapısal İncelemesi

Heykel sanatının göstergebilim üzerinden incelenebilmesi için, heykel kavramının kendi varlığına ilişkin yapısının gösterge olarak ele alınması göstergebilim ve gösterge kavramlarının açıklanması ihtiyacını beraberinde getirmektedir.

II.2.1. Göstergebilimde Yapı ve Anlam

Göstergebilim (semiotics, semiology), en genel ve en bilinen tanımıyla göstergeleri ve gösterge dizgelerini inceleyen bilimdir. Bu tanım göstergebilimin ele aldığı konuya göre yapılmış bir tanımdır. Göstergebilim kullanıldığı metoda göre de tanımlanabilir. Buna göre göstergebilim; dilbilimsel metotları nesnelere uygulayan her şeyi (oyunlar, jestler, yüz ifadeleri, dini ayinler, plastik sanatlar, edebi eserler, müzik parçaları vb.) dille tasvir etmeye ve dilsel olmayan bütün olguları da dil metaforuna dönüştürerek açıklamaya çalışan bir bilimdir. Örneğin, göstergebilimin temel konusunu oluşturan gösterge, “(...) genel olarak bir başka şeyin yerini alabilecek nitelikte olduğundan kendi dışında bir şey gösteren her türlü nesne, varlık ya da olgudur” (Vardar, 1998: 111). Guiraud’ göre daha geniş bir tanımla gösterge;

İnsanların bir topluluk yaşamı içinde birbiriyle anlaşmak amacıyla yarattıkları ve kullandıkları doğal diller (Türkçe, İngilizce, vb. gibi), çeşitli jestler (el, kol, baş hareketleri), trafik işaretleri, bazı meslek gruplarında kullanılan flamalar, reklam afişleri, mimarlık düzenlemeleri, yazın, resim, heykel, sinema, müzik gibi çeşitli birimlerden oluşan ve ses, yazı, görüntü, hareket gibi gereçler vasıtasıyla gerçekleşen dizgelerin oluşturduğu anlamlı bütünü birimleridir. (Dervişcemaloğlu, 2005: 9).

Yazılı bir metinde veya anlatılan bir masalda karaktere özgü bir davranışın hikâyenin yapısına uygun biçimde betimlenmesi veya bir mobilyadaki aksesuarın işlevi ve uyumu ile değerlendirilmesi göstergenin bütün birimlerle bağlantılı olarak anlamlandırabildiğini açıklamaktadır. Ancak bu bağlamda farklı değerlere sahip öğelerin bir aradalığı, toplumsal olguların gösterdiği alımlamadaki farklılıklara istinaden hem ayrışması hem de bir arada anlam kazanması Umberto Eco’nun, Göstergebilimin bir ‘alan’ mı yoksa bir ‘disiplin’ mi olduğu ayrışmasını akla getirir. Bu ayrışmaya bağlı olarak Eco Göstergebilimi iki başlık altında inceler. ‘Uygulamalı Göstergebilim’ ve ‘Kuramsal Göstergebilim’. Uygulamalı Göstergebilim, sanatsal normların toplumsal normlarla

şekillenmesini ve anlam içermesini değerlendirir. Görsel Göstergebilim başlığında değerlendirebileceğimiz plastik sanatların toplumsal normlardan etkilenmesini ve sürecin değerlerine bağlı olarak şekillenmesini ‘disiplin’ olarak açıklayabiliriz. Fakat ‘alan’ olarak göstergebilim, göstergelerin anlam çeşitliliğine bağlı olarak sahip olduğu çeşitliliğe dayanarak ayrıştırarak açıklanmaktadır:

Türkçe’de göstergebilim diye adlandırılan bilim dalı da, en yalın tanımıyla, gösterge dizgelerinin işleyişini bilimsel bir yöntemle inceler ve betimler. Ne var ki, bu tanım, göstergebilimin kalkış noktasını belirler ve daha çok, yalın gösterge dizgeleri için geçerlidir. Sözelimi trafik işaretleri, sağır-dilsiz alfabesi, bir telefon rehberinin düzeni, denizcilerin flamaları, el-kol-baş hareketleri, demiryolu görevlilerinin işaretlemeleri, bir giysinin temizlenmesi ya da bakımıyla ilgili işaretler gibi gündelik yaşamın akışı içinde karşılaştığımız anlamlı dizgeler, belli bir uzlaşma sonucu, ilk anda çözüme uğrayan, anlamları baktığımız an kapalı görünen ama kapalı görüldüğü anda da açılmaya başlayan, toplumsal bildirimde şu ya da bu biçimde kolaylık sağlayan yalın dizgelerdir. (Rifat, 1992: 10-11)

Göstergeleri oluşturan, dizgelerin birleşiminden doğan veya dizgelerin birleşim şeklinin üretim sürecine bakılarak sınıflandırılmasıyla ayrı bir anlam kazanan bütün yapıların Dilbilimindeki dilin iki eksenini üzerinden açıklanması gerekmektedir: Dizim ve Dizge.

GÖSTERGEBİLİM İLKELERİ		
	DİZGE	DİZİN
Giysi	Bedenin aynı noktasında, aynı anda bulunmayacak olan ve değişimi giyimsel bir anlam değişmesine yol açan parçalar, ek parçalar ya da ayrıntılar öbeği: Takke/Bere/Şapka, vb.	Aynı kıyafette değişik öğelerin yan yana bulunması: Etek, Bluz, Ceket

Mobilya	Aynı mobilyanın (bir yatak) üslup değişikliklerinin oluşturduğu öbek.	Değişik Mobilyaların aynı uzamda yan yana getirilmesi:(Yatak, Masa, Dolap, vb.)
Mimarlık	Bir yapıdaki öğelerden birinin üslup bakımından gösterdiği çeşitlilik: Değişik çatı, Balkon, Giriş, vb. biçimleri.	Yapının bütünü içinde ayrıntıların birbirine bağlanması.
Heykel	Üç boyutlu bir sanat nesnesindeki birimlerin form itibarıyla gösterdiği çeşitlilik: Geometrik biçim, Organik biçim, Dokulu yüzey, Renklendirilmiş yüzey, vb.	Heykelin bütünü oluşturulan elemanların birbirine bağlanması.

Şekil 2: Göstergebilim İlkeleri: Dizge ve Dizin Şeması

Dizim bir 'zincir' biçiminde gerçekleşir. Anlam ancak bir eklemeden doğabilir, diğer bir deyişle 'gösteren' yüzeyle 'gösterilen' yığınının eş zamanlı bütünleşiminin ürünü olabilir: Dil bir bakıma gerçeği bölümleyen şeydir. Yani, her dizim karşısında bir çözümleme sorunu ortaya çıkarmaktadır. Dizim, birimlerin oluşturduğu bir bütün olarak hem kesintisizdir, hem de ancak 'eklemlerle' olduğunda anlam aktarabilmektedir. Bu yapının yani dizimin çözülmesi oluşum bakımından temel nitelikli bir işlemdir. Çünkü bu bütünü oluşturabilmesi için dizgedeki dizinsel birimlerin

sağlanması gerekir. Her dizge için dizimsel birimler bir kez belirlendikten sonra, sıra bunların dizim boyunca birleşim ve düzenlenişini yöneten kuralları bulmaya gelir: Dildeki anlam birimleri, giyimde giysinin parçaları, sofrada yenilen yemeklerin her biri, bir yol boyunca rastlanan trafik işaretleri bir takım zorunlulukların egemen olduğu bir düzen içinde birbirini izler. Göstergelerin birleşimi özgürdür, ama bunların yararlandıkları ve ‘söz’ü oluşturan özgürlük denetimli bir özgürlüktür. (Barthes, 1993: 53-65) Gerçekte, düzenleniş doğrudan doğruya dizimin koşuludur: “Dizim, ayrı-işlevli göstergelerin oluşturduğu herhangi bir öbektir; her zaman en az iki ögeyi kapsar ve iki ögesi karşılıklı bir koşullandırma bağıntısı içindedir” (Barthes, 1993: 62).

Bir ‘*Gösterge*’ olarak ele alınan heykelde de birimler arasında kurulan bütünün anlamını oluşturan ilişki Dilbilimindeki ‘*Dizim ve Dizge*’ sürecinde izlenen yol gibi çözümlenmelidir. Heykeli oluşturan her birim dildeki her bir anlam birimi gibi bir düzen içinde birbirini izlemek zorundadır. Heykeli oluşturan elemanların boşluk içerisindeki bu düzeni özgürdür; ancak birimlerin birbirleriyle anlamlı bir bütün oluşturması için birimlerin kendi içinde uyumlu olması zorunluluğu doğmaktadır. Dizilişleri bakımından uyum esası gibi bir kontrolün doğması da yaratım özgürlüğünün denetimli olduğunu göstermektedir. Figüratif bir heykelde Dilbilimindeki yapılar gibi anlamı oluşturan bir ekleme izlenmek zorunluluğu vardır, yani gerçek olana bağlılık esastır ve gerçek olana ilişkin ‘anlam’ taşınması şarttır. Bu duruma karşın soyut heykelde dizini oluşturan birimlerin anlamsal bir işlevi düşünülme zorunda değildir, yani reel olana bağlılık kalmadıkça ya da azaldıkça anlamsal bütünlüğün sağlanması şart değildir. Soyut heykelin oluşumu açısından da birimler kendi içinde tamamlayıcı görev üstlenmek zorundadırlar. Bu durum birimlerin hareket, denge, dokuyu esas alarak boşlukla kurdukları ilişkide kompozisyonun/düzenin kurulması açısından birbirlerini tamamlayıcı bir işlev

edinmelerinden kaynaklanmaktadır. Sonuç olarak göstergebilimin, sadece dilsel göstergeleri değil, temsili olan ve anlamlı bir bütün oluşturan her şeyi incelediği de netlik kazanmaktadır.

