

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANASANAT DALI



**GÜNÜMÜZ HEYKEL SANATINDA
SOYUT FORM VE MALZEME İLİŞKİSİ**

Sanatta Yeterlik Tezi

HÜLYA BAKKAL

İstanbul, 2019

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANASANAT DALI



**GÜNÜMÜZ HEYKEL SANATINDA
SOYUT FORM VE MALZEME İLİŞKİSİ**

Sanatta Yeterlik Tezi

HÜLYA BAKKAL

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi NURETTİN BEKTAŞ

İstanbul, 2019

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü



SANATTA YETERLİK TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN

Adı ve Soyadı : Hülya BAKKAL

Anasanat Dalı : HEYKEL

Tezin Adı : GÜNÜMÜZ HEYKEL SANATINDA SOYUT FORM VE MALZEME İLİŞKİSİ

31.05.2019 tarihinde yapılan Tez/Sergi/Proje Savunma sınavında savunulan tez; kapsam, nitelik ve şekil yönünden başarılı bulunmuş ve Sanatta Yeterlik tezi olarak **KABUL** edilmiştir.

Öğr.No: ASD ve Adı Soyadı 731214002	Asil yedek jüriler	Öğr.Üyesinin Adı ve Soyadı	ASD ve Kurumu	İMZA
261200720070072 HEYKEL Hülya BAKKAL	ASİL	Dr.Öğr.Üyesi Nurettin BEKTAŞ (Tez Danışmanı)	Heykel (MÜGSF)	
	ASİL	Prof. ŞEYMA ÜSTÜNER UZUNÖZ	Heykel (MÜGSF)	
	ASİL	Prof.Sevil SAYGI	Resim (MÜGSF)	
	ASİL	Prof.İnsel İNAL	Temel Eğitim (MSGSÜ)	
	ASİL	Dr.Öğr.Üyesi Seda YAVUZ	Sanat Tarihi (İstanbul Üniversitesi)	
	YEDEK	Doç. Çağrı SARAY	Temel Eğitim MÜGSF)	
	YEDEK	Dr.Öğr.Üyesi Serap YÜZGÜLLER	Sanat Tarihi (İstanbul Üniversitesi)	
	YEDEK	Dr.Öğr.Üyesi Hünkar YILMAZ	Heykel (Kocaeli Üniversitesi)	

Adı geçen öğrenci 17.06.2019 tarihinde mezuniyeti yukardaki bilgileri ve jüri kararı ile Enstitü yönetim Kurulu'nun 20.06/2019 tarih ve 2019/XI.10 sayılı kararı ile onaylanmıştır.

Prof. Oktay COLAK

Müdür



ÖZET

GÜNÜMÜZ HEYKEL SANATINDA SOYUT FORM VE MALZEME İLİŞKİSİ

Bu tez çalışması, heykel sanatında soyut eğilimlerin malzemesiyle kurduğu ilişkiyi incelemiştir. Tez, günümüzde heykeltıraşları yeniden soyut forma yönlendiren sebepleri, geçmiş pratiklere göre nasıl ve hangi yönden yeni biçim ve içerikler ürettikleri ve bu yeni olan yaklaşımların kültürel alanda bir karşılık oluşturup oluşturmadığı sorularına yanıt bulmaya çalışmıştır. Malzemenin seçimi ve kullanım teknikleri üzerinden soyut formu değerlendirmek tezin sorunsalını çözümlenmede doğru bir veri olarak kabul edilmiş ve tezin konusunu belirlemiştir.

Eser-metin olarak hazırlanan çalışma geçmiş, günümüz ve eser metni oluşturan üretimlerin irdelendiği üç ana başlık altında toplanmıştır. Birinci bölümde XX. yüzyılda soyut form ve malzeme ilişkisi, farklı formalist üslupların ele alındığı alt başlıklarda incelenmiştir. Günümüz heykelinin irdelendiği ikinci bölüm 'yeni formalizm' tanımı altında ele alınmıştır. Üçüncü bölümde ise eser metne dahil üretimlerin biçim, malzeme ve içerik ilişkisi değerlendirilmiştir.

Bu araştırma ve incelemeler ışığında günümüz sanatında malzeme seçimi ve kullanım biçimiyle soyut formun yeniden ele alındığı sonucuna varılmıştır. Günümüz heykelinde soyut form, yeni malzemeler yardımıyla yeni içerikler ve bakışlar yaratmaktadır. Yeni formalist yaklaşım günümüzde değişen ve devinen toplumsal ve kültürel yapıyı anlamak için heykelin önemli bir mecra olarak değerlendirilmesine imkân sunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Heykel, Heykel Sanatı, Günümüz Heykel Sanatı, Soyut Heykel, Modern Heykel, Türk Soyut Heykeli, Soyut Form, Formalizm, Yeni Formalizm, Form ve Malzeme İlişkisi*

SUMMARY

THE RELATION OF ABSTRACT FORM AND MATERIAL IN CONTEMPORARY ART OF SCULPTURE

The thesis studies the relationship between the abstract trends and their materials in the art of sculpture. The thesis tries to find answers to the questions such as the reasons that redirects the sculpturers to the abstract form and how and on which aspects they create the new forms and contents in terms of older practices and whether these new approaches match in the cultural zone, or not. The assessment of the abstract form through the material selection and the style of use has been adopted as the accurate data for analyzing the problematic of the thesis, and has determined the subject matter of the thesis.

The study prepared as work-text have been compiled in three main topics which discuss the past, today and the artistic creations constituent the work-text. In the first part, the relation of form and material in the 20th Century is studied in the subparts of different formalist genres have been discussed. The second part investigating the contemporary sculpture is discussed with a description of 'New formalism'. In the third part, the relationships between form, material and content in the artistic creations included in the work-text are interpreted.

In the light of these research and studies, it is decided that the abstract form is reconsidered with its selection and use of material in today's art. The abstract form creates new contents and visions with the help of its new materials in today's sculpture. The new formalist approach provides an opportunity to assess the importance of sculpture as an important media to understand today's changing and moving social and cultural structure.

Keywords: *Sculpture, The Art of Sculpture, Contemporary Art of Sculpture, Abstract Sculpture, Modern Sculpture, Turkish Abstract Sculpture, Abstract Form, Formalism, New Formalism, Form and Material Relationship*

ÖNSÖZ

Bu çalışma, Batıda ortaya çıkarak dünya geneline yayılan modernizmin yeniden yorumlanmaya ihtiyaç duyulduğu bir dönemde hazırlanmıştır. Günümüzde her coğrafyada yaşanan farklı moderniteler bugüne dair farklı yorumlara olanak sağlayabilir, bu yorumlar da yerel ve uluslararası düzeyde ihtiyaç duyulan yeninin tanımlanmasına katkıda bulunabilir. Eser-metin çalışması, bugünün dünyasının yeniden yorumuna heykel alanından katkı sunmayı gözetmiştir. Sanatsal üretimlerim üzerinden buranın gerçeklerini dünya ölçeğindeki gerçeklerle buluşturmanın uğraşında olmuştur.

Bilgi eksiklerimi giderebilmek ve doğru soruları sorup yanıt bulmak için uzun ve meşakkâtli bir zaman geçmiştir. Oysa yeni formalizm tanımını bir on yıl önce ortaya koyabilmek bugünü okuyabilmek için daha doğru bir adım olabilirdi. Ancak bugün erişebildiğim kaynaklara on yıl önce erişmem de pek olası değildi.

Sanatsal üretimlerin başlangıcı olan lisans eğitiminde farklı bir bölümün öğrencisi olmama rağmen resim ve heykel bölümlerinde kendi öğrencisi gibi işlerimi destekleyen, yorumlayan tüm hocalarıma minnettarım. Bunun kaynağının Bauhaus ekolüyle eğitim veren bir kurumda açık görüşlü ve iyi niyetli hocaların bulunması olduğunu düşünüyorum. Özellikle desen çalışmalarında Dr. Öğr. Üyesi Ziyatin Nuriyev'in, form ve malzeme çalışmalarında Dr. Öğr. Üyesi Kemal Gürbüz'ün katkılarına müteşekkirim. Danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Nurettin Bektaş'a çalışma süresince verdiği destekten ve uzun bir zaman alan bu süreçte benden vazgeçmemesinden dolayı ayrıca teşekkürlerimi sunarım. Jüri üyeleri Prof. Şeyma Üstüner Uzunöz ve Prof. Sevil Saygı'nın tez çalışmasındaki yorumları ve düzeltmeleri olmasa bu önsözü yazamazdım. Tezin içeriğine yaptığı katkılardan dolayı Dürnaz Akşit'e ve metin redaksiyonunu yapan ve bu süreçte yanımda olan H. Burçin Kimmet'e sevgilerimi sunarım. Tez sergisi kurulumunda desteklerini hiç esirgemeyen ve geniş aile kavramının önemini anlamama yardımcı olan Cem ve Okan Çabuk, Mustafa Demir, Ozan Yalınkılıç ve Ömer Faruk Parlak'a gönül borcum var. Koşulsuz sevgileriyle beni ayakta tutan anneme ve iki ablama ise ne kadar teşekkür etsem azdır.

