



HEYKEL SANATINDA YÜZEY ALGISI

Yüksek Lisans Tezi

Kübra YILDIRIM

Eskişehir 2020

HEYKEL SANATINDA YÜZEY ALGISI

Kübra YILDIRIM

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Heykel Anasanat Dalı

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Selçuk YILMAZ

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Güzel Sanatlar Enstitüsü

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

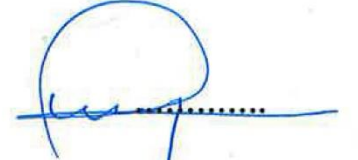
Kübra YILDIRIM'ın "**Heykel Sanatında Yüzey Algısı**" başlıklı tezi **22 Ocak 2020** tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Heykel Anasanat Dalı Yüksek Lisans** tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

Üye (Tez Danışmanı) : Dr. Öğr.Üyesi Selçuk YILMAZ

İmza



Üye : Prof. Rahmi ATALAY



Üye : Doç. Bülent ÇINAR




Prof. Hayri ESMER
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

ÖZET

HEYKEL SANATINDA YÜZEY ALGISI

Kübra YILDIRIM

Heykel Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ocak, 2020

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Selçuk YILMAZ

Bireyin çevresiyle etkileşiminin temeli olan algı, sanat alanında da iletişimin başlangıcıdır. Bir hacim olgusu olarak heykel izleyicinin duyularına hitap ederek kütle ve yüzeylerin uyandırdığı etkiyle algılanır. Bu tez çalışmasında üç boyutlu nesnelere algılarla ilk temas kurulan kısım olan yüzeylerin, görme ve dokunma duyularına etkileri ve yüzey niteliklerinin algılara nasıl yansıdığı araştırılmıştır. Yüzey sadece fiziksel olarak değil kavram olarak da değerlendirilmiş, yüzey ve algılama ile ilgili çeşitli kuramcılar ve psikologların görüşlerine yer verilmiştir.

İlk bölümde yapılan yüzey ve algı tanımlamaları, ikinci bölümde heykel sanatı özelinde değerlendirilirken tarihsel süreçte örneklendirilmiş, Modernizmle başlayan biçimsel dönüşümün, modernizm sonrası dönemlerdeki etkilerine değinilmiştir. Üçüncü bölümde ise, zenginleşen malzeme dağarcığı ve teknolojik gelişmelerin, heykel yüzeyini ve bu yüzeylerin algılanma biçimlerini nasıl etkilediği, yüzey olarak ele alınan kavramlarla birlikte sanatçı çalışmalarından örnekler verilerek incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Heykel, Yüzey, Algı.

ABSTRACT

SURFACE PERCEPTION IN SCULPTURE

Kübra YILDIRIM

Department Of Sculpture

Anadolu University, Institutional of Fine Arts, January, 2020

Supervisor: Ph. D. Selçuk YILMAZ

Perception, which is the basis of the individual's interaction with his/her environment, is the beginning of communication in the field of art. As a phenomenon of volume, sculpture is perceived by the effects which its mass and surfaces evoked through addressing the senses of the audience. In this thesis, surfaces that are the first contact with the perceptions in three-dimensional objects, effects on visual and tactile sensations and how surface qualities are reflected in perception are investigated. The surface is evaluated not only physically but also as a concept, and the opinions of various theorists and psychologists about surface and perception are included.

The surface and perception definitions in the first part. In the second part being the evaluated through the art of sculpture perspective are also exemplified in historical process. The effects of the formal transformation that begin with modernism in the post-modernism periods are discussed. In the third section, how the enrichment of materials and technological developments affect the sculptural surface and the ways in which these surfaces are perceived are examined by the concepts that are considered as surfaces along with giving examples from the works of artists.

Key Words: Sculpture, Surface, Perception.

ÖNSÖZ

Bu çalışmada heykelin üç boyutlu yapısının yüzeyi duyularla temas kuran ilk kısım olarak ve ele alınan kavramlarla birlikte incelenmiştir. Yüzeylerden yansıyan duyu verilerinin izleyici üzerinde yaptığı etkiler yüzey algısı olarak değerlendirilmiştir.

Tez çalışmamda bana yardımcı olan ve destekleyen Dr. Öğr. Üyesi Selçuk YILMAZ'a, heykel bölümü öğretim üyelerine, araştırma süreci boyunca yanımda olan arkadaşlarıma ve bana her koşulda inanan ve destek olan aileme teşekkürlerimi sunarım.

Kübra YILDIRIM

Tarih : 22.01.2020

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığımı ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim.

Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

İmza
Öğrencinin Adı Soyadı
Kübra Yıldırım

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
BAŞLIK	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ Hata! Yer işareti tanımlanmamış.	
İÇİNDEKİLER	vii
GÖRSELLER DİZİNİ	ix
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. ALGI VE YÜZEY İLİŞKİSİ	2
1.1. Algı	2
1.1.1. Görsel algı	4
1.1.2. Dokunsal algı	6
1.1.3. Kimyasal ve işitsel algı	6
1.1.4. Görsel ve dokunsal algı hiyerarşisi	7
1.1.5. Sanat ve algı ilişkisi	7
1.2. Yüzey	8
1.2.1. Yüzey nitelikleri	9
1.2.2. Yüzey kavramı	9
1.3. Yüzey Algısı	10
1.3.1. Yüzey algısını şekillendiren etmenler	12

İKİNCİ BÖLÜM

2. HEYKEL SANATINDA YÜZEY	18
2.1. Heykel Yüzeyi ve Algısal Etkileri	18
2.2. Tarihsel Süreçte Heykel Yüzeyi	20
2.2.1. Modernizm ve sonrası	25

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. HEYKEL SANATINDA ÖRNEK UYGULAMALAR VE YÜZEY ALGISI ...	47
3.1. Görsel Algı ve Yüzey İlişkisi	47
3.1.1. Dokunsal göstergeler	57
3.2. Mekan ve Nesne Algısında Yüzey	61
3.2.1. Mekan-yüzey algısı	61
3.2.1. Nesne-yüzey algısı	66
SONUÇ	72
KAYNAKÇA	74
ÖZGEÇMİŞ	

GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

Görsel 1.1. Luca Della Robbia, ‘Singing Gallery’, Mermer, 1431-1438, Floransa	16
Görsel 1.2. Donatello, ‘Singing Gallery’, Mermer, 1433-1440 Floransa	16
Görsel 2.1. Gilgal II, Kadın figürini	20
Görsel 2.2. Byblos, Çakıl taşı figürin	20
Görsel 2.3. Kraliçe Nefertiti Büstü, M.Ö 1340, Mısır Müzesi, Berlin	21
Görsel 2.4. Delphi Apollon Tapınağı doğu alınlığı, MÖ 510 dolayları	22
Görsel 2.5. Athena Parthenos, 11,5 m, M.Ö. 438 yılına ait heykelin yeniden inşası, The Nashville Parthenon, Tennessee, ABD	22
Görsel 2.6. Giovanni Bologna, Giambologna, ‘Abduction of a Sabine Woman’, 419 cm, Mermer, 1581, Floransa	23
Görsel 2.7. Donatello, Mecdelli Meryem, 1455, Katedral Müzesi, Floransa	24
Görsel 2.8. Gian Lorenzo Bernini, ‘Ecstasy of Saint Teresa’, 3.5 m Mermer, Roma	25
Görsel 2.9. Medardo Rosso, ‘Sick Old Man’, 1889, Berlin Devlet Müzesi, Berlin	27
Görsel 2.10. Auguste Rodin, ‘Monument to Balzac’, 282 x 122.5 x 104.2 cm, Bronz, 1898, Fransa	28
Görsel 2.11. Pablo Picasso, ‘Guitar’, Karton, 65,4 x 33 x 19 cm, kağıt, iplik, sicim ve kaplanmış tel, 1912, Paris	30
Görsel 2.12. Vladimir Tatlin, ‘Corner Counter-Relief’, 71 × 118 cm, Sac, bakır, ahşap ve metal bağlantı elemanları, 1914, Rusya Devlet Müzesi, Saint Petersburg	31
Görsel 2.13. Alberto Giacometti, ‘Walking Man I’, 180.5 × 23.9 × 97 cm, Bronz, 1960	33
Görsel 2.14. Constantin Brancusi, ‘Endless Column’, 26.33 x 71 × 118 cm, Demir ve Çelik, 1937, Romanya	34
Görsel 2.15. Alexander Calder, ‘Boomerangs’, 114 x 297 cm, Metal sac, tel ve boya, 1941, New York	35
Görsel 2.16. Jean Tinguely, ‘Homage to New York’, Hava balonu, korna, elli bisiklet tekerleği, piyano, çeşitli kimyasallar, 1960, New York	36

Görsel 2.17. Robert Morris, 'Untitled ("L" Beams)', 243.8x243.8x61cm, Boyanmış kontrplak, 1965 ve 1967	37
Görsel 2.18. Robert Morris, 'Untitled (Mirrored Cubes)', 91 x 91 x 91cm, Ayna ve Ahşap, 1965	38
Görsel 2.19. Carl Andre, '144 Lead Square', 1 x 367,8 x 367,8 cm, Kurşun, 1969, New York	39
Görsel 2.20. Dan Flavin, 'Untitled (Marfa project)', 1996, Marfa, Texas	39
Görsel 2.21. Richard Serra, 'Snake', 4 x 31.7 x 7,84 m, Çelik, 1938, Guggenheim Müzesi, San Francisco	40
Görsel 2.22. Robert Smithson, 'Spiral Jetty', 457,2 m, Siyah bazalt, kireçtaşı kayaları ve toprak, 1970, Great Salt Lake, Utah	41
Görsel 2.23. Joseph Kosuth, 'One and Three Chairs',. Ahşap katlanır sandalye, fotoğraf ve metin paneli, 82 x 37.8 x 53 cm (sandalye), 91,5 x 61 cm (fotoğraf paneli), 61 x 76,2 cm (metin paneli), 1965	43
Görsel 2.24. Nam June Paik, Magnet TV, 98,4 × 48,9 × 62,2 cm, Siyah-beyaz televizyon ve magnet, 1965, New York	44
Görsel 2.25. Joseph Beuys, 'How to Explain Pictures to a Dead Hare', Performans, 1965, Düsseldorf	45
Görsel 3.1. Ann Veronica Janssens, 'Blue, Red, and Yellow', 365.8 × 933.1 × 470.5 cm, Çelik, ahşap, polikarbonat, mavi, kırmızı ve sarı filmler ve sis makinesi, 2016, Texas	48
Görsel 3.2. Olafur Eliasson, 'The Weather Project', 26,7 mx 22,3 mx 155,4 m, Monofrekans ışık, projeksiyon folyosu, pus makineleri, ayna folyo, alüminyum ve iskele, 2003, Londra	49
Görsel 3.3. Tony Oursler, 'Autochthonous', 2000 x 1500 x 1500 mm, süre: 16 dak., 33sn, Ahşap, kumaş ve video, projeksiyon, 1995, Tate Collection, Birleşik Krallık	50
Görsel 3.4. Krzysztof Wodiczko, 'The Homeless Projection', 1986-1987, Soldiers and Sailors Civil War Memorial, Boston	51
Görsel 3.5. Jeff Koons, 'Gazing Ball (Farnese Hercules)', 2000 x 1500 x 1500 mm, Alçı ve cam, 2013	52
Görsel 3.6. Anish Kapoor, 'Cloud Gate', 10×20×12.8 m, Paslanmaz çelik, 2004, Chicago	53

Görsel 3.7. Anish Kapoor, 'Iris', 2000 x 1500 x 1500 mm, Paslanmaz çelik, 1998	54
Görsel 3.8. Anish Kapoor, 'Void', 2000 x 1500 x 1500 mm, Fiberglas ve pigment, 1989	55
Görsel 3.9. Richard Wilson, '20:50', Değişken boyutlarda, Kullanılmış yağ, çelik, 1991, Saatchi Galerisi, Londra	56
Görsel 3.10. Rebecca Warren, 'She', 6 parçadan oluşan yerleştirme, Kil, çelik, mdf ve tekerlek, 2003, Saatchi Gallery	57
Görsel 3.11. Thomas Houseago, 'Baby', 264,2 x 233,7 x 126,6 cm, Alçı, kenevir, demir, ahşap, grafit ve kömür, 2010	58
Görsel 3.12. Mona Hatoum, 'Entrails Carpet', 264,2 x 233,7 x 126,6 cm, Silikon, 1995, New York	59
Görsel 3.13. Mona Hatoum, 'Pin Rug', 3 x 124.5 x 188 cm, Paslanmaz çelik iğneler, kanvas ve tutkal, 1999, New York	60
Görsel 3.14. Anish Kapoor, 'As if to celebrate, I discovered a mountain blooming with red flowers', 264,2 x 233,7 x 126,6 cm, Ahşap, çimento, polistiren ve pigment, 1981, Londra	60
Görsel 3.15. Dan Graham, 'Passage Intime', 66 x 76,2 x 58,4 cm, Çift taraflı ayna ve çelik, 2015, Paris	62
Görsel 3.16. Monica Bonvicini, 'Don't Miss a Sec'., İki yönlü ayna, çelik tuvalet ünitesi, beton, alüminyum, floresan lambalar, 250 x 226 x 185 cm, 2004, Londra	63
Görsel 3.17. 'Don't Miss a Sec' (İç görünüm)	63
Görsel 3.18. Felix Gonzalez-Torres, 'Untitled (Water)', değişken boyutlarda, Boncuk ve askı aparatı, 1995, New York	64
Görsel 3.19. Felix Gonzalez-Torres, 'Untitled (Chemo)', değişken boyutlarda, Boncuk ve askı aparatı, 1991, New York	64
Görsel 3.20. Antony Gormley, 'Learning To See I', değişken boyutlarda, Kurşun, cam, elyaf, sıva ve hava, Japonya	65
Görsel 3.21. Tom Friedman, 'Untitled', 66 x 76,2 x 58,4 cm, Kürdan, 1995	67
Görsel 3.22. Tara Donovan, 'Untitled (Plastik Cups)', 2006	68
Görsel 3.23. Leonardo Drew, 'Number 80', 66 x 76,2 x 58,4 cm, Kağıt, 2002	69

Sayfa

Görsel 3.24. Mike Kelley, 'Riddle of the Sphinx', 66 x 76,2 x 58,4 cm, İplik, Paslanmaz çelik kaseler, 1991	70
Görsel 3.25. Christo ve Jeanne-Claude, 'Wrapped Reichstag', 15 km mavi ip ve 100.000 m ² gümüş-gri kumaş, 1995, Berlin	71



GİRİŞ

Antik dönemlerden 20. yüzyıla kadar heykel, kütleli yapısı vurgulanan bir ifade biçimi olmuştur. Modernizmle başlayan düşünsel ve biçimsel dönüşüm, heykele bakışı ve algılanışı farklılaştırmıştır. Kütleli yapı çözüldükçe renk, ışık-gölge, doku gibi nitelikler yeniden değerlendirilmiştir. Sanatçı oluşturduğu formlarla, izleyicinin duyularına ve zihnine hitap ederken yüzeyler ve yüzey nitelikleri biçimin algılanmasında etkili olmaktadır. Sanat yapıtı ile izleyici arasında duygulanım ve kavram oluşturmak için öncelikle yapıtın algılanması gerekir. İnsanın nesnelere ile kurduğu iletişimin temeli olan algı, farklı teoriler ve yaklaşımlarla birey üzerindeki etkilerinin incelendiği geniş kapsamlı bir süreçtir. Sanat alanında da izleyiciyle etkileşimin yapı taşlarındandır. Bu nedenle yapıtın algılar üzerinde uyandırdığı etkinin, algılama sürecini şekillendiren unsurlarla birlikte değerlendirilmesi önemlidir. Yüzeyler ise nesnelere sınırları, görme ve dokunma duyularıyla algılanabilen kısmı olarak ele alınırken yüzey niteliklerinin duyumsal imgeleri araştırılmıştır. Algısal unsurlar ve heykel biçiminde önemli bir yer kaplayan yüzey ve yüzey niteliklerine dair tanımlamalar yapılmıştır. Ayrıca yüzey sadece fiziksel bir varlık olarak değil kavram olarak da değerlendirilirken yüzey ve algılama ile ilgili kuramcılarının görüşlerine yer verilerek farklı açılardan incelenmiştir.

Algı ve yüzey tanımlamaları yapıldıktan sonra heykel sanatındaki yeri araştırılmış ve ilkel dönemden başlayarak bu kavramların heykel üzerindeki etkilerine değinilmiştir. Modernizmle başlayan biçimsel dönüşüm, sonraki dönemlerde hız kazanarak malzeme çeşitliliği ve sanat yapma yöntemlerini değiştirirken heykel yüzeyinde ve bu yüzeylerin algılanmasında nasıl bir etki yaptığı yorumlanmıştır.

20. yüzyılın sonlarında iletişim ve ulaşım teknolojilerinin gelişmesiyle kültür kavramı, bireyin dünyayı algılama şekli ve sınırlarına dair sorgulamalar sanat alanına yansımıştır. Farklılaşan malzeme anlayışıyla birlikte, içeriklerin ve yüzeyin nasıl yorumlandığı incelenmiştir.

1. ALGI VE YÜZEY İLİŞKİSİ

1.1. Algı

Algı, sözlükte bilinçle ilişkilendirilerek “bir şeye dikkati yönelterek o şeyin bilincine varma, idrak (Türk Dil Kurumu, 1998, s. 80)”, şeklinde tanımlanırken kimi sözlükte de “Zihnin duyu organları aracılığıyla nesnelere sunumuna ulaşması işlevi (Timuçin, 1994, s. 10)”, “Duyu organlarını doğrudan etkileyen maddi dünyadaki nesne ve süreçlerin dış yapısal özelliklerinin duyumsal imgesi (Florov, 1997, s. 15)” şeklinde duyumsal süreçle ilişkilendirilerek tanımlanır.

Nesneler hakkında bilgi sahibi olma süreci algılamayla başlar. Nesnelere gelen uyarımın, alıcı hücrelerden, sinirsel elektrik enerjisi olarak beyne iletilmesine duyum denilir. Duyumlar hem kendi aralarında birbirlerine hem de bedene bağlıdır. Algı ise, duyuların sağladığı verilerle nesnelere anlam veren, onları anlamlı bir bütün olarak kavrayan yetidir. Alman felsefeci Gottfried Leibniz, algıyı duyumdan ve imgeleme, kavram oluşturma, akıl yürütme gibi zihinsel aşamalardan ayrı bir süreç olarak ele alır; “Bir çokluğu birlikte ya da basit tözde saran sunan geçici durum algı diye adlandırılan şeyden başkası değildir, onu üst algıdan ve bilinçten ayırmak gerekir (Timuçin, 1994, s. 10-11)”. Bu anlamda algı, duyulara bağlı verilerin düzenlenmesi ve yorumlanması olarak da tanımlanabilir. Algı, nesnel dünyayı duyular aracılığıyla öznel bilince aktarır. Bilinç ise “dış dünyamızda duyu-algıları biçiminde, sürekli olarak bireyi çevreler (C. G. Jung’dan aktaran İnceoğlu, 2011, s. 114)”. Nesnel duyumlar yoluyla algılanır ve dünya olgularının bilincine varmak adına ilk gereçleri sağlar. Bu gereçlerle bilginin ilk taslakları olarak imgeler zihinde oluşmaya başlar. Bu bağlamda algıyı imgelerin temel gerekleri olarak tanımlamakta mümkündür (Cevizci, 2005, s. 69).

Dünyanın fiziksel gerçekliğine dair bilgi sahibi olma ve bilginin kaynağı, felsefede ve psikolojide tartışılan bir olgu olmuştur. Bununla ilişkili olarak algı kuramcıları algılamanın yapısı üzerine birçok teori geliştirmiştir. Bilginin kaynağını görsel deney olarak kabul eden görüş, ‘Ampirizm’; Üç boyutlu algılama ile ilgili faktörlerin doğuştan olduğu görüşü, ‘Rasyonalizm ve Nativizm’; Bütünsel yapının parçaların toplamından başka bir varlığı olduğu teorisi, ‘Geştalt’; Algıların bilgiye dayandığını kabul eden görüş ise ‘Bilgilenme Teorisi’dir (Güngör, 2005, s. 5).

18. yüzyıl filozof ve psikologları, algı ile duyumu birbirine karşıt görmekteydiler. Geştalt teorisi ise, algının tek tek duyuların birleşimi olmadığı, bütüncül şekilde gerçekleşen bir duyum olduğu fikriyle bu karşıtlığı yıkmıştır (Tokatlı, 1973, s. 17-18).

Herbert Schneiders, Geştalt Teorisine dayanarak algılamayı “bireyin bilincine anında sunulan bir nesne, durum ya da olayı anlamlı bir bütün halinde örgütlemesi süreci” şeklinde tanımlamaktadır (Schneiders’den aktaran İnceoğlu, 2011, s. 128). Zihin algıladığı şeylere karşı, daha önceden depoladığı değerdendirmelerden yola çıkarak ön yorum katar. “Böylece, neyi algıladığımız daha önceden neyi bildiğimize dayanır. Zihnin kendisine sunulan biçimleri ve örüntüleri nasıl yorumladığı, Geştalt psikolojisinin konusudur (Roth, 2006, s. 91)”.

Modern psikolog Maurice Merleau-Ponty, olağan şekliyle algıyı, analiz etme ve düşünmeyle oluşun tasarıya karşıt görür (Tokatlı, 1973, s. 17-18). Algılamanın gerçek ile ilişkisi üzerine, aksinin kanıtlanma ihtimali bulunmadığı sürece algılananın doğru varsayılması gerektiğini, “Dünyanın gerçeğini bulgulamamızı sağlayabilecek tek kaynak olan zihne bel bağlamak (Merleau-Ponty, 2005, s. 14)” sözleriyle ifade eder. Merleau-Ponty, gerçek kavramına ilişkin soruların, algı üzerinden yorumlanmasını şu şekilde değerdendirir; “Özü algıda aramak, algının doğru sanılması değil, bizim için doğruya giriş yolu olarak tanımlanmasıdır (Merleau-Ponty, 1994, s.47)”.

Algılama sürecinde, bireyin beklentileri, geçmiş yaşantıları, diğer duyu organlarından gelen duyular, bireyin fiziksel özellikleri, toplumsal ve kültürel faktörler algıyı etkiler. Bu sırada duyuların bazıları öne çıkar bazıları görmezden gelinir ve bireyin beklentilerine göre anlamlandırılır. Bu sebeple algı öznel dir (Kızıl, 2000, s. 15-16). Algılama sırasında bireyin sadece bilişsel durumu değil, aynı zamanda eylemi, görüş açısı, duyu organları vb. algıyı etkiler. “Bu nedenle, sözün anlamını yalnızca duyu verileri açısından çözümleme çabası, başarısızlığa mahkumdur (Lektorsky, 1998, s. 83)”.

Duyumsal verilerin başlattığı süreç olarak algı, anlam ve kavram oluşturmayı da beraberinde getirir. Kavram oluşturma sürecinde; nesnel anlam ve öznel anlamlandırma arasında bir ayırım bulunduğu görülür. “Henüz algı düzeyinde teorik bir anlam-vermeden söz edilemez. Algı zihnin, gördüğü şeyin gerçekten olup bittiğine inandığı, kavram ise spekülâtif olarak onu kurduğu aşamadır. Algı aşamasında anlamlandırma henüz öznel dir (Hoşgör, 2016, s. 18)”.

Tüm bunlara bakıldığında, psikolojide ve felsefede algının doğruluğuna ilişkin sorgulamalar yapılsa da algının günlük pratiklerde görünen basitliği nedeniyle çoğunlukla doğru olduğu düşünülür. Karmaşık beyin işlevleri ile gerçekleşen algılamanın, biyolojik açıdan ele alındığında yanılma olasılığının çok yüksek olduğu ve nesnel durumlarda yanlış anlaşılmal ar yaşandığı görülür (Lektorsky, 1998, s. 165).

Algılama süreci için beyne veri sağlayan göz ve görme duyusu, duyu organları arasında çevre hakkında daha fazla bilgi almayı sağlayan ve en aktif kullanılanıdır.

1.1.1. Görsel algı

Nesnelerden retinaya yansıyan ışınların duyu verisi oluşturmasıyla gerçekleşen görsel algılama, insan çevresindeki nesnelere hakkında sağladığı bilgilerin büyük çoğunluğunu oluşturur. Retinaya yansıyan görüntü iki boyutludur. Dünya ve nesnelere etkileşim sağlayabilmek için elzem olan üçüncü boyut, yani derinlik algısı için görsel sistem, monoküler ve binoküler derinlik ipuçlarından faydalanır (Mather, 2018, s. 297). Monoküler derinlik ipuçları (resimsel derinlik ipuçları da denilir (Bulduk, 2014, s. 99)); perspektif, uzaklık-yakınlık, gölge, hava perspektifi, hareket, doku gradyanı gibi etmenlerle üç boyutu kavramayı sağlar (Mather, 2018, s. 317). Binoküler görüş ise; iki gözün aynı tarafa baktığı (iki yana bakan gözlere sahip kuşların aksine), dolayısıyla görme alanlarının üst üste binmesiyle algılanan görüntüyü ifade eder (Mather, 2018, s. 212).

Uzamanın ve üç boyut algısının oluşmasını sağlayan sistem fark edilmeksizin çalışır. Bu şekilde gerçekleşen görme duyumunu James Gibson, '*görsel dünya*' olarak adlandırır. '*Görsel alan*' ise, özel bir çaba sarf etmeden gözlemlenemeyeceğini belirttiği, diğer görme biçimidir. Binoküler görüşün olmadığı bir durum gibi de düşünebilecek olan görsel alan, sınırlı (yaklaşık 150°-180°) ve oval biçimde, görsel dünyanın gözün görebildiği kısmıdır. Gibson, bir çerçeve gibi ifade ettiği görsel alanı şu şekilde betimler; "odaya oda gibi değil de, elinizden geldiğince, sanki ayrıtlara bölünmüş renkli yüzey parçalarından ya da alanlarından oluşuyormuş gibi bakın... Bu şekilde devam ederseniz, baktığınız sahne, bir tablo gibi görünmeye başlar (Gibson'dan aktaran Lektorsky, 1998, s. 156)". Fakat resmin düz yüzeyiyle ilişkilendirerek betimlediği görsel alan, görsel dünyaya temel oluşturmak yerine, farklı bir bilinç tutumu ve birbirinin alternatifi olarak da düşünülebilir (Lektorsky, 1998, s. 156-157).

Modern felsefeci Jean-Luc Marion ise, derinlik olmadan görme biçimini, renkli gölgeler ve beneklerden oluşan yüzeyler olarak ifade eder (Marion, 2014, s. 18-19). Bu şekilde retinaya yansıyan haliyle düşünüldüğünde, görsel alan içindeki nesnelere ve mekânsal öğelerin görüntüsünün bir yüzey alanı gibi ele alınabileceği söylenebilir.

Nesnenin görsel olarak algılanması sürecinde görüş açısı da önemli bir rol oynar. "Görüş açısı bir varlığın görsel açıdan değerlendirildiği konumdur, bir bakış edimidir.