Temsil sanatı içerisinde bir sanat nesnesi olarak heykeli oluşturan birimler *Gösterge* ve *Gösterilen* olarak yapısı incelendiğinde yine yapısalcı yaklaşımın önemli isimlerinden Ronald Barthes “Dil/Söz” kavramlarının göstergebilim alanında yayılmasının ortaya çıkardığı bir takım sorunları “dil ile söz” ün diyalektiğine bağlaması temel olarak ele alınabilir (Barthes, 1993: 32). Barthes, toplumsal ilişkiler ağının tüm yansımalarını göstergebilimsel bir yolla inceler. Modadan yiyeceklere, reklamlardan metne, herhangi bir bildirimsel anlam taşıyan her ögenin Saussure’ün dilbilime uyguladığı yöntem aracılığıyla ele alınabileceğini düşünmektedir (Öztürk, 2010: 13). Burjuva gerçekliğinin dil içindeki kuruluşuna dikkat çeker. Anlamın ve değerlerin gündelik hayatta nasıl oluştuğunu gösterir, nasıl bir değişkenlik gösterdiğini açıklar. Burjuva kültüründe yerleşmiş hâkim değerlerin, kültürel yeniden üretimini inceler. Bu bağlamda gösterge, gösteren, gösterilenin netlik kazanabilmesi için yan anlam, düz anlam kavramlarının tanımları yararlı olacaktır Düz anlam, anlamlandırmanın birincil olarak işaret edilen halidir. Yani doğrudan gösterilenin kendisini işaret eder ve ortaya koyar. Yan anlam ise, kültürel yapıya esastır ve genellikle gerçek anlamı vermez ve nedensizdir. Düz anlam bağlamında göstergebilimsel düzlemde tartışılan heykelin yapısına ilişkin çözümlemeyi birimlerin oluşturduğu bir bütün üzerinden ele aldığımızda: soyut heykel; farklı yapı, biçim ve işlevli göstergelerden oluşan bir dizge olmanın yanında, birçok farklı bileşenden oluşmasına rağmen alımlanan tek bir bütün olarak kendi başına bir gösterge olmaktadır. Heykelin yapısına ilişkin bu çözümleme sürecinde, yapının yani nesnenin anlamına ilişkin Barthes’in nesneye ilişkin kavramından hareket edebiliriz. Barthes şöyle der;

Yaygın olarak nesneyi “bir şeye yarayan bir şey” olarak tanımlarız. Buna göre, nesne, ilk bakışta, bir kullanım ereklığında, bir işlev olarak adlandırılan şeyin içinde tümüyle yutulup gitmiş gibidir. Dolayısıyla da, bizim kendiliğinden hissettiğimiz, nesnenin bir çeşit geçişliliği söz konusu olur: Nesne, insanın dünyayı etkilemesine, dünyayı değiştirmesine, dünyada etkin bir biçimde var olmasına yarar; nesne, eylem ile insan arasında bir tür aracıdır. İşte bu noktada da zaten şöyle bir gözlemde bulunulabilir: Boşuna yaratılmış bir nesne yok gibidir; kuşkusuz işe yaramaz biblolar biçiminde sunulan nesnelere vardır, ama bu biblolar da her zaman estetik bir ereklilik taşırlar. Benim belirtmek istediğim aykırı düşünce, ilkece bir işlevi, bir yararlılığı, bir kullanımı olan bu nesnelere, bizlerin katışıksız araçlar olarak yaşadığımızı sanmamız; oysa gerçekte bunlar, başka şeyler taşırlar, kendileri de başka şeylerdir: Anlam taşırlar. Bir başka deyişle nesne gerçekten bir şeye yarar, ama bilgileri iletmeye de yarar; biz bunu, her zaman için nesnenin kullanımını aşan bir anlam vardır diyerek tek tümcede özetleyebiliriz. (Barthes, 1993: 165)

Barthes’ın bu yaklaşımına dayanarak nesnenin kendi bileşenleriyle oluşturduğu anlamı dışında, nesnenin farklı yapılarla ilişkiye girerek yeni bir anlam kazanabileceğini söyleyebiliriz. Özellikle modern heykel tarihinde heykelin kendi başına bir anlam oluşturmasının yanında, sunuş biçimi ve mekânına göre yeniden bir anlam kazanmasını bu görüş üzerinden açıklayabiliriz. Heykelin kendi birimlerinin yapı ve hareketine bağlı olarak mekânsal bir değer olması ya da başlı başına bir mekânın heykel olarak sunulabilmesi bu açıklamada kendisini bulabilmektedir. Duchamp’ın ‘pisuar’ı sergilemesiyle sanat eserinin anlamına yönelik yaptığı darbe ile bilinen değerlerin yerle bir olmasının yanında heykel göstergeler dizini içerisindeki yerini değiştirmiştir. Heykel işlevsel bir yapıya dönerek yapı söküme uğramış, kutsiyetini bir kenara atarak günlük hayatın bir parçası haline gelirken, bunun yanında endüstriyel bir ürün amacı dışında bir işlev kazanarak sanat eseri olarak anlam değişimine girmiştir.



Resim 17: Marcel Duchamp, “Pisuar”,1917.

Anlam bakımından yapı bozuma uğrayan heykelin hem kendi varlığı içerisinde hem de dış varlıkla kuracağı iletişimde yapı kendi öz anlamı bakımından incelenmek zorundadır ve Yapısalcı yaklaşım biçimi yapının parça bütün ilişkisi içerisinde sorgulanacak bir yöntem olmak zorundadır.

Yapısalcılıkta yapı önemlidir ve yapıyı oluşturan parçalar kendi başlarına bir gerçeklik ifade etmez, ancak yapıyı oluşturan diğer parçalarla ilişkileri olduğu zaman önem kazanırlar. Lévi-Strauss’un da belirttiği gibi yapı; en azından dört koşulun gerçekleştirilmesine bağlıdır:

- 1.-yapı bir dizge niteliği sunar; bu nedenle herhangi bir ögesindeki değişiklik, geri kalan bütün ögelerinde de değişikliğe yol açar;
- 2.-her örnekçe, her biri aynı diziden bir örnekçe de karşılık bulan bir dönüşüm kümesine bağlıdır, böylece bu dönüşümlerin bütünü de bir örnekçe kümesi oluşturur;
- 3.-belirtilen bu özellikler, ögelerinden birinde bir değişiklik olduğu zaman, örnekçenin nasıl bir durum alacağını kestirmemizi sağlar;
- 4.- örnekçe gözlemlenen bütün olguları kapsayacak biçimde kurgulanmış olmalıdır. (Yücel, 2005: 70)

Bu nedenle, Strauss söylenenlerin, birer yapı olarak, birbirlerini dönüştürdüklerini ve birbirlerine çevrilebileceklerini söylemektedir. Söylenenin, “bir bütünden (nesne+olay) yola çıkarak yapısını bulmaya yönelik, sanatınkiyle bakışık bir yol izleyerek, bir yapıdan yola çıkıp bu yapı aracılığıyla bir bütün (nesne+olay) kurmaya giriştiği benimsenirse, bu koşullar daha bir geçerlik kazanır” (Yücel, 2005: 68).

Barthes’a göre ise; “yapısalcı eylem dizgesel bir biçimde yürütülen düşünsel işlemlerden oluşur; amacı o nesnenin işleme yasalarını bulmaktır. Yapısalcı araştırmacı, söz konusu nesnede açık olarak görülmeyen ya da anlaşılmayan verileri ortaya çıkarmak için nesneyi parçalara ayırır ve gerekli düşünsel saptamaları yaptıktan sonra yeniden kurar; söz konusu nesne ‘düşünsellik katılmış’ bir nesne olmaktadır artık” (Yüksel, 1995: 62). Barthes’in bu “parçalara ayırma” ve “ekleme” adını verdiği işlem iki şekilde gerçekleşir. İlk olarak;

Parçalara ayırma işlemi, çözümlenmesi amaçlanan bütün içindeki öteki parçalardan başka oluşu nedeniyle belirli bir anlam taşıyan devinik parçaların(birimlerin) saptanmasını öngörür; bu çeşit bir parçanın, tek başına ele alındığında bir anlamı yoktur ama herhangi bir değişikliğe uğraması bütünün bir ölçüde değişmesine neden olur. Lévi-Strauss’un “söylenbirim”, sesbilimcilerin “anlam ayıran ses” kavramlarını andıran bu birimlerin varlığı, söylem içinde yer alan ve dizimsel bir ilişki içinde oldukları (birlikte bir sınıf oluşturdukları) ama çözümlenen nesne içinde somut olarak yer almayan birimlerin varlığıyla belirlenir. (Yüksel, 1995: 62)

Barthes görevsel etkinliği olan birimlerin saptanması işlemin ikincisini açıklarken Banveniste'in "dağılımsal" ve "bütünleyici" bağıntılar ayrımına dikkati çeker ve burada iki çeşit birimden söz eder.

Bunlardan birincisi; bir öyküde olayların artzamanlı sıralanışı içinde kendisinden önce ya da sonra gelen birimlerle olan ilişkisi içinde tanımlanan birimler yani, "dağılımsal birimler", ikincisi; önemini öykünün gelişme zinciri içindeki özgül yerinden değil, okur tarafından olaylar zincirinden koparılıp, benzerleriyle birlikte dizi kümelerinde toplanan ve daha yüksek bir "bütünlük" düzeyinde anlam bulan birimler olarak açıklar yani, "bütünleyici birimler". (Yüksel, 1995: 62)

Bu açıklamalar doğrultusunda Barthes'in "ekleme" adını verdiği ikinci işlemi de şu şekilde gerçekleştir;

Birimlerin saptanmasından sonra çözülemecinin, birimlerin birbirine bağlanma kurallarını belirlemesi, bir ekleme işlemi yapması gerekir. Bu aşamada çözümlayicinin "rastlantıya karşı savaşması" söz konudur. Bu nedenle birimlerin metin içinde yinelenmesi eklemenin sağlamlığını pekiştirici bir işlev taşır. Yapıt, ekleme yoluyla –metin içindeki belirli birimlerin düzenli olarak yeniden ortaya çıkmasıyla- kurulan bağlantılarla anlam kazanır. Ekleme işlemi bir yapı, bir biçim kurma işlemidir; biçim ise bir yapıtta birbiri ardına dizilen birimlerin yanyanalığının rastlantısal olmadığını gösteren etkidir. (Yüksel, 1995: 63)