İÇİNDEKİLER

Sayfa No:

ŞEKİL LİSTESİ	v
1. GİRİŞ	1
2. YIRMİNCİ YÜZYIL HEYKELİNDE MALZEMENİN VE YENİ UYGULAMA TEKNİKLERİNİN SOYUT ÜSLUPLAR ÜZERİNDE ETKİSİ	
2.1 Modernizme Varış	7
2.2 Brancusi “Fikrin ve Malzemenin Yolculuğu”	16
2.3 Picasso “Sıradan Malzemenin Cüreti”	21
2.4 Gonzalez “Demirin Boşlukla Dansı”	26
2.5 Konstrüktivistler “Malzeme Kültürü”	31
2.6 Vitalistler “Malzemeye Sadakat”	38
2.7 Almanya - Yıkım Estetiği “Malzemenin Sembolik Dili”	44
2.8 Amerikan Biçimciliği “Medium-Specificity (Aracın Özgüllüğü)....	55
2.9 Postmodern Heykel “Different Specificity” (Farklı Özgüllükler) ..	68
2.10 Yeni İngiliz Heykeli “Malzemenin Tavrı”	72
2.11 Türk Soyut Heykelinde Malzeme Anlayışı	83
3. GÜNÜMÜZ HEYKEL SANATINDA SOYUT FORM VE MALZEME İLİŞKİSİNİN YENİ FORMALİZM BAĞLAMINDA İNCELENMESİ	97
4. ESER METNİ OLUŞTURAN ÜRETİMLERİN SOYUT FORM VE MALZEME İLİŞKİSİ AÇISINDAN DEĞERLENDİRİLMESİ	120
5. SONUÇ	146
KAYNAKÇA	152

ŞEKİL LİSTESİ

	Sayfa No.
Görsel 2.1.1 : Belvedere Torsu, MÖ 1. yüzyıl, Mermer	7
Görsel 2.1.2 : Michelangelo, Gündüz Heykeli, 1526-31, Mermer	7
Görsel 2.1.3 : Michelangelo, Atlas, 1530-34, Mermer, Yükseklik: 277 cm...	8
Görsel 2.1.4 : Auguste Rodin, Maddeden Çıkan Düşünce, 1895, Mermer, 74,2x43,5x46,1 cm.....	8
Görsel 2.1.5 : Auguste Rodin, Pierre de Wissant'ın Başı, Bronz, 10,5x7,8x9 cm.....	9
Görsel 2.1.6 : Auguste Rodin, Erkek Torsu, 1877, Bronz, 60x30x25 cm	9
Görsel 2.1.7 : Medarno Rosso, Güneşte Çocuk, 1891-1892, Alçı ve parafin, 35,5x21,8x19,9 cm.....	10
Görsel 2.1.8 : Medarno Rosso, Annelik, 1889, Alçı ve parafin, 44,7x57,6x21 cm.....	10
Görsel 2.1.9 : Pablo Picasso, Kadın Başı, 1909, Bronz, 40,6 x 26 x 25,4 cm ...	13
Görsel 2.1.10 : Pablo Picasso, Elma, 1909, Alçı, 10,5x10x7,5 cm	13
Görsel 2.1.11 : Alexander Archipenko, Yürüyen Kadın, 1912, Bronz, Yükseklik: 67 cm	14
Görsel 2.1.12 : Henri Gaudier-Brzeska, Kırmızı Taştan Dansçı, 1913, Taş, 43,2x22,9x22,9 cm.....	14
Görsel 2.1.13 : Umberto Boccioni, Mekânda Bir Şişenin Gelişimi, 1912–1913, Bronz, 38x60x33 cm.....	14
Görsel 2.2.1 : Ata Figürü, 18.-19. yy., Boyo Halkı, Kimano Köyü, Demokratik Kongo Cumhuriyeti, Ahşap ve kaolin kili, 77,5x28,9x21,6 cm	16
Görsel 2.2.2 : Constantin Brancusi, Mirasyedi, 1914-15, Meşe ağacı ve kireç taşı kaide, 44,4x20,5x20,5 cm.....	16
Görsel 2.2.3 : Constantin Brancusi, Öpücük (Kolon), 1933-1935, taş-alçı, Yükseklik: 95 cm	17
Görsel 2.2.4 : Constantin Brancusi, Uyuyan çocuk başı, 1908, Bronz, 10x14x13 cm.....	18
Görsel 2.2.5 : Constantin Brancusi, Prometheus, 1912, Beton kalıp, 13,7x17,8x13,6 cm.....	18

Görsel 2.2.6 : Constantin Brancusi, Çocuk Başı, 1913, Ahşap	18
Görsel 2.2.7 : Constantin Brancusi, Maiastra, 1912, Mermer, Kireçtaşı, Yükseklik: 233,7 cm	18
Görsel 2.2.8 : Constantin Brancusi, Altın Kuş, 1919/20 (kaide 1922), Bronz, Taş, Ahşap, 217,8x29,9x29,9 cm.....	18
Görsel 2.2.9 : Constantin Brancusi, Boşluktaki Kuş, 1931-36, Siyah ve Beyaz Mermer, kireçtaşı, kumtaşı, 318,1x42,5x42,5 cm	18
Görsel 2.2.10 : Constantin Brancusi, Tirgu-Jui Parkı, 1934-38, Sessizlik Masası yönünden görüntü.....	19
Görsel 2.3.1 : Bufalo Maskesi, 19. yy. Başı, Bwa halkı, Batı Sudan, Ahşap, boya, lif, Yükseklik: 69,8 cm.....	21
Görsel 2.3.2 : Pablo Picasso, Mandolin ve Klarnet, 1913, Ahşap, boya, kalem, Yükseklik: 60 cm	21
Görsel 2.3.3 : Pablo Picasso, Gitarlı Natürmort, 1913, Mukavva, kağıt, ip, tel, 76,2x52,1x19,7 cm.....	22
Görsel 2.3.4 : Pablo Picasso, Gitar, 1914, Teneke ve Tel, 77,5x35x19,3 cm...	22
Görsel 2.3.5 : Pablo Picasso, Bardak ve Zar, 1914, Boyanmış ahşap, Yükseklik: 23,5 cm	23
Görsel 2.3.6 : Pablo Picasso, Masada Şişe ve Keman, 1915, Ahşap, çivi, ip, füzen, boya, Yükseklik: 47 cm	23
Görsel 2.3.7 : Umberto Boccioni, Dörtnala At ve Ev Dinamizmi, 1914-15, Guaj, yağlı boya, ahşap, karton, bakır, boyalı demir, 112,9x115 cm	23
Görsel 2.3.8 : Henri Laurens, Şişe ve Bardak, 1918, Plaka metal, Ahşap, Boya, 52x55x55 cm	23
Görsel 2.3.9 : Pablo Picasso, 'Le Chef-d'oeuvre inconnu' için Desen, 1924, Kalem, 29,6x22,4 cm.....	24
Görsel 2.3.10 : Pablo Picasso, Guillaume Apollinaire Anıtı için Proje, 1962 (1928 orjinal maketini sonrası büyütülmüş versiyon), Çelik, 198,1x74,8x159,8 cm.....	24
Görsel 2.3.11 : Picasso, Kadın Başı, 1929-30, Boyanmış demir, metal sac, yaylar ve süzgeç,100x37x59 cm.....	25
Görsel 2.3.12 : Picasso, Figür, 1935, Kepçe, Tırmık, ahşap, ip, çivi ve tüy,	

112x61,5x29,8 cm.....	25
Görsel 2.4.1 : Julio Gonzalez, Yatan Baş, 1929, Demir, 17 cm	27
Görsel 2.4.2 : Julio Gonzalez, “Tavşan” Adlı Baş, 1930, Demir, 33 cm.....	27
Görsel 2.4.3 : Julio Gonzalez, Soyтары, 1929, Bronz (Sanatçının ölümünden sonra orjinal kaynatılmış demirden kalıp alınmış örneği), 41,9x30,4x27,9 cm ..	27
Görsel 2.4.4 : Julio Gonzalez, Oyuk Kafa, 1933-35, Demir, 46,7x21,6x30,8 cm.....	27
Görsel 2.4.5 : Julio Gonzalez, Ayakta Büyük Figür, 1932, Demir, 128x69x40 cm.....	28
Görsel 2.4.6 : Julio Gonzalez, Sepetli Kadın, 1931, Demir, Yükseklik: 180 cm.....	28
Görsel 2.4.7 : Julio Gonzales, Mimari Figür No. 2, 1940, Kağıt üzerine mürekkep, grafit, suluboya, 31,8x24,1 cm	28
Görsel 2.4.8 : Julio Gonzales, Mösyö Kaktüs, 1939, Patina edilmiş demir, 64,3x25x17 cm.....	28
Görsel 2.4.9 : Julio Gonzalez, Montserrat, 1935-37, Demir ve tahta, 165x59x42,5 cm.....	29
Görsel 2.4.10 : Julio Gonzalez, Tors, 1936, Dövülmüş ve eritilmiş demir, 61,9x36,2x27 cm.....	29
Görsel 2.4.11 : Julio Gonzalez, Montserrat’ın başı II, 1942, bronz, 31,3x19,6x28,1 cm.....	30
Görsel 2.4.12 : Julio Gonzalez, Montserrat’ın başı, 1938-39, bronz, 22,5x15,2x12 cm.....	30
Görsel 2.5.1 : Vladimir Tatlin, Malzemelerin Seçimi: Demir, Sıva, Cam, Asfalt, 1914, ölçü bilinmiyor	32
Görsel 2.5.2 : Vladimir Tatlin, Karşı-Rölyef, 1915, Demir, aluminium ve astar boyası, ölçü bilinmiyor	33
Görsel 2.5.3 : Vladimir Tatlin, 3. Enternasyonal Anıtı, 1919-1925, Demir ve cam	33
Görsel 2.5.4 : Rodçenko, Popova’nın Stüdyosu, 1924	34
Görsel 2.5.5 : Rodçenko, Uzamsal Konstrüksiyon no.12, 1920, Boyalı kontraplak ve tel.....	34

Görsel 2.5.6 : Naum Gabo, Sarmal Konu, 1941, Selüloz, asetat ve pleksiglas, 14x24,4x24,4 cm.....	36
Görsel 2.5.7 : Naum Gabo, Çizgisel Konstrüksiyon No.2, 1970-71, Plastik ve naylon iplik, 113x60x59 cm.....	37
Görsel 2.6.1 : Jacop Epstein, Kaya Delicisi, 1913-15, Polyester reçine, metal ve ahşap, 205x141,5 cm.....	38
Görsel 2.6.2 : Henri Gaudier-Brzeska, Dikilen Kuşlar, 1914,	K
ireçtaşı, 67,6x26x31,4 cm	39
Görsel 2.6.3 : Henry Moore, Unesco için Uzanan Kadın Çalışması, 1957, Bronz, 144x244x91,4 cm.....	41
Görsel 2.6.4 : Dame Barbara Hepworth, Anne ve Çocuğu, 1936, Su mermeri, 23x45,5x18,9 cm.....	41
Görsel 2.6.5 : Dame Barbara Hepworth, Deniz Formu (Porthmeor), 1958, Ahşap kaide üzerine bronz, 83x113,5x355 cm.....	42
Görsel 2.6.6 : Jean Arp, Pagoda Meyvesi, 1949, Bronz, 91x73x59,7 cm.....	43
Görsel 2.6.7 : Henry Moore, İç ve Dış Formlar, 1952-53, Alçı, 195,6x67,9x69,2 cm.....	43
Görsel 2.6.8 : Henry Moore, İç ve Dış Formlar, detay	43
Görsel 2.7.1 : Raoul Hausmann, Mekanik Kafa (Zamanın Ruhı), 1919, Buluntu nesnelere asamblaj, 32,5x21x20 cm	44
Görsel 2.7.2 : Man Ray, Hediye, 1921, Demir ve çivi, 17x10x11 cm.....	44
Görsel 2.7.3 : Kurt Schwitters, Avlusu ile Birlikte Kale ve Katedral, 1922....	45
Görsel 2.7.4 : Kurt Schwitters, <i>Merz Evi</i> , 1920, Boyanmış ve çivilenmiş ahşap ve metal	45
Görsel 2.7.5 : Kurt Schwitters, Hannover Merzbau: İlk günün Merz Sütunu, 1923, Karışık malzeme, Ölçü bilinmiyor.....	46
Görsel 2.7.6 : Kurt Schwitters, Hannover Merzbau, Erotik İstirap Katedrali, 1930	47
Görsel 2.7.7 : Laszlo Moholy-Nagy, Işık-Uzam Modülü, 1930, Çelik, plastik, ahşap ve elektrikli motor, 151x70x70 cm.....	48
Görsel 2.7.8 : Walter Gropius, Mart Ölülerine Anıt, 1920, beton	48