Görsel alanın biçimsel içeriğini düzenler, imgenin söyleminin anlamlarını yönlendirir (Yücel, 2013, s. 161)”. Bedenin sağladığı görüş açısı tek başına, nesne hakkında sınırlı bilgiye olanak sağlar. Çünkü nesnenin tek bir açıdan görülen yüzeyinin arkasında görülmeyen yüzeyleri vardır. Bu nedenle her algılamada bir algılayamama payının olduğu söylenebilir. Serdar Aydın’ın ifadesiyle; “İnsanın bedenli varoluşu bakışım açısından bir tür açısal mahkumluktur (Aydın, 2009, s. 43-44)”. Görüş açısının kısıtlılığından kurtulmak ve nesneyi tüm perspektiflerinden görüp algılayabilmek için bedenin hareket etmesi gerekmektedir. Özne ve algılanan nesne arasındaki ilişki, öznenin hareketi ve nesnenin konumunun değişmesi nedeniyle durmaksızın farklılaşır (Lektorsky, 1998, s. 155). William Hogarth, bunu şu şekilde ifade etmiştir;

Opak bir nesneye olağan şekilde bakıldığında, göze görünen yüzey parçası zihni tek başına işgal ederken, karşı taraftaki yüzey o sırada düşünülmeden kalır, diğer bütün parçalar da öyle: Nesnenin başka bir tarafını keşfetmek için yaptığımız en küçük hareket, iki fikir arasında bağlantının -bütünün, eğer onu daha önce öbür türlü ele almış olsaydık edinmiş olacağımız, eksiksiz bilgisinin bize doğal olarak sunacağı bağlantının- olmayışı nedeniyle ilk fikrimizi altüst eder (Hogarth’dan aktaran Arnheim, 2007, s. 67).

Görsel algılama sürecinde ortaya çıkan bir diğer durum, bir nesnenin tümünün görünmesini engelleyecek şekilde başka bir nesne ile kesişmesidir. Bu gibi bir durumda beyin, sadece görülebilen kısmı algılamak yerine, nesneyi bir bütün olarak algılar. Algının doğal yapısı gereği, bu süreç sadece görülenle kısıtlanmaz, aksine görülemez olanı, görülebilir olanın gerçek kısımları olarak algılar. Nesne yüzeylerinin sadece ön kısımlarının görülebilmesine rağmen nesnelerin genellikle üç boyutlu algılanması bunun en yalın örneğidir (Arnheim, 2007, s. 50). Bu nedenle “duyumlama, göze çarpar biçimde yalnızca cisimlerinin yüzeylerini kavrayıcıdır (Ayer, 1984, s. 63)”. Her nesnenin yüzeyi farklı ışıkta ve açılarla görüldüğü halde tanınabilmesinin nedeni görsel hafızada depolandığı için olduğu düşünülmektedir. Bu nedenle nesneler, farklı yüzey görünimleri sergilese de bu hafıza deposu aracılığıyla tanınır (Bulduk, 2014, s. 63).

Görsel algının dokunma duyusuyla ilişkilendirilmesi gibi bir durumda söz konusudur. Bu durum “açısalıktan kaynaklanan belirsizliği bir başka duyu yardımıyla aşma amacını taşır (Aydın, 2009, s. 211)”. Görme duyusunun yetersiz kaldığı zamanlarda ise, nesne hakkında daha iyi bir deneyim sağlayabilmek için dokunma duyusu kullanılır ve böylece daha kesin bir algısal bilgiye ulaşılır.

1.1.2. Dokunsal algı

Dokunma duyusu organı deri olarak düşünülür, fakat sıcaklık ve ağrı gibi duyuları da kapsadığı göz önünde bulundurulduğunda tek bir organla sınırlı olmadığı görülür. Somatik duyular olarak adlandırılan dokunma duyusu organı, bedenin iç ve dış yüzeyinden gelen uyarımları sinir hücreleriyle beyin ve omuriliğe aktarma şeklinde işlev görür. Dokunma duyusu ile nesnelere dünyasından alınan bilgi şöyle sınıflandırılır; materyal özellikler (pürüzlülük gibi doku özellikleri) ve geometrik özellikler (köşeli, yuvarlak, büyük, küçük gibi). Bu iki sınıfın alt başlıkları da termal özellikler, mukavemet ve ağırlık gibi nesne özelliklerinin kavranmasını anlatır (Bulduk, 2014, s. 249-260).

Sadece görme duyusuyla algılanabilecek olan renk, ışık gibi nesne özelliklerine karşı termal, mukavemet ve ağırlık gibi özellikler dokunma duyusuyla algılanabilir. Materyal ve geometrik özellikler göz ile kavransa bile dokunma duyusuyla daha derin bir izlenim oluşur; hatta bu özellikler konusunda görme duyusu yanlısına yaratabilir. Dokunma duyusunun diğer duyular arasında özsel bir konuma sahip olduğundan da söz edilebilir;

Dokunma, insan bedeni için vazgeçilmezdir. Bütün türler üzerinde bugüne kadar yapılan araştırmalara göre, dokunma duyusu ilk gelişen duyu olmuştur ve tüm duyuların dokunma duyusunun farklılaşmasıyla meydana geldiği görülmektedir. Şeffaf olan kornea tabakası bile derinin özelleşmiş bir şeklidir (Erkartal ve Ökem, 2015, s. 93).

1.1.3. Kimyasal ve işitsel algı

Koku ve tat duyuları kimyasal duyular olarak adlandırılır. Dış ortamdaki maddelerde bulunan moleküller, burun ve ağızdaki reseptör moleküllerle etkileşimde bulunarak sonuçta sinirsel bir sinyal meydana getirir. Koku molekülleri hava akımı ile sürüklenerek kaynağından uzakta olsa dahi algılanabilir. Fakat tat duyusu için temas gereklidir (Mather, 2018, s. 43).

İşitme duyusunun verilerini oluşturan ses, titreşen hava moleküllerinin basınç dalgaları ile taşınarak duyma organına ulaşmasıyla algılanır. Ses titreşen yüzey tarafından oluşturulur. Örneğin, bir gonga vurulduktan sonra yüzey titreşerek etrafındaki hava moleküllerini hareket ettirir ve oluşan basınç değişiklikleri ile ses iletilir (Mather, 2018, s. 91). Tat duyusu nesne yüzeyinin ağızdaki duyu molekülleriyle karşılaşması sonucu oluşurken ses ise titreşen yüzeylerden gelen uyarımın kulağa ulaşması sonucu algılanır.

1.1.4. Görsel ve dokunsal duyuların hiyerarşisi

Görsel, dokunsal ve diğer algı süreçleri birbirinden ayrı şekilde gerçekleşmez. Rüzgarın hem uğultusunun duyulup hem de tende hissedilmesi; yemeğin kokusunun ve tadının alınması bu süreçlerin ne kadar birbirinin içine geçmiş olduğunu gösterir.

Bedenimiz hem nesnelere arasında bir nesnedir hem de onları gören ve onlara dokunan şeydir. ...algım görsel, dokunsal ve işitsel verilerin toplamı değildir. Bütün varlığımla, bütünlüklü bir şekilde algılarımla. Aynı anda tüm duygularıma konuşan biricik bir yapıyı, biricik bir varlık biçimini kavrarım (Merleau-Ponty'den aktaran Pallasmaa, 2011, s. 27).

Junahi Pallasmaa'ya göre; "Göz uzaklık ve ayrılığın organıdır, dokunma ise yakınlık, içtenlik ve sevecenliğin. Göz gözetler, denetler ve soruşturur, dokunma ise sokulur ve okşar. Çok güçlü duygusal deneyimler sırasında, uzaklık yaratan görme duyusunu kapatma eğilimine gireriz (Pallasmaa, 2011, s. 58)".

Martin Jay ise, görme duyusunu diğer duylardan üstün olduğunu ileri sürerek bilgi üretimi ile bağdaştırır. Fakat Jay'ın 'Göz Merkezci' yaklaşımın aksine, dünya hakkında bilgi sahibi olabilmek için, diğer duylarında bütünlüklü şekilde algılama sürecine dahil olmaları gereklidir. Duyların birbirinden ayrı çalıştığı ve görme duyusunun diğerlerinden üstün olduğu düşüncesi, tek bir duyluyu bilinçle ilişkilendirip bedenden ayırıştırarak bir yanılısama yaratır. Bununla birlikte görme için bile dokunma duyusunun bedenden ayrı düşünülmesi bütünü algılamak için yetersizdir. Merleau-Ponty'de bu ilişkiyi "bakışlarla nesnelere dokunmak" sözlerini betimlemiştir. Öznenin dünyaya iletişiminde önemli bir yer tutan dokunma duyusu, aynı zamanda nesnelere yüzeyiyle temasla birlikte iki varlığın ısınsını birbirine yaklaştırarak yüzey sınırını şeffaflaştırır. Martin Heidegger, bu anlamda sınırların erimeye başlaması durumunu görülen nesneden dokunulan şey olarak bir dönüşüm gibi eler alır. Böylece özne ve nesnenin kaynaşması durumundan bahsedilebilir (Erkartal ve Ökem, 2015, s. 94).

1.1.5. Sanat ve algı ilişkisi

Sanatsal bağlamda algılama, benzer anlamda kullanılan 'alımlama' şeklinde de ifade edilebilir. Bu kavram "duyu organlarıyla bütünleşen bir düşünsel etkinlik (İpşiroğlu, 2000, s. 14)" olarak tanımlanır. Algının, sanat yapıtı ve izleyicisi arasındaki iletişimin, gösterge, imge gibi kavramların işlevsel bir parçası olduğu söylenebilir. Ayrıca, sanat ve algı arasındaki ilişkinin başka bir noktasına değinen Niklas Luhmann'ın düşüncesi, sanatın algıları kullanarak sıradan iletişim formlarından ayrıldığı şeklindedir (Altıntaş O.

, 2013, s. 9). Rus eleştirmen Viktor Şklovski ise sanatın algılamaya nasıl etki ettiğini şöyle betimlemiştir; “hayat yavaş yavaş sönüp hiçliğe karışır. Otomatikleşme şeyleri, giysileri, mobilyaları, eşlerimizi ve savaş korkumuzu yiyip bitirir.” Sonrasında ise sanatı tanımlar; “İşte bu yüzden, duyularımızı geri kazanalım, nesnelere hissedelim, bir taşın taş olduğunu duyumsayalım diye sanat denilen araç verilmiştir biz insanlara (Şklovski’den aktaran Ginzburg, 2009, s. 17-18)”. Burada bahsedilen sanatın bu nitelikleri, algının şu özellikleriyle açıklanabilir; Algılamamanın doğası gereği, uyarana ne kadar süre maruz kalındığına bağlı olarak algısal tepki, zamanla azalır hatta tamamen tepkisizleşilebilir (Bulduk, 2014, s. 16), (Mather, 2018, s. 20). Buna benzer olarak, geçmiş deneyimler de algılamayı etkiler; “kişi aynı durumla, olayla, nesneyle ne denli çok karşılaşarsa ona ilişkin dikkati de o ölçüde azalır. Hatta bir süre sonra onu görmemeye, duymamaya, dolayısıyla da algılamamaya bile başlayabilir (İnceoğlu, 2011, s. 103)”. Gündelik hayatta tanıdık olduğu, bilindiği düşünülen nesnelere ve durumlar zamanla duyumsanmayabilir. Merleau-Ponty, sanatın algılara etkisini, ‘*Algılanan Dünya*’ adlı kitabında şu şekilde vurgular;

Algının dünyası, yani bize duyularımızla ve gündelik yaşamdaki tutumumuzla açılan dünya, ilk bakışta en iyi bildiğimiz dünya gibi geliyor, ona erişmek, için araçlara hesaplara gerek yok çünkü. Bu dünyaya girmek için gözlerimizi açıp kendimizi yaşamaya bırakmak yeterli gibi. İşin aslı öyle değil ama. Algının dünyasını açıklığa kavuşturmanın ne kadar çok zaman, çaba ve kültür istediği, içinde yaşamamıza karşın hep unutmaya eğilimli olduğumuz bu dünyayı modern sanatla düşüncenin bize nasıl yeniden keşfettiği büyük ölçüde gözümüzden kaçıyor (Merleau-Ponty, 2005, s. 11).

Dünyaya, nesnelere hatta kavramlara karşı algıların köreldiği noktada sanat, sunduğu yeni biçimlerle ve eleştirel yaklaşımıyla izleyiciyi yeniden iletişime davet ettiği söylenebilir.

1.2. Yüzey

Yüzey, “bir cismi uzaydan ayıran dış ve yaygın bölüm, yüz (Püsküllüoğlu, 1999, s. 1677)” şeklinde tanımlanır. ‘Yüz’ kelimesinden türetilmiştir. Bu kelimeyle eşanlamlı olarak da kullanılmaktadır; “Bir yapının dışı bakan düşey yüzeylerinin her biri: *Ön yüz. Yan yüz. Arka yüz* (Püsküllüoğlu, 1999, s. 1674)” ya da “Bir şeyin görünen bölümünde kullanılan kumaş (Hañçerlioğlu, 1992, s. 553)” anlamlarıyla nesnelere görülebilen, dokunulan kısımları olarak da tanımlanabilir. Bir şeyin iç tarafı anlamına gelen iç yüz kelimesinin, felsefedeki “herkesçe bilinmeyen, anlaşılmayan ve görünenden

büsbütün başka olan neden (Püsküllüoğlu, 1999, s. 784)” tanımı, yüzeyin görülebilen kısım anlamının zıttı olarak ele alındığı düşünüldüğünde bu anlamı pekiştirir niteliktedir. Yüzeyin eşanlamlısı olan satih kelimesinin “Görünen bölüm (http-1)” tanımı, bu anlamı tamamlar.

Geometrik anlamıyla, “sonlu ya da sonsuz bir uzay parçasının sınırı ya da çevresi olarak tanımlanabilen noktalar kümesi (Eroğlu ve Yurdun, 2017, s. 10)”, “İki boyutlu olarak, yayıldığı, genişlediği düşünülen bir uzamdır. Bu boyutlar uzunluk ve genişliktir (http-2)”. Mimaride “yüz” kelimesi: “yapının cephesi dış yüz; yapının ya da yapı ögesinin dışa bakan yüzü; dış görünüş, dış cephe” anlamlarında kullanılırken, “iç yüz”; iç görünüş iç cephe anlamına gelir (Hasol, 2005, s. 502). Ancak sanat terminolojisindeki yüzey; “üzerinde iki boyutlu çalışmaya olanak veren her tür alan” anlamı, kağıt, tuval gibi iki boyutlu resim yüzeyini ifade eder (Sözen ve Tanyeli, 2011, s. 328). Heykelde ise üç boyutlu yapısının görülebilen, dokunulan ya da esen rüzgarın değdiği tüm kısımları yüzey olarak tanımlanabilir.

1.2.1. Yüzey nitelikleri

Her nesnenin yapı özelliklerinin dışa vurumu şeklinde ya da sonradan eklenen özellikler olarak biçimlenen yüzey nitelikleri vardır. Yüzeyler renk, doku, form, malzemenin ışık emiciliği, katılığı veya yumuşaklığıyla ilgili niteliklerine göre; saydam-opak, pürüzlü-pürüzsüz, eğri-düz, iç bükey-dış bükey, renkli-renksiz, açık-koyu, sert-yumuşak, mat-parlak, sıcak-soğuk şeklinde sınıflandırılabilirler (Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı, 2008, s. 1649). Bunlar nesnelere doğal özellikleri olabildiği gibi, düşünsel ya da işlevsel sebeplerle nesnelere ilave edilen özellikler de olabilir ve yüzey biçiminin algılanmasında etkili olurlar.

1.2.2. Yüzey kavramı

Yüzeyi tanımlarken kullanılan sınır olgusu ve nesnelere duyularla algılanan kısımlarının yüzey olduğu şeklindeki açıklamalar, katı nesnelere için kolayca tanınabilen yüzeyleri ifade eder. Fakat sınırları net olmayan bulutlardaki yüzeylerden, klasik heykel sanatındaki mermer yüzeylerden bahsetmek kadar kolay değildir. Aynı durum gökkuşağı şimşek gibi fiziksel nesne ya da olaylar için de geçerlidir. Bunlar için fiziksel bir yüzeyden bahsetmenin mümkün olmadığı söylenebilir. Fakat bununla birlikte görsel alanda sınırları belirlenebilecek oldukları için yüzey alanı olarak düşünülebilir. Örneğin;

gölge zeminde karanlık bir alan oluşturur. Sınırları çizilebilecek olan bu alandan yüzey olarak bahsedilebilir ancak bu yüzey, gölgeye mi, zeminine mi ait olduğunun kesin bir yanıtı verilemez. Bulut, buhar, gaz gibi seyrek yapıda molekül özelliğine sahip maddelerde ise, su yüzeyinden yola çıkarak hareketli ve çok daha pürüzlü fiziksel bir yüzey belki de düşünülebilir. Bu maddelerdeki kadar tanımlanması zor olmayan, fakat yine de karmaşık yapıdaki ve sınırlarının belirlenmesi oldukça güç olan ağaçlar gibi nesnelere de söz edilebilir. Gövdesinin pürüzlü bir yüzeyi, yapraklarının parlak bir yüzeyi olduğu söylenebilecek olsa da ağaç, bütün olarak algılandığında görsel alan içerisine giren sınırları, fiziksel niteliklerinden çok farklı bir şekilde yüzey olarak değerlendirilebilir (Stroll, 1988, s. 32-35).

Yüzeylerin bir soyutlama mı yoksa nesnenin fiziksel olarak kavranacak gerçek bir kısmı mı olduğu yönünde tartışlık söz konusudur. Nesnelere yüzey ölçüsü genişlik ve uzunluk olarak ölçülebilir fakat yüzey iki boyutlu bir yapıda olduğu için belirli bir kalınlık veya ağırlıktan söz edilemez. Bu nedenle soyuta yaklaşan bir kavram olduğu düşünülebilir. Rönesans döneminde yaşamış, sanatçı ve fizikçi Leonardo da Vinci, yüzey kavramına bir soyutlama olarak yaklaşmıştır. Yüzeyleri, hava ve su örneğiyle; maddelerin birbiriyle temas ettiği fakat ikisine de ait olmayan bir sınır olarak ele almıştır (Stroll, 1988, s. 40-46).

1.3. Yüzey Algısı

Yüzeyin tanımında da olduğu gibi sınır yüzey algısının ön gerekliliğidir. Bir kağıt üzerine çizilmiş şekil, bir renk lekesi, farklı tonlamalara sahip alanlar ve dokular yeni bir yüzey alanı oluşturur. Bir yüzey üzerindeki nokta kenar çizgileriyle yeni bir yüzey alanı olur. Ayrıca, mekan ve formun “uzayın sınırlanmış parçası” tanımından hareketle, bu iki kavramın temel ögesi olan ‘sınır’ olgunun ve yüzeyin ilişkili olduğu düşünülebilir; “sınırlamak ve belirlemek bir referans noktasını veya yüzeyini ön gerektirir (Aydın, 2009, s. 58)”. Buraya kadar bahsi geçen tanımlamalarla birlikte, görme ve dokunma duyularına hitap eden her şeyin yüzey, bir diğer deyişle görenle görünen arasındaki bağlantı aracı olduğu söylenebilir.

Ayrıca, basit anlamıyla yüzey olarak düşünülmeyecek görünüşler, bazı durumlar söz konusu olduğunda yüzey algısı oluşturabilir. Örneğin görsel algı bölümünde ele alınan Gibson’un ‘görsel alan’ betimlemesinde olduğu gibi yüzey algısı oluşturan bir etkiden söz edilebilir. Görme sırasında, görsel alanın sınırlarının görüntüyü çerçevelemiş

olduğu ve bu sınırlı alanın tıpkı resim yüzeyi gibi ele alınmasını, Yücel şu şekilde betimlemiştir;

Algılama görüntüyü düşsel bir çerçeveye sınırlar; dolayısıyla bakma ediminin kendisi bir çerçeve sayılabilir, algının seçici etkinliği bir tür karelemedir. John Berger'de "Bakmak bir seçme edimidir" diyerek yalnızca bakmanın bile bir çerçeveleme, alan ve alan-dışı yaratmak olduğunu düşündürür (Yücel, 2013, s. 104).

Uzaklığın da nesnelere düz yüzeyler olarak algılanmasına sebep olan durumlardan biri olduğu söylenebilir. Nesnelere yakından bakıldığında ayrıntıları ve dokuları görülebilirken nesne uzaklaştıkça yüzey dokusu sıklaşır, yoğunluğu artar; fakat netliği ve ayrıntıları azalır (Kızıllı, 2000, s. 80). Dokusal özelliklerinin azalmasıyla birlikte düz yüzey izlenimi oluşturur. Buna benzer şekilde, tekrar eden birimlerin bir bütün oluşturmasıyla doku özelliği kazanan yapılardan da söz edilebilir. Bu, yaprak gibi küçük birimlerin bir araya gelmesiyle oluşan bir yüzey örtüsü olabileceği gibi, zaman, iklim, kültür gibi etkenler doğrultusunda değişken özellikler gösteren kent dokusu olarak da düşünülebilir. Görsel dünyanın, gündelik koşullarında karşılaşılan ve yoğunlukla dokunma duygusuyla ilişkilendirilmeyen bu örüntüler, yüzey algısı olarak değerlendirilebilir.

Uzaklıkla birlikte benzer özellikler gösteren birimlerin yüzey algısı yaratması gibi, çok uzaktaki nesnelere de derinliği gösteren etkiler kaybolur ve derinlikleri kavranamaz. Bu nedenle bir yüzey görüntüsü şeklinde algılanabilir. İki boyutlu yüzeylermiş gibi görünen bir şehir silüeti buna örnek gösterilebilir.

Yüzey algısından söz ederken yüzey niteliklerinin algılamayı nasıl etkilediğinden de bahsetmek gerekir. Maddesi, enerjisi fark etmeksizin, uzayı sınırlayan her nesnellik yüzeyleriyle ve sınırlarıyla; yüzey ise nitelikleriyle algılanır (Atalayer, 1994, s. 151). Nesnenin biçimi değerlendirilirken, yüzey niteliklerinin bu değerlendirmede etkisi oldukça yükündür. Anlamı yönlendirebilecek bu etki, insanın dış görünüşünden, yüzünün kızarmasından ya da kırışmasından duygulanımlarına dair anlamlar çıkarılabilmesi şeklinde örneklendirilebilir.

Biçim yoluyla oluşturulan göstergelere plastik göstergeler denilir ve bu göstergelerin yorumu öznel algılamalar sonucu farklılık gösterebilir (Yücel, 2013, s. 97). Gösterge, gösterilen şey değil, o şeyi çağrıştırarak iletişim kuran bir araç olarak tanımlanır (Erinç, 2004, s. 55). Merleau-Ponty, nesnelere ikincil özelliği olarak tanımladığı yüzey niteliklerinin gösterge işlevini şu şekilde anlatır;

Onu, dış zarfına göre görmemekteyimdir, onu içeriden yaşamaktayım, onun içinde sarılmış durumdayım. Aslında, dünya çevremdedir, karşımda değil. ... Görüş, kendisinden daha fazlasını belli etmek, göstermek gücünü (temel güç) yeniden kazanmaktadır. Ve madem ki birazcık mürekkebin ormanlar ve fırtınalar göstermeye yettiği söylenmektedir bize, öyleyse görüşün kendi imgelemine sahip olması gerekir... Ama Decartes'ın oyma resimlerde hoşuna giden, bunların nesnelere biçimini koruması ya da hiç değilse nesnelere ilgili bize yeterli işaretler sunmasıdır. Bunlar, nesnenin sunumunu, dışıyla ya da zarfıyla vermektedir (Merleau-Ponty, 2003, s. 49-50).

Plastik göstergeleri inceleyen ve geliştiren Goupe Mu, plastik öğelerle imgelemi, yalnızca ikonik anlatım olarak değil, bağımsız göstergeler olarak ele alır. Görsel iletişimin anlamını yönlendiren plastik seçimleri renkler, biçimler ve dokular şeklinde plastik gösterge aileleri olarak sınıflandırır ve tanımlar (Yücel, 2013, s. 98). Ele alınan yüzey olgusunu, bu plastik göstergeler ve algılamayı etkilediği düşünülen diğer özelliklerle birlikte değerlendirmek gerekmektedir.

1.3.1. Yüzey algısını şekillendiren etmenler

Yüzeyler, forma göre biçimlenirler. Formun biçimine göre, düz, eğri ya da amorf yüzeyler olarak nitelendirilebilirler. Form ve yüzeyin birlikteliğinden dolayı ayrı ayrı değerlendirilmesi güç olsa da yüzey niteliklerinin form hakkında daha fazla duyum verisi sağladığı söylenebilir. Formun algılanması açısından görme noktasının sınırlılığı ve harekete bağlılığı buna sebep sayılabilir. Ayrıca formun göreceli üstünlüğü boyut, renk, ışık, doku gibi yüzey nitelikleri ile değişebilir (Ocvirk vd., 2015, s. 147).

Görsel algılama ancak ışık enerjisi ile gerçekleşebilir. Nesne yüzeyinden yansıyan ışık göze ulaşır ve duyum gerçekleşir. Nesnenin görülebilmesi için ışığa gereksinim olduğu gibi, ışığın varlığının görülebilmesi içinde nesnelere ihtiyaç vardır. "Işığın varlığı bir yüzey alanı bir ışık kaynağına maruz kaldığında oluşur (Ocvirk vd., 2015, s. 165)". Işığın nesne yüzeyine yansmasıyla yüzeydeki değer farklılıkları algılanarak derinlik, uzaklık ve yüzey niteliği gibi verilerle form hakkında bilgi sahibi olunur.

Işık, nesnenin sadece plastik özelliklerini değil yapısal özelliklerini de gösterir. Örneğin; siyah kadife ışığı çok az, beyaz bir ipek ise çok daha fazla yansıtır. Yansıyan ışık yoğunluğu gözü etkiler ve görme işlemi gerçekleşir. Bu işlem sırasında mekanın ışıklılığı önemli bir etkidir (Kılıç, 2000, s. 12-13).

Gölge, nesne ya da yüzey üzerinde, başka bir nesne o yüzey ve bir ışık kaynağının arasına konulduğunda oluşur. Oluşturulan bu gölgenin doğası ışık kaynağının konumu ve

boyutu, araya giren nesnenin boyutu, şekli ve üzerine düşen yüzeyin karakterine bağlıdır (Ocvirk vd., 2015, s. 155). Nesne üzerindeki ışık-gölge ilişkisi, hacmin algılanabilmesini sağlar. Nesnenin formu, iki ya da üç boyutlu oluşu, yüzeydeki gölgelerle belli olur. “Nesnenin görüntü boyutu içindeki hacmini ve çevresindeki nesnelere olan ilişkisini ortaya çıkaran ışık değil, ışığın oluşturduğu gölgedir (Kılıç, 2000, s. 14-17)”.