Bu açıklamalar doğrultusunda Dilbiliminde; biçim, anlatım ve noktalama özellikleriyle oluşturulan kelimelerin bütünü 'metin' olarak tanımlanırken, "ayrı ayrı parçaları bir araya getirerek bir bütünü oluşturma biçimi ve işi kompozisyon" olarak tanımlanmaktadır (www.tdk.gov.tr/2014). Sanatsal bir dizgede ise; ışık, yüzey, plan, doku, boşluk, form gibi özelliklerden temel alınarak oluşturulan üç boyutlu sanat objesi 'heykel' olarak tanımlanırken, birden fazla elemanın bir araya gelerek oluşturduğu bu parçalar bütünü 'kompozisyon' dur. Bu durum heykeldeki yapı kavramının da, dil bilimdeki yapı kavramı gibi çözümlenmesi yolunu açmaktadır. Dilbiliminde kelimeler bütünü olarak tanımlanan bir metin, yapıyı oluşturan sözcüklerin sözcükler arası ilişkisi anlam bakımından önemlidir. Ve bu parçalar bütünü, anlamsal bir bütünlük oluşturabilmesi işinde yani kompozisyonu oluşturma işinde kendi içinde uyması gereken bir takım

prensipleri mevcuttur. Kompozisyonu oluşturma biçimindeki bu prensipler heykel sanatında da bir heykelin yapım aşamasındaki prensiplerle teknik bakımdan farklılıklar gösterse de içerik ve sonuç bakımından aynıdır. Teknik bakımdan göstermiş olduğu farklılıklar farklı disiplinler olmasından kaynaklandığı gibi sürecin işleyişi ve sonuç olarak ortaya çıkacak olanın bir ürün olması temelde ortaklık taşımaktadır. Heykel sanatında bir kompozisyon oluştururken doğru sonuca ulaşmak temelde bir takım esasların bilinmesi ve doğru kullanımı ile söz konusudur. Öncelikle hacim sanatı olan heykelden beklenen estetik duygu oluşturmak görevi ışık, gölge, plan, yüzey, kütle, boşluk, renk, doku vb. öğelerin düzenlenişleri sonucu ortaya çıkan biçimler arası uyumun sağlanmasıdır. Yani biçimler arası uyum doğru bir kompozisyon kurulumu için önemli bir etkidir. Bu uyum heykelin kendi içindeki unsurların formlarının, yönlerinin, renk ve doku değerlerinin iyi bir şekilde kullanılmasıyla anlam kazanmaktadır. Biçimsel olarak benzer öğeler tek bir yöne doğru hareketleriyle ritim duygusu oluşturdukları gibi, farklı yön, doku ve renk kullanımıyla da kontrastı sağlamaktadır. Ritim duygusu Dil biliminde bir metinde birimlerin metin içinde yinelenmesi eklemlemenin sağlamlığını pekiştirici bir işlev taşıyorsa aynı etki heykel de de güçlendirici bir yapı oluşturmaktadır.

II.3. Heykelde Boşluk ve Mekân Kavramlarının Yapısal Çözümlemesi, Dekonstrüktif Yapılanma

Mekânı, heykelin sınırlarının boşluğun içinde varlık göstermesi olarak değerlendirdiğimizde heykel *Gösterilen* noktasında karşılık bulabilir. Aynı zamanda heykel boşluk ve doluluk ilişkisinin, iç yapısındaki bütüne ait tek başına bir varlık olmasından dolayı *Gösterge*dir.

Gösterilen ve *Gösterge* kavramlarını incelediğimizde heykelin kendi öz yapısının dışındaki düzlemde yine bir *Gösterge* olarak sistemde yer aldığını görürüz. Heykelin kendi elemanlarının konumlanmasıyla oluşturduğu iç boşluk *Gösterge* iken; birimlerin hareketi, renk, doku ve doluluk *Gösterilendir*. Heykelin kendi öğelerinin birbiriyle kurduğu ilişkinin dış düzlemde *Gösterge* olması durumu bu bağlamda açıklanabilir. Heykelin *Gösterge* noktasında değerlendirilebilmesi dış boşlukta izleyiciyle girdiği ilişki üzerinden irdelenebilir. Çünkü *Gösterende Gösterilende* izleyiciyle belirlenir. Fakat 1960'lı yıllardaki sanat hareketlerinin dönüşümüyle bu bağ değişime girmiştir. Heykelin kalıbını kırmasıyla ve sanatın sergilendiği yer olan mekânın yapısının değişmesiyle bu değerlerin verdiği anlam yapı bozuma uğramıştır. Formun sınırlarının sergilendiği ve anlamlandırıldığı yer olan mekân tek başına *Gösterge* olmuştur. Artık izleyici *Göstergenin* bir parçası haline gelmiştir ve boşluk tek başına sergilenecek heykelin iç yapısına ait olmayan fakat varlığına ilişkin *Gösterilendir*. Heykel'in sınırlarını kıran yapıtlarıyla Carl Andre “ Heykellerimi kalıba dökerek ya da yontarak yapmıyorum. Aksine, heykelin kendisini mekânın yontulması olarak görüyorum, mekânı şekillendirmek için kullanıyorum” diye açıklaması değişen mekân algısını ortaya koymaktadır (O'Doherty, 1974/2010: 16). Mekânın dönüşümünde 1920'lerde Konstrüktivizmin heykelde bilinen değerleri yıkarak biçimi bozması ve geleneksel malzemelerin dışına çıkmasının etkisidir bu yaklaşım. Boşluğun ve mekânın izleyici ile yer değiştirmesi sanat eserinin anlamını da genişletmiştir. İzleyici kimi zaman farkında olarak kimi zamanda istemeyerek yapıtın içine dâhil edilmiş ve bir heykelin dolu parçası gibi *Gösterilen* olmuştur. Önce sınırlandırılmış galeri mekânın kabuğunu kıran sanatçılar bununda dışına taşarak yeryüzünü ve yeryüzüne ait olanı da sergilemeye başlamışlardır. Konstrüktivizmle başlayan her türlü malzemeyi sanat eserine dönüştürme fikrinin sınırları aşan yapısının

etkisi tartışılmaz bir gerçektir. Sanayi üretimi parçalar, teller, ipler, ahşap atıkları vb. gibi malzemelerin sanat eserine dâhil olması, boşlukta asılı duran heykellerle birlikte heykelin yapısı değişmekle kalmamıştır. Aynı zamanda Duchamp'la birlikte endüstriyel üretim nesnesi heykel olarak anlam kazanabilmişse bu yenilikler hiç şaşırtıcı değildir. Konstrüktivizmin yeni bir dünya yaratma ideolojisinde, gereksinimlerin karşılanamaması gerçeğiyle var olan yapıyı kırdığı düşünülürse, günümüz sanatçısının da; gerçeği, yeryüzünde araması yeniçağın gereksinimleri karşılayamamasıyla açıklanabilir. Fakat günümüz sanatı ile 1920'lerdeki hareket arasında bir fark vardır. Sanatçının geçen sürede daha fazlasını isteme arzusu baskındır. Minimal Sanat anlayışıyla iç mekânda izleyicinin gezebileceği ikinci bir mekânın yaratılması, iç mekânın yeryüzüne dönüşmesinin yarattığı daha fazlasını arama arzusu bu süreçlerle dışarıya taşmış ve artık dış mekânda sanat eseri olarak sergilenmeye başlanmıştır. Dış mekânın iç mekân ile kurduğu diyalektik, düşünsel bir süreç olmaktan çıkmış ve artık bir harekete dönüşmüştür. Sanatsal dizgede mekânın varlığı böylece “varlığın her hangi bir formda var olduğu yer” anlamından çıkmış uzaysal mekân gerçek varlık olarak tanımlanmıştır (Lefebvre, 1974/2014: 7).

Sanatsal dizgedeki bu kırılmalar, dizgelerin yer değiştirmesi, anlamlara ilişkin kodların çözümlenememesi, sanatsal yapının anlamının gerçek anlamdan dış anlama kayması ve bütün bu sistemler dizgesinin bozulması Dekonstrüktivizm ekseninde açıklanmasını zorunlu kılmaktadır. Dekonstrüktivizmde bugüne kadar karşılaşılmış yaklaşımlardan farklı olarak dar açılar, tamamlanmamış biçimler, çarpıtılmış yüzeyler, karışıklık, yönlendiricilik yerine şaşırtıcılık, anlaşılma söz konusudur. Geleneksel sanat akımlarının amacı olan ‘net ve anlaşılabilir olma’ fikri dekonstrüktivistler için tam tersi yıkıma yönelik bir harekettir. Dekonstrüktif yapı bölme-parçalara ayırma ve yıkma üzerinde temellenmiş, post-yapısalcı bir harekettir. 1960'lardan günümüze kadar süregelen post-modernizme karşı ortaya çıkan

bu görüŖ, post-modernizmin herkes tarafından anlaşılabilir olma çabasına karşı bir tavır sergileyerek, anlaşılmaz ya da çok az bir kesim tarafından anlaşılabilir olma çabasındadır.

Sanatla bilim, gerçekte imge, işlevle biçim, iç ve dış arasında gidip gelen denge merkezi, heykelden mimariye, felsefeden mühendisliğe, geometriden tarihe uzanan zengin bir karmaşıklığa sahiptir. Bu sarmalda kimi zaman birbiriyle zıtlaşacak kadar çelişkileri içinde barındıran farklı yaklaşımlar söz konusudur. Dekonstrüktivizmin kurucusu Derrida her ne kadar kendi metodunu sanatsal bir dizge üzerinden tartışmasa da, sanatsal dizgede sanatın değerlerinin değişmesi ve yapı bozuma uğramasını bu felsefi düşünüş üzerinden tartışmak durumundayız.

III. BÖLÜM

III.1.Kişisel Uygulamalar

Bu çalışmaya konu olan heykellerde sanatçı biçimi oluştururken işlevsel bir amaç taşımamıştır. Sanatçı Konstrüktivizmin yapı inşası düşüncesinden yola çıkmış ancak çalışmalarını ayrı bir kuramsal yapı üzerinde temellendirmiştir. Konstrüktivizmin ideolojik yapılanmasının biçimsel yapıya etkisi kaçınılmazdır. Bu bağlamda;

1921 yılında Moskova’da Genç Sanatçılar Birliği’nin düzenlediği bir sergide yer alan soyut metal heykellerin birer ‘sanat yapıtı’ değil, birer ‘laboratuvar nesnesi’ olarak sunumu, Rus Konstrüktivistlerinin devrimci tavrına önemli bir ipucu oluşturur. Görselliği geleneksel sanat algısının dışına çıkarmak için yeni tanımlar geliştiren Konstrüktivistler, yeni endüstriyel malzemelerin birleştirilmesi esasına dayanan yeni Konstrüktivist nesnelere bilimsel anlamda birer ‘deney’ olarak görmüşlerdir. 20. yüzyıl başında, endüstriyel açıdan son derece geri kalmış Rusya da devrim sonrasında ilerici atılımlarının bir uzantısı olan bu anlayış, o atılımları hızlandırabilmek amacıyla yeni malzemelerin kullanım biçimlerini araştırmak ve toplumsal düzeyde işlevi olabilecek alanlara aktarmak amaçlıdır. Sanat yapıtı gibi sergilenen, ama sanat gibi algılanmayı amaçlamayan bu tür üç boyutlu yapıtların amacı, işlevsel nesnelere bir tür biçimsel altyapı oluşturmaktır. (Antmen, 2008/2009: 105)