Görsel 2.7.9 : Walter Gropius, Mart Ölülerine Anıt, Maket.....	48
Görsel 2.7.10 : Joseph Beuys, Yağlı Sandalye, 1963, Balmumu ile Ahşap sandalye ve Metal, 94,5x41,6x47,5 cm	49
Görsel 2.7.11 : Joseph Beuys, Yağ Keçe Heykeli (Yağ Bataryası), 1963 Metal ve cam sergileme vitrininde yağ, keçe ve mukavva kutu, 111,8x69,2x86,3 cm.....	51
Görsel 2.7.12 : Joseph Beuys, Yirminci Yüzyılın Sonu, 1983-5, Basalt, çamur ve keçe, 90 x 700 x 1200 cm	51
Görsel 2.7.13 : Anselm Kiefer, Sulamith I ve II, 1990, Kurşun, saç ve kül, 110 x 63 x 11 cm.....	52
Görsel 2.7.14 : Anselm Kiefer, Ölüm Fügü, 2000, Kurşun, dal ve çalı parçaları	53
Görsel 2.7.15 : Anselm Kiefer, Kayan Yıldızlar, 2007, Demir, kurşun ve cam	53
Görsel 2.7.16 : Anselm Kiefer, Dardır Gemiler, 2002, Beton, inşaat demiri, kurşun, Uzunluk: 25 mt	54
Görsel 2.8.1 : David Smith, Tanktotem III, 1953, Çelik, 214x68,5x50,8 cm..	56
Görsel 2.8.2 : David Smith, Tanktotem IX, 1960, Boyanmış çelik, 214,6x94x35,9 cm.....	56
Görsel 2.8.3 : David Smith, Avustralya, 1951, Cüruf briketi üzerine boyanmış çelik, 202x274x41 cm	57
Görsel 2.8.4 : Julio Gonzales, Paletli Dansçı, 1934, Demir patina, Kaide ile yükseklik: 101 cm.....	58
Görsel 2.8.5 : David Smith, İsimsiz, 1952, Kağıt üzerine yumurta mürekkebi, 39,4x52,1 cm	58
Görsel 2.8.6 : David Smith, <i>Zig IV</i> , 1961, Boyanmış çelik, 242,3x214x193 cm.....	59
Görsel 2.8.7 : David Smith, Konstrüksiyon Aralık II, 1964, Çelik, 210x170,2x74,9 cm.....	59
Görsel 2.8.8 : Eduardo Chillida, Rüzgarın Tarağı II, 1959, Demir, Uzunluk: 50 cm.....	60
Görsel 2.8.9 : Eduardo Chillida, Uzayın Modülasyonu I, 1963, Demir, 54,6x69,8x40 cm.....	60

Görsel 2.8.10 : Mark di Suvero, Che farò senza Eurydice, 1959, Ahşap, halat ve çivi, 205,74x279,4x233,68 cm.....	61
Görsel 2.8.11 : Mark di Suvero, Ladderpiece, 1961-62, Ahşap ve demir, 189x465x300 cm.....	61
Görsel 2.8.12 : Mark di Suvero, Nedir Yıllar?, 1967, Çelik, çelik kablo, 12x12x9,1 mt	62
Görsel 2.8.13 : Mark di Suvero, Mozart'ın Doğumünü, 1989, Çelik, 7x12,19x12,19 mt	62
Görsel 2.8.14 : Isamu Noguchi, Shodo Flowing (Kaligrafi), 1960-62, Bronz üzeri siyah patina, 193,7x38,1x32,4 cm	63
Görsel 2.8.15 : Isamu Noguchi, Hatıra, 1944, Balsa ağacı, 124,4x68,5x21,5 cm.....	63
Görsel 2.8.16 : Isamu Noguchi, The Roar, 1966, Beyaz mermer, 57,2x82,6x61 cm.....	64
Görsel 2.8.17 : Japon Suiseki örnekleri	64
Görsel 2.8.18 : John Chamberlain, Kadife Beyazı, 1962, Boyalı ve krom kaplama çelik, 205,1x134,6x124,9 cm	65
Görsel 2.8.19 : John Chamberlain, Fındıkkıran, 1960, Boyalı ve krom kaplama çelik, 115,6x110,5x81,3 cm	66
Görsel 2.8.20 : John Chamberlain, Funburn, 1967, Poliüretan köpük ve sicim, 102x167,5x157,5 cm.....	66
Görsel 2.8.21 : John Chamberlain, Hano, 1970, Mineral kaplanmış sentetik polimer reçinesi, 76,2x94x86,4 cm.....	66
Görsel 2.8.22 : Louise Nevelson, Mrs. N'nin Sarayı, 1964-77, Siyah boyalı ahşap ve ayna, 355,6x607,1x457,2 cm	67
Görsel 2.9.1 : Dan Flavin, Tatlin için Anıt I, 1964, Floresan lamba ve metal aksesuarlar, 243,8x58,7x10,8 cm.....	69
Görsel 2.9.2 : Eva Hesse, İsimsiz, 1969-70, Lateks, halat, sicim ve tel	70
Görsel 2.9.3 : Robert Morris, İsimsiz, 1968, Dokuz keçe şerit yerleştirme, 172,7x182,8x66 cm.....	70
Görsel 2.9.4 : Richard Serra, Kaldırmak, 1967, Kükürtlenmiş kauçuk, 91,4x200x 152,4 cm.....	70

Görsel 2.9.5 : Richard Serra, The Matter of Time, 1994-2005, Sekiz Heykel, Weathering Çelik, Yerleştirme.....	71
Görsel 2.10.1 : Anthony Caro, Öğle, 1960, Boyanmış çelik, 235,6x96,2x378,5 cm.....	72
Görsel 2.10.2 : Anthony Caro, Askerin Hikayesi, 1983, Çelik, 183x208x135,5 cm.....	73
Görsel 2.10.3 : Anthony Caro, Ormanda, 2012, Paslandırılmış çelik, 249x373x170 cm.....	73
Görsel 2.10.4 : Anthony Caro, Işık Şapeli, Saint-Jean- Baptiste, Bourbourg, 2008, Yerleştirme, Ahşap, demir.....	73
Görsel 2.10.5 : David Annesley, İsimli, 1969, Boyanmış alüminyum, 223,5x210,2x61 cm.....	74
Görsel 2.10.6 : Philip King, İçinde, 1978-9, Arduvaz, Karaağaç, Metal, 221x320x259 cm.....	74
Görsel 2.10.7 : Katherine Gili, Yükseliş, 1979, Demir 90x98x60 cm.....	75
Görsel 2.10.8 : John Panting, İsimli, 1974, Ahşap, reçine, demir, Yükseklik:183 cm.....	75
Görsel 2.10.9 : William Tucker, Frenhofer, 1998, Bronz, 210x210x250 cm....	76
Görsel 2.10.10: Stephan Cox, Krizalit, 1989-91, Porfir, 92x285x100 cm	77
Görsel 2.10.11: Bill Woodrow, Gitar ile İkiz Çamaşır Teknesi, 1981, Çamaşır makinası, 88,9x76,2x66 cm.....	77
Görsel 2.10.12: Richard Deacon, Dalgalı, 2005, paslanmaz çelik ve ahşap, 158x374x257 cm.....	77
Görsel 2.10.13: Tony Cragg, Kahzernarbeit, 1985, Ahşap tabure, bavlul, plastik boru, metal yayık, pirinç kanca, 184,5x259x103 cm	78
Görsel 2.10.14: Tony Cragg, Çerçeve, 2012, Ahşap, 167x158x150 cm	79
Görsel 2.10.15: Tony Cragg, Dünyanın Parçaları, 2015, Alüminyum, 197x130x66 cm.....	79
Görsel 2.10.16: Anish Kapoor, Kutlar gibi, Kırmızı Çiçekler Açan Bir Dağ Keşfettim, 1981, Desen, ahşap, karışık malzeme, Nesne 1: 97x76,2x160 cm Nesne 2: 33x71,1x81,3 cm Nesne3: 21x15,3x47 cm	80
Görsel 2.10.17: Anish Kapoor, Bulut Kapısı, 2004, Paslanmaz çelik,	

10x20x12,8 mt	80
Görsel 2.10.18: Anish Kapoor, Dişi Kurt, 2016, Reçine, toprak, mermer, 270x990x530 cm.....	80
Görsel 2.10.19: Cornelia Parker, Soğuk Karanlık Madde: Parçalanmış Bakış, 1991, Ahşap, metal, plastik, seramik, kağıt, tekstil ve tel, 400x500x500 cm.....	82
Görsel 2.10.20: Cathy de Monchaux, Tehlikeli Kırılğanlık, 1994, Deri, metal, kadife, 40x32 cm.....	82
Görsel 2.10.21: John Wallbank, İsimsiz, 2017, Boya, kağıt, PVA, bant, poliüretan, ahşapkontra, 194x202x190 cm	82
Görsel 2.10.22: Helen Martin, Eucalyptus Let Us In, 2015, 2016 Turner Ödülü Yerleştirmesinden detay	82
Görsel 2.11.1 : Ali Hadi Bara, Tarih bilinmiyor, Soyut Kompozisyon, Bronz,100x91x67 cm.....	83
Görsel 2.11.2 : Zühtü Müridoğlu, Soyut Kompozisyon, Tarih bilinmiyor, Ahşap üzerine bakır, 128x102x80 cm	84
Görsel 2.11.3 : Zühtü Müridoğlu, Soyut Kompozisyon, Tarih bilinmiyor, Ahşap, 143x96x94 cm	84
Görsel 2.11.4 : Zühtü Müridoğlu, Soyut Kompozisyon, Tarih bilinmiyor, Ahşap ve demir, 99x97x76 cm	85
Görsel 2.11.5 : Zühtü Müridoğlu, Soyut Kompozisyon, Tarih bilinmiyor, Ahşap ve demir, 97x78x65 cm	85
Görsel 2.11.6 : İlhan Koman, İsimsiz, 1960'lar, Demir, Yükseklik: 40 cm	86
Görsel 2.11.7 : İlhan Koman, İsimsiz, 1960'lar, Ahşap kaidede demir, Yükseklik: 31 cm.....	86
Görsel 2.11.8 : İlhan Koman, Moebius Türevi, 1980-86, Karton, Ölçü bilinmiyor.....	87
Görsel 2.11.9 : İlhan Koman, Girdap, 1975-80, Ahşap, Ölçü bilinmiyor	87
Görsel 2.11.10: Şadi Çalık, Soyut Kompozisyon- Demir4, 1957, Demir, 75,5x51,5x20 cm.....	88
Görsel 2.11.11: Şadi Çalık, Virüs Entellektüel, 1970, Demir ve tel, Çap: 75 cm.....	88
Görsel 2.11.12: Kuzgun Acar, Tarih bilinmiyor, Ahşap, 82x18 cm.....	89