Işık-gölge, nesnenin formuna göre çeşitlilik gösterir. Eğri yüzeylerde açıktan koyuya dengeli bir geçiş oluşurken, kesişen yüzeyler ise keskin ışık değerleri gösterecektir. Yüzeylerdeki bu ışık gölge örüntüleri, formun da algılanmasını şekillendiren plastik etkiler yaratır. Işık ögesi sadece plastik etkiler için kullanılması dışında, başlı başına bir plastik gösterge olarak da ele alınabilir;

Her yeni gün doğumunu görmek insanlar için simgesel açıdan umut, yaşamın sürmesi anlamını taşır. İmgelerde de kimi zaman bu simgesel, bir bakıma da ilkel karşıtlıklardan yararlanır, ışık/karanlık karşıtlığı gece/gündüz, yaşam/ölüm, umut/sıkıntı, kaygılandırıcı/güven verici, gizemli/kavranabilir, aydınlık/karanlık gibi karşıtlık eksenleri oluşturmaya katkıda bulunur (Yücel, 2013, s. 163).

Jacques Derrida ise, görünen kadar görünmeyen oluşması için de ışığın varlığına gerek duyulduğuna dikkat çeker;

Oluşun ve olmayışın, phainesthai ve aletheia'nın bütün sözlüğü, gece ve gündüzün, görünüş ve görünmeyişin, varlık ve yokluğun bütün etkin karşıtlığı- hepsi yalnızca güneşin altında olasıdır. Güneş felsefenin metaforik uzayını yapılaştırdığı derecede felsefi dildeki doğal olanı yansıtır (Derrida'dan aktaran Vasseleu, 1999, s. 20).

Nesnenin sunumu esnasında kullanılan aydınlatma şekli de anlamı yönlendirebilir. Yukarıdan yapılan ışıklandırma hacim duygusunu arttırırken nesneye aşağıdan yönlendirilen ışık uzun gölgeler yaratarak kaygı veren korkutucu bir görünüm oluşturur. Işık zeminden geliyorsa gün batımını, tek ve dikeyse tinselliği çağırıştırır. Çok ışık kaynağı var ise yapaylık izlenimi, karşıdan gelen ışık ise bilimsel imge anlamı verebilir (Yücel, 2013, s. 165). Ayrıca ışığın düzenleniş biçimi, yanılsama yaratmaya da sebep olabilir; gölgeyi doğru yansıtmayacak biçimdeyse, uzamsal kargaşaya yol açabilir, hatta nesnenin formunun olduğundan farklı algılanmasına sebep olabilir (Gombrich, 2015, s. 225).

Yüzey niteliklerinin bir diğeri olan renk ise, biçim yüzeyinin tonal değeri, yoğunluğudur; nesnelere çevresinden ayırt edilebilmesi ve görsel ağırlığı renk niteliğine bağlıdır (Ching, 2010, s. 34). Renk nesnelere doğal bir özelliğidir ve rengin algılanması nesne yüzeyinden yansıyan ışığın farklı dalga boylarının insan sinir sisteminde yaptığı

etkiyle açıklanır (Bulduk, 2014, s. 85). Bu nedenle renk, yüzey algısının önemli bir bölümünü oluşturur. Renkler nesnelere bağlıdır, tek başına sınırsız bir renk bulunamaz. Sınırsız kırmızı ancak bir imge olarak zihinde canlandırılabilir (Kandinsky, 1993, s. 54). Yüzeyin sınırlarla ilişkisi gibi, renk de sınırlı yüzeylerde ya da nesnelere üzerinde sınırlı yüzey alanları oluşturarak var olur.

“Bir renk doğadan alınınca, bir gösterge durumuna gelir, insanın hazırladığı bir değerler ölçeğinde yerini alır, güçlü bir sınıflandırıcı etkisi vardır (Yücel, 2013, s. 110)”. Renk plastik göstergesi, görsel iletinin anlam oluşturmaya katkıda bulunur ve diğer plastik değerlerle birlikte, içeriklerin öne çıkması ya da geride bırakılması gibi özellikleri için kullanılır. Renk kadar renksizliğin de göstergesel anlamı vardır ve bu anlam çoğunlukla uzaklık yaratma amacını taşır (Yücel, 2013, s. 127-130).

Rengin gösterge olarak temsil ettiklerinin dışında, genel anlamda tanımlanan psikolojik etkileri vardır. Ressam ve sanat kuramcısı Vasiliy Kandinsky'nin yorumuyla; gözün hoş renklerin bulunduğu bir palet üzerinde gezdirilmesi, olumlu duygular içeren fiziksel bir izlenim oluşturur. Fakat bu fiziksel duygular geçicidir. Renklerin etkisi kalıcı olmasa da duygu yaratımının başlangıcı olur. İlk izlenimle gelen duygular; gözün açık renklere çekilmesi, kart limon sarısının gözü rahatsız etmesi, mavi ya da yeşilin dinginlik ve derinlik vermesi olabilir. Rengi gözlemenin ileri sonuçları olarak ruhsal etkilerinden bahsedilebilir. Bunlar ise; kırmızının canlandırıcı etkisi, açık sarının limon çağrışımı yoluyla ekşi bir etki yapması olabilir. Bu örnekteki, rengin tat duygusuyla ilişkisi gibi diğer duygularla da ilişkisinden bahsetmek gerekir. Bazı renkler sert, pürüzlü bazılarıysa yumuşak, kadifemsi algılanır. Sıcak ve soğuk renkler arasındaki ayırım da bu duygulamalara benzerdir. Hatta Kandinsky devamında renklerin işitilmesinden bahseder ve kart sarı rengi bas ses tonu ya da koyu vişneçürüğünü soprano sesi olarak nitelendirir (Kandinsky, 1993, s. 50-52).

Rengin psikolojik etkileri ya da göstergesel anlamları farklı kültürlerle hatta kişilere göre çeşitlilik gösterir. Bu nedenle öznel algılamalara sebep olabilir. Ayrıca iki nesnenin formu, uzaklığı, boyutu ve ağırlığı aynı olsa dahi, renk ve değer özelliklerine göre olduğundan farklı algılanabilir. Sıcak renkler soğuk renklere göre önde, açık renkler koyu renklere göre daha büyük ve hafif olarak algılandığı yönündeki görüşleri kanıtlayan deneyler yapılmıştır (Genç ve Sipahioğlu, 1990, s. 122).

Işık ve rengin aksine dokunma duyusuna da hitap eden dokunma, “görme ve dokunma duyularıyla kavranabilen, homojen yüzeysel etki ögesi (Sözen ve Tanyeli,

2011, s. 89)” tanımı yüzeyle ilişkisine vurgu yaparken, “bir bütünün yapısı ve özelliği (http-3)” anlamıyla malzeme niteliğinin, yüzey algısında etkili olduğu sonucu çıkarılabilir. Nesnelerin dış yüzeyinde yer alan dokular, nesnelerin yumuşaklığının, sertliğinin, pürüzlülüğünün, matlığının, parlaklığının gibi karakteristik özelliklerin belirlenmesine yardımcı olmaktadır. Nesne ya da maddelerin iç yapılarının dış yüzeylere yansıyan özellikleri olan dokular, nesnelerin karakteristik özelliklerini de belirler.

Dokunun görme duyusuyla algılanabilmesi için, diğer yüzey niteliklerinde olduğu gibi ışık gereklidir ve bundan dolayı ışığın yönü ve şiddeti, yüzey üzerindeki ışık-gölge örüntüsünü değiştirerek farklı görsel özellikler yansıtabilir. Nesnenin pürüzlü yapısı, ne ölçüde ışığı yansıtacağını ve soğuracağını etkiler. Aynı zamanda diğer yüzey niteliklerinin görünümünü de etkileyebilir. Nesnelere uzak mesafelerden gözlemlendiğinde, dokusal özellikleri azalarak düz yüzey izlenimi oluşturur. Ayrıca doku derinlik algısının oluşmasında rol oynayan ipuçlarından biridir. Algılanan nesne dokusunun değişmeyeceği varsayılarak, dokulardaki yoğunlaşma derinliğin kavranmasına yardımcı olur (Gombrich, 2015, s. 232).

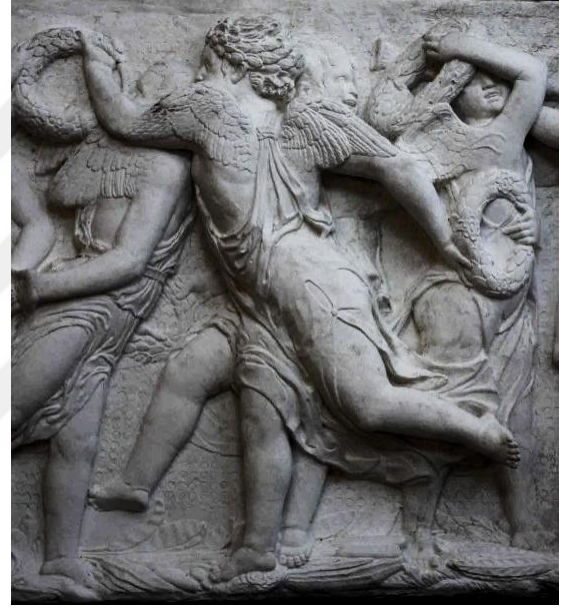
Sadece görme duyusu yoluyla algılanan yüzey dokusu, optik doku olarak adlandırılır. Nesnenin gözle görülebilen ve aynı zamanda dokunma duyusuna hitap eden dokusal dokular ise, sert-yumuşak, pürüzlü-kaygan, sık-seyrek, girintili-çukuntulu gibi yüzey özelliklerini gösterir. “Bir yapının optik dokusu büyük ölçüde görsel örüntüsüne, dokusal dokusuysa insan eliyle fiziksel olarak hissedilebilen öğelerine gönderme yapar (Roth, 2006, s. 106)”.

Doku iki duyuyu da eş zamanlı olarak harekete geçirir. “Dokunma duyusu yoluyla daha yakından ve daha dramatik olarak kavranır, ama aynı zamanda dokuyu görebilir ve buna bağlı olarak hissini tahmin edebiliriz (Ocvirk vd., 2015, s. 167-168)”. Doku, yüzeyin görsel açıdan uyandırdığı dokunma duyusuna göndermede bulunur. “Kalın ve pürtüklü doku, fiziksel değilse de mantıksal olarak dokunmaya çağırır. Görsel iletinin “soğuk” bulunması, izleyiciyle arasında bir uzaklık konulmasından, dokunun inceliğinden kaynaklanabilir (Yücel, 2013, s. 150)”.

Yüzey algısında önemli olduğu düşünülebilecek bir kavram da mesafedir. Uzaklıkla birlikte nesnelerin detayları azalarak farklı, hatta yanlış algılanmasına sebep olabilir. Doğal şartlarda nesnelere göz arasına giren mesafeler nedeniyle bu algı yanlışlığının yaşanmasına, nesnelerin daha önce deneyimlenmiş olması engel olur. Fakat söz konusu bir sanat yapıtı olduğunda, uzaklıkla beraber detaylar kaybolup leke

etkisi oluştuğunda algıyı değiştiren bir izlenim oluşur. Gombrich bu izlenimi şöyle örneklendirmiştir;

Vasari'nin anlattığına göre Luca, rölyefini çok büyük bir özenle yapmış, buna karşılık durumu daha iyi kavramış olan Donatello kendi rölyefini kaba ve bitmemiş bir durumda bırakmıştır; bu nedenle onun eseri uzaktan Luca'nınkinden çok daha iyi etki yaratmıştır; Luca'nın rölyefi çok iyi bir kompozisyonun ve büyük bir çabanın ürünü olmakla birlikte, özellikle işlenişindeki incelik yüzünden bulanıklaşmakta ve uzaktan bakıldığında, aslında yalnızca bir taslak nitelendirilebilecek olan Donatello'nunki kadar iyi seçilememektedir (Gombrich, 2015, s. 162-163), (Görsel 1.1, 1.2).



Görsel 1.1. Luca Della Robbia, 'Singing Gallery', Mermer, 1431-1438, Floransa
Görsel 1.2. Donatello, 'Singing Gallery', Mermer, 1433-1440 Floransa
(Gombrich, 2015, s. 163)

Yapıtın algılanması sırasında oluşan mesafe, mekânsal gereklilikler sonucu olabildiği gibi, yapıtın tümünün görülebilmesi için gerekli olan uzaklıktan da kaynaklanabilir. Bu uzaklık genellikle büyük boyutlu yapıtlar için geçerlidir. Boyutlar büyüdükçe anıtsal nitelikler kazanan yapıt, sadece algılama için gerekli olan mesafeden dolayı değil, görkemli ve ezici imgenin gücü nedeniyle de izleyiciyle uzaklaşır. "İzleyici bu imgeyi yalnızca görmekle kalmaz; aynı zamanda imgenin egemenliği altına girer (Yücel, 2013, s. 98-99)".

Mesafe olgusu, yapıt ve izleyici arasında kendiliğinden var olan bir kavramdır. Yapıtı algılamak, görsel algının gereği olan bir mesafeyi gerekli kılar. Bu nedenle izleyici-yapıt ilişkisi, en başında uzaklıkla başlar. Bunun yanında Nazan İpşiroğlu'nun,

“Alımlayan öznel duygulanmalarla alımlama yapmaya başlarsa böylece yapıttan yine uzaklaşmış oluyor (İpşiroğlu, 2000, s. 12-13)” sözüyle, mesafeyi arttıran bir başka durumdan daha bahseder.

Yapıt-izleyici mesafesi, yüzey niteliklerine bağlı durumlar sonucu da algısal farklılıklar gösterebilir. Örneğin; sıcak renkler, olduğundan yakınmış gibi algılanabilirken soğuk renklere optik bir uzaklık izlenimi yaratabilir. Aynı durum açık-koyu değerlerde de söz konusu olabilir (Roth, 2006, s. 114). Benzer bir yaklaşımla doku da izleyiciyi uzaklaştıran ya da dokunmaya davet eden algısal sonuçlar oluşturabilir.



2.HEYKEL SANATINDA YÜZEY

2.1. Heykel Yüzeyi ve Algısal Etkileri

Biçim sanatlarından biri olan heykel, üç boyutlu, uzayda yer kaplayan, izleyiciyi çevresinde dolaştıran bir yapıdır. Tarih boyunca değişen sanat kavramlarıyla birlikte heykelle bakış ve algılanışı farklılaşmış olsa da heykel nesnesi ve algılanışı ile ilgili Mete Demirbaş'ın tanımı oldukça açıklayıcı olacaktır;

Heykel, üç boyut içinde ışığın göze yansımalarıyla beliren, değişik yönlerden ve açılardan sürprizler yaratarak sürekli yer değiştirirken değişen mesajlar ileterek devinen bir hacim-mekan olgusudur. Boşlukta yer kaplamasından öte çevresi ile ilişkisi içinde kendisini ortaya koyar (Demirbaş, 1985, s. 10-11).

Bir form ve yüzey örgütlenmesi olarak heykel; düz, eğri ya da her ikisinin de kullanıldığı yüzeylerden oluşabilir. Özi Huntürk, heykelde kullanılan biçim dilini; “ışık-gölge, dolu-boş, sert-yumuşak, yatay-dikey, katı-organik, içbükey-dışbükey, işlenmiş-kaba bırakılmış, monoton-hareketli, büyük-küçük, yuvarlak-düz gibi karşıtlıkların, çalışmada bilinçli şekilde dengeli olarak kullanımı (Huntürk, 2016, s. 17)” şeklinde tanımlamıştır. Heykel sanatında yüzey formları farklı algısal etkiler yansıtabilir. Örneğin; dışbükey yüzeylere sahip formlar, doluluk, tamlık etkisi uyandırır. Bu biçimler, merkezden dışa doğru bir gerilimle canlılık izlenimi oluştururlar. İçbükey yüzeyler ise dışarıdan gelen bir basınçla ezilmiş, geri çekilmiş gibi görünen bir etkiye sahiptir. İçbükey yüzeyler, dış bükey yüzeylerin ışıklı yapısına karşıt oluşturacak şekilde gölgeli alanlar yaratırlar (Yılmaz, 2006, s. 27,31).

Biçim, “bir nesnenin görme ya da dokunma organlarıyla algılanabilmesini sağlayan kendine özgü gerçekliği (Sözen ve Tanyeli, 2011, s.53)” şeklinde tanımlanır. Yüzeylerin biçimini ise, renk ve dokusu, malzemenin ışık emiciliği, katılığı veya yumuşaklığı gibi nitelikleri oluşturur. Yüzey nitelikleri gibi öğeler plastik sanat yapıtlarında biçimi oluştururken aynı zamanda bir yüzeyin biçiminin algılanmasında etkili olurlar (Tansuğ, 1988, s. 47). Bunun yanında, biçim özellikleri malzemenin fiziksel niteliklerine bağlı bir şekilde gelişir ve biçimi oluşturmak için olanak sağlarken bir yandan da sınırlamalara sebep olabilir (Kagan, 2008, s. 388-389)

“Sanatsal biçim, birbirinden farklı, ama diyalektik olarak birbiriyle bağımlı iki işi görmek zorundadır: birincisi, sanatsal bir içeriğe cisim verme; ikincisi, başlı başına bu içeriği iletme (Kagan, 2008, s. 269-271)” ve devamında sanatın iletişimsel bir işlevi olduğundan bahsedilir, bunu da sanatsal bildirişim olarak tanımlanır. Sanatçı, düşünce veya

ruhsal durumu yaratıcılık yoluyla biçimleştirir ve izleyici tarafından algılanması, yorumlanması için sunar. “Nesnenin biçim ve içeriği arasında ilişki kurulması, bir bilgidir (Kagan, 2008, s. 82)”. Böylece sanat nesnesi de bildirişimini ve algı aracılığıyla iletişim işlevini gerçekleştirmiş olur.

Sözen ve Tanyeli (2011, s.141)’e göre ise biçimin iletmeye çalıştığı mesaj, algılanan dış gerçekliğin anlattığından başka bir şey olmayacaktır; “Yapıt kendi üzerinde görülemeyen metafizik bir anlama sahip değildir. Sanatçı bir yapıtta neyi anlatmaya çalışırsa çalışsın, yapıtın değerlendirilmesi onun ancak kendi algılanabilir gerçekliğine göre yapılabilir”. Biçimin algılanması sırasında; biçimden yayılan etki, duyular tarafından işlenir ve öznel etkilenmeler düşünceler, duygular, meydana gelir. Biçimin oluşturduğu bu etki, öznel olduğu için, biçimin farklı şekillerde algılanabilmesine yol açar (Moussavi, 2011, s. 19) .

Yüzey nitelikleri formun tanımlanmasına destek olurlar. Resim sanatı, plastik etkiler kullanılarak derinlik yanılması yapma üzerine kuruludur. Heykel sanatında ise sanatçılar açık ve koyu yüzeylerle hacim yanılması yaratmak durumunda olmasalar da ışık-gölge ve derinlik arasındaki ilişkinin farkındadırlar. Renk, heykelde daha çok göstergesel anlamları için tercih edilir. Ayrıca hacim üzerinde değer değişiklikleri içinde kullanılabilir. Örneğin, açık değerlere sahip yüzeylerde gölge örüntüleri daha belirgin olmasından dolayı hacim etkisini artırır. Ayrıca renk malzemenin doğal bir özelliğidir. Değiştirilmeden malzeme doğal rengiyle kullanılabilirdiği gibi, yüzeyler doku, zımpara, cila gibi işlemlerle renk değerlerinde değişiklikler yapılabilir. Geleneksel bir işlem olan patine de ışık-gölge örüntüsünü belirginleştirmek için uygulanan boyama işlemlerinden biridir (Ocvirk vd., 2015, s. 146-221).

Ayrıca, resmin çerçevesine benzer işleviyle kaidenin de sınırlayıcı bir yüzey etkisi vardır. Klasik heykel kaidenin yüzey alanı üzerinde konumlanmıştır. Kaidenin oluşturduğu sınırlarla mekânsal izlenim oluşur ve heykel içinde bulunduğu mekandan farklı bir uzam içinde yer alır. Modern dönemde kaidenin sınırlarını terk etmiş heykel, mekanla aracısız bir ilişki kurmuştur. Kaide sınırları içinde olmasa bile genişleyen sınır kavramı içerisinde çoğu heykel, yeni yüzey alanlarında varlık göstermiştir (Karacan, 2014, s. 79).

2.2. Tarihsel Süreçte Heykel Yüzeyi

Yaşamakta olan beden, çevresini gündelik deneyimler dahilinde algılamakta ve bu durum insanların ve toplumun şartlarına bağlı değişim göstermektedir. Bu bağlamda tarih boyunca değişen şartlara bağlı olarak sanat yapıtı, sanatçı ve izleyici arasındaki iletişim de değişim göstermiştir.

İlkel dönemlerden itibaren sanatın iletişimsel işleviyle bir dil görevi görmesinden dolayı; biçim ve yüzey bu iletişimin gerçekleştiği alan olarak değerlendirilebilir. Başlangıçta, büyü, bereket, güç, korunma gibi amaçlara hizmet etmesi için yapıldığı düşünülen resim ve heykeller, doğa koşullarına yön verme ihtiyacıyla ve inanç olgusuyla yönelen, doğaüstü araçlar olmuşlardır. Bu dönem heykellerinin iletişimsel yönü, sembolik anlatımlar, kavramlar ve sadeleşmiş imgelerle oluşur. Bunlar yüzeyde stilize şekilde betimlenen gözler, kollar, yüzeye atılan çentiklerle ifade edilen dişler ya da parmaklar şeklinde betimlenirken bütün bir figür imgelemi gibi algılanırlar (Gombrich, 2004, s. 46), (Görsel 2.1, 2.2). Algısal yönü ve dil işleviyle öne çıkan ilkel yaratıları barındıran sembol dünyası; “basit olarak sadece duyu ağırlıklı mistik deneyimin yüzeye aktarılması” şeklinde tanımlanabilir (Kıyar, 2013, s. 138).



Görsel 2.1. *Gilgal II, Kadın figürini* (Çiftçi, 2018, s. 189)

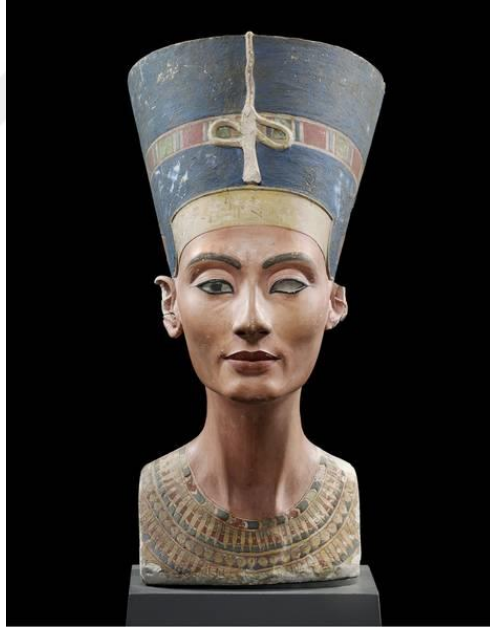


Görsel 2.2. *Byblos, Çakıl taşı figürin* (Çiftçi, 2018, s. 195)

Yüzeylerdeki çizgilerle yaratılan ifadeler gibi, boyaların renkleri de sembolik anlamlar taşımakta; bunlar bazen sadece kabilelerin simgeleri olurken bazen de psikolojik etkileri ve çağrışım yoluyla kurdukları iletişim için kullanıldığı düşünülmektedir. Örneğin yüzeylere kullanılan kırmızı boyanın, ateş ve kan imgelemi aracılığıyla korku veya güç sembolü olarak algılandığı söylenebilir.

Sonraki dönemlerde Mısır, Yunan ve Roma Uygarlıklarında toplumsal yaşayış biçimlerinin belirginleşmesi ile birlikte sanatın algılanışı da farklılaşmıştır. Bu değişimlerle birlikte idari, kültürel işlevleri de üstlenen sanat nesnesi mitoslardan beslenmiş ve dinsel amaçlarla kullanılmıştır.

Sanat tarihinde önemli bir yeri olan, Antik Dönem insan figürlerinin biçimlendirilmesinde belirli kurallara bağlı kalınmıştır. Estetik kavramının ön planda olduğu yapıtlarda, yüzey nitelikleri de bunu yansıtacak biçimlere bürünmüştür. Özellikle Yunan Sanatında ön planda olan, ideal insan tasvirleri, mermer yüzeyinde ten ve kumaşın madde özelliklerinin işlendiği ince dokular barındırır. Ayrıca figürlerin üzerindeki kumaş bölümler, saydam olarak algılanması için işlenmiş ve yer yer parlatılmıştır. Ayrıca Mısır, Yunan ve Roma heykellerinin yüzeyinde, boya kullanılarak biçimlendirmeler yapıldığı görülmüştür. Aynı zamanda büstlerde canlılık izlenimi için, makyaj ve cila uygulanmıştır (Turani, 2013, s. 59-72), (Görsel 2.3).



Görsel 2.3. Kraliçe Nefertiti Büstü, M.Ö 1340, Mısır Müzesi, Berlin
<https://www.museumportal-berlin.de/de/magazin/das-neue-museum/nofretete-vertraute-des-sonnengottes/>, 05.10.19

Heykeller üzerinde yapılan bu uygulamalar kimi zaman ışık-gölgeyle gözlemlenen hacim ve derinlik algısını güçlendirmek için, kimi zaman da figürler arasındaki ilişkileri vurgulamak için kullanılmıştır. Ayrıca figürler üzerinde bezeme, kıyafet ve kumaş dökümünün resimsel betimlemeleri yapıldığı görülmüştür (Brinkmann, 2006, s. 35-38), (Görsel 2.4).



Görsel 2.4. Delphi Apollon Tapınağı doğu alınlığı, MÖ 510 dolayları
(Brinkmann, 2006, s. 36)

Yüzeyde değerli taşlarla süslemeler yapılmıştır. Figürler üzerine kullanılan değerli taşlar ve diğer süslemeler plastik etkiden çok sembolik anlamlar oluşturmuştur (Görsel 2.5). Bu heykellerin, izleyici üzerinde yaptığı etkiyi Gombrich; “gizemli bir korku” şeklinde betimlemiştir (Gombrich, 2004, s. 84-87). Bu bağlamda, rengin psikolojik etkilerine benzer şekilde gerçekleşen bir duygulanımla, yücelik ve kutsallık etkisi yarattığı söylenebilir.



Görsel 2.5. Athena Parthenos, 11,5 m, M.Ö. 438 yılına ait heykelin yeniden inşası, The Nashville Parthenon, Tennessee, ABD
<https://tr.pinterest.com/pin/167899892333604575/?lp=true> , 15.11.2019

Heykellerde betimlemeye yardımcı olan yüzey niteliklerinin izleyiciyle kurduğu algısal iletişimin, söz konusu her dönemde farklılık gösterdiği görülmektedir. Örneğin; “Mısır sanatı izleyici için yapılmamıştır. Yunan sanatında ise, asıl ilke, seyircinin bakış noktasından hareket edilmesidir (Turani, 2013, s. 129)”.