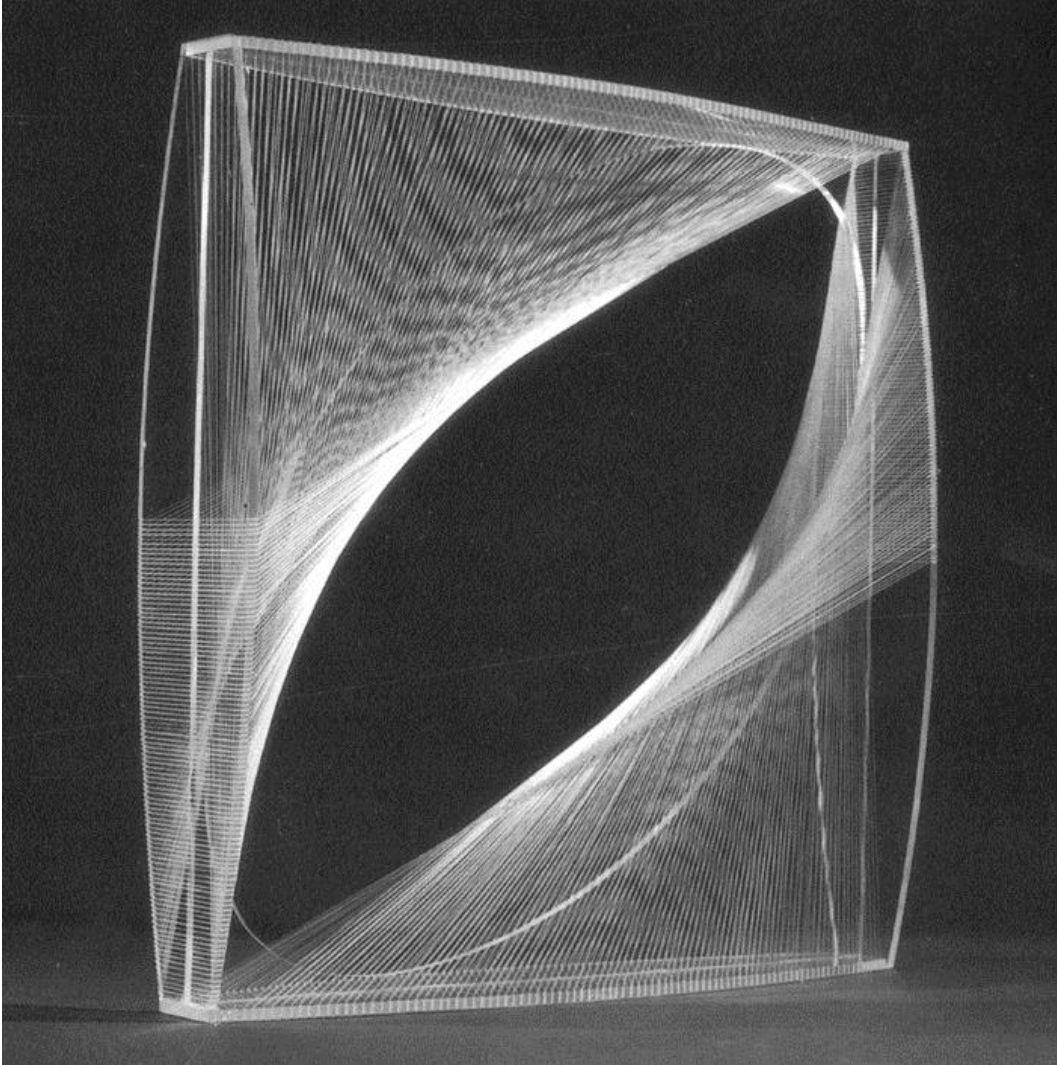
1917 Devrimi’nden sonra sanatçıların toplumsal gereksinimlere odaklanarak sanattan çok tasarıma yönelmeleri de, bu sürecin bir sonucudur.

Bu tez çalışmasının yapılmasını sağlayan heykeller, Konstrüktivistler gibi toplumsal bağlamda ideolojik bir tutum sergilemezler. Sanatçı burada tam tersine toplumsal yapıya uzak alternatif mekân arayışına girişmiştir. Bu heykellerdeki temel amaç yeni bir dünyanın inşası değil, kişinin kendi içsel dünyasına yönelik bir yapılanmadır. Konstrüktivizm “yeni bir dünya inşası” tasarısı toplumsal gerçekliğe bağlı bir yapıyı baz alırken, sanatçının heykelleri ise toplumsal yapıdan kaçış amaçlı bireysel bir düşündür. Bu bağlamda incelenecek olan heykellerdeki boşluk en önemli yapısal unsur olmaktadır. Ve boşluk bu heykellerde yer yer birimlerin tekrarlı üretimi ile sınırlandırılarak, toplumsal

normların yabancılaştırdığı bireyin zihinsel hapsini işaret eder. Aynı zamanda bu heykeller parçadan bütüne ulaşmanın oluşturduğu anlamın bir arayışının sonucudur. Göstergeler ve dilbilimsel bir metotla incelediğimiz bu süreci Barthes'ın dilbilimsel çözümlemesi üzerinden açıklamak gerekliliği doğar. Barthes'ın dilbilimsel anlamda açıkladığı yapı kavramında yapıyı oluşturan parçalar nasıl ki kendi başlarına bir önem taşıyorlarsa ve yapıyı oluşturan diğer öğelerle kurdukları ilişkilerle önem kazanıyorlarsa bu çalışmaya konu olan heykellerde de bütüne ulaşma çabası aynı düşüncenin ürünüdür. Dilbilimdeki yapısalcılıkta yapıyı oluşturan parçaların kendi başlarına bir gerçeklik ifade etmedikleri ve yapıyı oluşturan diğer parçalarla girdikleri ilişkilerle önem kazandıkları düşünülürse sanatçının heykellerinde de aynı durum gözlemlenir. Mekânsal bir anlayışla yorumlanabilecek sanatçının bu algıyla girdiği yaratım sürecindeki bütün heykellerini isimlendirmemesi ve çalışmalarını “İSİMSİZ” olarak sergilemesi bu yapı ekseninde değerlendirilmelidir.

Söz konusu heykeller Tatlin'in heykellerinden farklı olarak boşluğu yapının içinde barındırmakta ve mekânın içindeki boşluğa ihtiyaç duymamaktadır. Tatlin'in heykelleri gibi sadece bir mekânın boşluğundan faydalanılmamaktadır. Aksine heykellerdeki inşa biçimi elemanların konumlanmalarındaki yapılanma ile mekân yaratılmaktadır. Tatlin'in heykelleri bir mekân içinde boşlukta asılıyken, bu heykellerde heykelin kendi elemanları, kendi boşluğunda yapılandırılan sınırlarıyla ve malzemenin inşa biçimiyle oluşturulmuştur. Dış Boşluk, heykelin içinde yer aldığı bir boşluk olmanın yanında heykeldeki yapımına katkısı bulunan inşa edilmiş parçalarla oluşturulan yapısal bir öğedir. Bir Yüksek Lisans Tezi olarak hazırlanan bu çalışmanın yapılmasına katkı sağlayan diğer heykellerde “uzay – zaman – boşluk” kavramı Gabo ve Pevsner'den problem olarak farklılık göstermektedir. Bu heykellerde “uzay – zaman – boşluk” kavramları heykellerin

birimleri üzerinden sorgulanmıştır. Katı formlara sahip olan birimler, boşluk kavramını bir bütün olarak yani heykelin bütünü içerisinde sorgularken, “uzay ve zaman” kavramları heykelin bütünü içerisinde havada asılıymış gibi duran birimler üzerinden sorgulanmıştır. Bu birimler sonsuzluk hissini sınırlandırılmış bir boşlukta asılı durarak hissettirmekte, katı ve zeminde kütesel bir ağırlığa sahip birimlere bağlanarak bu hisse bir sınır koymaktadır. Yani, Gabo ve Pevsner’deki gibi uzay ve sonsuzluk hissi heykelin biçim dili değil hacimsel yapısı üzerinden sorgulanmıştır.



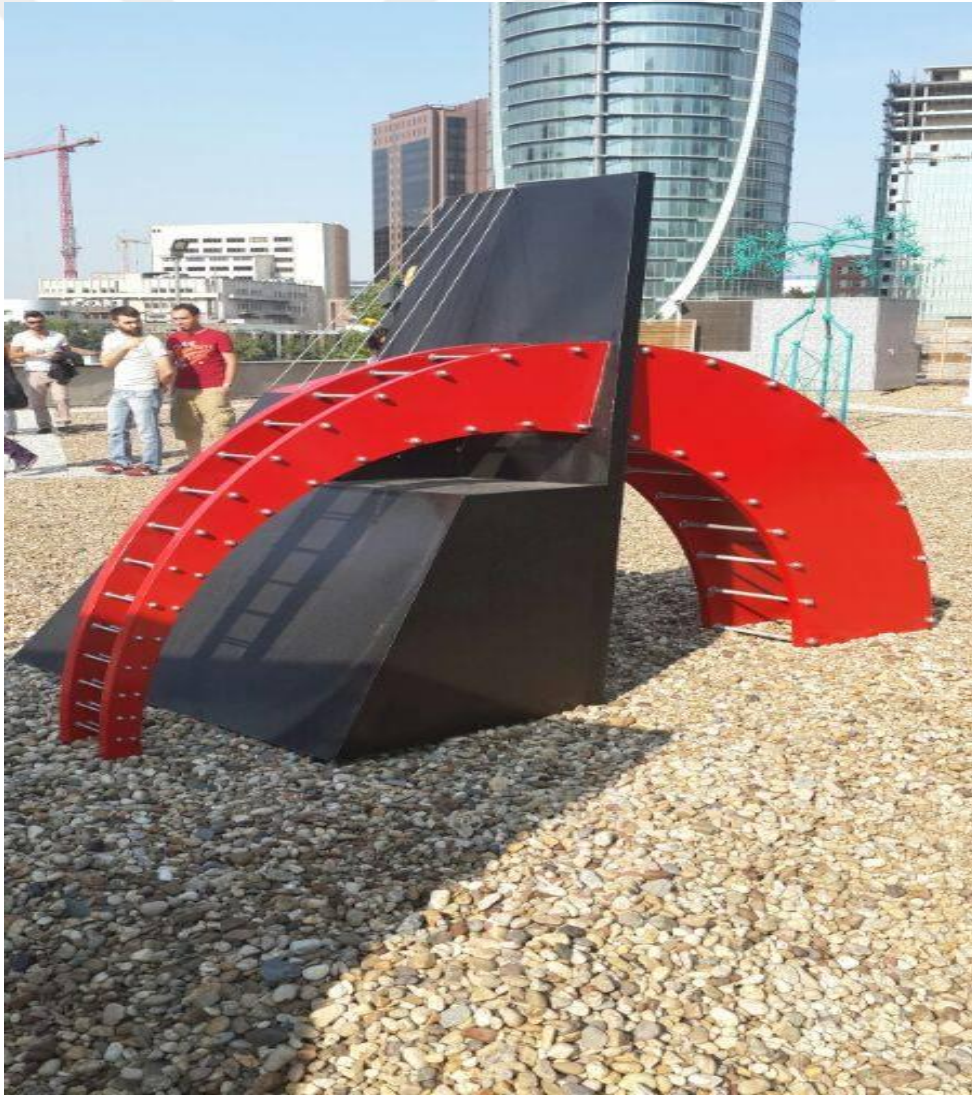
Resim 18: Naum Gabo “Uzayda Doğrusal Yapı”, 1943.