Görsel 2.11.13: Kuzgun Acar, Ahşap, 49x25 cm	89
Görsel 2.11.14: Kuzgun Acar, Soyut Kompozisyon, Tarih bilinmiyor, Demir, 50x53x60 cm.....	90
Görsel 2.11.15: Kuzgun Acar, İsimsiz, Tarih bilinmiyor, Demir, 64x46x50 cm.....	90
Görsel 2.11.16: Füsün Onur, İsimsiz, 1970, Sünger, 175x150x75 cm	91
Görsel 2.11.17: Tamer Başoğlu, ODTÜ Bilim Ağacı, 1966, Beton	92
Görsel 2.11.18: Koray Ariş, Denge Serisi'nden, Ahşap ve kösele, 90x120x27 cm.....	92
Görsel 2.11.19: Osman Dinç, Üç Büyük Damla, 2007, Demir, 200x88x30 cm, 3 adet.....	93
Görsel 2.11.20: Seyhun Topuz, Mavi Düğüm, 2014, Alüminyum, 75x95x82 cm.....	94
Görsel 2.11.21: Seyhun Topuz, Buruşturulmuş Kağıt 2, 2017, Bakır üzerine elektrostatik boya, 86x130x70 cm	94
Görsel 2.11.22: Meriç Hızal, İlkbahar-Sonbahar, 1994, Taş ve metal, 75x133x50 cm.....	94
Görsel 2.11.23: Ziyatin Nuriev, Homo Urban, 1989, Bazalt, 47x116x43 cm....	95
Görsel 2.11.24: Günnür Özsoy, İsimsiz, 2015, Polyester üzeri metalik boya, 48x48x28 cm.....	96
Görsel 2.11.25: Seçkin Pirim, Me and Myself, 2016, Pleksiglas üzeri metalik boya, 400x150x100 cm.....	96
Görsel 3.1 : Henry Moore, İki Devasa Form, 1966, Bronz, 360x610x435 cm.....	99
Görsel 3.2 : David Smith, Hudson Nehri Manzarası, 1951, Boyalı paslanmaz çelik, 123,8x183,2x44 cm	100
Görsel 3.3 : Julio Gonzales, Uzanan Kadın, 1934, Dövülmüş ve kaynatılmış demir, 45,6x94x42,5 cm.....	100
Görsel 3.4 : Naum Gabo, Uzamda Yapı için Model (Kristal), 1937, Selüloz asetat, 7,6x7,6x3,8 cm	101
Görsel 3.5 : Anthony Caro, En Sonunda, 2010, Çelik, paslandırılmış demir ve kalas, 183x229x158 cm	102

Görsel 3.6 : Ursula von Rydingsvard, Duvar Cebi, 2003-2004, Sedir ve grafit, 411,5x183x165 cm.....	103
Görsel 3.7 : Henrique Oliveira, Dar Sokak İrini, 2011, Favela de Mare (Travessias Projesi), Rio de Janeiro-Brezilya, Buluntu malzeme, fiberglas, köpük, metal, ahşap, alçı, çimento, 5x3,5x1,8 mt.....	103
Görsel 3.8 : Maya Lin, Kızıl Deniz (Suyun Bedenleri Serisinden), 2006, Baltik Huş ağacı kerestesi, 53,3x235x43 cm.....	104
Görsel 3.9 : Leonardo Drew, Numara 134, 2009, Ahşap, karışık malzeme, boya, 472,4x706,1x223,5 cm.....	104
Görsel 3.10 : Phyllida Barlow, İsimiz: örs, 2012, Kontraplak, kalas, polistiren, çimento, alçı, bez, tel örgü, boya, poliüretan köpük, 155,9 x 80 x 86,4 cm.....	105
Görsel 3.11 : Berlinde De Bruyckere, Hassas Tenden Yoksun, 2014, Sergi yerleştirmesinden görüntü.....	106
Görsel 3.12 : Isa Genzken, Kırmızı-Sarı-Siyah-Çift Elipsoid “İkiz”, 1982, Cilalanmış ahşap, Birinci parça: 13x20.5x600 cm, İkinci parça: 11x14x602 cm	106
Görsel 3.13 : Michael Johansson, Yankı Tonları, 2011, Sandalye, kitap, kutu, kayıt aleti, vs., 60x80x50 cm.....	107
Görsel 3.14 : Meuser, İsimiz, 2016, Çelik ve boya, 125x90x70 cm.....	107
Görsel 3.15 : Jessica Stockholder, Gözler Üzerinde, 2014, Plastik sepet, lamba, trafik aynası, ahşap tabure, halı, akrilik boya, 488x518x549 cm.....	108
Görsel 3.16 : Peter Buggenhout, Körün Köre Yol Göstermesi #21, 2007, Evsel toz, saç, ahşap, poliüretan köpük, alüminyum, polyester, polistritin, 117x105x184 cm.....	109
Görsel 3.17 : Peter Buggenhout, Eskimo Blues II (detay), 1999, İşlenmiş inek midesi, ahşap, plastik, polyester, 100x145x75 cm.....	109
Görsel 3.18 : Isa Genzken, Fil, 2006, Ahşap, plastik boru, plastik folyo, stor parçaları, plastik oyuncak, yapay çiçek, kumaş, paketlenme malzemesi, lake ve sprej boya, 200x219x100 cm.....	110
Görsel 3.19 : “Anıtsal Olmayan: 21. Yüzyılda Nesne”, 2007, Sergiden genel görünüm, New Museum.....	116

Görsel 3.20 : Daiga Grantina, Tork, 2015, Karışık malzeme, 130x50x70 cm.....	117
Görsel 3.21 : Rachel Harrison, Oldukça Gizemli, 2004, Ahşap, çimento, akrilik, vida, 215,9x317,5x68,6 cm	117
Görsel 3.22 : Franz West, Sisifos IV, 2002, Kağıt hamuru, strafor, karton, lake, akrilik, 145x115x105 cm	118
Görsel 4.1 : Hülya Bakkal, Desen, 2011, Kağıt üzerine kalem, 10x15 cm ...	120
Görsel 4.2 ve 4.3: Hülya Bakkal, Desen, 2013, Kağıt üzerine kalem, 15x10 cm.....	121
Görsel 4.4, 4.5, 4.6, 4.7, 4.8, 4.9: Hülya Bakkal, Desen, Farklı tarihler, Kağıt üzerine kalem, 15x10 cm	122
Görsel 4.10 : Hülya Bakkal, İsimsiz, 1996, Tuval üzerine badana boyası, 140x100 cm.....	123
Görsel 4.11 : Hülya Bakkal, İsimsiz, 1996, Tuval üzerine badana boyası, 100x78 cm.....	123
Görsel 4.12 : Piet Mondrian, Gri Ağaç, 1911, Tuval üzerine Yağlı boya, 78,5x107,5 cm.....	124
Görsel 4.13 : Hülya Bakkal, İsimsiz, 2013, Ahşap ve yağlı boya, 73x93x25 cm.....	124
Görsel 4.14 : Franz Kline, Mahoning, 1956, Tuval üzeri kolaj ve yağlı boya, 203,2x254 cm.....	125
Görsel 4.15 : Mark di Suvero, Nedir Yıllar?, 1967, Çelik, çelik kablo, 12x12x9,1 mt	125
Görsel 4.16 : Hülya Bakkal, İsimsiz, 2011, Kontraplak üzerine maskeleme bandı ve akrilik boya, 170x220 cm.....	125
Görsel 4.17 : Hülya Bakkal, Detay, 1995, Tuval üzerine akrilik boya.....	126
Görsel 4.18 : Hülya Bakkal, İsimsiz, Detay, 1995, İp ve metal.....	126
Görsel 4.19 : Hülya Bakkal, İsimsiz, 2000, Kalas, 240x300x30 cm	127
Görsel 4.20 : Hülya Bakkal, İsimsiz, 2000, Kalas, bez, alçı, 160x130x25 cm.....	127
Görsel 4.21 : Hülya Bakkal, İsimsiz, 1999, Kağıt üzerine füzen, 120x150 cm.....	128

Görsel 4.22	: Hülya Bakkal, İsimsiz, 2000, Ytong, alçı, 120x180x40 cm	128
Görsel 4.23	: Hülya Bakkal, İsimsiz, 2008, Ahşap ve boya, 220x300x8 cm .	129
Görsel 4.24	: Hülya Bakkal, İsimsiz, 2005, Ahşap, 157x150x14 cm	130
Görsel 4.25	: Hülya Bakkal, İsimsiz, 2008, Ahşap, 124x195x17 cm	130
Görsel 4.26	: Hülya Bakkal, İsimsiz, 2010, Strafor üzeri çimento ve boya, 120x125 cm	131
Görsel 4.27	: Hülya Bakkal, İsimsiz, 2010, Kontraplak üzeri zift, tutkal, ahşap, 90x120 cm	131
Görsel 4.28	: Hülya Bakkal, İsimsiz, 2011, Strafor üzeri kum, tutkal ve boya, 120x250x35 cm	132
Görsel 4.29	: Hülya Bakkal, İsimsiz, 2011, Kontraplak üzeri ahşap, talaş, tutkal ve boya, 120x170x15 cm	132
Görsel 4.30	: Hülya Bakkal, İsimsiz, 2011, Ahşap, talaş, tutkal ve boya, 180x105x12cm	133
Görsel 4.31	: Hülya Bakkal, İsimsiz, 2011, Ahşap, talaş, tutkal ve boya, 210x280x20 cm	135
Görsel 4.32	: Hülya Bakkal, İsimsiz, 2011, Kontraplak üzeri ahşap, talaş, tutkal ve boya, 110x170x15 cm	135
Görsel 4.33	: Hülya Bakkal, İsimsiz, 2011, Ahşap, talaş, tutkal ve boya, 200x265x11 cm	136
Görsel 4.34	: Hülya Bakkal, İsimsiz, 2011, Ahşap, talaş, tutkal ve boya, 250x200x15 cm	136
Görsel 4.35	: Hülya Bakkal, İsimsiz, 2012, Kontraplak üzerine ahşap, talaş, tutkal ve boya, 171x222x18 cm	137
Görsel 4.36	: Hülya Bakkal, İsimsiz, 2012, Kontraplak üzerine strafor ve çimento, 172x222x28 cm	137
Görsel 4.37	: Hülya Bakkal, Tors, Detay, 2013, Ahşap ve boya	139
Görsel 4.38	: Hülya Bakkal, Ana, Detay, 2018, Kalas, strafor ve çimento ...	139
Görsel 4.39	: Hülya Bakkal, İsimsiz, 2012, Kontraplak üzeri maskeleme bandı ve akrilik boya, 170x220 cm	140
Görsel 4.40	: Hülya Bakkal, İsimsiz, 2012, Tuval üzerine füzen, 160x300 cm	140