Hristiyanlıkla birlikte resim ve heykellerin konusu yeni dinin anlatıları etrafında şekillenmeye başlar. Yaklaşık 1000 yıl süren skolastik ve baskıcı sosyolojik dönemin ardından, Rönesans aydınlanma çağı olarak ortaya çıkar ve hümanist yaklaşımın savunulmaya başladığı bir dönem olur. Rönesans’tan Modernizme kadar, insan merkezli bakış açısı benimsenir; bu dönemde gerçek kavramı, insanın akli ve duygularıyla açıklayabildiği ve algılayabildiği şey olur. Bu dönemde yaşanan bilimsel ve sosyolojik yenilikler, özgür düşüncenin ön plana çıkmasına neden olur. Yine bu dönemde keşfedilen optik görüş ve perspektif sanatta önemli bir hala gelir. Bunun yanında daha önceleri heykelin her bir yüzeyinin görüntüsü önemli olmazken Rönesans’da bu durum çeşitlilik göstermiştir. Giovanni Bologna’nın ‘*Abduction of a Sabine Woman*’ adlı eserindeki gibi, izleyiciye tek bir bakış açısı sunmayan, her bir figürün, formun ve yüzeylerin algılanabilmesi için, izleyiciyi harekete ve çevresinde dönmeye mecbur bırakan heykeller yapılmıştır (Huntürk, 2016, s. 134-152), (Görsel 2.6).



Görsel 2.6. Giovanni Bologna, Giambologna, ‘*Abduction of a Sabine Woman*’, 419 cm, Mermer, 1581, Floransa

<https://smarthistory.org/giambologna-abduction-of-a-sabine-woman/>, 24.12.2019

Yine bu dönemde, sanatçılar ve patronları arasındaki ilişki köklü bir değişime uğramış; saygınlık kazanan sanatçılar özgün ve yenilikçi eserler üretmişlerdir. Huntürk, bu değişime Donatello'nun, yenilikçi bir yaklaşımla gerçekleştirmiş olduğu heykelini örnek gösterir (Görsel 2.7); “Donatello daha geç dönemde ahşaptan yonttuğu Mecdelli Meryem heykelinde, alışılmış cilalanmış çalışmalarından uzak bir yaklaşım sergiler. Ceyson ve Bautier'e göre; bitirilmemiş eserin gücünü ilk anlayan sanatçı, Donatello'dur (Huntürk, 2016, s. 147)”. Sanatçının heykelindeki dokulu bıraktığı yüzey sadece bu özgürleşmenin göstergesi değil, aynı zamanda sanata bakışın ve algılanışının değişmeye başladığının da göstergesi olduğu söylenebilir.



Görsel 2.7. Donatello, *Mecdelli Meryem*, 1455, Katedral Müzesi, Floransa
<https://www.museumflorence.com/museum/artworks#&gid=1&pid=4>, 24.12.2019

Rönesans ve sonrasında yüzeyin algılanışı, antik toplumların aksine hareketli kompozisyonlar, yoğun kumaş kıvrımları gibi her yönden abartılı tasvir biçiminden kaynaklı baskın ışık-gölge kullanımı, kutsallık ve tanrısal algı uyandırması anlamı taşımaktadır. Dönemin sanatçıları ışık-gölgeyi, ayrı bir plastik değer niteliğinde ele alırken biçimin sınırlı yapısına karşın sınırsızlık etkisi içinde özgür yüzeyler olarak ifade ederler. Örneğin; Barok dönemi heykeltıraşı Gian Lorenzo Bernini'nin '*Ecstasy of Saint Teresa*' heykeli sütunlarla çerçevelenmiş, kendi ışık kaynağıyla aydınlatılması ve kütlede bağımsızmış gibi bir izlemin veren ışık-gölge örüntüsüyle yüzeyler dokunsal

gerçekliğin dışına çıkmıştır (Görsel 2.8). Heykelin çerçevesi ve yoğun devinim içerisindeki yüzleriyle resimsel bir etki yaratılmıştır (Wölfflin, 2015, s. 72-73).



Görsel 2.8. Gian Lorenzo Bernini, 'Ecstasy of Saint Teresa', 3,5 m Mermer, Roma
https://en.wikipedia.org/wiki/Ecstasy_of_Saint_Teresa, 24.12.2019

20.yüzyıla kadar dinin etkisi ve toplumsal olgulara bağlılığı nedeniyle heykelin formu, klasik öğretilerin etkisinde birbirine yakın biçimlerde varlık göstermiştir. Biçimsel değişimler dönemlere göre farklılık gösterse de genellikle göz merkezci bir yaklaşımla doğanın taklidi ve estetik odaklı bir yapı sergilemiştir. Sanatsal ifade dili kaide ve kütlenin yüzeyine bağlı şekillenmiştir (Karacan, 2013, s. 19).

2.2.1. Modernizm ve sonrası

Modernizm ve sonrasında Postmodernizm, 19. yüzyılın sonlarından 1989'a kadar uzanan süredeki -farklı tarihlendirmeler yapan kuramcılar da bulunur- dönemleri ifade eder. Bu dönemler boyunca, oldukça yıkıcı iki büyük Dünya Savaşı yaşanmış, endüstrileşmenin sonuçlarıyla yüzleşilmiş, kent hayatına geçişte sosyal krizler yaşanmıştır. İlkel dönemde doğayı anlamlandırmaya çalışan insan gibi, hızlı değişen

endüstri dünyasının ve geleceğin bilinmezlikleri içinde yaşayan, bu değişime tanık olan insan da anlam arayışı içine girmiştir. Bütün bu toplumsal ve düşünsel değişimler sanata da yansımıştır. Modernizme kadar heykel, doğayı taklit eden, mekanla ilişkisi kaideyle sınırlanan, kapalı biçimlere sahip, ahşap, mermer gibi geleneksel malzemelerden üretilmiş ve kalıcı yapıdadır. Heykel bu özelliklerini modernizm döneminde de devam ettirmiş ve yenilikler eklenmiştir. Öncesinde hakim olan sembolik anlatım yerine, Modernizmle birlikte biçim dili ön plana çıkmıştır (Huntürk, 2016, s. 17). Sanatçılar, biçim, kütle, temsil, mekan, kaide gibi kavramları üretim yöntemleri ve malzeme seçimlerini yeniden değerlendirmiştir (Farthing, 2012, s. 444).

Bu dönemde sanatın biçiminin değişimine etki eden gelişmelerden biri de teknolojidir. Sanat üzerine sorgulamalara, algısal değişimlere yol açmış ve yansımaları görülmüştür. Bunlardan biri olan fotoğraf, ışık ve görsel algı bağlamında yeni sorular doğurmuştur. Fotoğraf makinesi, perspektif ve optik görüşü ideal olan olarak kabul eden geleneksel imge üreticisinin iktidarının sorgulanmasına sebep olmuş; nesnelere bakışı değiştirmiştir.

Elbette insanlar fotoğraf makinasının bulunmasından önce herkesin her şeyi görebildiğine inanmıyorlardı. Oysa perspektifle görsel alan sanki ideal olan buymuş gibi düzenleniyordu. Perspektifle yapılmış her taslak ya da yağlıboya resim seyirciye dünyanın biricik merkezinin kendisi olduğunu söylüyordu. Fotoğraf makinası – ondan daha çok da sinema makinası- aslında böyle bir merkezin olmadığını gösterdi. Fotoğraf makinasının bulunması insanın görüşünü değiştirdi. Görünen nesnelere başka bir anlama gelmeye başladı. Bunlar hemen resimlerde yansıtıldı (Berger, 2010, s. 18).

Perspektif ve optik görüşün benimsenmiş olduğu klasik resimde, binoküler derinlik ipuçları yani nesnelere aralarındaki mesafeye bağlı olarak odaklanılan nesnenin dışında kalanların bulanıklaşması göz ardı edilerek; her nesne aynı anda görülüyormuş gibi resmedilir. Bununla birlikte, bakış noktası merkezinde sonsuzluğa odaklanmış bir bakışın egemenliğinde, derli toplu ve izleyiciye mesafeli görünürler. Fakat gerçekte, dünya bu şekilde duyumsanmaz. Modernizmde ise İzlenimcilikle başlayan değişim sürecinde resimler; gerçeğe yakın izlenimler sergilemeye çalışır. Sanatçılar, iki nesnenin aynı anda görülemediği, bakışın uzamda hareket etmesi için gerekli zamanın dikkate alındığı teknikler geliştirerek nesnelere varlığını resimlerine yansıtmaya çalışırlar (Merleau-Ponty, 2005, s. 22-24)”.

İzlenimci ressamlar, nesnelere ve yüzeylerindeki ışığın etkilerini yorumlamaktan vazgeçip, duyuşsal anlamda ışığın göze yansıma deneyimini araştırıp, buna uygun görsel

bir form yaratmaya çalıştılar. Belirgin renk dokunuşlarıyla ifade ettikleri ışığın anlık izlenimleri ve binoküler görüşün etkisini yani derinlik algısını yansıttıkları bulanıklık gibi teknikler geliştirmişlerdi (Shanken, 2012, s. 17). Görsel alana giren nesnelere biçimleriyle değil, onların üzerinden yansıyan güneş ışığı ve bu ışığın dalga boyları şeklinde, imgelerin duyumsal dokularını yansıtarak ifade etmişlerdir.

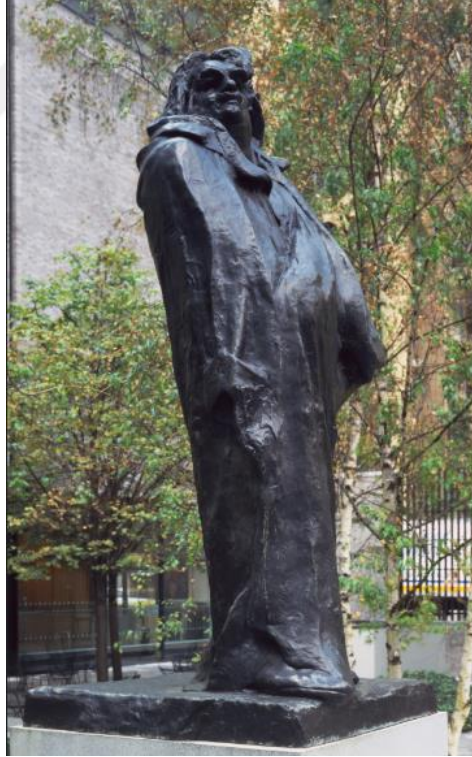
John Ruskin, izlenimcilerin bulgularını şu şekilde değerlendirir; “resmin bütün teknik gücü, gözün masumiyeti denebilecek şeyi yeniden elde etmemize bağlıdır; yani bu derinliksiz renk beneklerini sadece oldukları gibi, neyi simgelediklerinin bilincine varmadan, bir bakıma çocukça algılamamıza bağlıdır (Ruskin’den aktaran Lektorsky, 1998, s. 158)”.

Resimde izlenimcilikle başlayan bu değişim heykellere de yansımıştır. Örneğin; ışığın anlık izlenimini heykellerine betimleyen Medardo Rosso, küçük boyutlu alçı figürlerin üzerinde şeffaf balmumuyla çalışmıştır (Görsel 2.9). Uyguladığı şeffaf balmumu, İzlenimcilerin resimlerindeki benzer titreşimli ve ışıklı bir yüzey oluşmasına yardımcı olmuştur (Antmen, 2013, s. 27). İzlenimcilerin ışığın algılanmasını konu edindikleri çalışmaları dönemin görsel algıya bakışının değişmeye başladığının bir göstergesi olduğu söylenebilir.



Görsel 2.9. Medardo Rosso, 'Sick Old Man', 1889, Berlin Devlet Müzesi, Berlin
<https://www.mskgent.be/en/exhibitions/medardo-rosso#&gid=1&pid=2>, 14.11.2019

Modern Dönemin başlarında, sanatta görülen biçimsel değişimlerin bir diğeri de heykelin yüzeyinde sanatçının bilinçli bırakmış olduğu izidir. “Endüstri eşyası ne kadar parlak, düzgün, kaygan ise, sanatçının eseri de o oranda ilkel, kaba ve insan elinin izlerine sahiptir. Bu karşıtlık, sanatçının makine imalatına ilk tepkisidir (Turani, 2013, s. 556)”. Yüzeyde bitmemişlik izlenimi veren doku, heykelin yapım sürecine dikkat çeker ve böylece sanatçının varlığının algılanması gibi bir anlam oluşturur. Ayrıca yine bu dönemde sanatçılar izleyiciyi anlamdan ziyade biçime yönlendirir ve doku gibi yüzey nitelikleriyle gözün heykele odaklanması gibi kaygılar görülür. Bu konuda en çok dikkat çeken yapıtlar Auguste Rodin’e aittir. Hızlı bir eskizin etkisini yansıtan törpümeden bıraktığı yüzeyler sebebiyle, heykelleri bitmemişlikle suçlanmış ve yüzeyde bırakmış olduğu dokular ışığı parçalayarak heykelde izlenimci bir etki oluşturmuştur (Yılmaz, 2013, s. 37). Bu nitelikleri barındıran ve bu sebeple en çok tartışma yaratan yapıtı, kuşkusuz Balzac Anıtı’dır (Görsel 2.10).



Görsel 2.10. Auguste Rodin, ‘Monument to Balzac’, 282 x 122.5 x 104,2 cm, Bronz, 1898, Fransa
<https://www.moma.org/collection/works/80862>, 22.10.2019

Teknolojik gelişmelerin hız kazandığı 20. yüzyıl başlarında keşfedilen, gözle duyumsanamayacak olan gerçeklikleri gösteren x-ray ve elektromanyetik dalgalar gibi icatların, dış görünüşün gerçekliği ve insan algı sınırlarının sorgulanmaya başlamasında

önemli bir yere sahip olduğu söylenebilir (Öndin, 2009, s. 30). Fotoğraf makinesinin keşfinde olduğu gibi, sonrasında gelen bu gibi gelişmeler dönem insanının dünyaya bakışını değiştirmiş ve gerçekliğin sorgulanması sürecinde etkili olmuştur.

Sanatta hakim olan dış gerçekliğin duyularla algılandığı şekliyle yansıtılması, duyuların yanılğı yaratabileceği fikriyle birlikte Kübizmde vazgeçilmiştir. Kübist sanatçılar, doğayı taklit eden sanatı aldatmaca olarak değerlendirmiş ve duyularla gelen görünümü değil nesnelere özünü yansıtmaya çalışmışlardır. Duyumlardan bağımsız ele alınan uzam fikrini, Jean Paulhan; gönül gözüne görünen uzam şeklinde ifade etmiştir; “Teknik ölçüme kendini adanmış ve nicelik aşkıyla yanıp tutuşan bir çağda kübist resim, zihnimizden çok gönlümüze seslenen bir alanda dünyayla insanın sarmaş dolaş oluşunu kendince sessiz sakin kutlamış sanki (Paulhan’dan Aktaran Merleau-Ponty, 2005, s. 24)” sözleriyle kübist resmin izleyici üzerindeki algısal etkilerini yorumlamıştır.

Bir nesne resmedilirken, tek bir bakış noktasından yansıtılan yüzeylerin, nesneyi tanımlamak için yetersiz olduğunu düşünen kübist ressam, her yüzeyin görülebilmesini sağlayarak, nesnenin bütününe algılanıp, kavranmasını olanaklı kılmak istemişlerdir. John Berger bunu şu şekilde ifade etmiştir; “Kübistlere göre görünenler tek bir gözün karşısına çıkan şeyler değildi artık; verilen bir nesnenin (ya da insanın) çevresindeki tüm noktalardan alınabilecek görünümlerin toplamıydı (Berger, 2010, s. 18)”. Nesnenin bütününe algılamak, tek bir görüş açısından sunulan nesnenin, bir anlık izlenimi yansıtması ve alınması ya da nesneye her yönden bakarak bu sürecin birleştirilip kavrandığı bir zamanı gerektirir. Böylece Kübist sanatçılar, nesnelere her bakış açısından görülen yüzeyler olarak ele alırken zaman kavramını da konularına dahil etmiş oldukları söylenebilir;

Mekanda bir bakış açısından gerçeği temsil etme sınırlamasına karşı direnmişler ve mekan zamanında daha gerçek bir izlenim vermek için aynı anda bir resim üzerinde aynı cisim veya kişilerin görüntüsünün pek çok noktasını birleştirme düşüncesini geliştirmişlerdir. Dolayısıyla kübist ressam geleneksel perspektifin üç boyutuna, zamanı dördüncü boyut olarak ilave etmişlerdir. Bu dördüncü boyut bakış açısının sürekli değişimini belirliyordu (Altan, 2012, s. 85).

Kübist ressam Pablo Picasso nesnelere hacim, ağırlık, derinlik gibi unsurlardan arındırıp; görme alışkanlıklarından, geleneksel algıdan ve yaratma biçimlerinden ayrı, yeni bir yaratım alanı oluşturmuştur. Örneğin, ‘Gitar’ adlı heykelinde, nesnenin gitar gibi algılanabilmesi için ön yüzünden bakılması gerekir (Görsel 2.11). Yapıtlarında nesnelere ait oldukları dünyayla ilgili imajlarını terk ederken nesne ve yüzeyini, algılanmaya

alışılmış şekliyle tanımlamaz, sanat dışı ‘şeylerinden’ arındırır ve parçalar. Onu izleyenin algı düzeyine hitap eden ipuçlarıyla kavranan nesneden, yeni nesnelere ulaşılır. İzleyiciye yeni bir bakış açısı sunan sanatçı, nesneyi yeniden oluşturan bir yapı hedeflemiştir; bununla birlikte izleyicinin algı sürecine bağlı zihinsel bir nesne yaratımını amaçlamıştır (Altıntaş, 2013, s. 11-12).



Görsel 2.11. Pablo Picasso, 'Guitar', Karton, 65,4 x 33 x 19 cm, kağıt, iplik, sicim ve kaplanmış tel, 1912, Paris

<https://www.moma.org/collection/works/81723>, 24.10.2019

Fütürist sanatçı Gino Severini 1956'da yayınlanan 'Kübizm ve Fütürizm üzerine açıklamalar' adlı metinde nesneyi ele alış biçimlerini, "Kübist dönemin ilk yıllarında, bir nesneyi kavrayış biçimi o nesnenin etrafında dolaşmaktan ibaretti. Fütüristler ise, nesnenin içine girmeyi önerdiler (Severini, 2013, s. 77)" şeklinde ifade etmiştir.

Fütürist akımın temsilcileri, hareket anını, parçalar ve tekrar ettikleri yüzeylerle ifade ederler. Heykelde figüratif temsilin yerine, soyuta yaklaşan bir anlayışla kütle ve yüzeyleri yeniden inşa etmeyi amaçlamışlardır (Yılmaz, 2013, s. 127).

Eadweard Muybridge ve Etienne-Jules Marey, kronofotografi yöntemiyle nesnenin hareketinin çözümlenmesini yapmışlardı. Bu yöntemle, metaforik anlamda zamanı durduruyor, gözün görme yetisinin ötesinde olan mikro-zamansal anın algılanmasını olanaklı kılıyordu (Shanken, 2012, s. 16). Bu keşif, Fütüristlerin, eşanlılık ve hareket izlenimini, tekrar eden yüzey parçalarıyla ifade etmelerindeki temel etki olarak görülebilir. Fütüristlerin 1910'da açıkladığı gibi; "Hareketli nesnelere durmadan kendi

kendine çoğalır ... koşan bir atın dört değil yirmi ayağı olur (Fortenberry ve Melick, 2015, s. 168)”. Bununla birlikte gözün algısal kısıtlılığı sorgulanmış ve nesnelerin algılanışı farklılaşmıştır.

Kübizm ve Fütürizm akımlarıyla başlayan heykelde yapısal değişim Konstrüktivizmle ileri bir noktaya taşınmıştır. Endüstriyel malzeme kullanımı, inşacı teknik gibi uygulamalar, heykelin kaidesi ve mekanla ilişkisi bağlamında yapılan denemeler heykel tanımının sorgulanmasına yol açacak yenilikleri sanata dahil etmiştir. Bu özellikleriyle birlikte heykel sanatı, kütsel anlayışı ve geleneksel konuları terk ederek çağın dilini kullanan yeni bir forma bürünmüştür. Eş zamanlılık, yan yana gelen yüzeylerle heykelin açılımı gibi etkiler konstrüktivizmde görülürken, heykelin kütsel yapısının çözülmesi ve kaidesi ile ilişkisi de sorgulanmıştır. Bunun sonucu heykel, yassı yüzeylerde, iç ve dış mekanlarda ya da herhangi bir boşlukta konumlanmaya başlamıştır (Karacan, 2013, s. 28). Aynı zamanda Konstrüktivizm, Kübizmden soyutlamaya geçişte ve günlük malzemelerin sanata dahil edilmesinde önemli bir role sahiptir (Fortenberry ve Melick, 2015, s. 162).

Konstrüktivist akımın önemli temsilcisi Vladimir Tatlin’in, eserlerinin özelliği, kütsellikten uzak, yüzeylerle kapatılmamış formlarıyla yeni bir mekan olgusu yaratmasıdır (Antmen, 2013, s. 106), (Görsel 2.12). Kaideye ait uzamın içindeki heykel, izleyiciyle aynı uzam içinde konumlanmaya başlarken, izleyiciyle yapıt arasındaki mesafe kaybolmuş yeni bir algısal deneyim sunulmuştur.



Görsel 2.12. Vladimir Tatlin, 'Corner Counter-Relief', 71 × 118 cm, Sac, bakır, ahşap ve metal bağlantı elemanları, 1914, Rusya Devlet Müzesi, Saint Petersburg
<https://www.artsy.net/artwork/vladimir-tatlin-corner-counter-relief>, 24.10.2019

Konstrüktivist sanatçıların 1920’de yayınladığı ‘Gerçekçi Manifesto’ adlı bildiride, geleneksel sanat anlayışının, nesnelere dış görünüşlerine bağlı kalarak betimleme yapısına karşı, zamanın ruhuna ve gereklerine hitap eden, yeni bir algılayış biçimi hedeflediklerini ifade etmişlerdir; “Hayatı mekan ve zaman olarak algılayışın farkına varmak, bizim resimsel ve plastik sanatımızın yegane hedefidir (Antmen, 2013, s. 115-116)”. Piet Mondrian’ın, sanatın, gerçekliği geleneksel ele alış biçimlerini eleştirdiği ve görüşlerini açıkladığı 1920 tarihli bildirisinde, sanatçının sunması gereken algısal deneyimin gerçekle ilişkisine şu şekilde değinmiştir; “Sanatın halen, sadece görüntülere, olaylara ve geleneklere dayanarak (değişici bir gerçek) yaratmasına hiçbir gerek yoktur. ... Sanatın amacı gerçeğin açık bir algısını söylemektir (Turani, 2013, s. 610-611)”. Ayrıca Mondrian’ın kübizmden neden ayrıldığını anlattığı mektubu, bu dönemde sanatta yaşanan yapısal değişimin ya da nesneye ve nesnelige bakışın anlaşılmasında oldukça açıklayıcı olacaktır; “Kübizm gerçekte doğasal kalıyor ve soyutlaşmaya gidiyordu, fakat soyut değildi. ... Benim soyut anlayışına göre oylumun yok edilmesi gerekiyordu. Bundan ötürü ben satır’a hizmet ile hacmi tahrip etmeye vardım. Bundan sonraki sorun, yüzeyi de tahrip etmektir (Turani, 2013, s. 610-611)”.

Modernizmde sanat nesnesinin formu ve algılanışıyla ilgili en dikkat çeken ve tartışılan yeniliklerden birinin de Ready-made kavramı (Duchamp’ın değiştirmeden sanat yapıtları olarak sunduğu gündelik nesnelere (Fineberg, 2014, s. 166)) olduğu söylenebilir. Duchamp, Ready-made nesnelere, estetik beğeni ve görsel hazzı reddetmiş, sanatsal üretimde düşünsel süreci önemli kılmıştır (Antmen, 2013, s. 125). Ready-made’in önemli bir özelliği de sanat yapıtının biricikliğine yönelik algıyı kökten değiştirmesidir. Ready-made nesnelere benzersiz değildir ve bir kopyası da aynı iletiyi aktarabilir (Duchamp, 1997, s. 323). Nesnelere, görülmeye alışılmış olan mekanlarından uzaklaşarak, yeni bir anlama kavuşurlar. Ready-made kavramı, nesnelere algısal yönünü farklılaştırmıştır. Özne gündelik yaşantısı içinde duyarsızlaştığı nesnelere bir sanat formuna bürünmüş olarak algıladığında nesnelere yeni bir iletişim başlamış olur.

Heykelde betimlenenlerin, görsel algıya nasıl yansıdığına dair farklı bir bakış açısı olarak ele alınabilecek yapıtlarıyla Alberto Giacometti, kendine özgü yüzey dokusu olan ince figürler betimler. Figürlerin ince yapıda oluşunu sanatçı şu şekilde ifade etmiştir;

Doğal boyutta figürler beni rahatsız eder, ayrıca yolda yürüyen birinin ağırlığı yoktur; en azından ölü veya bayılmış halinden çok daha hafiftir. Dengesini bacakları ile sağlar. Siz kendi ağırlığınızı hissetmezsiniz. Ben bu hafifliği bedenleri çok ince yaparak tekrar üretmek istedim Giacometti’den aktaran (Huntürk, 2016, s. 262).

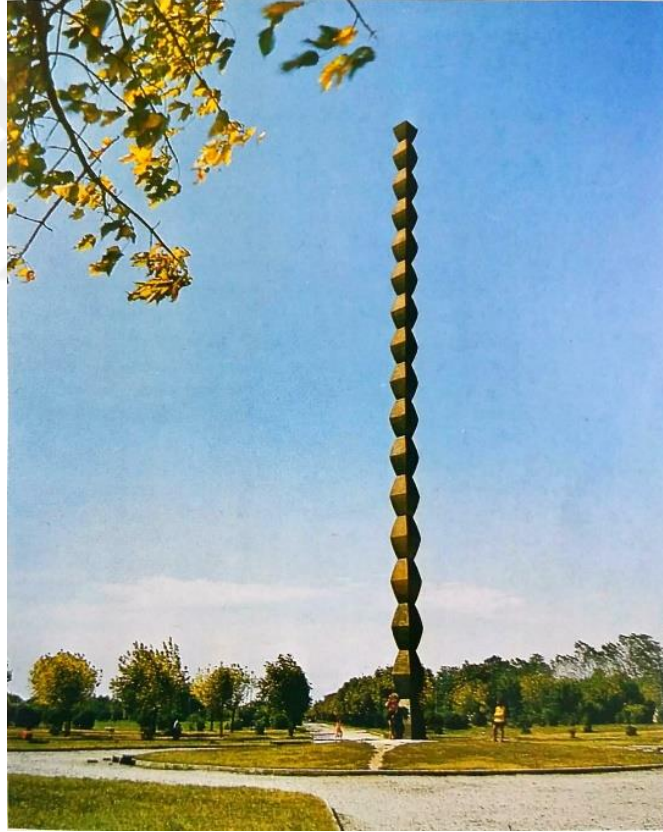
Mehmet Yılmaz'ın, Jean Paul Sartre ile yaptığı hayali söyleşisinde; “Giacometti, insanı görüldüğü gibi -belli bir uzaklıktan- yapan ilk heykeltıraştır” der ve bununla figürün tuvale yansıyan imgesinin belli bir uzaklıktan resmedilmesi gibi bir yaklaşımı, sanatçının heykelde betimlediğini ifade eder (Yılmaz, 2009, s. 29). Perspektif derinlik ipuçlarında, nesnelerin uzaklaştıkça küçülme etkisi yarattığı gibi, sanatçının ince ve küçük biçimleriyle figürleri izleyiciden oldukça uzaktaymış gibidir. Klasik heykelde olsa yaklaşınca fark edilecek detaylar, sanatçının yapıtları dokunma mesafesinde olsa dahi uzaklık izlenimi gösterir (Görsel 2.13). Sanatçı figürlerini uzatarak saf varlığa ve öze algılanabilir bir ifade vermekte ve bir anlık bakışın etkisini yansıtmaktadır (Yılmaz, 2009, s. 29-31).