Resim 19: Anthony Pevsner “Geliştirilebilir Yüzey”, 1938.

III.1.1. Todorov'un Önermesi Ekseninde Çözömlenen Yapı

Konströktivist bir anlayışla yapılan "Resim 20-21" de ki heykelde de kişinin kendi içsel dünyasına yönelik alternatif bir mekân arayışı söz konusudur. Bu heykelde boşluk yapısal bir unsur olarak düşünölmünün yanında kişinin reel dünyasındaki rahat evrelerinin temsili bir ifadesidir. Boşluğu yapının içinde barındırmasında ve dış mekândaki boşluğa ihtiyaç duymamasındaki temel düşünce kişinin rahatlık duygusunu içsel bir durum olarak görmesinden kaynaklanır.



Resim 20 : "İsimsiz" , Metal- Selölozik Boya-Bijon ve Somun Vida, 2014.

Heykelin sergilendiği dış mekân, heykele sadece zemin olarak eşlik etmekte, anlamsal bütünlüğe bir katkı sağlamamaktadır. Kapalı form ve kütle yerine açık formların kullanıldığı çalışmada birimler arası boşluklara ritmik bir hareketle yerleştirilen metal çubuklar heykele iç veya dış mekânda anıtsal bir kütlelilik yakalayacak hacim kazandırmıştır. Konstrüktif yapıdaki bu heykel kişisel bir temsil taşıması bakımından önemlidir. Var olan düzlemden kaçış amaçlı tasarlanmış alternatif mekân arayışları olarak değerlendirilebilecek bu çalışma aynı zamanda kişinin reel hayatındaki parçadan bütüne ulaşma düşüncesinin bir ürünü olarak da izlenmelidir. Yine kişinin öznel dünyasına atfedilebilecek olan bu durum kişisel deneyimlerin belli bir düzen içerisinde yapılandırılmasıyla temsili anlamını kazanmaktadır. Anlam ekseninde tartıştığımız bu heykelde yapısal öğelerin konumlanışları rastgele bir hareketle gerçekteşmemektedir. Bu yapıdaki birimlerin hareketi özgürdür ancak dizilişleri bakımından anlamlı bir bütün oluştururlar. Birimler arasında kurulan bu ilişki Dilbiliminde ki “Dizim ve Dizge” ekseninde çözümlenebilir. Bu heykelin yapısındaki her birim dilsel öğelerdeki her bir öğe gibi anlamlı bir bütünü oluşturması bakımından belli bir düzen içerisinde konumlanırlar. Heykelin içyapısındaki boşluğun oluşması bir birimin diğer bir birimle girdiği ilişki ile dizgesel bağlamda açıklanabilir. Dil nasıl bir diğer elemanla ilişkiye geçiyorsa nesnelere kurulanışlarında formun koşulsuz varlığına gereksinim duyar. Boşluk eklememenin genel düzeninde var edilerek dilsel bir dizgeden anlamsal bir yöne doğru evrilir. Dilbiliminde her bir dizge için dizimsel yapılar belirlendikten sonra, bu yapıların dizim boyunca nasıl bir düzenleniş ve birleşim kuralları varsa, bu heykeldeki kurulanışta formun bütününe ilişkin bir dizine gereksinim duymuştur. Burada Todorov metin dışı gerçekte dünya ile edebi bir yapıt arasındaki bağın gereksiz olduğu düşüncesini izleyebiliriz.

X bir yasayı çiğniyor →

Y X' i cezalandırmalıdır →

X cezadan kurtulmaya çalışıyor

→ Y bir yasayı çiğniyor

→ Y X'in yasayı çiğnemediğine inanıyor

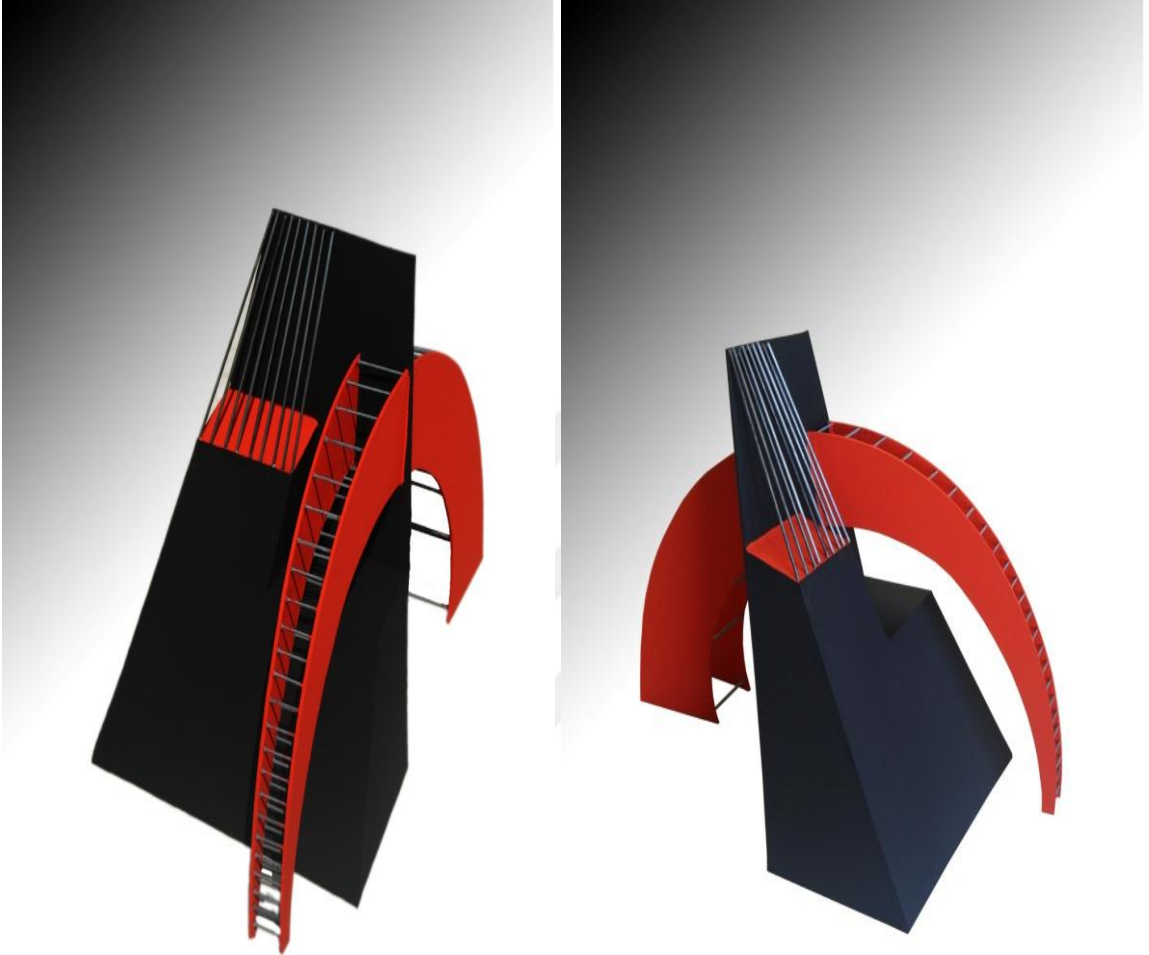
→ Y X' i cezalandırmıyor

Şekil 3: Todorov'un Önerme Şeması

Yukarıdaki şemanın her bir cümlesi anlatının temel birimlerinden biridir ve Todorov bunlara önerme diyor. Bu önermeler en azından bir karakterle onun eyleminden ya da özelliklerinden oluşur. Şimdi bu temel birimleri dilsel terimlerle açıklarsak, diyebiliriz ki, karakterler öz adlara, eylemleri gramerdeki fiillere, nitelikleri ve özellikleri de sıfatlara tekabül eder. Bu birimlerin çeşitli şekillerde bağlanmaları ayrı öyküleri oluşturur. Öyleyse, Todorov'a göre, bir öykünün tüm metni, özel adların, fiillerin ve sıfatların birbirine bağlanmasından meydana gelen büyütülmüş bir cümleye benzer. Todorov, karakterlerin niteliklerini(sıfatlarını) da üç guruba ayırdıktan sonra olay örgüsü tiplerini saptamak amacıyla eylemlere geçer ve bunların üç tür fiil altında toplanabileceğini gösterir. Bu eylemler şunlar: "Durumu değiştirmek", "bir yasayı çiğnemek", "ceza vermek ya da vermemek". Bu eylemlerden hareket ederek, öykülerin kaç çeşit olay örgüsüne ayrılabilceğini ortaya çıkarabiliriz. Öykülerin bir kısmı "durum değiştirme", yani "kişilik değiştirme" ile ilgilidir. Örneğin, öykünün başında hasis olan bir karakter, arkadaşının alayları sonucu, bu niteliğini değiştirir ve cömert olur. Bazı öykülerde ise olay örgüsünü belirleyen öteki eylemlerdir ve bundan ötürü, bu öyküler yasalarla, kurallarla ve cezalarla ilgili öyküler olur. Böylece, Todorov, eylemlere(fiillere) dayanarak olay örgülerinin çeşitliliğini saptayabileceğimizi iddia ediyor. (Moran, 1972/2003: 193-194)

Todorov'un burada bahsettiği önerme öykülerin yorumunu yapmak, metnin içindeki olay örgülerini dış dünyadan bakarak bir bağ kurmak ya da bu bağın anlamını açıklamak değildir. Todorov için önemli olan, bu yapıların dilsel bağlamda nasıl kurulduklarıdır. Öyleyse Todorov, fiillere (eylemlere) dayanarak olay örgülerinin

çeşitliliğini inşa ediyorsa, “Resim 20-21” de ki heykelin kurgulanışında da biçimlerin öngörüsünden bahsedilebilir.