Görsel 4.41 : Hülya Bakkal, İsimsiz, 2012, Tuval üzerine füzen, 120x160 cm.....	141
Görsel 4.42 : Hülya Bakkal, İsimsiz, 2012, Tuval üzerine füzen, 120x160 cm.....	141
Görsel 4.43 : Hülya Bakkal, İsimsiz, 2012, Tuval üzerine akrilik boya ve üstübeç, 105x150 cm	142
Görsel 4.44 : Hülya Bakkal, İsimsiz, 2015, Ahşap ve çimento, 43x37x75 cm.....	143
Görsel 4.45 ve 4.46 : Detay	143
Görsel 4.47 ve 4.48: Hülya Bakkal, İsimsiz, 2015, Ahşap, talaş, tutkal ve boya, 100x72x62 cm.....	144
Görsel 4.49 : Hülya Bakkal, İsimsiz, 2019, Ahşap, üstübeç, tutkal ve boya, 210x253x91 cm.....	145

1.GİRİŞ

Eser-metin olarak hazırlanan bu çalışmanın amacı, günümüz heykel sanatında ve eser metni oluşturan üretimlerde malzemenin soyut forma dönüşürken esere katkısını incelemektir. Konu, bu üretimlerde egemen olan soyut ifade ve malzeme ilişkisini değerlendirme ihtiyacından doğmuştur. Değerlendirme ile varılmak istenen hedef soyut olanın içeriğini açığa çıkarmaktır.

İzleyicilerinin büyük çoğunluğu temsili olanda kurabildiği bağı ve bulduğu anlamı soyut olanda da yakalamak ister. “Sanatçı işinde ne anlatmak istiyor?” sorusuyla özetlenebilecek bu yaklaşımda izleyicinin soyut yapıtlarda doğrudan göremediği anlam esere mesafeli durmasındaki başat nedendir. Heykel söz konusu olduğunda genellikle insan figürü olan temsili yapıtlarda izleyici ilk olarak tanıdığı, bildiği üç boyutlu nesneyi algılar, sonrasında konunun nasıl işlendiğine ve heykelin malzemesine yönelir. Bu anlayışta anlam biçime, biçim malzemeye egemendir.

Tez, bir sanat eserinin malzeme, biçim ve bu biçimlendirilmiş malzemede açığa çıkan anlam örgüsüyle bir bütün olduğu savunusundadır. Sanatçının malzeme seçimini ve onu biçimlendirme yöntemlerini ikincil plana iten anlayışa karşıdır. Çalışma bu genel hiyerarşik anlayıştaki üçlü yapıyı tersinden ele alarak inceler. Ancak bu tersten ele alışı yeni bir hiyerarşi oluşturulmamış, malzeme, biçim ve anlam arasındaki organik bağı ortaya çıkarılmasına çalışılmıştır.

Heykel somut, üç boyutlu bir nesne olarak değerlendirildiğinde malzemenin formda en etkili olduğu sanat disiplindir. Plastik sanatın şekillendirme, biçimlendirme anlamında (Yunanca kökeni *plastikos*'tan gelir) tam karşılığıdır. Resmin boya ve benzeri malzemelerle yüzeyde oluşturduğu imgeye yönelen izleyici heykelde ilk olarak maddi gerçeklikle karşılaşır. Heykel, üç boyutlu maddenin biçimlendirilerek forma dönüşmesidir.

Heykel tarihine bakıldığında terrecotta, ahşap, taş ve metal gibi geleneksel malzemelerin farklı coğrafyalarda farklı form ve içeriklerin oluşmasında etkili olduğu görülür. Kutsal olanı temsil eden Antik Mezopotamya ve Mısır heykelinde granit taşın sert oluşu statik, olabildiğince geniş düz planların hakim olduğu formları ortaya çıkarır.

İnsan görünümlü tanrı inancındaki Antik Yunan ve Roma’da kullanılan mermerin granite göre daha kolay biçimlenmesi heykele hareket kazandırmış, heykelde oylumlar artmıştır. Çin imparatorunu öteki yaşamında koruması için 8.000’den fazla asker temsili için toprağın kullanılmış olmasının nedeni kolay biçimlenmesi kadar malzemenin kolay elde edilmesidir. Ahşabın boyutları nedeniyle küçük ama çoklu planlara ve boşluklara sahip, farklı malzemelerin bir arada kullanıldığı primitif Afrika heykelleri ve maskeleri dinsel ritüellere hizmet ederken gerçekdışı görünümlere imkân verir. Ahşap, “**doğayı gönül gözüyle**”¹ gören Gotik heykeltıraşların naif ifadesiyle uyumludur. İnsan aklı ve becerisini öne çıkaran Rönesans heykelinin malzemesi ustalıklı işlenmiş mermerdir. Michelangelo’nun yekpare taşı işleyiş becerisi figürleri dünyevileştirirken Barok sanatın en önemli temsilcisi Bernini’nin coşkulu hareketi ve detayları açığa çıkaran hüneri heykellere ruhanî kimlik kazandırır.

Rönesans sonrasında resme göre ikinci planda kalan figüratif heykel geleneğinde büyük bir canlanma sağlayan Rodin, 1905 tarihli makalesinde “**basamaklı yöntemlerin düzeltilmesi için... her şeyi allak bullak edecek ve her şeyi değiştirebilecek bir altüst oluş**” gerektiğini dile getirir². Çağın bilimsel ve teknolojik gelişmelerinin sanatta yaşanacak bir devrimin habercisi olduğunu düşünenlere karşı Rodin, bu buluşların “**fiziksel algıların ve becerilerin gelişmesinden başka bir anlam taşımadığını.. bizi çekip çeviren ruhumuz**”u unutturmayacak şeylere ihtiyaç duyduğumuzu belirtir³. Rodin’in işaret ettiği ikinci Rönesans kısa süre içinde Picasso öncülüğündeki kübizm ile gerçekleşir.

Analitik kübizm olarak adlandırılan ilk evrede Avrupa’daki siyasi, ekonomik, kültürel değişim, bilimsel ve teknolojik gelişmelerin yol açtığı demokratik ortamın etkisi göz ardı edilemez. Ancak bu süreçte ve sonraki sentetik dönemde Afrika ve Pasifik Okyanus’a dahil bölgelere ait heykellerin soyutlamaya dayanan primitif biçimi ve malzeme çeşitliliği ‘yeni’yi arayan sanatçılar için büyük bir imkân sunar. Primitif sanatın etkisi sadece Picasso’da değil farklı gruplardan avangard sanatçılar ve entellektüeller arasında da yaygındır. Aradıkları ilhamı kendi kültürleri dışında, Afrika

¹ Auguste Rodin, **Düşünce Kıvılcıkları**, Ayşegül Sönmezay (çev.), İstanbul: Alkım Kitapevi, 2006, s.61.

² Rodin, s.63.

³ Rodin, s.63.

heykellerinde bulmalarının nedenini Matisse şöyle açıklar; **“Çıkış noktasını her zaman kas sisteminden alan ve obje betimlemesiyle başlayan Avrupa heykeline kıyasla Siyahların heykeli yüzeyler ve oranlar yaratmak için malzemesinin şartlarına uygun yapılıır”**⁴.

Heykel, modernizm olarak tanımlanan XX. yüzyılın ilk yarısında diğer disiplinler gibi konusu, malzemesi ve formuyla yüzyıllar süren gelenekten büyük bir kopuş gerçekleştirir. Kıta Avrupası, Rusya ve sonrasında Amerika’da farklı güzergâhlar izleyen heykelde soyutlama ve soyut, başat öge haline gelir. Malzeme seçimi ve uygulama yöntemleri de form kadar değer kazanır.

Heykeltıraşlar, modernizmin başında dayanıklı olup olmamasına bakılmaksızın farklı malzemeleri kullanır. Ancak bu avangard yaklaşımların sonrasında heykel için kalıcılığın değeri malzemenin dayanıklılığını da beraberinde getirir. Heykeltıraşlar biçimleniş ve işleniş teknikleriyle geleneksel heykel yapımından farklı olan demir, çelik ya da beton gibi XX. yüzyılın yeni malzemelerini kullanır.

1960 sonlarında sanata egemen olan postmodern tavır, geçmişle olan bağıını modernistlerin geçmişi reddetmesine benzer bir tutumla yıkmaya çalışır. Temel argüman sanat nesnesinin ölümünü ilan etmektir. Saldırının ana hedefi biçim, özellikle soyut biçimdir. Sanatçı elinde formalist prensiplerle biçimlenmiş sanat nesnesinin özgün ve biricik yapısına karşı bir saldıdır. Ancak postmodernist sanatçılar biçimi reddederken malzemeyle olan ilişkilerini genişletirler. Daha öncesinde kullanılmamış doğal ya da yapay her türlü materyal postmodern sanatçıların uygulama alanına dahil olur. Yeryüzü sanatı, Süreç Sanatı ve Yoksul Sanat gibi akımlarda toprak, taş parçaları, paçavra, kauçuk, keçe, kurşun, sicim, ağaç dalları, eşyalar, neon lambalar vs. bir forma dönüşmeden dizilerek ya da yığılarak sergilenebilir.

“Yapısöküm, ironi, taklit, görecelilik, nihilizm ve büyük anlatuların (karikatürize edilerek) reddi ile nitelenen”⁵ postmodernist eleştirisi XX. yüzyıl sonlarına doğru etkisini yitirir. Günümüz sosyo-kültürel yaşamını izah etmek için *Post-*

⁴ Ann Temkin ve Anne Umland, **Picasso Sculpture**, 1. Basım, New York: The Museum Of Modern Art Press, 2015, s.52.