Yapıtlarının ince küçük formda olmasının yanında yoğun çalışılmış yüzey, izleyiciyle yakınlık ya da uzaklık algısı yaratır. Yüzey dokusu aynı zamanda sanatçının varlığını imgeler. Sanatçının figürleri, gerçekte algılandığı şekillerde sunmasının sonucu izleyicinin öznel değerlendirmeler gerçekleştirmesi olur. “İzleyici algısının çalışmanın boyutunu belirlemede oynadığı rolle ilgili bir kaygıyı açığa vurur ve örtük biçimde öznel deneyimi, gerçekliği tanımlamanın temeli olarak ileri sürer (Fineberg, 2014, s. 135-136)”.



Görsel 2.13. Alberto Giacometti, 'Walking Man I', 180.5 × 23.9 × 97 cm, Bronz, 1960
<https://www.artsy.net/artwork/alberto-giacometti-walking-man-i>, 18.12.2019

Aynı dönemde öne çıkan bir diğer sanatçı ise Constantin Brancusi 'dir. Yapıtlarında yalın ve figüratif anlatım öne çıkar ve bu özellikleriyle, heykelde sadeleşmeye ve soyutlaya giden yolda önemli bir yere sahip olduğu söylenebilir. Heykellerinde, dış bükey yüzeyler hakimdir; yüzeyler cilalanarak keski izleri vurgulanmıştır. Fakat daha çok dikkat çeken, oldukça pürüzsüzlük ve parlaklık kazandırdığı yüzeyleridir (Yılmaz, 2013, s. 118). Geometrik formlar üzerindeki parlak yüzeylerde gezinen ışık heykele hareket katar. Neredeyse ayna kadar yansıtan yüzey yapısı, mekan ve zamansal değişimlerle farklı algısal izlenimler yaratır. Parlak yüzeyleri ve kaidesiz yapısıyla dikkat çeken sonsuz sütun adlı yapıtı, uzun, ince yapısı ve gereksinilen uzaklık nedeniyle de çok değişik bakış açıları sunar (Görsel 2.14). Yakınından yukarı doğru bakıldığında, perspektifle birlikte küçülen sütun, sonsuzluk görüntüsü yaratır (Lynton, 2015, s. 50).



Görsel 2.14. Constantin Brancusi, 'Endless Column', 29.33 x 71 x 118 cm, Demir ve Çelik, 1937, Romanya
(Lynton, 2015, s. 49)

Brancusi'nin sadeleşen kütesel yapıdaki heykellerine neredeyse zıt bir şekilde, hareketi görünür kıldığı yapıtlarıyla Alexander Calder, kütleden tamamen vazgeçmiştir. Hassas dengelerle bir araya getirmiş olduğu geometrik yüzey parçaları, dışarıdan gelen

hafif bir rüzgar gibi etkilerle hareket etmeye başlar (Yılmaz, 2013, s. 240). Kinetik heykel olarak adlandırılan yapıtlarında, hareket olgusunu veren bir diğer özellik ise kullandığı salt renklerdir. Tercih etmiş olduğu parlak ana renklerde ve yuvarlak form soyutlamalarında Sürrealist ressam Piet Mondrian'ın etkisi görülür. Sanatçı, boşlukta devinen yüzeyler, hatta tavandan sarkıtıldığı yapılarla evrenin varoluş dengesini çözümlenmeye çalıştığı yapıtlar sunmuştur (Görsel 2.15).

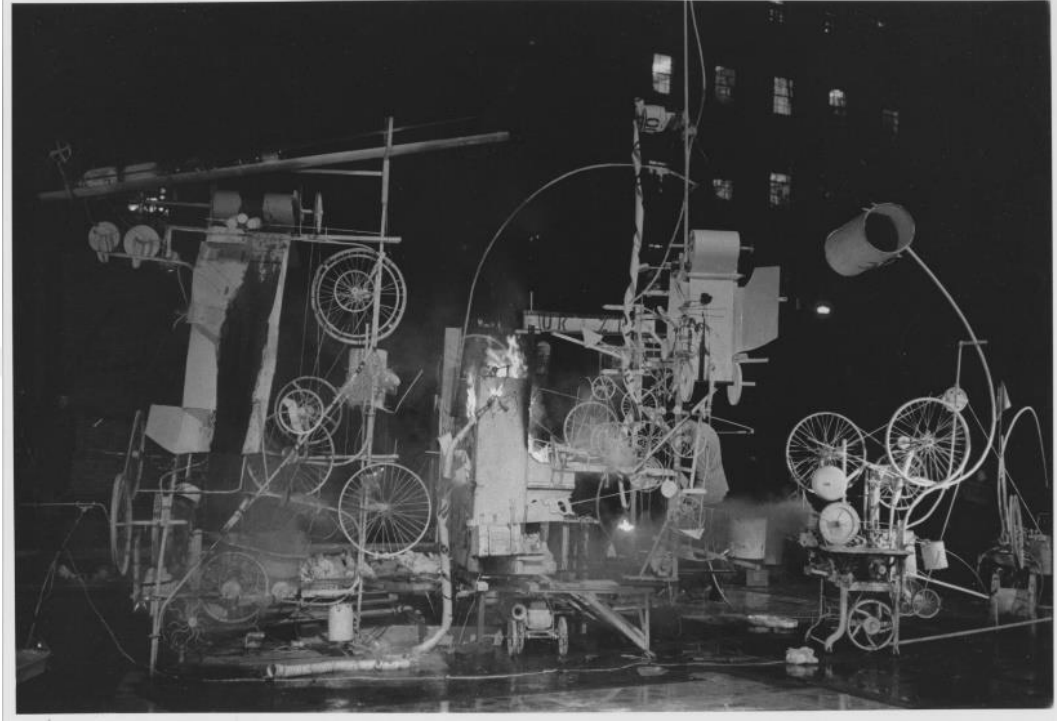


Görsel 2.15. Alexander Calder, 'Boomerangs', 114 x 297 cm, Metal sac, tel ve boya, 1941, New York
<http://www.calder.org/work/by-category/graphic-works>, 17.11.2019

Konstrüktivizmde ortaya çıkan heykelin kaidesiz yapısı Calder'in çalışmalarında da görülür. Kaidesiz varoluşuyla tavanda salınan heykeller izleyiciyle aynı uzamda yer almaya başlamış olur (Fineberg, 2014, s. 53). Böylece, kütlenin sınırı olan yüzey olarak değil de izleyicinin içinde bulunduğu uzama yayılan yüzeyler olarak algılanması; heykelle izleyici arasındaki mesafe olgusunu ortadan kaldırmış olur. Bu gelişmeler sonucu heykel, "hacim, yüzey, ışık-gölge, renk gibi öğelerle desteklenen ve mekânla bağlantısını koruyan kütle" olmaktan çıkmıştır (Antmen, 2002, s. 201-202).

Bulutlu nesnelere çalışan sanatçı Jean Tinguely'nin yapıtlarında ise devinimin yanında geçicilikte önemli bir kavramdır. En çok bilinen ve ses getiren çalışması 'Homage to New York' hava balonu, korna, elli bisiklet tekerleği, piyano, kötü kokular ve duman çıkaran kimyasallardan oluşan büyük bir makinedir (Görsel 2.16). 1960'ta Museum of Modern Art'ın bahçesinde çalıştırıldığında titreyip sarsılan motorların

çıkardığı düzensiz, mekanik sesler ve yanıp tutuşan kimyasallar eşliğinde kendini yok eden yapıt, mekanın tamamına hakim ve izleyicinin tüm duyulara hitap eder niteliktedir (Fineberg, 2014, s. 216).



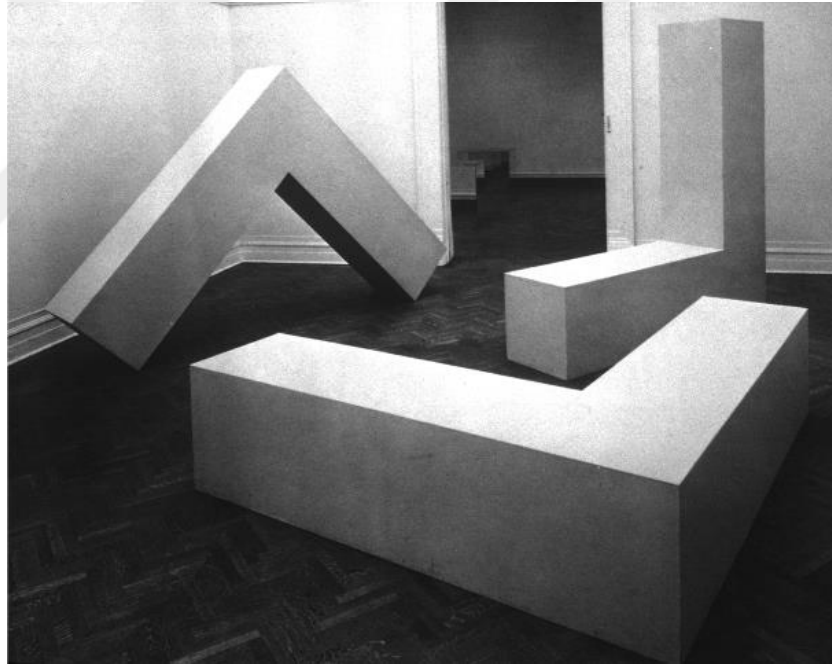
Görsel 2.16. Jean Tinguely, 'Homage to New York', Hava balonu, korna, elli bisiklet tekerleği, piyano, çeşitli kimyasallar, 1960, New York
<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3369>, 30.12.2019

Yapıtın mekanla kurduğu algısal ilişkiyi bir bütün olarak tanımlayan Minimal sanat ise, malzeme, boşluk, renk gibi elemanları mekanda kurgulayan bir akımdır. Bu akımda, makine üretimi, hatta seri üretim gibi unsurlarla sanat nesnesinin kişisizleştirilen yapısı öne çıkmaktadır. Dolayısıyla minimal sanatta üretilen eserler, parlak yüzeyli çelik, pleksiglas, cam gibi endüstri ürünlerinden oluşturulması tercih edilmektedir. Yüzeylerinde doku, ışık gölge örüntüleri gibi nitelikleri bulunmayan eserler, detaylarından arındırılmıştır ve görkemliliğe ilişkin algısal deneyimlerden uzak durur (Turani, 2013, s. 744).

Minimalizm akımında mekana yerleştirilen geometrik formların oluşturduğu etki bütün olarak değerlendirildiğinde, resimsel kaygıları da içererek, tüm mekanı bir tuval gibi ele aldığı söylenebilir (Kedik, 1999, s. 102). Mekanın çizgi ve yüzeylerine benzerliğiyle ya da sadece ayna gibi yansıtıcı malzemeler kullanılması sebebiyle mekanla

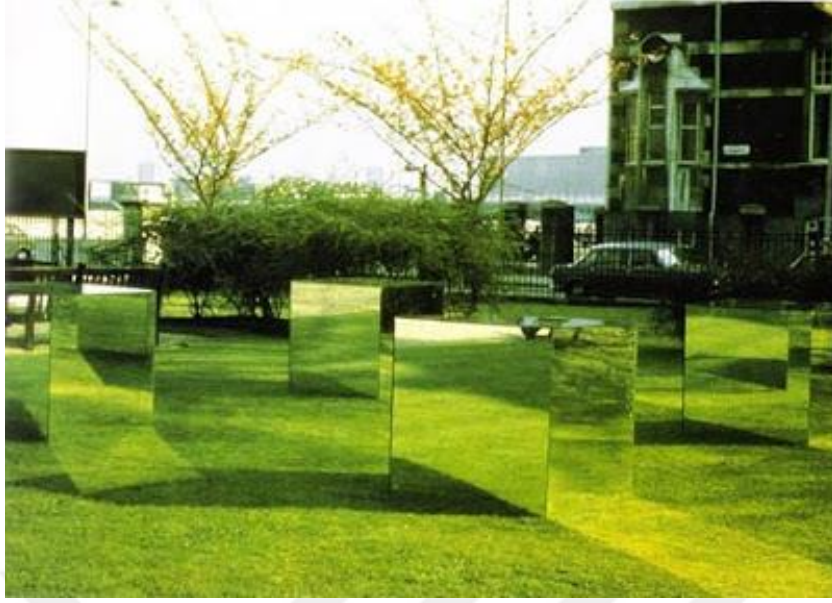
ilişki kuran bu eserler, mekanla birlikte bütünlüklü şekilde algılanır ve tuvalin düz yüzeyini anımsatır.

Minimalizmin başlıca temsilcilerinden olan Robert Morris'e göre iki boyutlu resim yüzeyinde kütle yaratmak taklit ve yanılsamaydı. Heykelin maddiliği gerçek olduğundan böyle bir yanılsama yaratmamakta; bu nedenle görme kadar dokunma duyusuna da hitap etmektedir (Yılmaz, 2013, s. 274). Bundan dolayı heykellerinde görsel yanılsamalardan kaçınmak için, yüzeye dair bütün ayrıntılardan, yapım sürecini ifade edecek her türlü izden uzak durmuş ve geştalt olarak algılanabilecek simetrik, soyut nesnelere üretmiştir (Atakan, 2008, s. 21), (Görsel 2.17). Morris'in nesne, mekan ve izleyici ilişkisi üzerine kurduğu minimalist eserleri, biçimine ve yüzeyine izleyicinin dikkatini çekmekte, bazen kullanılan renkler ve geometrik formlar nedeniyle nesnelere hafif gösterilmesi de farklı bir algısal deneyim oluşturmaktadır (Turani, 2013, s. 751).



Görsel 2.17. Robert Morris, 'Untitled ("L" Beams)', 243.8x243.8x61cm, Boyanmış kontrplak, 1965 ve 1967
(Fineberg, 2014, s. 288)

Morris'in bir diğer yapıtı ise, yansıtıcı yüzeylerden oluşan yarı-mimari kütlelerden oluşmaktadır. Sanatçı açık havada sergilediği aynalı küpleriyle, heykelin mekanla ilişkisine farklı bir bakış açısı kazandırır. Yapıt, çevresindeki çimen ve ağaçların görüntüsünü yüzeyine taşıyarak mekanla görsel bir bütünlük sağlar (Krauss, 2002, s. 106), (Görsel 2.18).



Görsel 2.18. Robert Morris, 'Untitled (Mirrored Cubes)', 91 x 91 x 91cm, Ayna ve Ahşap, 1965
(Krauss, 2002)

Morris'in algılamaya dair fikirlerine benzer şekilde minimalist yapıtları ile Carl Andre 1970'te yayınlanan 'Açıklamalar' adlı bildirisinde, heykel anlayışını bir yola benzeter ve şu şekilde devam eder;

Yolla ilgili tek bir bakış açımız kesinlikle olamaz, ya da onun üzerinde hareket ederek, hareketli bir bakış sahibi olabiliriz. ... Bana göre heykelin sonsuz bakış açıları sunması gerekir. İzleyicinin onu görmek için durması gereken tek bir yer, hatta birkaç yer bile olmamalıdır (Andre'den aktaran Antmen, 2013, s. 189).

Andre yapıtlarında kütleyle ele alışını ve izleyicisinin algılamasına nasıl bir etki yaptığını; "Yassı kareler, aynı kütle küp biçiminde olsaydı çok azını görebileceğiniz, kütleyle ve formu görmeyi sağlar (Andre'den aktaran Fineberg, 2014, s. 287)" şeklinde ifade etmiştir (Görsel 2.19). Sanatçının yapıtlarında, sınırlama olmaksızın sürdürülebilirlik söz konusudur ve izleyici yapıyla iletişimde özgürdür: "İzleyiciler çalışmanın üzerinde yürüebilir, hata yapıya kendi yön, perspektif ve temas algılarını yükleyebilirlerdi (Farthing, 2012, s. 522)".



Görsel 2.19. Carl Andre, '144 Lead Square', 1 x 367,8 x 367,8 cm, Kurşun, 1969, New York
https://www.moma.org/collection/works/81497?artist_id=174&locale=en&page=1&sov_referrer=artis,
25.10.2016

Mekanın ve yapıtın algılanmasını yeniden yorumlayan, nesne ve biçim kavramlarını yenilikçi biçimde ele alan bir diğer minimalist sanatçı ise Dan Flavin'dir. Sanatçının, mekanı örgütleyen, ışık ve rengin algısal etkileri üzerine araştırma niteliğinde yapıtları vardır. Bunun için farklı boyut ve renklerde neon lambaları kullanarak ışıklı köşeler ve koridorlar oluşturmuştur (Görsel 2.20).



Görsel 2.20. Dan Flavin, 'Untitled (Marfa project)', 1996, Marfa, Texas.
http://nyartsmagazine.net/wp-content/uploads/2015/06/DT_9330_Chinati_IN_156-650x390.jpg,
25.10.2019

Duvarlara ve köşelere yerleştiği farklı renklerdeki lambalardan, yine mekânın duvarlarına yansıyan ışıkla birlikte yapıtın algılanan formu ışığın ulaşabildiği tüm yüzeyler olmuştur. Ayrıca farklı renkteki ışıklardan birbiri üzerine gelen kısımlar ve duvar gölgeleri yeni yüzey alanları oluşturur. Böylece mekânı biçimlendirip farklı algılanmasını sağlayarak kendine has görsel bir olgu yaratır. Birbirine karışan renkli

ışıkların etkisiyle soyuta yaklaşan bir kompozisyon izlenimi yaratır (Turani, 2013, s. 754). Yapıtta, kütle ile yüzey yerine ışıkla yeniden düzenlenmiş yüzeyler vardır. Ayrıca yüzeye düşen ışıkla betimlenen geleneksel heykel anlayışının dışına çıkarak kullandığı yapay ışıklarla yenilikçi bir yaklaşım sergilemiştir.

Dan Flavin'ın yüzeylerine dokunulamayan, sadece görme duyusuyla algılanabilen yapıtlarının, mekanla oluşturduğu etkiyle beraber alınması gerekir. Renk kompozisyonlarıyla görme duyusuna hitap eden yapıtın, izleyicinin zihninde oluşan algısal etki ile öznel değerlendirmelere neden olduğu söylenebilir. Yapıtın mekanla bütünleşen formsuz yapısı, heykelin kütle ve yüzey sınırlarıyla varlığını yeniden değerlendirmekte ve ışığın etkisiyle uzamı belirgin hale getirmektedir.

“Biçimle yeni mekânsal ilişkiler yaratmanın bir diğer yolu da biçimi anıtsallaştırmaktır (Germaner, 1997, s. 43)”. Bu bağlamda Richard Serra'nın anıtsal boyutlardaki masif çelik plakalarla oluşturmuş olduğu yapıtları mekanla ve izleyiciyle oldukça iletişim halindedir. Geniş yüzeyler, duvarları ve sınırları anımsatır etkisiyle ve yerleştirildikleri konumlar sebebiyle hem mekanı hem de izleyicinin duygularını ve hareketlerini şekillendirir (Görsel 2.21). Ağırlığı ve eğri yüzeyleri izleyicide tehlike izlenimi uyandırır, çevresinde hareket edilecek yolları sınırlayarak ve biçimlendirerek baskı kurar (Fineberg, 2014, s. 308).



Görsel 2.21. Richard Serra, 'Snake', 4 x 31.7 x 7,84 m, Çelik, 1938, Guggenheim Müzesi, San Francisco <https://www.guggenheim.org/artwork/3>, 17.11.2019

Serra heykellerini Şu Şekilde anlatır; “Benim heykellerim izleyicinin durup seyredeceği nesnelere değildir. Heykelin bir kaidenin üzerine yerleŐtirilmesinin tarihi amacı heykelle izleyici arasında bir ayrıklık kurmaktı. Ben, izleyicinin heykelin içeriğiyle etkileşime girdiği davranıŐsal bir alan yaratmakla ilgileniyorum. (Serra’dan aktaran Collins, 2007, s. 325)”. Ortaya çıkan bu etkileşim ve yapıtın yönlendirdiği hareket sonucunda yer değiştiren izleyicinin görüş açısı değişim halinde olurken yapıtla yeni bir algısal ilişki kurulmuŐ olur. Bulunduğu alanı Şekillendiren etkisi sebebiyle, mekanla da ilişki içinde olan heykel, aynı zamanda mekanın bir parçası olarak da algılanabilir. Sanatçı, elik levhaların doğal süreçlerinde paslanmasına izin vererek zamanla yeni bir doku ve görünüm kazanmasına olanak sağlarken ham malzeme ve süreci de algılatır.

Tıpkı minimal sanatın mekanla kurduğu bütünlüklü ilişki gibi Land Art’ta da heykel, dünya yüzeyine yayılan, yüzeyinde biçimlenen, yüzeyine eklenen bir biçimde sınırsız bir mekan olgusu oluşturur. Bu durumda yapıt ile izleyici arasındaki ilişki görsel algılamalar ötesinde, katılım ve deneyim gibi unsurlar barındıran yeni bir hal alır. Dolayısıyla artık mekan sınırsız, düşünceyi aktaracak malzeme sınırsızdır. Ekolojik kaygıları da barındıran Land Art’ın, 1960’lardaki uzay keŐiflerinden etkilenmiŐ, dünyanın uzaydan çekilmiş fotoğrafları ‘kırılğan ürkütücü bir gezegen izlenimi’ yaratmış ve insanlara geniş bir bakış açısı kazandırmıŐtır. Gezegenin algılanıŐ biçiminin deđiŐmesinde etkili olan bu durum, sanatçıları Yer Küre’yi içeren yapıtlar üretmeye sürüklemiŐtir (Fortenberry ve Melick, 2015, s. 38). Robert Smithson’un ‘*Spiral Jetty*’ adlı yapıtı, Land Art çalışmalarına örnek gösterilebilir (Görsel 2.22).



Görsel 2.22. Robert Smithson, ‘*Spiral Jetty*’, 457,2 m, Siyah bazalt, kireçtaşı kayaları ve toprak, 1970, Great Salt Lake, Utah (Fineberg, 2014, s. 315)

Bu yapıtların boyutları ve konumları nedeniyle izleyicinin içinde olması ya da tüm yapıtı görebilmesi için önemli ölçülerde uzaklık gerekmektedir. Smithson 'a göre, “tanıdığımız evren gözle kavranamadığına göre sanat neden teleskopla seyredilmesin? (Smithson’dan aktaran Kedik, 1999, s. 105)”. Böyle bir uzaklık söz konusu olmasa da yapıtın tümünün görülebilmesi için gereken uzaklık sonucu resimsel bir etki oluştuğu söylenebilir. ‘*Spiral Jetty*’ örneğinde olduğu gibi, doğal yüzeylere müdahaleler yapılarak gerçekleştirilen yapıtlar olan Land Art çalışmaları, malzeme dağarcığının ve sanat yapma anlayışın değiştiğinin göstergesi olarak değerlendirilebilir.

Resim, heykel gibi geleneksel sanat anlayışının, ötesine geçmiş olan enstalasyon, arazi, çevre sanatı ve benzeri çalışmalar, izleyiciyi estetikten ziyade zihinsel algılama sürecine odaklanan sanatsal ifade yöntemleri olmuştur (Antmen, 2013, s. 193). Sanatın odağı, biçimi konu almaktan uzaklaşıp işlev gündeme gelmiş, bununla birlikte vurgu görsellikten kavrama yönelmiştir (Atakan, 2008, s. 10). Algılama sınırlarını sorgulayan, estetik olgusundan uzaklaşan sanat kavramı, izleyiciyle yeni bir ilişki kurgulamaya başlamıştır. Bunun sonucu olarak Body Art, Kavramsal Sanat, Land Art, Fluxus, Happenings, Performans Sanatı gibi eğilimlerle Postmodern sanat, geleneksel sanat yapma anlayışına alternatif teknik ve malzemeler dahil etmeye devam etmiş ve bununla birlikte sanat kavramının algılanışını değiştiren akımlar olmuşlardır.

Postmodern dönemde, Duchamp’ın biçimi geri planda bırakan, kavram ve düşünceyi öne çıkaran yapıtlarından etkilenen sanatçılar bu yönde çalışmalar üretmişlerdir. Duyum yoluyla elde edilen bilgiye kuşkuyla bakmış öznenin varlığını akla dayandırmışlardır (Yılmaz, 2013, s. 285). Bu nedenle Postmodern Dönemin sanatçıları tarafından biçimsel yerine kavramsal anlatım olanaklarının kullanılmasıyla birlikte yeni bir algılayış şekli ve yaşam biçimi önermiş oldukları söylenebilir (Germaner, 1997, s. 47). Bu bağlamda Joseph Kosuth’un ‘*One and Three Chairs*’ adlı yapıtı öne çıkan çalışmalardandır (Görsel 2.23). Yapıtta, ortada gerçek bir sandalye, yanında bu nesnenin bir fotoğrafı, diğer yanında ise aynı nesnenin sözlük tanımları bulunur. Sanatçı nesne, görüntü ve sözcükleri bir arada kullanarak görsel algı, imge ve dil arasındaki ilişkiyi sorgulamıştır (Yılmaz, 2013, s. 294-295).



Görsel 2.23. Joseph Kosuth, 'One and Three Chairs',. Ahşap katlanır sandalye, fotoğraf ve metin paneli, 82 x 37.8 x 53 cm (sandalye), 91,5 x 61 cm (fotoğraf), 61 x 76,2 cm (metin), 1965 https://www.moma.org/learn/moma_learning/joseph-kosuth-one-and-three-chairs-1965/, 23.12.2019

Bu dönemde sanat alanına dahil olan video ekranının varlığı yeni bir dil, kavramsal açılımları destekleyen bir malzeme olanağı yaratmıştır. İnsan algısı ve bilincine dair, zaman, uzam, hareket ve ışığın doğası ve algılanışıyla ilgili sorgulamalar dahilinde video metaforları kullanılarak sanata yansıtılmıştır. Video ekranda ışıklı noktacıklar görüntüyü oluşturur ve fiziksel olarak gözle algılanabilen hareket ve zaman sınırlı bir yüzey alanında yansıtılmış olur. Böylece, durağan plastik malzemeler gibi nesnel bir temsille sınırlanmaksızın birden fazla temsili ve anlamı sığdıracabilecekleri parlak, ışıklı yüzey sanatçılara yeni ifade olanakları sunmuş olur. Ekran ya da projeksiyon yoluyla ortaya çıkan görüntü önceden kaydedilmiş ya da dijital olanaklarla düzenlenmiş görüntüdür. Bu bağlamda izleyici, görüntü ve mekan arasında zamansal bir olgu söz konusu olur. Videonun resim yüzeyiyle benzer yapısı olsa da bahsi geçen zamansal olgu nedeniyle resim sanatından oldukça farklıdır. Videonun algısal etkilerine örnek teşkil edebilecek çalışmalar üreten Nam June Paik, 1960'larda video ekranı ve bu yeni imgeleme olanaklarını sanat malzemesi olarak kullanmaya başlamıştır. Ekranda gösterdiği imgeleri, insanların kavramasına olanak vermeyen bir hızla değiştirerek algıların zorlandığı bir ortam yaratmıştır (Görsel 2.24), (Atakan, 2008, s. 130-131).