Resim 21 : “İSİMSİZ” (Maket), Ahşap- Çivi-Akrilik Boya, 2013.

“Resim 20-21” de plan, yüzey, boşluk ve renk gibi öğelerin düzenlenişleri biçimler arası ritmik uyumu sağlar. Bu biçimler arası uyum kompozisyonun kurulumu için önemlidir. Yani Todorov’un anlatı için hareketi niteleyen düzenleniş kurallarını belirleyen sistemi gibi, bu heykelde de kompozisyonun kurulumu için diziliş önemlidir. Heykeldeki birimler arası boşluktaki somunlar tek bir yöne doğru giden birimler arasında, hem ritim

duygusu oluştururlar hem de yapıyı güçlü kırlarlar. Ve bu anlamda metinler içerisindeki yinelemelerin metni gulendirdiği gibi pekiştirici bir işlev taşırlar. Todorov'un 'Önerme Şeması' üzerinden birimsel bir çözülemeye gittiğimizde, Todorov'un da bahsettiği gibi "öykünün başında hasis olan karakter", heykelin merkezi yapısını oluşturan ve kendi içinde de kırılmaları olan siyah kütedir. Bu ana karakterin nitelik değiştirmesi de, kendisini paralel ve iç bükey bir hareketle kesen kırmızı birimle sağlanmıştır. Siyah ve keskin köşeleri olan, kendi yapısına ait katı tutumu, gerek kırmızı birimin formuyla gerekse reniyle kırılmış ve siyah kütle durum değişikliğine uğratılmıştır. Kırmızı birimin içerisine geçişli kalınlıkta yerleştirilen somunlar, heykeli her iki açıdan da ulaşılabilir kılmıştır. Ama somunların sonundaki bir diğer yüzeye geçişin aılmamasıyla, bir engelleme söz konusudur. Bu durum da heykelin hala katı duruşunu koruduğunu göstermektedir. Aynı durumdan heykelin sol üst köşesinde de bahsedebiliriz fakat burada ki durum bir diğer yapıdan farklıdır. Bu defa ki durum değişikliği biçimsel bir birim farklılığıyla değil, ana kütledeki bir kırılmanın reniyle sağlanmıştır. Ana kütledeki bütüne hâkim siyah rengin katılığı, kırılmanın olduğu bölgede kırmızı renk ile hafifletilmış, ancak paralel uzanan demir çubuklarla kapalı bir yapıya bürünerek kütleli katılığını devam ettirmiştir. Todorov'un önermesi üzerinden çözümlenen bu yapıda, formların üzerindeki renklerin bir aradalıklarında tümevarımsal ritmik bir örgü görebiliriz. Tamamında heykelin unsurlarının bir aradalığıyla, kütleli ve boşluğun algısı, söz dizinsel bir yazı gibi örüntü oluşturur. Todorov'un önermesinde şekillenen metinsel olay üzerinden yorumlanırsa, metin içindeki durumun yapısıyla sanatçının bu çalışmasındaki örüntüsel yaklaşım benzerlik gösterir. "Resim 20-21" de ki bu yaklaşımı Todorov'un önerme şemasıyla benzeştirirsek; X kütleli yapıya doğru dinamik olarak hareket eden kırmızı yay şeklindeki formu niteler. X'in mekânda dönüştürmek istediği diğer bir form mevcuttur. Uzamsal yapıda yayın yüzeye

doğru dönmesiyle, sahip olduğu dairesel formu itibariyle ve rengiyle diğer birimin katı yapısına zıtlığıyla bir rahatlık hissiyatı vermektedir. Bu zıt iki yapı, bizim problemimiz olan, heykeldeki boşluğun sınırlarını görmemize yardım eder. Yani heykel içerisindeki yay formun varlığına ilişkin olarak karşıt hareketin olmasıyla tanımlanır. Burada yasayı çığneyen X olarak değerlendirilirse de, Y'nin X' e uyum sağlamasıyla bir kişilik değişimine uğradığı görülür. Yani heykeldeki kırmızı formun, siyah katı geometrik formun yapısına etkisi söz konusudur. Burada bu iki nesnenin oluşturduğu bileşkesel bir boşluğun varlığından asıl problemimizmiş gibi bahsedemeyiz. Öncelikle, düz bir form ile çarpışan oval bir formun, fizik kuralları içerisindeki matematiksel yapıyla, heykelin içinde dinamik bir kırılmanın meydana gelişinden bahsederiz. Y ve X bağlantılarında kurgulanan kompozisyonda, yapısalıcı bir tavrın birinci safhası tanımlanıyor.

X açık yapılı yay bir formdur

Y düz, simetrik yapılı, kapalı kütleli bir formdur

X-Y bileşiminde boşluk tanımlanır, fakat bu boşluk, yayın mekân içerisindeki yapısıdır.

Yani yay geometriye baskı uygular ve iki uçtan yere yaslanarak bir boşluk oluşturur. Ve arada oluşan bu boşluk, mekân içerisinde yeniden tanımlanarak nitelik kazanır. Başlı başına bir bütün olarak mekân içerisinde tanımlanması, bu aşamalardan sonra kendi başına bir varlık olabilmesi yapısalıcı tavrın ikinci safhası olarak tanımlanır.

III.1.2. Dilbilimsel, Matematiksel Metotla Çözömlenen Yapıda Göstergeler

Dilbilimsel yöntemle anlatılan *Yapısalcılık* Todorov ve Barthes'in teoremlerinde kalmamıştır sadece. Bütün bu çözümlenmelerde düşünsel yapının dışında mantıksal sonuçlar üretmişlerdir. Bu ekseninde *Post-yapısalcı* bir düşünce tarzını oluşturmuşlar ve yeni bir eleştiri yöntemi geliştirmişlerdir. Bu yeni gelişen eleştiri yöntemi, Derrida'nın felsefesi ile edebiyat eleştirisine girişmiştir. Yapı-sökme adını alan bu eleştiri biçimi Derrida'nın "(...) bir göstergenin, dilin dışında ve dilden önce var olan bir nesnenin ya da kavramın göstergesi olduğu inancından" hareket etmiştir (Moran, 1972/2003: 199). Bu bağlamda Derrida'nın birbirine yakın bağı olan iki yapıdan söz edilir.

Sözmerkezcilik ve Sesmerkezcilik:

Sesmerkezcilik, sözü yazıya üstün saymaya Derrida'nın verdiği addır. Platon'dan bu yana ağızdan çıkan sözün, anlamı dile getirmek bakımından yazıdan çok daha güvenilir olduğu kabul edilmiştir, çünkü sözün doğrudan doğruya düşünceyi aktardığına inanılır. Bu nedenden ötürü, sözün düşünceyi değil de sözü kopya eden yazıdan, kastedilen anlama daha yakın sayılması doğaldır. (...) söz ile yazı karşılığında bu tür bir değerlendirme yine sözmerkezciliğin bir ürünüdür, çünkü dilden bağımsız olarak bilinçte düşünceyi varsaymakta ve dili, mevcut düşünceyi aktaracak bir araç olarak görmektedir. (...) Durum şöyle ifade edilebilir: Gösteren aradan çekilmiş izlenimi verdiği için, düşünce, dolaysız biçimde kendi başına varmış şansını uyandırıyor. Oysa kendimin özne olabilme bilincine varabilmemi bile, "ben"i, "ben olmayan"dan ayıran dile borçluyum. Dilden önce var olduğuna inandığımız "ben" kavramı, aslında, dil sayesinde var olan bir "metin"dir. (Moran, 1972/2003: 200-201)

Sassure'de benzer şekilde dilden önce bir anlam olmadığını söylemiş onun dışında bir ayrılıklar sisteminden bahsetmişti. Bu sistem bir kütledeki her birimin, biçimsel farklılık göstermesi ve her bir birimin hem kendi içinde, hem de dizilişleri bakımından diğer öğelerle girdikleri ilişkiyi kasteder. Yani bu sistemde, birimlerin dizilişlerinin saptanmasından sonra birbirine bağlanma yöntemlerinin belirtilmesi gerekmektedir. Burada bir eklemli yapıdan ve bu yapının sisteminden bahsetmek mümkündür.



Resim 22: “İsimsiz”, Metal-Selülozik Boya, Bijon ve Somun Vida ,2014.

Bu bağlamda inceleyeceğimiz “Resim 22- 23” deki heykel bir dizgeler bütünüdür. Bu heykeldeki her bir eleman belli bir düzen içerisinde kurulmuştur. Bu defa heykeldeki keskin köşeleriyle katı duruşu sergileyen ve bütün elemanların bağlandığı ana karakter olan kütle, kırmızı renk ile sert duruşunu kırmıştır. Ve iç boşluğundaki siyah renk ile de katı tavrını içine hapsedmiştir. Ancak iç yapı, köşelerden dışa açık dairesel forma

sahip kesiklerle, bu tavrın başlı başına içsel bir durum olmadığını göstermiş ve siyah yarım daire şeklindeki birimiyle de gücünü ispat etmeye çalışmıştır. Diğer birimlerden farklı bir yöntemle, iç yapıyla birleşik bir tutum sergileyecek şekilde ana gövdeye eklenmiştir. Kırmızı ana gövdeye birçok somunla vidalanmış, siyah tam daire biçimindeki diğer bir elemanda, aynı tutumu hem renk hem de ekleniş şekliyle sergilemektedir. Üç taraftan kırmızı yapıyı bastırmaya çalışan siyah birimler, somunların desteğiyle bir güç uygular gibi görünmektedir. Amaç kırmızı yapıya hasıl naif duruşu kırmaktır ve denetim altına almaktır. Kırmızı yapıyı ve buna eklemli siyah yapıları taşıyan en alttaki yapı birimi, yine somunlarla zemindeki taşıyıcı noktaya bağlanmakta, hem kırmızı yapıyı sınırlamakta ve denetim altına almakta, hem de yapının devrilmez bir gücü olduğunu ortaya koymaktadır. Bu sebeple diyebiliriz ki, bu somunlar hem bir inşa ediş biçimiyle kurgulanmış, hem de birimler arası yapının güçlenmesine katkı sağlamışlardır. Bu yapı, dilsel bağlar ekseninde formların bileşkesinden kurulmuştur. Ancak nesne gruplarının bileşkesi olarak bir küme oluşturması bakımından da dizimsel bir kod çözümlemesi gerektirmektedir. “Resim 22-23” de ki heykelde her yapı biriminin dış düzlemden izlendiğinde boşlukta bir fonksiyonu söz konusudur. Merkez dinamiği oluşturan kırmızı asimetrik geometrik yapı, hem renk hem de form bakımından kendi eksenini çizer. Ve bu eksene yönelen her birim, bir bileşen olmasından kaynaklı olarak tümevarımsal yeni bir eksen oluşturur. Parçalardan oluşan bu sistemde her bir birim işbirliği yapmak zorundadır. Merkezde yer alan kırmızı geometrik formun siyahı içine hapseden yapısal durumu esasıyla tek başına bir hakimiyet kurduğu görülür. Siyahı dört tarafından çevreleyerek ve iki köşesinden bunu görünür kılarak, kendisine eklenen diğer siyah öğeler üzerinde bir gücü söz konusudur. İç yapısına hapsettiği siyahı görünür kıldığı noktaların dairesel olması tesadüfi değildir. Kendine eklenen öğelerinde dairesel formda ve siyah renkte olmalarına ithafen bir gücün temsilidir.