⁵ Luke Turner, “Metamodernism: Brief Introduction”, 12 Ocak 2015, <http://www.metamodernism.com/2015/01/12/metamodernism-a-brief-introduction/> (20 Kasım 2018), par.3.

postmodern (Tom Turner), *Altermodern* (Nicholas Bourdiaud), *Supermodernizm* (Paul Crowther), *Metamodernizm* (Timotheus Vermeulen ve Robin van den Akker), *Pseudo/Sahte-modernizm* (Alan Kirby) gibi terimler kullanılmaya başlanır. Yeni çağın bir dönüşüm içinde olduğunu kabul eden bu arayışlar postmodernistlerin coşkuyla ilan ettiği ‘tarihin sonu’, ‘sanatın sonu’ gibi radikal çıkışlardan kaçınarak geçmiş ile şimdi arasında daha doğal, evrimsel bir ilişki kurmaya çalışırlar.

Bu kuramsal söylemler özellikle batı medeniyetleri ve onlarla yakın ilişkide olan kültürlerde, modernist yaklaşımlara benzer sanatsal pratiklerin yeniden ele alınışıyla paraleldir. Günümüz sanatında postmodernistlerin ölümünü ilan ettiği sanat nesnesi biçim, malzeme ve anlam ilişkisi üzerinden canlanmıştır. Bu ortamda çağdaş heykel sanatı, modernistlerin biçimsel kaygısını, postmodernistlerin malzeme zenginliğiyle buluşturarak yeni anlamlar yaratmak için önemli bir arayış alanına dönüşmüştür.

Sanat, döneminin koşullarından beslenerek onu görsel hafızaya aktarır. Her alanda büyük bir değişim ve dönüşüm içinde ama gelecek belirsizliğindeki günümüz dünyasını anlamının bir yöntemi olarak çağdaş heykel pratiklerine ve eser metne dahil olan üretimlere bakmak çalışmanın temel amacıdır. Soyut heykelin bugün sürekli değişen zaman ve mekânıyla nasıl bir hesaplaşma içinde olduğunu, ondan nasıl beslendiğini ve ona nasıl yanıt verdiğini açıklayabilmektir. Yeni formalizm olarak tanımlanacak bu pratiklerde heykel, malzemesinin ve formunun sınırlarını genişletmiştir. Malzemenin ve uygulama yöntemlerinin her bir sanatçı elinde farklı biçim ve içeriklere dönüşmesini irdelemenin günümüz dünyasını yorumlayabilmek için zengin bir ortam sunacağı düşünülmüştür.

Modernizmi, tamamlanmamış bir proje ve **“kendini eski’den yeni’ye geçişin bir sonucu olarak görmek için, antikçağ ile kendisi arasında ilişki kuran dönemlerin bilinci”** olarak tanımlayan Jürgen Habermas’ın görüşüyle sanat tarihine bakmak tezin içeriğini ve yöntemini belirlemiştir⁶. Bu nedenle XX. yüzyıl başından

⁶ Jürgen Habermas, “Modernlik: Tamamlanmamış Bir Proje”, **Postmodernizm**, Necmi Zekâ (drl.), İstanbul: Kıyı Yayınları, 1990, s.31.

itibaren gelişen soyut modern heykeli malzemesi üzerinden incelemek tezin çerçevesini oluşturur.

Çalışma, uygulamalı ve görsel bir konu olduğundan olabildiğince eser örneklerine dayanarak işlenmiştir. Değerlendirilen örneklerde kronolojik bir sıralama gözetilmiştir. Örnekler, sanatçının beslendiği kaynaklar ve kuramsal söylemler ışığında ele alınmıştır. Gerekliğinde sanatçı karşılaştırmalarına yer verilmiştir.

Çalışmanın birinci bölümünde, soyut heykeldeki modernist uygulamalar, tarihi ve bölgesel değişiklikler üzerinden, kuramsal altyapısı göz önüne alınarak incelenmiştir. Bu bölümünde;

1) Söyleyecek sözü kalmadığında ve sıkışma yaşadığında sanatın her zaman geçmişten referans aldığı örneklerden (Rönesans'ın Roma'ya, Roma'nın Yunan'a, Modernizmin ilkel sanatlara vb.) yola çıkarak günümüz heykel sanatının geçmişin basit bir taklidi mi yoksa onun yeniden ve farklı bir yorumlanması mı olduğunu göstermek amaçlanmıştır. Örneğin Brancusi'nin açtığı yolda Rodçenko'nun, Caro'nun ve daha birçok heykeltıraşın heykel ve kaide ilişkisini çözümlerken malzemenin olanaklarından nasıl yararlandığını bilmek günümüzde heykelin temel meselelerinin nasıl ele alındığını analiz ederken önemlidir.

2) Soyut sanat başlığıyla daraltılan XX. yüzyıl heykelinin dünyayı farklı algılama ve yorumlama yöntemlerinin olduğunu göstermek hedeflenmiştir. Örneğin vitalistlerin organik formları ile konstrüktivistlerin geometrik biçimleri dünya ile kurulan ayrı ilişkilerin sonucudur. Bu ve benzeri modernist tavırlarda malzeme seçiminin biçime etkisini irdelemek günümüz heykel pratiklerini yorumlamak için önemli referanslar olarak görülmüştür.

Yeni formalizm başlığı altında incelenen ikinci bölümde, günümüz formalist anlayışı kuramsal açıklamalar ışığında tanımlanmaya çalışılmıştır. Geçmiş ve günümüz formalist anlayışları, teorik ve pratik karşılaştırmalarıyla ele alınmıştır. Bu bölümde eski ve yeni arasındaki benzerlikler ve farklılıklar malzeme seçimi ve form etüdü gözetilerek incelenmiştir. Henüz bir tarihe dönüşmediğinden yorumlamasında güçlük yaşadığımız

çağdaş heykel sanatını irdelemenin çalışmaya dahil edilen kişisel üretimlerin izahına da katkı sağlayacağı düşünülmüştür.

Eser-metin olan tezde üçüncü bölüm kişisel üretimlerin incelenmesine ayrılır. Malzemenin seçimi ve kullanım tekniklerinin üretimlerdeki öneminin anlatıldığı bu bölüm, yavaş yavaş değişen ve gelişen biçimsel ifadeyi ve işlerin içeriğini açıklamayı hedeflemiştir. İşler, ‘süreç’ kavramının içerik ve biçimde etkili olması nedeniyle kısa bir dönemin örnekleri üzerinden değil, geçmiş işleri de kapsayacak biçimde ele alınmıştır.

Bu çalışma varolan imgelerin hikâyeselleştirilerek tekrar tekrar sunulduğu postmodern söyleme karşı, yaratımın malzeme ve biçim üzerinden yeniden değer kazandığı tezini savunur. Ancak bu yaratım modernist avangard biçimlere yönelse de onların zafer edasından uzaktır. Ütopik ya da kurallara bağlı olmadan mütevazı bir betimleyiciliği tercih eder⁷. Büyük söylemlerden sakınır, ancak postmodernlerin kimlik politikası gibi minör alanlarında sıkışmaz. Bireyizdir ama yaşananlar evrenseldir.

Günümüz dünyası, Siber-Fiziksel sisteme dayalı 4. Endüstriyel Devrim Çağı olarak tanımlanmaktadır. Küresel dünyada insanın maruz kaldığı sanal, hızlı ve anlık görüntü bombardımanı gerçeği muğlaklaştırmış, gerçeklik arayışı bir ihtiyaç haline gelmiştir. Bu ihtiyaç robotların insansılaştığı, insanların hologramlarla bir görüntüye dönüştüğü çağda Rodin’in yüzyıl başında söylediği gibi unutulmuş ‘ruh’u bulmaya dairedir. Çalışma, çağdaş pratiklerin de sanayi çağında, sanatçıların ilkelde, sıradanda, basit olanda bulduğu “ruh”la olan benzerliğini ortaya koymayı hedefler. Günümüz heykelinin ve eser metine dahil edilen işlerin malzeme, biçim ve içeriğiyle bu arayışa yapabildiği katkıyı sorgulamak bu tezin nihai hedefidir.

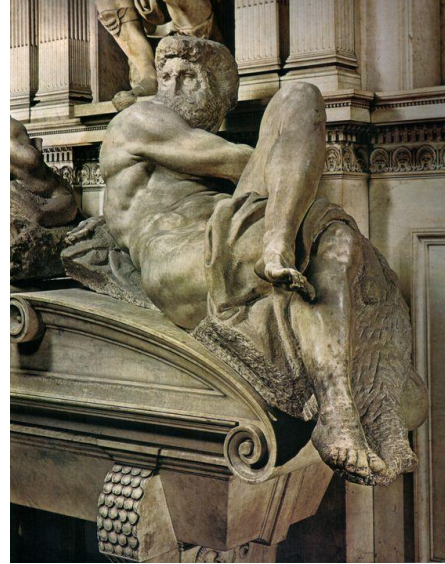
⁷ Turner, par.9.

2. YIRMINCİ YÜZYIL HEYKELİNDE MALZEME VE YENİ UYGULAMA TEKNİKLERİNİN SOYUT ÜSLUPLAR ÜZERİNDE ETKİSİ

2.1 Modernizme Varış

15. yüzyıl sonu Roma’da uzuvları ve başı eksik bir beden heykeli bulunur. *Belvedere Torsu* olarak anılan bu heykel MÖ 1. yüzyıla aittir. Güçlü anatomik yapısı ve vakur duruşunun etkileyiciliği sayesinde diğer antik heykellere uygulanan restorasyon sürecinden geçmeden bulunduğu gibi bırakılır. Tors bu eksikliğiyle, özellikle Rönesans’ın büyük ustası Michelangelo için ilham kaynağı olacaktır⁸.

Sanatçının pek çok işinde tors anatomisinin etüt edildiği, eksik olan parçaların heykelin duruşunda bir yaratıcılık alanına dönüştüğü kolayca gözlemlenir. Tors Michelangelo’yu, diğer heykeltıraşlardan farklı olarak, mermeri dinamik, abartılı formlu ve canlı yontmaya yönlendirir.



Görsel 2.1.1: Belvedere Torsu, MÖ 1. yüzyıl

Kaynak: <https://britishmuseum.tumblr.com/post/120101110532/this-is-a-famous-sculpture-known-as-the-belvedere>

Görsel 2.1.2: Michelangelo, Gündüz Heykeli, 1526-31

Kaynak: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/it/1/1d/Sagrestia_nuova%2C_giorno.jpg

⁸ Rome Experience, “Why The Belvedere Torso Should Be A Must-See On Your Vatican Tour”, 2013, <https://www.romaexperience.com/rome-blog/belvedere-torso-vatican-tours/> (8 Kasım 2018), par. 3-4.