Görsel 2.24. *Nam June Paik, Magnet TV, 98,4 × 48,9 × 62,2 cm, Siyah-beyaz televizyon ve magnet, 1965, New York*
<https://whitney.org/collection/works/6139>, 28.12.2019

Klasik anlayışın dışına çıkan sanatçılar, plastik sanatların belirsizleşen sınırlarını aşarak farklı yönlerde ilerlemişlerdir. Jackson Pollock'un canlı bir eylem şeklinde gerçekleştirildiği "Action Painting"; Yves Klein'in insan bedenini fırça gibi kullanarak gerçekleştirdiği "Happening" türünde gösteriler kavramsal sanat ve performans sanatı gibi akımların oluşumuna katkıda bulunan çalışmalar olarak örnek verilebilir. Bu çalışmalar sonucu sanat malzemesi değişmiş ve insan bedeni sanat eserinin içinde yer almış, hatta eserinin kendisi olmuştur. Happening, "sanat ve yaşam arasında bir iletişim araştırmasının sonucu olarak (Germaner, 1997, s. 22)" ortaya çıkmış ve sonrasında ise bundan etkilenerek oluşan iki eğilimden biri, 60'lı ve 70'li yılların gösterilerinde sanatçıların kendi bedenlerini kullandığı Body Art, diğeri ise 70'lerde yaygın bir sanatsal harekete dönüşen Performans Sanatı olmuştur (Atakan, 2008, s. 43). Performanslar, bedeninin çevresi ile arasındaki sınırları ele alırken, izleyicinin gösteriyi gerçek bir deneyim gibi algılamasına sebep olur (Antmen, 2013, s. 223). Bu bağlamda sanatçıların, sanat malzemesi olarak sunulan insanın dış kabuğu ve bir anlamda nesnel varlığının yüzeyi olarak düşünülebilecek olan bedenin görüntüsünde yeni bir ifade dili bulmuşlardır (Görsel 2.25).



Görsel 2.25. *Joseph Beuys, 'How to Explain Pictures to a Dead Hare', Performans, 1965, Düsseldorf (Fineberg, 2014, s. 220)*

Minimal yapıtlar için kullanılmış 'spesifik nesne' terimi, Land Art yapıtlarının 'çevre sanatı', kimi performansların 'gövde sanatı' kimisinin de 'sosyal heykel' olarak tanımlanması, anıtsal boyuttaki yapıtların 'mimari heykel' şeklinde adlandırılması Postmodern Dönemde heykelin sınırlarının kaybolduğunun açık bir göstergesidir (Antmen, 2002, s. 201). Bu dönemde heykel Rosalind Krauss'un (Krauss, 2002, s. 103)' un 'Mekana Yayılan Heykel' adlı makalesinde; " iki ucunda TV monitörleri olan dar koridorlar, doğa yürüyüşlerini belgeleyen büyük fotoğraflar, sıradan odalara tuhaf açılardan yerleştirilmiş aynalar, toprağa çizilmiş geçici patikalar" gibi oldukça çeşitli üretimlerin, sınırları silikleşen heykel kategorisi içinde eritildiğini söylerken Minimalizm sonrasında yaşanan karmaşayı işaret etmektedir. "Krauss, bu dönüşüme karşın postmodern "durum" içinde pratiğin "heykel" gibi belli bir kategori ifade aracına göre değil, her türlü ifade aracını bünyesine alabilen farklı bir mantığa göre şekillendiğini savunuyordu (Antmen, 2002, s. 202)". Modernizmde gelişen bu pratiklerle birlikte 20. yüzyıl sonlarında sanatçıların, izleyici ve yapıt arasındaki ilişkiye dair görüşlerini Edward A. Shanken şu şekilde ifade etmiştir;

Sanat, izleyiciden algılamaya ve bilişeye yönelik edimlerde bulunmayı talep etme anlamında her zaman örtük biçimde etkileşimli olmuştur. Sanatçılar, algının süresel yönünü vurgulayarak ve sanat eseriyle karşılaşma sürecini daha açık hale getirerek, izleyici ile sanat eseri arasındaki ilişkiye dair geleneksel anlayışlara kafa tutmaya ve onları değiştirmeye başlamışlardır (Shanken, 2012, s. 28).

Modernizm ve Postmodernizmde sanatsal ifadeler eklenen birçok kavram sonraki dönemlerde varlığını sürdürmüş ve gelişmeye devam etmiştir.



3. HEYKEL SANATINDA ÖRNEK UYGULAMALAR VE YÜZEY ALGISI

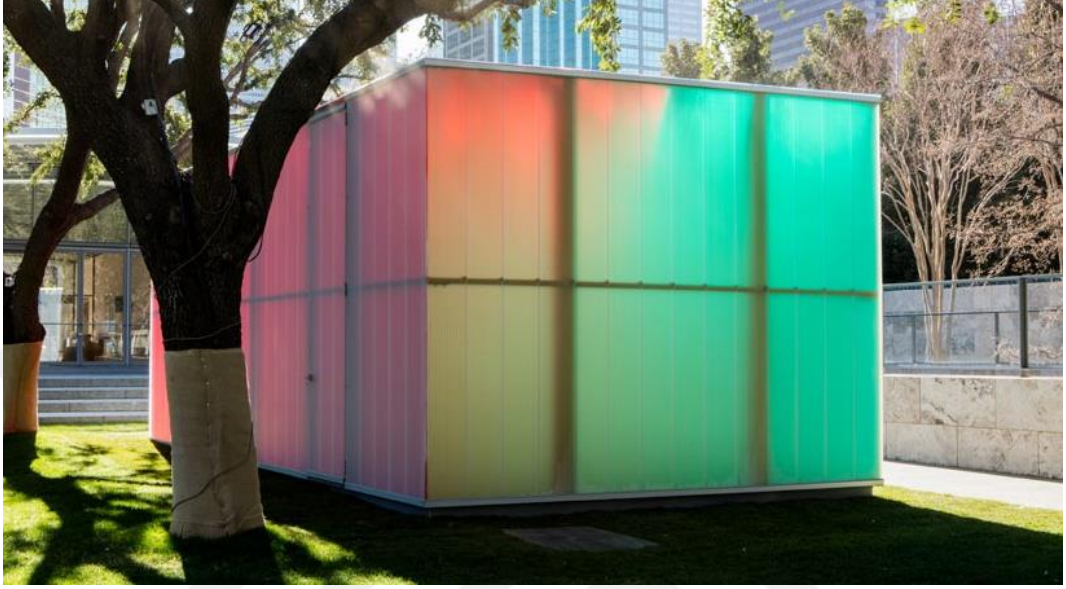
1990’larda iletişim ve ulaşım teknolojilerinin hız kazanmasıyla küreselleşme olgusu gündeme gelirken tüm topluma yansıyan değişimler yaşanmakta ve sanatın her alanında bu değişimlerin etkisi görülmektedir. Bu değişimde, elektronik ortamın gelişimi, internet ağlarının yaygın kullanımı, coğrafya ve sınır düşüncelerinin dönüşümü etkili olmuştur. Bunun sonucu; sınıfsal, etnik ve ideolojik yaklaşımlarla birlikte sanat, bellek, mekan, kimlik gibi temalar etrafında şekillenmeye başlamıştır. 1990’ların ve 2000’li yılların siyasal ve kültürel açıdan hareketli ortamı, bu yaklaşımların gelişimine katkıda bulunan etmenler olmuştur. Çağdaş Sanat olarak adlandırılan dönemin sanatı, modernist akımların manifestolarla güçlenen ifadelerinin aksine sorgulamalar üzerinden ilerlemektedir. Gündelik hayat ve insan bilincinin sınırları içinde olan her şeyin sanat malzemesi haline gelmesiyle ifade olanaklarında sınırsız bir zenginlik oluşmuştur. Yeni medya, elektronik/sanal ortam ve Video sanatı dönemin önemli sanatsal ifade yöntemleri olmuştur. Kültür endüstrisinin desteklediği yeni sergileme pratiklerinin de etkisiyle sanat, atölyede üretilen, galeride sergilenen ve geleneksel heykel veya resim yapma becerilerini gerektirmeyen bir hal almaktadır (Artun, 2013, s. 27-28; Kahraman, 2013, s. 112-211).

Sanatta yaşanan bu düşünsel değişimler sonucu, heykel yapma yöntemleri değişmiş ve belirli temalar etrafında biçimlenen sanatsal ifadeler dönemin hızına ayak uydurmuştur. Katılım ve deneyim kavramlarının sanat alanında önemli bir yeri olmasıyla birlikte izleyicinin de yapıtın bir parçası olmasından dolayı algılara ve sınırlarına yönelik çalışmalar ağırlık kazanmıştır. Bu nedenle çağdaş dönemde yüzey niteliklerinin ve çeşitliliğinin ön planda olduğu çalışmalar izleyicisinin algılarına sunulmuştur.

3.1. Görsel Algı ve Yüzey İlişkisi

Görsel alan çerçevesinden dünyayla kurulan iletişim, sanatsal bildirişimin de gerçekleştiği ortam olur. Bu nedenle, sanat nesnesinin form ve yüzey nitelikleri bu bildirişimde önemli olsa da görsel alan sınırları içine giren ve nesnenin çevresini oluşturan mekanın da sanat nesnesinin algılanmasında bir o kadar önemlidir. Bu anlamda enstalasyonlar, mekana yayılan yapısı nedeniyle, çoğunlukla görsel alanın tamamını doldurur niteliktedir. Konu dahilinde, sınırlı yapısı nedeniyle çerçeveye ve resim yüzeyiyle özdeşleştirilen görsel alanın, enstalasyonları, ‘gerçek’ derinliği olan tablolar gibi ele alınmasını olanaklı kıldığı düşünülebilir.

Belçikalı sanatçı Ann Veronica Janssens'in yapıtları bu anlamda görsel alanla ilişkilidir. Mekan içerisinde şeffaf pleksiglas bir duvarla sınırlandırdığı bir mekanda sis, buhar ve projeksiyonlar kullanarak kurguyu gerçekleştirir (Görsel 3.1).



Görsel 3.1. Ann Veronica Janssens, 'Blue, Red, and Yellow', 365.8 × 933.1 × 470.5 cm, Çelik, ahşap, polikarbonat, mavi, kırmızı ve sarı filmler ve sis makinesi, 2016, Texas
<https://www.nashersculpturecenter.org/art/exhibitions/exhibition/id/296#!/info/exhibition/2842/447>, 10.12.2019

İzleyici şeffaf duvardaki kapıdan geçerek içeri girdiğinde karşılaştığı renkli sis nedeniyle görmenin imkansızlığı, bir tıkanma ya da bir çeşit duvarla karşılaşma izlenimi yaratır. Renkli sisin içerisine giren izleyici, derinlik ve yüzeyin hissedilmediği, sınırların görülemediği bu alanda, mekânsal, uzamsal ve zamansal duyularını kaybeder. Sanatçı, sınırlarını sorgulamak üzere ele aldığı duyum ve algının, sadece zihinsel yönüne değil bedenle bütünleşen fiziksel sürecine de odaklanmıştır. Gerçeklik algısının, görsel ve duysal verilerle kavranması ve bu fiziksel verilerin kırılmasını vurgular. Kandinsky'nin "sınırsız renk yoktur (Kandinsky, 1993, s. 54)" sözünü akla getiren ve görsel alanın tamamını doldurarak sınırsızlık izlenimi yaratan renk, mekanın kendisidir. Görülebilen her yerin renkle dolu olması, görsel alanın duyumsanması sağlar ve bu anlamda sanatçı, duysal kapasitelerin farkındalığına dair bir çeşit optik deney gerçekleştirmiştir (http-4). Yapıtta deneyimlenen olgulardan biri de "mimarının katı özelliklerinin adeta yumuşayıp erimesiyle ışığın dokunulabilirleştiği yönündedir (Wilson, 2015, s. 206)".

Janssens'in çalışmasındaki mekana yayılan renk kullanıma benzer şekilde ışıklı bir atmosferle izleyiciyi saran bir diğer yapı 'The Weather Project' adlı mekana özgü enstalasyon, insanın algılama becerisine odaklanmıştır (Görsel 3.2). Olafur Eliasson'a ait enstalasyonda; sarı renkli ve dar bir ışık aralığının görülebilmesine olanak sağlayan tek frekanslı lambalardan oluşan yarı dairesel form, tavanı kaplayan ayna yüzey sayesinde tamamlanarak altın bir küre oluşturur. Mekanın tamamına hakim sarı-siyah tonlardaki renk, sis makineleri yoluyla oluşturulan nemli ortamla birlikte resimsel bir manzara etkisi ve somut bir atmosfer yaratır.

Ayna tavan -Metaforik gökyüzü- güneş arkını yansıtarak daireyi tamamlarken, izleyicinin kamusal bir mekanda kendi varlığının bilincinde olma hissini kuvvetlendiriyordu. ... Eliasson burada, doğal fenomenlerin aşkın karşılaşmalarına romantize bakış ile bilimsel nesnellığın ve onunla ilintili teknolojik medyaların rasyonelize yöntemleri arasındaki gerilimle ustaca oynamaktadır (Shanken, 2012, s. 76).

Sanatçı, "görme eyleminin mekaniğini aydınlatarak bizleri daha dikkatli bakmaya teşvik eder (Wilson, 2015, s. 128)".



Görsel 3.2. Olafur Eliasson, 'The Weather Project', 26,7 mx 22,3 mx 155,4 m, Monofrekans ışık, projeksiyon folyosu, pus makineleri, ayna, folyo, alüminyum ve iskele, 2003, Londra <https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK101003/the-weather-project>, 10.12.2019

Yukarıda örnek verilen iki enstalasyonda, izleyicinin görsel alanını renk ve ışıkla doldururken insanın dünyayı algılama şeklini, algının sınırlarını ve algılamayı etkileyen nitelikleri sorgulatan yapıtlar olmuştur. Renk ve ışık yüzeylerden bağımsızmış gibi (yansıma ve sis sayesinde) algılanır. Bu nedenle mekanın kendisi haline gelirler. İzleyiciyi içine alan atmosferin, bir yanılsama sayılabilecek bu durum sayesinde olduğu söylenebilir. Sarı tonun baskın olduğu atmosfer içerisinde görülen her şey yeniden keşfedilir, şeyleri algılama şekli sorgulanır. Renkli sisteme ise, görme duyusunun kısıtlanması diğer duyuyla uzamı algılamayı gerekli kılar.

Son 100 yılda genişleyen malzeme yelpazesıyla beraber geleneksel taş, bronz gibi malzemeler yerini plastik, kumaş, floresan, lazer ışınları gibi malzemelere bırakmıştır. Bu malzemeler sanatsal ifade anlamında yeni alanlar açmıştır. Bunlardan biri projeksiyon kullanımı, yüzey bağlamında yenilikçi ifade yöntemlerinden biri olmuştur. Projeksiyon ışığının yüzeye zorunlu ilişkisini, alışılmadık biçimde ele alan sanatçılar, nesne formunun görsel açıdan algılanmasını çeşitlendirecek çalışmalar üretmişlerdir. Örneğin; Tony Oursler çekmiş olduğu insan yüzlerine ait video görüntülerini, küreler, yastıklar, kuklalar, ağaçlar, kayalar gibi üç boyutlu nesne yüzeylerine yansıtır (Görsel 3.3).



Görsel 3.3. Tony Oursler, 'Autochthonous', 2000 x 1500 x 1500 mm, süre: 16 dk., 33 sn., Ahşap, kumaş ve video, projeksiyon, 1995, Tate Collection, Birleşik Krallık
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/oursler-autochthonous-aaaahhhh-t07056>, 05.12.2019

Kendi ışık gölge örüntülerine sahip nesnelerin yüzeylerinde projeksiyonun yansıttığı ışıklı görüntü kendi derinlik algısını oluşturur. Bu kurulumla eşlik eden ses kayıtları, izleyiciyle iletişim kurmasıyla birlikte canlılık izlemi yaratır ve böylece gerçeküstü bir algıya yol açar (Yılmaz, 2013, s. 494-495; Fineberg, 2014, s. 493).

İnsan yüzünden kesitleri birleştirip kürelere yansıttığı çalışmalarını, sürrealistlerin tavırlarıyla benzerlik gösterdiği şeklinde değerlendirilebilir. Bir araya gelmiş yüzey parçalarıyla genellikle burunları olmayan bu figürler, Picasso'nun Kübist resimlerini akla getirir. Sabit nesnelere üzerindeki hareketli insan görüntüleri, "insan ve obje, gerçeklik ve yapaylık arasındaki sınırı bulandırmaktadır (Fortenberry ve Melick, 2015, s. 46)". Ekran ya da düz yüzeylerle sınırlanmayan video kurulumları, heykel ve video sanatını birleştirir, izleyiciyle yeni ve güçlü bir iletişim kurar.

Oursler'e benzer bir teknikle çalışan Krzysztof Wodiczko ise, mimari yapıların ve anıtların yüzeylerine yansıttığı görüntülerle, politik ve toplumsal konuları ele alır. Çeşitli ülkelerde gerçekleştirdiği yapıtlarında, yapıların yüzeylerine eller ve vücut imgelerini yansıtmak için güçlü projeksiyon cihazları kullanır (Görsel 3.4).



Görsel 3.4. Krzysztof Wodiczko, 'The Homeless Projection', 1986-1987, Boston
https://www.nfb.ca/film/krzysztof_wodiczko_projections/, 05.12.2019

Sanatçının yapıtlarında dikkat çeken özellik, görüntülerin sadece özel bir sanat izleyicisinin değil kentin gündelik yaşantısı içerisindeki insanların algılarına sunulmasıyla rutin düşünme alışkanlıklarını bozarak, şaşırtıcı bir izlenim yaratmasıdır (http-5). Wodiczko'nun, sanat dışı izleyiciye hitap etmesi, bireylerin günlük hayatta imgelerle ilişkisine dikkat çekmek içindir ve bu konudaki görüşünü "görüntülere bireyler

sahip değildir; devlet sahiptir. Bunun sonucu da görüntülerin bağlamlarını değiştirmenin imkansız olmasıdır (Fineberg, 2014, s. 462-463)” şeklinde ifade etmiştir. Sanatçı, iki boyutlu resim alanına ait kendi yanılsamalı derinliği ve ışık-gölge örüntüsü bulunan imgeleri, farklı bir kavramsal bütünlük içinde oluşturulmuş bina ve anıt yüzeylerine aktararak bu iki yapı arasında sembolik bir ilişki kurmuştur.

Heykellerinde yüzey niteliklerini farklı bir yaklaşımla değerlendiren sanatçı Jeff Koons ise, pop tüketim kültürünü ve kitsch’i konu aldığı, paslanmaz çelikten parlak yüzeyleri olan ‘*Balloon Dog*’ adlı yapıtlarıyla bilinir. Ayrıca sanatçının *Flowers Puppy* adlı çalışmasında canlı çiçekler kullanarak organik malzeme yeni bir yüzey önerisi olarak sanat alanına dahil olmuştur. Koons’un, ‘*Gazing Ball*’ isimli serisi ise, Roma ve Yunan Dönemine ait yapıtların kopyaları ve bunlara eklenmiş el yapımı kristal kürelerden oluşur (Görsel 3.5).



Görsel 3.5. Jeff Koons, ‘*Gazing Ball (Farnese Hercules)*’, 200 x 150 x 150 cm, Alçı ve cam, 2013
<http://www.jeffkoons.com/artwork/gazing-ball-sculptures/gazing-ball-farnese-hercules>,
05.12.2019

Düzenlemelerinde kullandığı sanat tarihinin en meşhurlarından olan heykel ve resimleri “kültürel DNA’m” şeklinde tanımlamış ve tercih etme nedeninin, kanonu temsil etmek için olmadığını ifade etmiştir. Koons, serinin içinde bulunan klasik heykelleri beyaz renkli kullanır; bunlara eklediği ‘*Gazing ball (bakan top)*’ ise, ünlü çalışmalarına

benzer parlaklıkla birlikte kitsch olgusunu da barındırın popüler nesnelere olan mavi renkli kristal kürelerdir. Büyücülerin geleceği ve bilinmezi görmek için baktıkları küreleri anımsatan formuyla geçmiş ve gelecek arasında bağlantı kuran Koons; 'Gazing Ball'un "evrenin genişliğini ve aynı zamanda şu anda burada olanın yakınlığını temsil ettiğini" söyler. Bunun yanında ayna gibi yansıtıcı özelliği sayesinde, izleyici kendisini parlak yüzeyde bu görüntünün içinde görür. Koons "Bu deneyim seninle ilgili" sözüyle, katılım kavramını ve bakma eyleminin yapıtın bir parçası olmasını ifade etmiş olduğu söylenebilir (http-6).

Heykellerinde kullandığı formlar ve yüzey nitelikleri açısından Anish Kapoor da oldukça dikkat çekici bir sanatçıdır. Kullandığı, ana renklerden oluşan pigmentler, parlatılmış ve deforme görüntüler vermeye yarayan içbükey-dışbükey yüzeylerden oluşturduğu heykelleriyle tanınmıştır. Bazen mekanın yarısını dolduracak büyüklükte bazen de mekan duvarlarında iç bükey bir çukur şeklinde üretmiş olduğu formları vardır. Kapoor'un yapıtlarında, yüzey niteliklerinin formların önüne geçtiği söylenebilir. Algılama sürecine etki eden faktörlere hakim olan sanatçı işlerinde bunları sık sık kullanarak, izleyicinin de bunların farkına varmasını sağlar. Mekan ve boşluk, yapıtlarında ele aldığı iki önemli kavramdır. Ayrıca kullandığı yansıtıcı yüzeylerle birlikte mekan, yapıt ve izleyici ilişkisini vurgulayan eserler ortaya koyar (Görsel 3.6).



Görsel 3.6. Anish Kapoor, 'Cloud Gate', 10×20×12.8 m, Paslanmaz çelik, 2004, Chicago
<http://anishkapoor.com/110/cloud-gate-2>, 24.01.2020

Sanatçının 'Iris' adlı eseri iki metre çapında, çelik dış bükey bir aynadan oluşmaktadır (Görsel 3.7). Aynanın yansıtıcı yüzeyi nedeniyle heykele bakıldığında algılanabilen heykelin bulunduğu mekandır. Sanatçı heykelin görülemeyen alt kısmını ise, 'oda da kendi kapladığı yer' olarak ifade etmiştir. Duvarda ve yerde sergilenen heykel, iki konumda da farklı görsel etkiler oluşturur. Dış bükey ayna mekanı hem deforme eder hem de sınırlı yüzeyi içerisine sıkıştırır. Bu soyut görüntünün içinde izleyici kendi yansımasını da mekanın bir parçası olarak algılayabileceği bir etki söz konusudur. Heykelin yüzeyinde toplanan görüntü, mekanın soyut bir resmi olarak düşünülebilir. Mekanın içinde hareket etmekte olan izleyicilerle sürekli değişen bir görüntü oluşturur (Kilimci, 2012, s. 247).



Görsel 3.7. Anish Kapoor, 'Iris', 2000 x 1500 x 1500 mm, Paslanmaz çelik, 1998
<http://anishkapoor.com/91/iris>, 05.12.2019

Ayrıca yapıyla izleyici arasında, ayna görüntüsünün yansıması haricinde, göz merceğinin de yansıtıcı özelliği olması nedeniyle hem yapıt hem izleyici, izlenen olarak ele alınabilir. Tıpkı Francalanci'nin sözünde olduğu gibi; "Benim imgem sana yansır, ama yansıyan benim imgemde ona bakan sen varsın, senin bana yansıyan imgemde de ben varım (Francalanci, 2012, s. 164)".

Yapıtın adının 'Iris' olmasıyla da vurgulanan, karşılıklı yansıma durumu, Merleau-Ponty'nin gören ve görülmüş olan arasındaki ilişkiyi ele aldığı yorumlarıyla açıklanabilir;

Birinin yerleşmiş olduğu bir beden dış çizgilerini, diğerlerinin onu gördüğü gibi, dışarıda görmek değil, fakat özellikle dışarı tarafından görülmüş olmak, onunla birlikte varolmak,

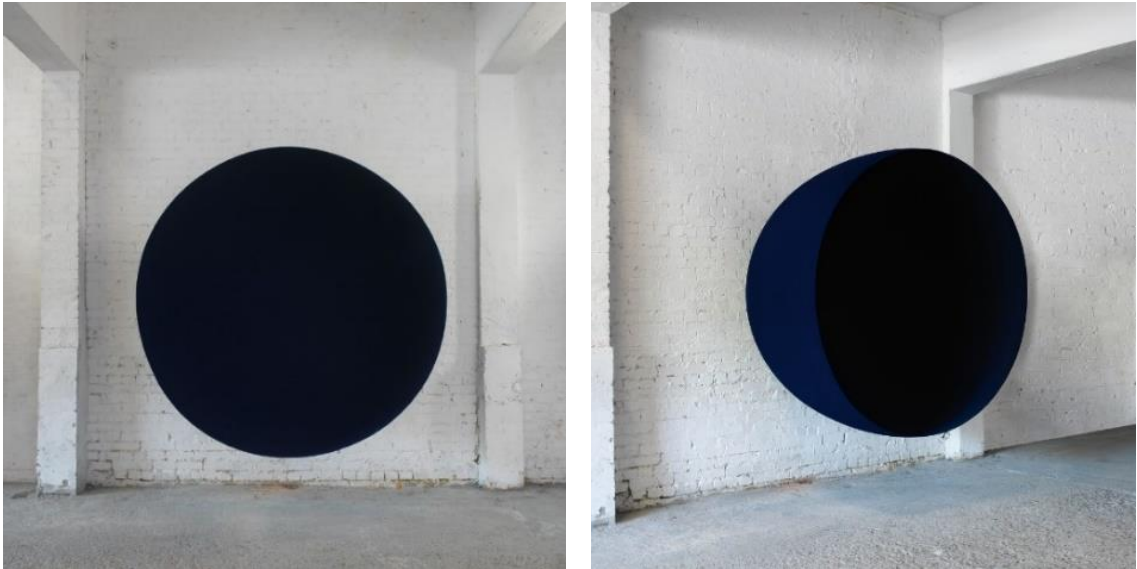
ona doğru göç etmek, bir hayal tarafından tecavüz edilmek, hırpalatılmak ve yabancılaştırılmak; ve böylece bir gören ile bir diğerinin görünebilen benzer karışıklığı ve biz hangisinin gören ve görülen olduğunu daha fazla bilemeyiz, (Merleau-Ponty'den aktaran Vasseleu, 1999, s. 95).