Bu da kırmızı yapıya eklenen siyah elemanların tamamlayıcı alt öğeler olduğunun göstergesidir. Kırmızı kütle, tek başına kurduğu bu hakimiyeti matematiksel tümevarım ilkesine dayanarak açıklamak yerinde olur.

- Sıfır bir sayıdır ve hiçbir sayının ardılı değildir.
- Bir sayıyı farklı iki sayı takip edemez.
- Eğer sıfıra ait bir özellik, bir sayıya da ait oluyorsa o özellik tüm sayılara aittir. (<http://www.msxlab.org/forum/matematik/20579-kumeler-teorisi.html/2014>).

Yani; kırmızı tek başına bir yapıdır ve diğer hiçbir bileşenin ardılı değildir. Tam tersine bütün bileşenleri yapısında barındırır. Bu onun yapısal özelliği olarak adlandırılabilir. Ve kırmızı kütle, diğer örüntülerle birleştiren hiçbir bağıntı yoktur. Eğer kırmızı yapıya özgü olan renk ve katı geometrik biçim, diğer bileşenlerde de olsaydı tek başına kurduğu hakimiyete dayalı gücü olmayacaktı. Kırmızı kütle, iç bükey kırılma noktası olan biçimsel dönüş, kendisini taşıyan, siyah alt birimin bir köşesinde de mevcuttur. Ancak gerek biçimsel dönüşün dairesel bir forma bağlanması, gerekse renk farklılığından kaynaklı olarak, kırmızı kütle, hakim duruşunu kıramaz. Kırmızı kütlede ki büyük siyah dışa açık dairesel birimin, kırmızı kütledeki dilimle eş ölçekli olması ve renk itibarıyla içeriye ait durması, kırmızı formun gücüne kanıttır. Fakat bütünün en geniş boşluğunu oluşturan bu parça ince iki noktadan bağlanmasına ve yapısal olarak ince olmasına rağmen kırmızı kütleye bir ağırlık vermekte, güç uygulamaktadır. Ve yapının bütününe ilişkin, iç boşlukta ve dış mekanla kurduğu ilişkide hareketi yönlendiren temel birimdir. Karşıtını oluşturduğu gibi görünen siyah tam daire biçimindeki küçük birimde, yapıya bağlandığı somunlar aracılığıyla karşı kuvvetle yarım dairenin ardılıdır.



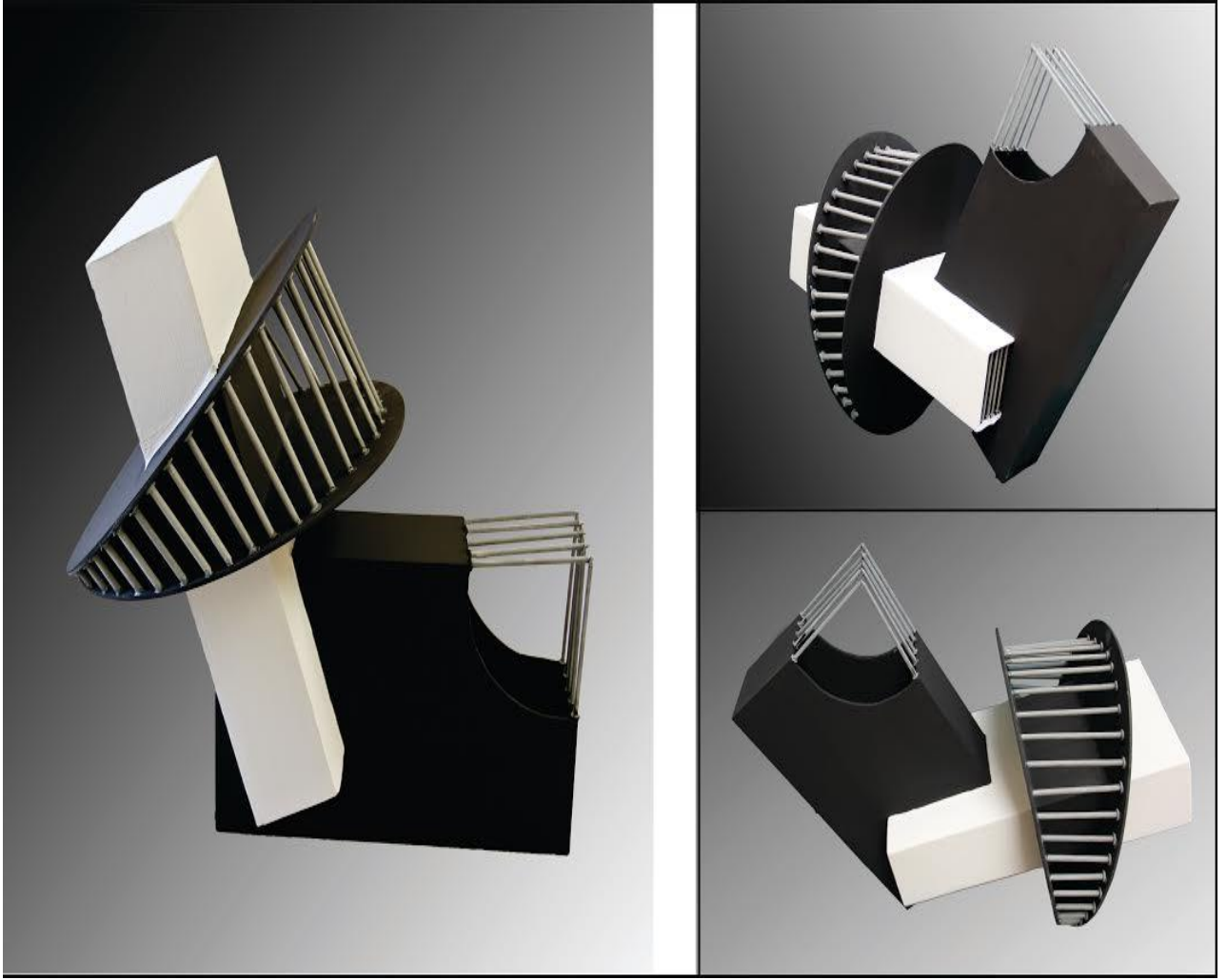
Resim 23: “İsimsiz”, Metal-Selülozik Boya, Bijon ve Somun Vida 2014.

Heykel bulunduğu düzlemde kendi içerisindeki organize oluş biçimiyle bir bütünlük sağladığı gibi, mekânın içinde konumlanmasıyla ayrı bir yapı olma özelliği de taşır.

Bu yapıda heykelin yapısal unsurlarının bileşenleriyle oluşturduğu anlam dışında, çevresindeki yapılarla girdiği ilişkide farklı bir anlam kazandığından da bahsetmek mümkündür. Bütüne ilişkin bileşenlerden oluşan kompozisyonun iç mekânda sergilenmesi, heykelin yapısal özelliklerinin biçimi itibariyle yeni bir mekâna dönüştüğünü göstermektedir. Heykelin, izleyiciyi kendi bulunduğu düzlemden çıkarıp algısının içeride gezinmesine izin veren bir yapısı da sözkonusudur. Heykelin kendi varlığına ilişkin yapısı, gerek renk kontrastı ile gerekse farklı yönlerdeki eklemli sistemiyle ve katmanlarıyla doğrudan doğruya bu durumu mümkün kılmaktadır. Dolayısıyla bu yapıdaki her dizge, dizimsel birimlerin bir araya gelmesiyle, düzenlenmesiyle ve hareketiyle anlam kazanmıştır.

Sanat eserinin anlamı ancak o biçimin taşıdığı anlam olduğu için teknikten söz etmek her şeyden söz etmek demektir. Eserin tema'sı, kişileri, bunların arasındaki çatışma, anlatım tekniği, olay örgüsü, imgeler, ton, simgeler, bunların hepsi teknikle ilgili şeylerdir ve eserin kendine özgü anlamını meydana getirirler. Eleştiri bu gibi öğelerin arasındaki ilişkiyi, eserin içinde oynadıkları rolü, bütüne katkılarını araştırarak eserin ilk bakışta farkedilemeyen yönlerini, ince anlamlarını ortaya çıkarmaya çalışır. Her eserin malzemesinin bir yapı halinde bütünleşmesi farklı yollardan sağlanır. (Moran, 1972/2003: 209)

Berna Moran'ın bu açıklamasından yola çıkarak söyleyebiliriz ki; "Resim 22-23" deki heykelde birimlerin formlarına ilişkin hareketin kurgulanması, birimlerin kurgulanış biçimlerinin boşluk içerisinde birbirlerini tamamlayıcı yapıda olmalarıyla, boşluğu dönüştürerek bir işlev kazandıklarıdır. Bu düzenleniş biçiminde, heykelin temel problemlerinden birinin de boşlukta ifadesi olduğunu da görebiliriz. Heykel bu anlamda izleyicinin algısını yönlendirmekle kalmayıp, fiziksel davranışını da etkileyerek izleyicinin heykelin etrafında dönmesini zorunlu kılar.



Resim 24 : “İsimsiz”, Ahşap-Çivi-Akrilik Boya, 2013.