Torsun en büyük etkisi ise uzuv eksikliği sayesinde malzemesini görünür kılmıştır. Michelangelo malzemesine hassasiyetle yaklaşmış, blok olarak kullandığı mermeri titizlikle seçmiştir. Erken dönem bitmiş heykellerinde işlemeden ya da kabaca işleyerek bıraktığı planlarda blok parçasının özgün yapısını açığa çıkaran kanıtlar bırakmıştır⁹. *Mahkûmlar* ya da *Köleler* olarak bilinen bitmemiş heykellerinde figürler ve taş aynı değerdedir. Taşın kabaca, yontulmadan bırakılmış kısımları ve işlenmiş anatominin yarattığı zıtlık önceki heykellerindeki dinsel figürlerin ruhaniliğinden ve görkeminden uzaktır. Figürler dünyevileşerek taşa karşı amansız mücadele vermektedir.



Görsel 2.1.3: Michelangelo, Atlas, 1530-34

Kaynak: <http://www.accademia.org/explore-museum/artworks/michelangelos-prisoners-slaves/>

Görsel 2.1.4: Auguste Rodin, Maddeden Çıkan Düşünce, 1895

Kaynak: http://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/sculpture/commentaire_id/thought-3144.html?tx_commentaire_pi1%5BpidLi%5D=842&tx_commentaire_pi1%5Bfrom%5D=729&cHash=a4907fdb19

XIX. yüzyıl sonu modern heykelin gelişiminde önemli bir adım olan Rodin'in pek çok heykelinde Michelangelo'nun heykellerindeki bu yarım bırakılmışlığı aktarılmıştır. Mermer yontularında, büyük kütleler içinden işlenmeden bırakılmış olarak beliren figürler, bronz dökümlerinde uzuvları olmayan bedenler, başsız figürler *Belvedere Torsu*'nu ve Michelangelo'yu hatırlatır.

⁹ Adrian Stokes, **Michelangelo**, 1. Basım, New York: Routledge, 2001, s.106.

Ancak Rodin’i çağdaşlarından ayıran en önemli özellik modelajı ve kili kullanımındır. Atıl, yapısız, edilgen kil Rodin’in eli ve parmaklarında engin bir araştırmanın, yeteneği ortaya çıkarmanın nesnesi olarak biçimlenir¹⁰. Figürlerde tekrarın ya da simetrinin olmaması her bir planın ayrıca çalışılmış olduğunu gösterir. Kil yüzeye yayılan bir malzeme olmaktan çıkarak heykelin her bir planında etkin bir konumda hissedilir¹¹.



Görsel 2.1.5: Auguste Rodin, Pierre de Wissant’ın Başı

Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/457819118341918196/>

Görsel 2.1.6: Auguste Rodin, Erkek Torsu, 1877

Kaynak: <http://www.petitpalais.paris.fr/en/oeuvre/male-torso>

Modelaj sırasında çalıştığı kil, döküm sonrasında varlığını unutturmaz. Kalıp izleri malzemenin bir aşamadan diğerine geçişinin izlerini sürmeye olanak sağlar. Heykelerde bronz değil Rodin’in kili biçimlendirilişi ön plandadır. 1877 tarihli *Erkek Torsu* örneğinde olduğu gibi yüzeyde döküm aşamasında oluşmuş kalıp izlerinin silinmeyip özellikle bırakılması Rodin’in bitmiş heykeli değil onun yapımını değerli gördüğünün kanıtıdır.

Rodin’de farklı ve yeni malzemelere rastlamayız, ama tekniği ile malzemeyi görünür kılması önemli bir yeniliktir. Heykel sanatına en büyük katkısı ise formu ele

¹⁰ William Tucker, **The Language of Sculpture**, 1. Basım, Londra: Thames and Hudson, 1977, s.19.

¹¹ Tucker, s.21.

alırken taklit etmek yerine gerçekliği yakalamaya çalışmasıdır¹². Rodin heykelin malzemesini, yapısını ve ağırlığını görünür kılmıştır¹³.

Rodin'den sonra ışığın değişen etkisini malzemeye yansıtmış ve modern çağın heykel tanımını genişletmeye katkı sağlamış bir diğer heykeltıraş Medarno Rosso'dur¹⁴. Sokak çocukları, çocuklu bir anne, yaşlı insanlar vb. figürlerle günlük yaşamın gerçekliğini göstermeyi amaçlamıştır. Rosso aynı konuyu farklı ışık koşullarında tekrar tekrar ele alarak malzemeyi biçimlendirmiştir. Işığı ve anı yakalamak için gösterdiği çaba çamur ya da alçı yığnında belli belirsiz figürlerin oluşmasıyla sonuçlanmış, planlar iç içe geçmiştir.



Görsel 2.1.7: Medarno Rosso, Güneşte Çocuk, 1891-1892

Kaynak: <https://krollermuller.nl/en/medardo-rosso-child-in-the-sun>

Görsel 2.1.8: Medarno Rosso, Anelik, 1889

Kaynak: <https://nga.gov.au/International/Catalogue/Detail.cfm?IRN=111369&ViewID=2&GalID=4>

Rosso heykeli kalıcı hale getirmek için kullanılan alçı ve parafini heykellerinin ana malzemesi olarak değerlendirerek malzemedeki değişime giden ilk heykeltıraştır. Dökümü bizzat yapıyor olması üretim sürecini de kontrol altında tutarak heykele

¹² Rodin, s.124.

¹³ Tucker, s.16.

¹⁴ e-flux, "Medarno Rosso: Experiments in Light and Form", (19 Mart 2018)

<http://www.e-flux.com/announcements/45648/medardo-rosso-experiments-in-light-and-form/> (3 Haziran 2017), par.1-3.

müdahale etmesine olanak sağlamıştır¹⁵. Rosso da Rodin gibi döküm sürecine ait izleri bırakır. Rodin'den farklı olarak onun heykellerinde figürler malzemenin içinden çıkmaz malzemenin içinde erir. Bu erime sanatçının zamanın geçiciliğine yaptığı vurgunun bir sonucudur.

İzlenimcilik olarak adlandırılan bu dönemde, heykelde yaşanan bu değişimler sanatçının eserini öznel bir bakış açısıyla ele almasından kaynaklanır. Öncesinde XVIII. yüzyıl sonunda başlayan ve XIX. yüzyılda etkisini sürdüren romantik akım ile antikçağ geleneğine bağlı batı sanatında bu kırılma yaşanmıştır. Kırılmanın en büyük nedeni Aristo ve Platon'un sanatta mimesise (taklit ya da öykünme) dayalı yaratım ilkesinden uzaklaşan romantiklerin doğayı, duyarlılık ve yaratıcılık üzerinden ele almasıdır. Artık *“sanatçı, taklit etmekten çok kendi yaratıcı etkinliğini hammaddesiyle yoğurup ortaya yepeni, özgün bir yapıt: özerk, bağımsız bir nesne koyuyordu”*¹⁶. Hemen arkasından gelen izlenimcilik öznelleşmeyi ve taklitten uzaklaşmayı pekiştirmiştir.

XX. yüzyıl başında Georges Braque ve Pablo Picasso'nun öncülüğünde ortaya çıkan kübizm bu kırılmayı bir kopuşa dönüştürür. Cezanne'nin son dönem resimlerindeki yalınlaştırmanın izlerini taşıyan kübist stilde konu, çoklu perspektif ile çoğaltılmış mekânlarda resmedilir. Işık tek bir yönden gelmez. Gerçek dünyayı aynı anda farklı bakış açılarıyla resmin iki boyutuna indirgeme çabası, temelde resimsel soruna heykelin alanından çözüm arayışıdır. Cezanne'nin resimlerinde yarattığı derinlik yanılsaması görsel iken Picasso'da derinlik daha çok dokunsal bir değer taşır¹⁷.

Kübizm ile işlenen konu değerini kaybeder. Resmedilen objelerin biçimsel yapısı resimsel değerleri oluşturmak için esas alınır. Sadece objenin değil arka plan olarak değerlendirilen boşluğun da parçalanma ve yalınlaştırma sayesinde resmin bütününe katıldığı analitik kübizimde hemen hemen soyut bir ifadeye açığa çıkar. Artık

¹⁵ Kelly Moffit, “The most important impressionist artist you’ve never heard of: Medardo Rosso at the Pulitzer”, 1 Mayıs 2017, <http://news.stlpublicradio.org/post/most-important-impressionist-artist-you-ve-never-heard-medardo-rosso-pulitzer#stream/0> (3 Haziran 2018), par.8.

¹⁶ Abdülbaki Güçlü ve Diğerleri, **Felsefe Sözlüğü**, 2. Basım, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 2003, s.986.

¹⁷ Tucker, s.64.

bardak, gitar gibi objelerden çok bu objelerin biçimsel özelliklerinin resmin kurgusunu oluşturduğu formalist anlayış gelişir¹⁸.

XX. yüzyıl başında formalist anlayışı kuramsallaştıran ise İngiliz teorisyen Clive Bell'dir. 1914 yılında yayınladığı *Art (Sanat)* kitabında, Cezanne ile başlayan ifade değişimini inceleyerek sanata yeni bir tanım getirmiştir.

Bell resmin temsil meselesi ve de olayların, mekânların ve insanların temsiliyle bağlantılı hissiyat meselesi olduğunu reddederek, resmin gerçek konusunu *anlamlı biçim* (significant form) terimiyle açıklamakta ısrar eder. Bu *anlamlı biçim* çizgilerin, renklerin, şekillerin, hacimlerin, vektörlerin ve alanların karşılıklı düzenlemesiyle oluşur¹⁹.

Anlamlı biçim yüzyıl başında geliştirilen Gestalt kuramıyla yakınlık gösterir. Almanca biçim, şekil anlamına gelen Gestalt terimi parçalar arasında kurulan ilişki ile bütünün algılanabileceği ve bütünün bu parçalardan daha fazlasını oluşturduğu ilkesine dayanır. Sanat eseri de Gestalt psikolojisi gibi biçimsel unsurların (çizgi, renk, şekil, vb.) biraraya getiriliş yöntemine göre bütünselliğinde anlamını oluşturur.

Aslında Bell'in *anlamlı biçim* terimini kullanarak sanat eserini yeniden tanımlamaya iten argüman, sanat eserleri arasında sınıflandırmaları ve karşılaştırmaları yıkarak estetik üretimi bir çatı altına toplama arzusudur. Bell'e göre *anlamlı biçim* sanat eserinde olmazsa olmazı ortaya koyar, bu da her sanat eserinde olan **“çizgilerin ve renklerin kendine özgü yöntemlerle birlikteliği belirli formların ve form ilişkilerinin estetik duyguları uyandırmasıdır”**²⁰. Bu sayede **“Ayasofya ve Charthes'in pencereleri, bir Acem halısı, Meksika heykeli, Çin kasesi, Padua'daki Giotto freskoları ve Poussin, Piero della Francesca'nın başyapıtları ve Cezanne”**²¹ arasındaki estetik ilişki de yakalanabilir. Böylelikle Bell'in savunusundaki formalist anlayış **“bütün zamanların sanat sırrını ifşa eder”**²². Sanat eserini eser yapan onun

¹⁸ Tucker, s.65.