Öznenin diğerleri tarafından görülebilen fakat kendisinin göremediği bedeni, yansıtıcı imge yani aynayla karşılaştığında hem gören hem görülen olur. İnsan bedeni, dünyayı görebilen ve aynı zamanda dünyada kendini görebilme yetisine sahip olan bir bedendir. Kapoor'un yansıtıcı yüzeylere sahip çalışmaları, bu düşünceler bağlamında değerlendirilebilir.

Ayrıca Kapoor'un renkli pigment yüzeyleriyle formları, bedenle özdeşleştirilebilecek ifadeler barındırdığı söylenebilir. Bunu kendisi şu şekilde ifade etmiştir;

Aslında bunun içerisinde büyük fikirler vardır: Bir objenin dışı onun tenidir. Bu dış görüntü bunun daha derinliğini göstermez. Pigmentlerden oluşan heykellerimi ilk yaptığım zaman Bunlar gerçekten pigment mi sadece bu kadar mı? Sanat her şeyden önce objenin iki yönünün fikridir. Yani pigment olmuş ya da olmamış bu önemli değil. Esas konu dışı, yani teni içerisinde ifade ediyor. Ben bu konu da daha da ileri gideceğim ve objenin içinin dış kabuğu ile anlaşılacağını söyleyeceğim (Kapoor'dan Aktaran Kilimci, 2012, s.181).

Sanatçı, yapıtlarının yüzeyinde pigment kullanması, algısal etkileri içindir (Görsel 3.8). Pigment boyanın özelliği nedeniyle gözü yanıltacak etkiler oluşturur ve formun algılanması farklılaştırır.



Görsel 3.8. Anish Kapoor, 'Void', 2000 x 1500 x 1500 mm, Fibreglass and pigment, 1989
<http://anishkapoor.com/67/void>, 05.12.2019

Ernesto L. Francalanci, Kapoor'un çalışmalarındaki rengin algısal etkisini 'black hole' fiziksel görüngüsü olarak açıklar. Bu görüngü, deliğin içine giren ışığın, oradan bir daha yansımaması sebebiyle bir kara delik olarak algılanmasını anlatır. Bu etki nedeniyle, bakıldığında düz bir yüzey olarak algılanırken biraz yakınlaştığında sonsuz bir tünel gibi görünür ve bu yanılgıyı aşabilmek için dokunma isteği uyandırır (Francalanci, 2012, s. 174).

Kapoor'un optik yanılsama yaratan yüzeyleri formu pasifleştirip algılanamaz kılarken, yansıtıcı yüzeyli işleri ise, formu aktifleştirerek etkili görünüm oluşturur. Bu iki etkinin harmanlanmış olduğu söylenebilecek çalışmalar üreten Richard Wilson, yanılsamayı mekânsal ölçekte kullanır. Sergilemenin yapıldığı galeri mekanını bel yüksekliğine kadar geri dönüştürülmüş motor yağıyla doldurarak yüksek yansıtıcı bir yüzey elde eder (Görsel 3.9). Bu yüzey o kadar yansıtıcı bir algısal izlenim oluşturur ki mekanın aşağıya doğru devam ettiği düşünülür. Yağ dolu odanın içine, yine bel yüksekliğine kadar olan bir platformdan girilir ve dikkatli bakılmadığında fark edilemeyecek olan petrole bulanmamaları için izleyicilere uyarılarda bulunulması gerekir. Bu algısal yanılgıyı aşabilmeleri için dokunmak yerine, nazikçe üflediklerinde hareket eden yüzey algılanabilir. Platform izleyiciyi, simetrik gibi algılanan görsel düzlemin ortasına kadar yönlendirir ve geniş bir bakış açısı sunarak algısal deneyimi güçlendirir (http-7 ve http-8).



Görsel 3.9. Richard Wilson, '20:50', Değişken boyutlarda, Kullanılmış yağ, çelik, 1991, Londra
<http://richardwilsonsculptor.com/sculpture/2050.html>, 07.12.2019

3.1.1. Dokunsal göstergeler

Yüzeylerin, nesnelerin yapılarının varlık göstermelerinde bir koşul olmasına benzer şekilde, her nesnenin iç yapısının dış yüzeylerine yansıyan dokusal özellikleri vardır. Doku, nesnenin doğal yapısının bir özelliği şeklinde ifade bulurken aynı zamanda nesne karakteri hakkında da bilgi verir. Doku bölümünde de ele alındığı gibi, dokular görsel ve dokunsal olarak algılanabilir. Aynı zamanda dokunulmasa dahi dokunsal çağrışımlar yaratabilir. Fatma Erkman doku ve dokunsallığın iletişim yönünü, bir gösterge sistemi içerisinde değerlendirmiştir;

Bir nesneye dokunmak bizde çeşitli olumlu olumsuz çağrışımlar uyandırabilir. O nesnenin nitelikleri hakkında birtakım yorumlar yapmamıza yol açar. Başka birisinin bize dokunması da çeşitli uyarılar taşır. ... Dokunma, biçimine göre, hoşlanma, dostluk, düşmanlık gibi içerikler taşıyabilir (Erkman, 1987, s. 48).

Heykel alanında ise, dokulu yüzeyle nesnenin karakterini vurgulamak gibi ifadeler için kullanılabilceği gibi Rebecca Warren'ın yapıtlarında görülen etkiyle sanatçının varlığını da imgeleyebilir. Sanatçının kilden modeller şeklinde sergilediği kadın figürleri, yüzeylerindeki şekillendirmeleriyle düşünce ve süreç arasındaki müzakereyi de belirgin hale getirir (Görsel 3.10). Feminist olarak sınıflandırılan yapıtları; Willem de Kooning, Alberto Giacometti gibi erkek sanatçıların çalışmalarını çağrıştırır ve eleştiri niteliği gösterir. Heykelin yüzey dokusunda görülen bu anlamlarda birçok göstergesel ifade sergilenmekte ve farklı bir görsel dil oluşturmaktadır (http-9).



Görsel 3.10. Rebecca Warren, 'She', 6 parçadan oluşan yerleştirme, Kil, çelik, mdf ve tekerlek, 2003, Saatchi Gallery

https://www.saatchigallery.com/artists/artpages/warren_rebecca_she.htm, 05.12.2019

Thomas Houseago ise, Warren'in çalışmalarındaki geleneksel malzeme tercihleri gibi kalıp yöntemlerinde kullanılan alçıdan figürler oluşturur. Bunu yaparken de yüzeylerinde görülmeye alışkın olunmadığı şekilde metal, keten gibi malzemeleri uygular. Bu yüzeylere bakıldığında fark edilebilecek olan yaratıcı süreci görünür kılmış ayrıca bunu yine yüzeydeki eskizi andıran çizgileriyle belirginleştirmiştir (Görsel 3.11). Heykellerin alçı kalıpları andıran kısımlarının, form-yüzey ilişkisi ve nesnenin uzamda kapladığı yeri ifade ettiği söylenebilir. Form üzerinde düz yüzeyler şeklinde bıraktığı ve eskiz çizgileriyle formu betimlediği bölümler, iki ve üç boyut etkileşimine yapılan atıflar niteliğinde ele alınabilir. Dokunsallığı belirgin hale getirdiği çalışmalarında, görsel formların hiyerarşik bir yapıda öne çıkmasına ve bunlarla ilişkilendirilen malzeme anlayışına eleştiride bulunmaktadır (http-10). Ayrıca çizgilerin sanatçının varlığını, yaratıcı sürecini ve dokunuşunu imgelerken görme duyusuna hitap eden resmin dilini kullanarak izleyiciyi uzaklaştıran bir etki yaratmış olduğu da söylenebilir.



Görsel 3.11. *Thomas Houseago, 'Baby', 264,2 × 233,7 × 126,6 cm, Alçı, kenevir, demir, ahşap, grafit ve kömür, 2010*

<https://www.xavierhufkens.com/artists/thomas-houseago>, 18.12.2019

Yüzey dokusuyla farklı bir etki yaratan Mona Hatoum'un 'Entrails Carpet' adlı eseri silikondan (tıbbi amaçla kullanılan çeşit) bağırsak formunda düzenlenmiş halı biçimindedir (Görsel 3.12). Heykelin geleneksel bir tekstil olan halı formunda olması, izleyicilerde önceki deneyimleri aracılığıyla dokusunun çağrışımını yapar ve dokunmak, yürümek için davetkar bir tavır gösterir. İlk izlenimde parlak zarif yüzeyi ve deseni, dokunsal ve görsel açıdan etkileyici olsa da dikkatle bakıldığında bağırsak formu ve yapışkan dokusu izleyeni uzaklaştırır. Yapıtın esnek yüzeyi rahatsız edici bir hale bürünür. Bu açıdan eşit derece yakınlık ve uzaklık algısı yarattığı söylenebilir. Silikonun şeffaf ve ıslak görüntüsü ışığın hareketli bir yapıda yüzeyde dolaşmasını sağlar. Hatoum, beden metaforlarını çalışmalarında sık kullanır, bu çalışmasında bağırsak formuyla bedeninin en derin dokularını yüzeye çıkarır (Stroud, 2002, s. 128; http-11 ve http-12).



Görsel 3.12. Mona Hatoum, 'Entrails Carpet', 264,2 × 233,7 × 126,6 cm, Silikon, 1995, New York
<https://www.mutualart.com/Artwork/Entrails-Carpet/45CF24122FD73971>, 06.12.2019

Hatoum'un eşit derecede yakınlık ve uzaklık etkisi yaratan bir diğer çalışması ise 'Pin Rug' adlı eseridir. İğnelerin bir halı görünümünde düzenlemesiyle oluşan yapıt, 'Entrails Carpet'daki gibi halıyı imgeleyen formu yakınlık etkisi yaratırken iğnelerden oluşması yarattığı tehlike izlenimiyle uzaklaştırır, dokunmaktan alı koyar (Görsel 3.13).



Görsel 3.13. Mona Hatoum, 'Pin Rug', 3 x 124,5 x 188 cm, Paslanmaz çelik iğneler, kanvas ve tutkal, 1999, New York
<https://www.moma.org/collection/works/91777>, 31.12.2019

Malzeme tercihi nedeniyle algısal olarak izleyiciyle yapıt arasına hem yakınlık hem de uzaklık koyan sanatçı Kapoor'un çalışmalarına bakıldığında rengin dokunma duygusuyla ilişkisinden söz edilebilir (Görsel 3.14). Pigmentlerle sağlanan saf renkler dokunma duygusunu harekete geçirir, fakat dokunulduğu takdirde bozulacağı duygusu ve boyanın ele bulaşma ihtimali, izleyenleri dokunmaktan alı koyar. Sanatçı yarattığı bu izlenimle ele aldığı cinsellik kavramının tabu yanını vurgulamak ister (Kilimci, 2012, s. 188-190).



Görsel 3.14. Anish Kapoor, 'As if to celebrate, I discovered a mountain blooming with red flowers', 264,2 x 233,7 x 126,6 cm, Ahşap, çimento, polistiren ve pigment, 1981, Londra
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/kapoor-as-if-to-celebrate-i-discovered-a-mountain-blooming-with-red-flowers-t03675>, 18.12.2019

3.2. Mekan ve Nesne Algısında Yüzey

3.2.1. Mekan-yüzey algısı

Mekan kavramı, öznenin duyu organlarıyla duyumsanan ve sınır olarak algılanabilecek yüzeyleri gerektiren bir olgudur. Mekanın sınırları, duvarlar olabileceği gibi, ormanlık alanda ağaçlarla sınırlandırılmış bir bölüm ya da konserlerde ışıktandırmayla belirlenmiş alanlar olabilir. Mekan kavramı algı ve sınır olgularına bağlıdır, bu nedenle sınırsız bir mekan düşünülebilir fakat algılanamaz. Yüzeyler sınır görevini üstlenir. Mekan algısını oluşturan sınırlar çoğunlukla düşey yüzeylerdir. Biçim, doku, renk gibi yüzey nitelikleri mekanın algılanmasında temel olurlar. Özne, içeriden baktığında mekanın iç yüzeylerini görürken, dışarıdan görülen yüzeyler kütleli bir algı yaratır ve bu nedenle nesne görünümündedirler (Altan, 2012, s. 80-81). Martin Heidegger'e göre mekan, boyutlarının ölçülebilir olması nedeniyle nesle ile özdeşleştirilebilmektedir (Koca ve Hale, 2017, s. 492). Mekan algısında görüş alanının sınırlı yapısı yeterli olmadığından dolayı, tüm yapıyı algılayabilmek için gerekli zamansal olgu dördüncü boyut kavramını da oluşturmuş olur. (Altan, 2012, s. 86)

Mekanı konu alan sanatçı Dan Graham, 1970'lerde izleyicinin zaman ve mekan algılarını yeniden yapılandığı video enstalasyonlar kurgulamıştır. Daha sonraları ise cam ve çift yönlü aynalar kullanarak dairesel formlu mekanı anımsatan yapıtlar üretmiştir (Görsel 3.15). Graham'ın ayna ve dairesel form kullanımı, katılım ve döngü kavramlarını ortaya çıkarır. Bahçe ve kentsel alanlarda da sergilediği yapıtları, galerinin 'beyaz küp' sınırlarını reddederken mimarının çevreyi şekillendiren yapısını ve bakış açılarını nasıl yönlendirdiğini sorgulamıştır. Cam yüzeylerin ayna gibi yansıtıcı özelliğinin yanında transparanlığını koruması ve ışığın oluşturduğu yapının içine girmesine izin veren özelliği, gizlilik ve röntgenci öğeleri vurgular niteliktedir. İç bükey ve dış bükey yüzeyler, deforme görüntüler yansıtarak oyun kavramıyla yakın geçmişi çağrıştırır ve farkındalık sağlar. Graham'ın yapıtlarında popüler kültür ve mimarının sosyal etkilerine yapılan vurgunun dışında, yüzeyler yoluyla içerisi ve dışarı kavramlarını da ele alır. İzleyicinin varlığıyla hareketlenen yüzey görünümleri, görsel ve bilişsel oyun yoluyla psikolojik etkiler yaratır (http-13, http-14 ve http-15).



Görsel 3.15. Dan Graham, 'Passage Intime', 66 x 76,2 x 58,4 cm, Çift taraflı ayna ve çelik, 2015, Paris
<https://www.mariangoodman.com/artists/45-dan-graham/>, 18.12.2019

Monica Bonvicini ise, kamusal mekanları konu aldığı 'Don't Miss a Sec' adlı eserinde çift yönlü ayna kullanmıştır; fakat bu aynaların, bir yüzü tamamen yansıtıcıken içerisindeki yüzü tamamen transparandır (Görsel 3.16 ve Görsel 3.17). Kamusal alana yerleştirilmiş işlevsel bir tuvalet olan eserde kullanılan ayna polis sorgu odalarındaki aynalardan, içerisindeki tuvalet ise cezaevlerindeki mahkum odalarında kullanılanlardandır. Yapıtı dışardan bakıldığında algılanabilen tek şey dış mekanın yansıması olurken, içeriden şeffaf aynanın arkasındaki dünya görülür. Kurulum gizlilik sınırlarını sorgular ve bireyin zamanın akışını bir an bile olsun kaçırmamasını sağlayarak dönemin ruhunu yansıtır. Ayrıca yapıtın, Apple mağazalarının cam mimarisini vurgulayarak da aynı bağlamda sorgulamalar içerdiğini düşündürür. Cam yüzeyden oluşan mekanla, kamu ile özel, gözetim ve kontrol kavramları arasındaki sınırları ve olasılıkları araştıran ve sorgulayan yapıtlar üretir (http-16, http-17 ve http-18).

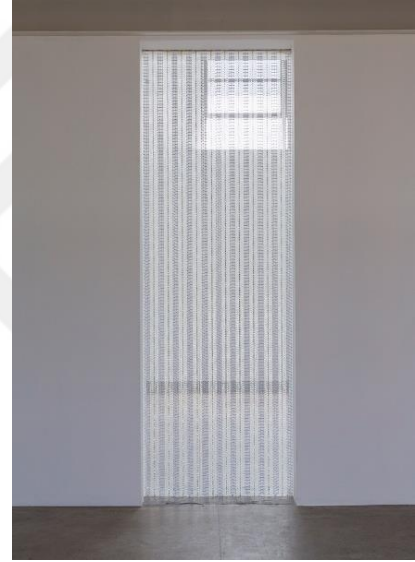


Görsel 3.16. Monica Bonvicini, 'Don't Miss a Sec.', İki yönlü ayna, çelik tuvalet ünitesi, beton, alüminyum, floresan lambalar, 250 x 226 x 185 cm, 2004, Londra

Görsel 3.17. 'Don't Miss a Sec' (İç görünüm)
<http://monicabonvicini.net/dont-miss-a-sec/>

Felix Gonzalez-Torres'in 1991-1995 yıllarında gerçekleştirdiği beş boncuklu perdeden oluşan serisi, sınır ve mekan kavramlarını bağlamında yarattığı çağrışımlarla, farklı bir yüzey olarak ele alınabilir (Görsel 3.18 ve Görsel 3.19). Perdeler, mekanı bölen, ardının görünmesine izin veren transparan yapıda ve düzenli şekilde sıralanmış birimlerle dokulu bir yüzeydir. 'Untitled (Chemo)', 'Untitled (Blood)', 'Untitled (Beginning)', 'Untitled (Gold)', ve 'Untitled (Water)' adlı seride tercih ettiği perde formu, aile içi, misafirperverlik olgularını sembolize eder. Mekana özel gerçekleştirilen kurulum, 'katılımcının' galerinin içinde ilerleyebilmek için perdeden geçmesini sağlayacak biçimde stratejik noktalara yerleştirilir. Tasarım gereği izleyicinin perdenin dokulu yüzeyiyle temasını zorunlu kılan bir yapı olsa da çevresine hakim bir duruş sergilemez; aksine mekanla şekil alır. Katılımcılar perdenin içinden geçtikçe hareketlenen ve farklılaşan biçimler yüzey görünümünün bozulmasına neden olurken, sadece görsel değil dokunma ve işitme duyularına hitap ederek farklı algısal deneyimler sunar. Serideki her bir perde farklı renklerde ve farklı sembolik anlamlar için tasarlanmıştır. Örneğin; 'Untitled (Water)' isimli çalışmada, mavi ağırlıklı boncuklar suyun rengini yansıtırken gümüş ve şeffaf boncuklarla daha canlı bir izlenim yaratılmıştır. Gonzalez-Torres'in 'Untitled (Beginning)', 'Untitled (Water)', adlı perdelerini geçmek yeniden doğmak ve

yenilenmek gibi kavramlar simgelerken ‘*Untitled (Chemo)*’ ve ‘*Untitled (Blood)*’ çalışmaları, hastalık ve ölüm gibi kavramları yansıtan ince kırılğan yüzeyler olarak izleyici yüzleşmeye iten izlenimler yaratmaktadır. Çocukça bir yaklaşımla perdelerin yüzey bütünlüğünü kırmak keyif verse de yaşamla ölüm arasında hayali bir örtüyü andıran yüzeyin yaşattığı empati ve deneyim, kaygı ve rahatsız edici etkiler de yaşatmaktadır. Yaşam içinde kaçınılan kavramlarla sınır niteliğinde ortaya konan yapıtla yüzleşme, perdenin insancillaştırıcı yaklaşımı olmasa, karşı konulmak istenecek yapısıyla empati duygusunun yanında katılımcıların kendi kaygılarını da içerecek alan barındırmaktadır (Atakan, 2008, s. 16 ve http-19).



Görsel 3.18. Felix Gonzalez-Torres, '*Untitled (Water)*', *değişken boyutlarda, Boncuk ve askı aparatı, 1995, New York*

Görsel 3.19. Felix Gonzalez-Torres, '*Untitled (Chemo)*', *değişken boyutlarda, Boncuk ve askı aparatı, 1991, New York*

<http://www.contemporaryartdaily.com/2016/07/felix-gonzalez-torres-at-massimo-de-carlo/>, 12.12.2019

Yapıtlarında, mekan kavramına ve insan vücudunun mekanla ilişkisine değinen sanatçı Antony Gormley, kendi vücut yüzeyinden aldığı alçı kalıp parçalarını birleştirip kurşun dökümlerini oluşturur (Görsel 3.20). Bu yöntemle oluşturduğu birçok yapıtta, kurşun kalıplar, vücudu saran deri, kabuk gibi düşünülebilir. Yaratmış olduğu bu kabukla birlikte kendi bedenine yabancılaşır ve izleyiciye nesnelere bedeni üzerinde algılatma çabasını yansıtır. Gormley'in yapıtlarında, bedenin mekandaki algısı ve bedendeki mekan algısı vurgulanırken; bu ikisi arasında bir denge ve iletişim kurmakta olduğu söylenebilir (Eraldemir, 2010, s. 123).



Görsel 3.20. Antony Gormley, 'Learning To See I', değişken boyutlarda, Kurşun, cam, elyaf, sıva ve hava, Japonya
<http://www.antonygormley.com/sculpture/chronology-item-view/id/2297/page/637#p1>, 09.12.2019

Merleau-Ponty'e göre beden hem nesne hem de öznedir; "Vücudum hem görendir, hem de görünürdür. O ki her şeye bakmaktadır, kendine de bakabilir, ve o zaman, gördüğünde kendi görme gücünün "öbür yanını" tanıyabilir (Merleau-Ponty, 2003, s. 33)". Bedenin algı ve deneyimin somutlaşmış aracı, nesnesi olarak tanımlanması gibi Gormley'de, nesneyi özlerin algılanmasında aracı olan bedenler olarak ele aldığı söylenebilir.

Bedeni, nesnelere arasında algı ve deneyimin ilk aracı olarak ifade eden Ponty'nin görüşü; "Görme, dokunma gibi işlevlere sahip olarak, ben'in dünya ile olan ilksel temasını ve algının oluşumunu sağlayan beden, öznenin kendisi için görülemezdir!... Beden, öznenin dünyaya baktığı, açıldığı noktadır ve öznenin bütün algılarının sınırındadır (Aydın, 2009, s. 41))" şeklinde açıklanabilir.

Nesne olarak tanımlanan bedenin görünür yüzeyinin ten ya da deri olduğu düşünülebilir. "ten, ne maddedir, ne tin, ne de tözdür. Görünür olanın gören bedene, dokunulur olanın dokunan bedene sarmalanmasıdır... Gören ile görülen şeyi birbirine bağlayan ten, hem şeyin görünürlüğüne hem de görenin bedenselliğini kurandır (Aydın, 2009, s. 45)". Gormley bu bağlamda, gören ve görülen bendeni ruhun mekanı olarak ele alırken kendi bedeninden oluşturduğu kalıplar mekan algısına önemli katkı sağlar.

Sanatçı "Learning To See" adlı yapıtındaki figürün gözleri kapalı betimlenmesini, Roger Bevan ile 1993'te yaptığı röportajda şu şekilde ifade eder;

Learning To See'de, görünüşün diğer tarafını gerçekten mevcut ve bedenin karanlığını görünür kılabilecek bir şeyi deniyordum. Genelde kaçındığım gözleri kabul ettim. Onlar kapalı ama bedenin içindeki uzamın farkında olmaya başladığımı gösteriyorlar. Bedenin,

bilincin içinden geçtiği bir araç olduğunu kabul ediyorum. Umuyorum ki bu sergi bir ‘şey’ olarak beden ile bir ‘uzam’ olarak beden arasında bir dinamik oluşturacaktır (http-20).

3.2.2. Nesne-yüzey algısı

Dünyanın algılanması, deneyim ve varlık bilinci olgularının çoğunluğuna sahip olduğu söylenebilecek olan nesnelere yüzeyiyle temas eden görme ve dokunma duyularıyla başlar. Bu bağlamda bahsedilebilecek iletişim olgusunda nesnelere kurulan diyalogun dünya algısının biçimini oluşturduğu söylenebilir. Nesnelere, kendilerinden faydalanılan, dilsiz bir evren olarak algılanmışlardır. Bunun dışında göstergesel yönleriyle, iletişim olgusunun öteki tarafını oluştururlar. Nesnelere algılara yansıyan yönleriyle varlık bilincini gösterirken öznenin yokluğunu da imgelerler. Sanayi devriminden başlayarak, üretimdeki artışla birlikte nesnelere, ürün ve mal yönleriyle kavramsallaşmış; 1960’lı yıllara gelindiğinde ise bu yönünü kaybeden nesnelere, maddi güç ve kâr yönleriyle tüketim olgusunun ön planda olduğu bir gösterge sistemine dahil olmuştur. Daha önceleri nesnelere yoluyla iletişim mümkünken, üretim hızıyla birlikte nesnelere düzeyinde yaşanan artış söz konusu iletişimin azalmasına neden olmuştur (Baudrillard, 2005, s. 17-20). Bu gibi sebeplerden dolayı nesnelere algısal yönü değişmiş, sanatta yansımaları Ready-made, Pop Art, Yoksul Sanat gibi akımlardan sonra çağdaş sanattaki örnekleriyle görülmeye devam etmiştir.

Herbert Read ise, nesnelere iletişimde özneye düşen algılama görevinin eksik kalmasını değişen dünya görüşüne değil, kişisel farklılıklara bağlamıştır; “Bazı insanlar eşyanın fizik görünüşündeki ölçülerin tamamen farkında olmayabilirler. Bazıları nasıl renk körü ise diğerleri de biçim, yüzey ve kütle bakımından kör olabilirler (Read, 2014, s. 12)”.

Tüketim olgusunun ön planda olduğu bu çağda nesnelere görülen inanılmaz artış, insanları nesnelere gelen uyarılara karşı duyarsızlaştırmış ve bu iletişimi sekteye uğratmıştır. Plastik sanatlar, nesnelere maddi gerçekliğine gereksinirken nesnelere kendi alanına dahil ederek günlük olanının deneyinde ifade aracı olarak kullanmıştır (Francalanci, 2012, s. 10).

Nesnelere ilişkin olarak Tom Friedman’ın çalışmaları günlük olanın deneyi ve algı ilişkisi dahilinde değerlendirilebilir. Sanatçı, çalışmalarında saç, plastik, strafor, folyo, kâğıt, kil, tel ve pipet gibi sıradan malzemelerle beklenmedik nesnelere oluşturur (Görsel

3.21). Otobiyografik olarak çalışan Friedman, yaşamdan rasgele algılanan unsurları, titizlik ve yoğun emek gerektiren yöntemlerle bir araya getirir (http-21).

Friedman, dünyayla etkileşime yeni bakış açıları kazandırmak için sanatı aracı olarak gördüğünü şu sözleriyle ifade eder; "Sanat benim için üzerinde düşünülmemiş şeyler yerine izleyicinin günlük hayatlarından edindiği deneyimi yavaşlatma bağlamıdır....Ya da düşünmek için yeni bir yol (http-22).