“Resim 24” de ki heykel; siyah ve beyaz zıtlık oluşturan yapısıyla, boşluğun içerisinde bir var olma çabasına girmiştir. Zeminde duruşu itibariyle birkaç açıdan çözümleyebileceğimiz heykelde beyaz form hiçbir açıda zeminle temas etmez. Bu yapısıyla, birbirinden ayrı siyah iki elemanın içinde bir kırılma yarattığı gibi, heykelin konumlandığı düzlemsel boşlukta da bir kırılmaya sebep olur. Beyaz renkteki bu yüzeyler, yapı itibariyle keskin ve katı bir forma sahiptir. Fakat bütün içerisindeki konumlanmasıyla boşluk hissi verir. Diğer birimlerle bağlantısı ve bu birimleri yönlendirmesi ile onların

farklı açılarda konumlanmasına yardımcı olmanın yanında, bu birimleri boşlukta asılı duran kütlelermiş gibi gösterir. Yani siyah birimleri düzenleyerek bir varlık ortaya koyar. Her iki uç noktasından içeriye açılan beyaz kütle, girişindeki sıralı demir çivilerle içeriye bir sınır koyduğu gibi, içyapısındaki siyah renkle gizemli bir tünel yaratır. İçeriye doğru açılan bu noktalarla izleyiciye zihinsel yetisiyle gezinme alanı yaratmıştır. Ancak verdiği karanlık bir delikmiş hissiyatıyla ve çivilerle girişe set koyarak bu düşsel dolaşımı engellemek ister. Bu heykelde; beyaz kütlelerin bir boşluk olarak, başlı başına birimler arasında tanımlanan uzaysal bir yapı olduğunu söyleyemeyiz. Burada boşluk heykelin bir yüzeyinde de anlam kazanmış ve plastik bir değere dönüşmüş olur. Bu bağlamda değerlendirirsek, heykelin öğelerindeki renk değişimi, algısal bir değişime de neden olmaktadır.

Heykeldeki siyah kütleler üzerindeki çiviler, sanatçının diğer heykellerinden farklı olarak, bu defa bir güç belirteci olmaktan çıkmış ve tamamlayıcı bir unsur olmuştur. Beyaz yapıyı kırarak açılan dairesel yapıda ki siyah tabakalar ise, beyazın sonsuz olduğu hissini güçlendirmiştir. Ancak bu siyah bileşenler, kendi başlarına da bir varlık ortaya koyarak kendi içinde ayrı bir anlam kazanmıştır. Bir uçtan birbirine bağlanan bu yapının, diğer uçtan ayrılması ve ayrıldığı noktada konumlanan çivilerin sıralı boyutları, uzayda kara bir delikmiş hissiyatıyla derinlik kazanmıştır. Renk ve form bağlamında değerlendirdiğimiz bu heykeli Dilbilimsel bir metotla pekiştirmek gerekirse;

(...) güneş ışığını bir prizmadan geçirirsek güneş tayfını (*spectrum*) elde ederiz. Bu tayfa renkler kesintisiz olarak birinden ötekine geçer. Ama biz bu renkleri, kırmızı, turuncu, sarı, yeşil, mavi lacivert ve mor olarak böleriz. Oysa doğada bir ayırım yoktur. Görülüyor ki, bizim doğal olarak kabul ettiğimiz renk ayrımları aslında dil sayesinde yapılmış ayrımlardır ve dilden önce mevcut değildiler. O halde dil, algıladığımız nesnelere yığınını keyfi olarak birimlere ayıran bir göstergeler sistemidir ve bu anlamda gerçekliği yansıtmaz, üretir. (Moran, 1972/2003: 189)

Sassure'ün “Sözcükler birer gösterge olduklarına göre, dil bir göstergeler sistemidir ve dış gerçeklikten bağımsız, kendi iç kurallarına göre işler” önermesinden yola çıkarsak, nesnenin hem dış dünyayla hem de içyapısıyla var olduğunu söyleyebiliriz. Bu önermeden hareketle dış mekân, bu heykelde başlı başına bir zemin olarak düşünülmemiş olup, içyapısındaki beyaz renkli yüzeyle iletişime geçerek boşluğun tamamlanmasına katkı sağlayarak önem kazanmıştır.



SONUÇ

Konstrüktif yapılanma ve yapısalcılığın günümüz sanatına etkisinin detaylandırıldığı bu tez çalışmasında Konstrüktif kavramının sanat disiplinleri içerisindeki önemi vurgulanmıştır. Heykel, boşluk, mekân kavramları ve konstrüktif yapı yapısalcı bir yaklaşımla Göstergebilim ve Dilbilimi gibi bilim dallarından da destek alınarak çözümlenmiştir. Araştırma kapsamında konuya ilişkin terimin sözlük anlamları ve modern sanat tarihindeki etkileri detaylandırılmıştır. Ayrıca konunun bütününe ilişkin uygulamalarda her türlü malzeme arayışına yönelik çalışmalar yapılmıştır.

Konstrüktif kavramının sanatçının bilinç düzeyini ve sosyo-kültürel yapısını etkileyerek güncel sanat içerisinde nasıl bir biçim sorununa dönüştüğü incelenmiş, biçimi oluşturma aşamasına yönelik mekânın kullanımı, yeniden yapılandırılması, heykelin boşlukla ve mekânla kurduğu ilişki gibi kaygılarda kompozisyon ilkeleri esasına göre değerlendirilmiştir.

Konstrüktif terimi, Konstrüktivizm akımı ve eş zamanlı çıkan sanat hareketleri içerisinde ele alınmış ve günümüze kadar ki sanat yapılanmalarına etkisi çözümlenmiştir.

KAYNAKÇA

- Antmen, A. (2009). *Sanatçılardan yazılar ve açıklamalarla 20.yüzyıl batı sanatında akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık. (Özgün çalışma yılı: 2008)
- Barthes, R. (1993). *Göstergebilimsel serüven*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Barthes, R. (1998). *Anlatıların yapısal çözümlemesine giriş* (M. Rifat, & S. Rifat, Çev.). İstanbul: Gerçek Yayınevi. (Özgün çalışma yılı: 1988).
- Batur, E. (2009). *Modernizmin serüveni*. İstanbul: Alkım Yayınevi. (Özgün çalışma yılı: 1997).
- Can Başkent, (18 Şubat 2007). Kümeler teorisi. *Kümeler kuramı üzerine düşünmek: Matematiği aksiyomatikleştirme çabaları* içinde (2. Bölüm). 12 Ekim 2014 tarihinde <http://www.msxlab.org/forum/matematik/20579-kumeler-teorisi.html> adresinden alınmıştır.
- Dervişcemaloğlu, B. (2005). *Temel göstergebilim (semiyotik) kavramları üzerine bir inceleme*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, İzmir.
- Damish, H. (2012). *Bulut kuramı resim tarihi için bir katkı*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Eco, U. (1991). *Alımlama göstergebilimi*. (Çev. Rifat, S). İstanbul: Düzlem Yayınları. (Özgün çalışma 1985).
- Foster, H. (2009). *Gerçeğin geri dönüşü yüzyılın sonunda avangard*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Genette, G. (2011). *Anlatının söylem, yöntem hakkında bir deneme*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Gombrich, E. H. (2002). *Sanatın Öyküsü* (E. Erduran, & Ö. Erduran, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Huntürk, Ö. (2011). *Heykel ve sanat kuramları*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Kahraman, B. H. (2005). *Sanatsal gerçeklikler, olgular ve ötelere*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Kavukçu, M. (2006). *Resimsel mekândan gerçek mekâna objenin seyri*. 18 Eylül 2014 tarihinde, Atatürk Üniversitesi Dergiler web sitesine ait [e-dergi.atauni.edu.tr/ataunigsfd/article/download/.../1025003077](http://dergi.atauni.edu.tr/ataunigsfd/article/download/.../1025003077) adresinden alınmıştır.
- Kuspit, D. (2010). *Sanatın sonu*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Kıran, Z. (1986). *Dilbilim akımları*. Ankara: Yabancı Diller Kitap ve Yayın Merkezi.
- Lefebvre, H. (2014). *Mekânın üretimi*. (Çev. Ergüden, I.). İstanbul: Sel Yayıncılık. (Özgün çalışma 1974).
- Leppert, R. (2009). *Sanatta anlamın görüntüsü imgelerin toplumsal işlevi*. (Çev. Türkmen, İ.). İstanbul: Ayrıntı yayınları. (Özgün çalışma 1996).
- Lynton, N. (2004). *Modernizmin serüveni* (C. Çapan, & S. Öziş, Çev.). İstanbul: Remzi Yayınevi. (Özgün çalışma 1982).
- Moran, B. (2003). *Edebiyat kuramları ve eleştirisi*. İstanbul: İletişim yayınları. (Özgün çalışma yılı: 1972).

O'Dohery, B. (2010). *Beyaz küpün içinde galeri mekânının ideolojisi*. (Çev. Antmen, A). İstanbul: Sel Yayıncılık. (Özgün çalışma 1974).

Öztürk, A. (2010). *Postyapısalcılık*. Ankara: Phoenix Yayınevi.

Propp, V. (1985). *Masalın biçimbilimi* (M. Rifat, & S. Rifat, Çev.). İstanbul: B/F/S Yayınları. (Özgün çalışma 1928).

Rifat, M. (1990). *Dilbilim ve göstergebilimin çağdaş kuramlar*. İstanbul: Düzlem Yayınları.

Rifat, M. (1993). *Homo semioticus*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Rifat, M. (1992). *Göstergebilimcinin kitabı*. İstanbul: Düzlem Yayınları.

Tracee, N. Constructivism. *The Art Story*, (t.y.) 18 Eylül 2014 tarihinde <http://www.theartstory.org/movement-constructivism.htm> adresinden alınmıştır.

Türkkan, M. B. (2007). *Kübist ve konstrüktivist yorumdan günümüze nesnenin soyutlama sürecinde form ve algı*. Yayımlanmış Sanatta Yeterlik Eseri Çalışma Raporu, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı, Ankara.

TDK Sözlük Tarama, (t.y.) 8 Eylül 2014 tarihinde http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GT_S.5459201b154ab8.74941561 adresinden alınmıştır.

Turani, A. (2010). *Dünya sanat tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Vardar, B. (1998). *Açıklamalı dilbilim terimleri sözlüğü*. İstanbul: ABC Yayınları.

Yılmaz, B. (2009). Gerçekliğin Toplumsal İnşasında Bilgi ve Bilgi Merkezi. *Bilgi Dünyası*, 10, 1, 28-32.

Yücel, T. (2005). *Yapısalcılık (İnceleme)*. İstanbul: Ada Yayınları.

Yüksel, A. (1995). *Yapısalcılık ve bir uygulama m.cevdet anday tiyatrosu*. Ankara: Gündoğan Yayınları.