Görsel 3.21. Tom Friedman, 'untitled', 66 x 76,2 x 58,4 cm, Kürdan, 1995
https://www.saatchigallery.com/aipe/tom_friedman.htm, 07.12.2019

Friedman'ın yaklaşımına benzer şekilde Tara Donovan'da basit seri üretim malı olan günlük nesnelere kullanarak, geniş ölçekli kurulumlar gerçekleştirir (Görsel 3.22). Donovan'ın kurulumları, bu nesnelere gözden kaçan fiziksel niteliklerini ortaya çıkararak, algısal alışkanlıkları zorlayıcı yapıdadır. Mekana özgü olarak tasarladığı çalışmalarında yapay malzemeler kullansa da kullandığı birimlerin ışık, renk, saydamlık gibi özelliklerini öne çıkarır ve oluşturduğu dokular biyomorfik nitelikler kazanarak, sis, kayalar ve tepeler gibi doğal yapıları andırır. Minimalist etkiler görülen çalışmalarında, izleyicinin mekan içerisindeki hareketini yönlendirir ve değişken yapıyla algısal bir ilişki sunar. Plastik bardakları istifleyerek oluşturduğu yapıtında, okyanus dalgalarına ya da tepelere benzer organik bir görünüm yaratmıştır. Optik efektlerle oluşturduğu dokusal yüzeyler soyut bir görünüm içindedir (http-23 ve http-24). Sanatçı yapıtını şu şekilde betimler;

Bu parça stüdyoda çeşitli biçimler aldı. Plastik bardaklarla çalışmaya başladım ve nasıl paketlendiklerinin açık doğasının geri gelmeye devam etmelerini sağladım ve onları değişen yüksekliklerde tepelendirebilecekleri ve bu düzlemi yaratabilecekleri - dalgalı, pikseli bir manzara- olusturabilecekleri yatay bir düzlemde istifleyebilecektim ama milyonlarca parçadan oluşmasına rağmen hala bir bardak olarak kalacaktı. Gerçekten onları yığmanın basitliği ile ilgiliydi. Bu bir tür keşiften daha fazlası (http-25).



Görsel 3.22. Tara Donovan, 'untitled (Plastic Cups)', 2006

<https://www.ignant.com/2017/06/26/tara-donovan-transforms-plastic-cups-into-a-geomorphic-sculpture/>, 07.12.2019

Leonardo Drew'de sanatsal ifade yönteminde nesnelerin dilini kullanan bir sanatçıdır fakat Friedman ve Donavan'ın gündelik nesnelerinin aksine, çöplerden, hurdalık gibi yerlerden topladığı buluntu nesnelere kullanır. Drew'in malzeme ikonografisi, ipler, pamuklar, sopalar gibi malzemelerin yanı sıra, bozulma ve çürümeye işaret eden hayvan parçalarını da içerir. Yüzey üzerinde düzenlediği bu nesnelerin, kimi çalışmalarında üzeri siyah bir boya ile spreylemiştir. Bunun yanında nesnelerin bozulma sürecini pas kullanarak oluşturduğu çalışmalarında da gösterir. (McEvelley, 2019) Yapıtlarının önemli bir bölümünü oluşturan, atılan nesnelere dönüştürdüğü çalışmaların yanı sıra, nesnelere göstermek yerine yüzeylerinden kağıtla aldığı kalıplarla oluşturduğu yapıtları da ilgi çekicidir (Görsel 3.23). Dört yüzün üzerinde parçadan oluşan çalışması, oyuncak, ev eşyaları gibi nesnelerin kağıt formlarından oluşur. İçi boş, neredeyse hiç ağırlığı olmayan yüzey formları, nesnelerin imgelemine oluştururken önceki

çalışmalarının nesnenin ömrünü vurgulayan yapısının aksine nesneyi ömrünün ötesine taşımaktadır. (Stroud, 2002, s. 90).



Görsel 3.23. *Leonardo Drew, 'Number 80', 66 x 76,2 x 58,4 cm, Kağıt, 2002*
<http://leonardodrew.com/gallery/exhibitions/>, 07.12.2019

Mike Kelley ise nesnelere Afgan kilimlerle örterek sergilediği çalışmasında, nesnelere göstermek yerine gizlemeyi seçerek farklı bir bakış açısı sunmuştur (Görsel 3.24). Kullandığı Afganlardaki renk tercihleri şafak ve gece yarısını imgeler, kilimin örgü dokusu, alt ve orta sınıfın geçmişinin estetik anlayışını gösterir. Kilimin altında ise, örgülü yüzey dokusundan çıkıntılı olarak seçilebilen metal kaseler yerleştirilmiştir (Stroud, 2002, s. 150).



Görsel 3.24. Mike Kelley, 'Riddle of the Sphinx', 66 x 76,2 x 58,4 cm, İplik, paslanmaz çelik kaseler, 1991
<https://www.guggenheim.org/artwork/4373>, 07.12.2019

Nesnelerin yüzeyiyle duyuların arasında giren örtü, gizleyerek algılamayı sekteye uğratar ya da farklılaştırır; fakat bunun yanında oluşturduğu göstergesel anlamlarla yeni bir ifadeye imkan sağlar;

Örtü bir şeffaflıkla örter. Bu öyle mükemmel bir oksimorondur ki, duyunun iki başı, duyan ve duyulan arasına bir diyafram, bakma ve dokunmayı, yani her türlü örtünün kalkmasını sağlayan iki durumu yüceltici bir tür mekanizma yerleştirir ve örtünün ikili işlevini, yani yücelterek saklamayı ortaya koyar. Ama aynı zamanda koruyarak yüceltmeyi. Örtü koruma ve aynı zamanda sorun, eşik, sınırdır. Vücutun, heykelin, yapının, gerçeğin üstüne, örtü her yere yayılır ve şeyle bakış arasına mat bir şeffaflık, estetik bir maske koyar (Francalanci, 2012, s. 199-200).

1970'lerde gerçekleştirdikleri anıtsal boyutlardaki yapıtlarıyla tanınan Christo ve Jeanne-Claude, bu anlamın daha önce farkına varmış, önce fıçı, şişe gibi nesnelere örtülerle sararken, sonra daha büyük boyutlu nesnelere geçip binaları hatta kayalıkları ve sahilleri örtmüşlerdir (Görsel 3.25). Nesnelere sardıkları, Kelley'in kilimlerine kıyasla ince olan kumaşlar, rüzgarın etkisiyle dalgalanırken hareketli ve canlı bir görünüm sergiler; bir anlamda deriye benzerler. Gizlemenin yanında koruyucu bir eylem olan örtme, merak duygusuyla dikkatleri çekerek göstermenin bir yolu haline gelir (Yılmaz, 2013, s. 314-315). Sardıkları nesnelere bakışın bağlamını değiştirirken, dünyayı yeni bir bakış açısıyla algılamaları için teşvik eder (Fineberg, 2014, s. 344-345).



Görsel 3.25. *Christo ve Jeanne-Claude, 'Wrapped Reichstag', 15 km mavi ip ve 100.000 m² gümüş-gri kumaş, 1995, Berlin*

<https://www.tate.org.uk/art/artists/christo-905/lost-art-christo-and-jeanne-claude>, 29.12.2019

SONUÇ

Algı insanın dünyayla kurduğu iletişimin temeli, nesnelere varlığının kavranmasını sağlayan yetidir. Algının bireyin beklentileri, geçmiş yaşantılar, toplumsal ve kültürel etkiler, eylem ve görüş açısı gibi faktörler nedeniyle öznel olduğu görülmüştür. Algılama için nesne yüzeylerinden yansıyan duyu verilerine ihtiyaç vardır. Yüzeyin algı ile ilişkisi, nesnenin görülen ve dokunulan kısmı olması, duyumun yalnızca nesnenin yüzeyini kavrayıcı yapısından kaynaklanmaktadır. Bu nedenle yüzey algı ile ilişkilidir ve yüzey algısı biçimlerin algılanmasında önemlidir. Yüzey niteliklerinin bu algıyı şekillendirir yapıda olduğu, formu olduğundan farklı gösterebileceği, uzamsal ve dokunsal özelliklerinde karmaşa yaratabileceği görülmüştür. Yüzeyler forma göre biçimlenir fakat yüzey nitelikleri biçim hakkında daha fazla duyu verisi sağlamaktadır. Yüzeylerin duyuyla algılanan yapısı nedeniyle somut olduğu düşünülse de belirli bir kalınlığı ya da ağırlığı olmaması soyut bir kavram olarak değerlendirilebilmesini olanaklı kılmıştır.

Sanat alanında ise algı, sanatsal bildirişimin gerçekleşmesinin ilk yoludur. Sanat yapıtında biçim ile iletilen içerik algılanan dış gerçekliğe göre yorumlanır. Heykel sanatında sanatçının oluşturduğu formun yüzey nitelikleri ve algısal unsurlarla desteklemesi biçimin algılanması açısından önemlidir. Klasik heykelde yüzey nitelikleri biçimlendirme ve sembolik anlamlar için kullanılmıştır. Modernizmde teknolojik ve düşünsel gelişmeler, sanat nesnesine bakışı değiştirmiş, Kübizm ve Fütürizmle kütle çözülmeye başlamış, nesnenin algılanmasında yüzeyin önemi fark edilmiştir. Minimalizmde ise resmin yanılısama olduğu düşüncesine karşı gestalt olarak algılanabilecek geometrik nesnelere üretilmiştir. Heykel, kaide üzerindeki kütle olmaktan çıkarak dünya yüzeyinde biçimlenen Land Art, beden yüzeyinde Body Art gibi akımlarla farklı yüzeylerde var olmaya başlamıştır. Teknolojik gelişmelerin sınırsız imge üretimine izin veren yüzeyleri ile ekran ve videolar sanatsal ifade biçimlerinin bir parçası olmuştur.

21. yüzyılda ulaşım ve iletişim teknolojilerinin gelişmesinin hız kazanmasıyla dünyaya, topluma ve bireye bakış değişmiş, bu etkileşim içerisinde sanat insan bilinci ve algı sınırlarının sorgulandığı biçimler olarak ortaya çıkmıştır. Sonuç olarak yüzeylerden yansıyan duyu verilerinin biçimlendirilmesiyle algısal unsurlar yapıta dahil edilerek izleyici sürecin bir parçası olur. Bu uygulamalar iletişim, bilinç, katılım ve deneyim kavramlarını barındıran yapıtlar üretilmesine olanak sağlar. Ayrıca kaide üzerinde konumlanmayan yapıt, bulunduğu mekanla aktif bir etkileşim içinde olurken yapıtın

algılanması sırasında sadece mekan değil görsel alana dahil olan tüm kısımlarının bu iletişimin bir parçası olarak kurgulanması yapıtı daha etkili kılmaktadır. Böylece yapıtın, görsel alan ve mekanla birlikte değerlendirilmesi yüzey ve algı ilişkisini oluşturmada farklı yaklaşımlar kazandıracaktır. İletişim olgusunun merkezde olduğu bu dönemde, yüzey algısı, izleyici yapıt ilişkisine yeni bakış açıları sunacaktır.



KAYNAKÇA

- Altan, Y. D. (2012). Mimarlıkta Mekan Kavramı. *Dergipark*, 0(19), 75-88. 12 12, 2019 tarihinde <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/100137> adresinden alındı
- Altıntaş, O. (2013). Picasso (Güncellik, Zemin, Yüzey Kavramı Üzerine). *İdil Dergisi*, 2(6), 1-13. 10 22, 2019 tarihinde <http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1356717472.pdf> adresinden alındı
- Antmen, A. (2002). Yerleştirme: Heykelin Dönüşümü mü? *Sanat Dünyamız*(82), 201-213.
- Antmen, A. (2013). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Arnheim, R. (2007). *Görsel Düşünme*. (R. Ögdül, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Artun, A. (2013). *Çağdaş Sanat Nedir?: Modernlik Sonrasında Sanat*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Atakan, N. (2008). *Sanatta Alternatif Arayışlar*. İzmir: Karakalem Kitabevi.
- Atalayer, F. (1994). *Temel Sanat Öğeleri*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.
- Aydın, S. (2009). *Algı, Form ve Pornografi*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Ayer, A. J. (1984). Duyu-Algısı Üzerine Bir Kaç Düşünce. V. Hacıkadiroğlu içinde, *Algılama, Duyma ve Bilme* (s. 59-79). İstanbul: Metis Yayınları.
- Baudrillard, J. (1995). *Kötülüğün Şeffaflığı; Aşırı Fenomenler Üzerine Bir Deneme*. (E. Abara, ve I. Ergüden, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2005). *Anahtar Sözcükler*. (O. Adanır, ve L. Yıldırım, Çev.) Ankara: Paragraf Yayınları.
- Berger, J. (2010). *Görme Biçimleri*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Brinkmann, V. (2006). *Renkli Tanrılar : Antik Heykel Sanatında Çokrenklilik*. (I. Işıklıkaya, Çev.) İstanbul: İstanbul Arkeoloji Müzeleri.
- Bulduk, S. (Dü.). (2014). *Duyum ve Algı Psikolojisi*. İstanbul: Nobel Tıp Kitabevleri.
- Cevizci, A. (2005). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Ching, F. D. (2010). *Mimarlık Biçim, Mekan ve Düzen*. (S. Lökçe, Çev.) İstanbul: Yem Yayın.
- Collins, J. (2007). *Sculpture Today*. London ; New York: Phaidon.
- Çiftçi, Ş. (2018). *Levant Bölgesi Neolitik Çağ Taş Figürinleri*, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Demirbaş, M. (1985). Mete Demirbaş İle Görüşme. *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*, 4(32), 10-11.
- Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı. (2008). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (Cilt 3). İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.
- Duchamp, M. (1997). Marcel Duchamp ve Ready-Made. E. Batur içinde, *Modernizmin Serüveni* (s. 322-323). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Eraldemir, D. D. (2010). Sanat Hayata Nasıl Bakar? Antony Gormley'in Eserleri Üzerinden Bir Açıklama. *Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 19(1), 115-131. 12 09, 2019 tarihinde <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/50563> adresinden alındı
- Erinç, S. M. (2004). *Resmin Eleştirisi Üzerine*. Ankara: Ütopya Yayınları.
- Erkartal, P. Ö., ve Ökem, H. S. (2015). Mimari Tasarımda Dokunma Olgusu ve Dokunsal Haritalamaya İlişkin Bir Alan Çalışması. *Megaron Dergisi*, 10(1), 92-111. 12 16, 2019 tarihinde https://www.journalagent.com/megaron/pdfs/MEGARON-30602-ARTICLE_%28THESIS%29-OKTEM_ERKARTAL.pdf adresinden alındı
- Erkman, F. (1987). *Göstergebilime Giriş*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Eroğlu, Ö., ve Yurdun, Ö. A. (2017). *Kandinsky Nokta ve Çizgiden Yüze*. İstanbul: Tekhne Yayınları.
- Farthing, S. (2012). *Sanatın Tüm Öyküsü*. (G. Aldoğan, ve F. C. Çulcu, Çev.) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Fineberg, J. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat: Varlık Stratejileri*. (S. Atay-Eskier, ve G. E. Yılmaz, Çev.) İzmir: Karakalem Kitabevi.
- Florov, I. (1991). *Felsefe Sözlüğü*. (A. Çalışlar, Çev.) İstanbul: Cem Yayınevi.
- Fortenberry, D., ve Melick, T. (2015). *Tarih Boyunca Sanat; Dünya Sanat Tarihinde Üsluplar ve Akımlar*. (D. Şendil, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Francalanci, E. L. (2012). *Nesnelerin Estetiği*. (D. Kundakçı, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi.
- Genç, A., ve Sipahioğlu, A. (1990). *Görsel Algılama Sanatta Yaratıcı Süreç*. İzmir: Sergi Yayınevi.
- Germaner, S. (1997). *1960 Sonrasında Sanat; Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar*. İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- Ginzburg, C. (2009). *Tahta Gözler Mesafe Üzerine Dokuz Düşünce*. (A. Şişik, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Gombrich, E. H. (2004). *Sanatın Öyküsü*. (E. Erduran, ve Ö. Erduran, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Gombrich, E. H. (2015). *Sanat ve Yanılsama*. (A. Cemal, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Güngör, İ. H. (2005). *Görsel Sanatlar ve Mimarlık İçin Temel Tasar*. İstanbul: Yazarın Kendi Yayını.
- Hançerlioğlu, O. (1992). *Türk Dili Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hasol, D. (2005). *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*. İstanbul: Yem Yayın.
- Hoşgör, K. (2016). Algı Problemleri Üzerine. *Kilikya Felsefe Dergisi*, 11-29. 10 21, 2019 tarihinde <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/367911> adresinden alındı
- Huntürk, Ö. (2016). *Heykel ve Sanat Kuramları*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- İnceoğlu, M. (2011). *Tutum Algı İletişim*. Ankara: Siyasal Kitabevi.
- İpşiroğlu, N. (2000). *Alımlama Boyutları ve Çeşitlemeleri Resim*. Papirüs Yayınları: İstanbul.
- Kagan, S. M. (2008). *Estetik ve Sanat Notları*. (A. Çalışlar, Çev.) İzmir: Karakalem Kitabevi.
- Kahraman, H. B. (2013). *Türkiyede Çağdaş Sanat*. İstanbul: Akbank Sanat.
- Kandinsky, W. (1993). *Sanatta Zihinsellik Üstüne*. (T. Turan, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Karacan, N. (2013). Tarihsel Süreç İçinde Heykel Formu. *Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 4(4), 17-32. 10 17, 2019 tarihinde <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sanattasarim/issue/20648/220295> adresinden alındı
- Karacan, N. (2014). Heykel, Kaide ve Kütle. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 7(7), 75-93. 11 26, 2019 tarihinde <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/192493> adresinden alındı
- Kedik, A. S. (1999). Sanat ve İzleyici İlişkinin Değişen Görünümü ve Zaman Kavramı Bağlamında Land Art. *Anadolu Sanat*, 99-112. 10 21, 2019 tarihinde <https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11421/1232/141077.pdf?sequence=1&isAllowed=y> adresinden alındı
- Kılıç, L. (2000). *Görüntü Estetiği*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Kıyar, N. (2013). İlkel Us ve Sanat Algısı Bağlamında Tabula Rasa Kurgusu. *Sanat Dergisi*, 0(22), 135-146. 12 18, 2019 tarihinde <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/29061> adresinden alındı
- Kızıl, P. D. (2000). *Mimarlık Öğrencileri İçin Objelerin İki-Üç Boyutlu Grafik Anlatımı ve Zihinde Canlandırma*. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi.

- Kilimci, P. (2012). *Anish Kapoor'un mekan ve malzeme anlayışı*. İstanbul: Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Koca, S. K., ve Hale, J. (2017). 'Üçüncü/Öteki Yer' Üzerine Bir Kavramsallaştırma Denemesi: Mekansal Bir Trilojinin İçinde Saklı Hikayelerin Keşfedilmesi. *Megaron Dergisi*, 12(3), 488-496. 12 18, 2019 tarihinde https://www.journalagent.com/megaron/pdfs/MEGARON-93685-ARTICLE-KAYMAZ_KOCA.pdf adresinden alındı
- Krauss, R. (2002). Mekana Yayılan Heykel. *Sanat Dünyamız*(82), 103-110.
- Lektorsky, V. (1998). *Özne Nesne Biliş*. (Ş. Alpagut, Çev.) İstanbul: Toplumsal Dönüşüm Yayınları.
- Lynton, N. (2015). *Modern Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Marion, J.-L. (2014). *Görünürün Kesişimi*. (M. Erşen, Çev.) İstanbul: MonoKL Yayınları.
- Mather, G. (2018). *Duyu ve Algının Temelleri*. (S. Canan, ve R. Dokuyucu, Çev.) Ankara: Nobel Yayınevi.
- McEvelley, T. (2019). Leonardo Drew: Büyük Göç. (A. G. ÖZKUL, Dü.) *İdil Dergisi*, 1245-1251. 12 11, 2019 tarihinde <http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1559232686.pdf> adresinden alındı
- Merleau-Ponty, M. (1994). *Algının Fenomenolojisine Önsöz*. (M. Atıcı, Çev.) İstanbul: AFA yayınları.
- Merleau-Ponty, M. (2003). *Göz ve Tin*. (A. Soysal, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Merleau-Ponty, M. (2005). *Algılanan Dünya*. (Ö. Aygün, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Moussavi, F. (2011). *Biçimin İşlevi*. İstanbul: Yem Yayın.
- Ocvirk, O. G., Stinson, R. E., Wigg, P. R., Bone, R. O., ve Cayton, D. L. (2015). *Sanatın Temelleri Teori ve Uygulama*. (N. B. Kuru, ve A. Kuru, Çev.) İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Öndin, N. (2009). *XX. Yüzyıl Sanatının Kuramsal Dili*. İstanbul: MSGSÜ Yayınları.
- Pallasmaa, J. (2011). *Tenin Gözleri: Mimarlık ve Duyular*. (A. U. Kılıç, Çev.) İstanbul: Yem Yayın.
- Püsküllüoğlu, A. (1999). *Türkçe Sözlük*. İstanbul: Doğan Kitapçılık AŞ.
- Read, H. (2014). *Sanatın Anlamı*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Roth, L. M. (2006). *Mimarlığın Öyküsü; Öğeleri, Tarihi ve Anlamı*. (E. Akça, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

- Semper, G. (2015). *Mimarlığın Dört Ögesi ve İki Konferans*. (A. Tümertekin, ve N. Ülner, Çev.) İstanbul: Janus Yayıncılık.
- Severini, G. (2013). Kübizm ve Fütürizm Üzerine Açıklamalar (1956). A. Antmen içinde, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar* (s. 76-77). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Shanken, E. A. (2012). *Sanat ve Elektronik Medya*. (O. Akınhay, Çev.) İstanbul: Akbank Sanat Yayınları.
- Sözen, M., ve Tanyeli, U. (2011). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Stroll, A. (1988). *Surfaces*. Minneapolis: The University of Minnesota Press.
- Stroud, M. B. (2002). *New Material As New Media; The Fabric Workshop and Museum*. Massachusetts and London, England: The Mit Press.
- Tansuğ, S. (1988). *Sanatın Görsel Dili*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tekin, Y. D. (2016). Antony Gormley'e Yakınlaşabilmek. *Medeniyet Sanat, İMÜ Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 2(1), 81-95. 12 09, 2019 tarihinde <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/226401> adresinden alındı
- Timuçin, A. (1994). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: BDS Yayınları.
- Tokatlı, A. (1973). *Ansiklopedik Felsefe Sözlüğü*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Turani, A. (2013). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Türk Dil Kurumu. (1998). *Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Vasseleu, C. (1999). *Işığın Dokusu: Irigaray, Levinas ve Merleau-Ponty'de Görüş ve Dokunuş*. (A. Sarıkaya, Çev.) Ankara: Öteki Yayınevi.
- Wilson, M. (2015). *Çağdaş Sanat Nasıl Okunur, 21. Yüzyıl Sanatını Yaşamak*. (F. C. Erdoğan, Çev.) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Wölfflin, H. (2015). *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*. (A. Cemal, Çev.) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Yılmaz, M. (2001). Pablo Picasso. M. Yılmaz içinde, *Sanatçıları Okumak ya da Hayali Söyleşiler* (s. 33-44). Ankara: Ütopya Yayınları.
- Yılmaz, M. (2006). *Heykel Sanatı*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Yılmaz, M. (2009). *Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Yücel, H. (2013). *İmgeden Yoruma*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları

İnternet Kaynakçası

- http-1: <https://www.sozluk.gov.tr/> (Erişim tarihi: 29.12.2019)
- http-2: <https://kelimeler.gen.tr/yuzey-nedir-ne-demek-341510> (Erişim tarihi: 29.12.2019)
- http-3: <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim tarihi: 22.12.2019)
- http-4: <https://artspleen.blogspot.com/2017/12/ann-veronica-janssens-ich-rede-zu-dir.html> (Erişim tarihi: 01.12.2019)
- http-5: <https://www.artsy.net/artist/krzysztof-wodiczko> (Erişim tarihi: 29.12.2019)
- http-6: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/nov/09/jeff-koons-gazing-ball-paintings-its-not-about-copying> (Erişim tarihi: 10.11.2019)
- http-7: <http://richardwilsonsculptor.com/sculpture/2050.html> (Erişim tarihi: 29.12.2019)
- http-8: https://www.saatchigallery.com/artists/artpages/richard_wilson_2050.htm (Erişim tarihi: 29.12.2019)
- http-9: https://www.saatchigallery.com/artists/artpages/warren_rebecca_she.htm (Erişim tarihi: 29.12.2019)
- http-10: <https://www.xavierhufkens.com/artists/thomas-houseago> (Erişim tarihi: 29.12.2019)
- http-11: <http://www.fabricworkshopandmuseum.org/Collections/CollectionDetail.aspx?CollectionId=597d60ad-4a04-4d93-bacb-619c593a39ad> (Erişim tarihi: 29.12.2019)
- http-12: <https://www.moma.org/collection/works/60839> (Erişim tarihi: 29.12.2019)
- http-13: <https://www.lissongallery.com/artists/dan-graham> (Erişim tarihi: 29.12.2019)
- http-14: <https://www.mariangoodman.com/artists/45-dan-graham/> (Erişim tarihi: 08.12.2019)
- http-15: <https://www.artsy.net/artist/dan-graham> (Erişim tarihi: 29.12.2019)
- http-16: <https://www.maxxi.art/en/events/monica-bonvicini-in-conversazione-con-houhanru/> (Erişim tarihi: 29.12.2019)
- http-17: <https://uk.phaidon.com/agenda/art/articles/2014/june/17/six-things-you-need-to-know-about-monica-bonvicini/> (Erişim tarihi: 29.12.2019)
- http-18: <https://www.theguardian.com/uk/2003/dec/04/arts.artsnews> (Erişim tarihi: 29.12.2019)
- http-19: <https://www.curatormagazine.com/taylorworley/play-at-your-own-risk/> (Erişim tarihi: 12.12.2019)
- http-20: <http://www.antonygormley.com/resources/interview-item/id/131> (Erişim tarihi: 29.12.2019)
- http-21: <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/Tom-Friedman> (Erişim tarihi: 11.12.2019)
- http-22: <https://www.artsy.net/artist/tom-friedman> (Erişim tarihi: 11.12.2019)
- http-23: <https://www.artsy.net/artist/tara-donovan> (Erişim tarihi: 11.12.2019)
- http-24: <https://www.pacegallery.com/artists/tara-donovan/> (Erişim tarihi: 11.12.2019)
- http-25: <https://www.nytimes.com/2018/09/20/books/tara-donovan-fieldwork.html> (Erişim tarihi: 10.11.2019)

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı: Kübra Yıldırım

Doğum Yeri ve Yılı: İstanbul/1993

E-Posta: k.yildirim0@gmail.com

Eğitim Geçmişi

2012-2016 Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü

2011-2012 Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Baskı Sanatları Bölümü

2007-2011 Antalya Barosu Anadolu Meslek Lisesi Grafik Bölümü

Mesleki Geçmişi

2016- 2018 Eskişehir Yılmaz Büyükerşen Balmumu Heykel Atölyesi (heykeltıraş)

Seçilmiş Sergiler

2016 CerModern Mezuniyet Sergisi Ankara

2015 Blok Mermer Fuarı Bursa

2014 Heykel Bölümü Yılsonu Sergisi

2016 Yunus Emre Kültür ve Sanat Haftası Heykel Sergisi Eskişehir

Sempozyumlar

2015 Kartal Belediyesi IV. Taş Heykel Sempozyumu (Asistan)

2015 BEBKA “Bilecik Mermeri Tasarımla Buluşuyor” Projesi / Bursa Blok Mermer Fuarı