¹⁹ Noel Carroll, “Formalism”, Berys Gaut ve Dominic McIver Lopes (Ed.), **The Routledge Companion to Aesthetics** içinde (87-95), New York City: Routledge, 2013, s.87.

²⁰ Clive Bell, **Art**, 1. Basım, London: Chatto & Windus, 1914, s.5. (PDF versiyonu)

²¹ Bell, s.5. (PDF versiyonu)

²² Carroll, s.110.

temsil ettiği konu değil, onun biçimsel özellikleridir. Temsil sanat eserinin zaruri değil önemsiz bir niteliđidir²³.

Temsilin sanat eserinde önemsiz hale gelmesi sanatçıları soyutlamaya ve soyuta yönlendiren en önemli itki olmuştur. XX. yüzyıl başında kıta Avrupasında gelişen bu tutum dünyayı yeni bir bakış ile yorumlamaya çalışan sanatçıları görünene değil görünmeyene, normal algılananı farklı biçimde tasvir etmeye teşvik etmiştir.

Picasso'nun 1909 tarihli *Kadın Başı* bst bu anlayıştaki kübist heykelin ilk örneğidir. Hafifçe ne eğilmiş bstte çoklu planlar bstn iç yapısına nüfuz eder. Karşımızdaki bstte birbirini takip eden profillerinin yerine birbirinden bağımsız profiller i içe geçer. Geometrik keskin planlar boşluğu görünür kılmak için kullanılır. Aynı yıla ait *Elma* heykelindeki parçalanma, temsilinden kopmamış büste göre daha soyut bir ifadeye sahiptir. *Elma*, temsilini aşarak izleyeni salt heykel objesine yönlendirir.



Görsel 2.1.9: Pablo Picasso, Kadın Başı, 1909

Kaynak: <https://www.metmuseum.org/exhibitions/view?oid=500442>

Görsel 2.1.10: Pablo Picasso, Elma, 1909

Kaynak: <https://www.christies.com/features/Lot-1-Pablo-Picasso-Pomme-8986-6.aspx>

²³ Carroll, s.110.

Kübizmin devrimci etkisi resimde üsluptan öteye geçemez. Umberto Boccioni, Raymond Duchamp-Villon, Henri Laurens, Alexander Archipenko, Jacques Lipchitz, Henri Gaudier-Brzeska gibi heykeltıraşların kübist çalışmaları ise üsluptan öte sonuçlar vermiş, modern heykelin gelişimde derin ve uzun soluklu etkiler bırakmıştır²⁴. Umberto Boccioni *Mekânda Bir Şişenin Gelişimi* (1912) heykeli ile diğer heykeltıraşlardan farklı olarak kübizmin biçimsel yeniliğini heykele taşımakla kalmamış, Picasso gibi heykelin konusunu da değiştirmiştir.



Görsel 2.1.11: Alexander Archipenko, Yürüyen Kadın, 1912

Kaynak: <https://www.mutualart.com/Artwork/WALKING/029BD55BC843D245>

Görsel 2.1.12: Henri Gaudier-Brzeska, Kırmızı Taştan Dansçı, 1913

Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/gaudier-brzeska-red-stone-dancer-n04515>



Görsel 2.1.13: Umberto Boccioni, Mekânda Bir Şişenin Gelişimi, 1912–1913

Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/81178>

²⁴ Tucker, s.62.

Bu örnekler, modern heykelde modelaj ve döküm geleneğinin devam ettiğini ancak biçimde radikal dönüşümlerin ortaya çıktığını gösteren örneklerdendir. *Zamanın ve Mekânın Kültürü* kitabında Modernizmin gelişimini inceleyen Stephen Kern'e göre, **“İzlenimciler formları eritmiş... kübistler sanatın aynasını parçalamıştır”**²⁵.



²⁵ Stephen Kern, *The Culture of Time and Space 1880-1918*, 1. Basım, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1983, s.195.

2.2 Brancusi “Fikrin ve Malzemenin Yolculuğu”

Brancusi, Rodin ile yeniden canlanan figüratif heykele karşı duruşun ilk temsilcisidir. Heykelin kaidesini ele alış biçimi ile sadece geleneksel heykel sanatçılarından değil dönemin diğer modernist ve fütürist heykeltıraşlarından da ayrılır. Hiçbir akıma ve üsluba dahil olmadan yerleşik estetik algıya karşı cesurca mücadele etmiştir. Çalışmalarında heykel organik bir temsile dayanırken kaide geometrik bir araştırma alanına dönüşür.

Brancusi’yi diğerlerinden ayıran bir başka özellik ise geleneksel modelaj yöntemini terk ederek heykelini doğrudan yontarak oluşturmasındadır. Sanatçıya göre doğrudan yontma ile açığa çıkan estetik samimiyet, heykele iki aşamada etki eder:

İlk olarak geleneksel heykeli meydana getiren kil modellemesinin taşa, alçıya veya bronz dönüşmesinin hiçbirine dahil olmadan, salt malzemenin özel doğasını ortaya çıkarmasını sağlar. İkinci olarak da, bu aracısız tutum kopya yapıma karşı direnir, çoğul üretimi ortadan kaldırır²⁶.



Görsel 2.2.1: Ata Figürü, 18.-19. yy., Boyo Halkı, Kimano Köyü, Demokratik Kongo Cumhuriyeti
Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/310853>

Görsel 2.2.2: Constantin Brancusi, Mirasyedi, 1914-15
Kaynak: <http://www.philamuseum.org/collections/permanent/51642.html#>

²⁶ H. Foster ve Diğerleri, **Art Since 1900**, 1. Basım, London: Thames&Hudson Press, 2004, s.216.

Brancusi'nin malzemeyi doğrudan yontmasında Romen ahşap yontu geleneği bilmesi ve Afrika heykellerini gözlemlemesi etkindir. Özellikle *Mirasyedi* (1914-15) heykelindeki keskin hatlı çoklu planlar, boşluğun dengesi, asimetrinin sağladığı değişik görünüşler heykeltıraşın önceki kapalı ve perdahlanmış formlarından farklıdır. Yüzeyde kabaca işlenmiş planlar, yarıklar ve kesikler malzemenin doğal yapısını ön plana çıkarır²⁷. Malzemeyi işleyiş biçimi, diz çökmüş mirasyiyen çocuğun evine döndüğünde yorgun ve pişman ifadesini güçlendirir.

Brancusi formları, renkleri ve dokuları sürekli değişik şekillerde birleştirerek heykel-kaide arasındaki etkileşimin çeşitlemelerini denemiştir. Genelde heykel objesinin mükemmel parlaklığı ile kaidenin yarılmış, dokulu yüzeyi arasındaki zıtlığı kullanmıştır. Kusurlu ve kusursuz, aydınlık ve karanlık, yumuşak ve kaba, sonsuzluk ve geçicilik, sanatçı ve zanaatçı arasındaki zıtlığın vurgusunu heykellerine taşımıştır²⁸.



Görsel 2.2.3: Constantin Brancusi, *Öpücük (Kolon)*, 1933-1935

Kaynak: <https://www.pinterest.co.uk/pin/187884615678785873/>

Bu zıtlığı görmediğimiz *Öpücük* (1933-35) adlı kolonda farklı formlarda dört kütle benzer dokularda üst üste koyulmuştur. Bunlardan özellikle üstteki ikisi kaide olarak görmeye alıştığımız formlardır. Bu iş, kaidenin heykele dönüşmesi yolunda

²⁷ Philadelphia Museum of Art, Prodigal Son, <http://www.philamuseum.org/collections/permanent/51642.html#> (20 Kasım 2018), par.1.-2.-3.

²⁸ Roxana Preda, "Constantin Brâncuși Vorticist: sculpture, art criticism, poetry", *Academia.edu*, 2013, https://www.academia.edu/4216181/Brancusi_article_2013 (7 Şubat 2018), s.15.

atılmış bir adımdır. Ancak heykeli ters çevirdiğimizde alttaki iki parçanın kaide etkisi kaybolur ve parçalar arasında daha bütünlüklü bir ilişki kurulduğu görülebilir.



Görsel 2.2.4: Constantin Brancusi, Uyuyan çocuk başı, 1908

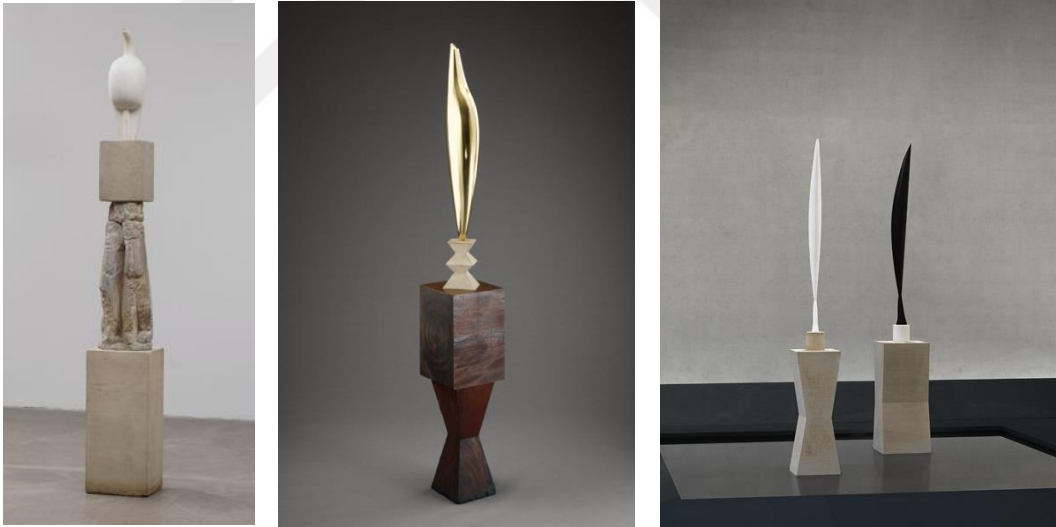
Kaynak: <https://www.pinterest.co.uk/pin/413909021975886720/>

Görsel 2.2.5: Constantin Brancusi, Prometheus, 1912

Kaynak: <http://www.kettleyard.co.uk/collection-item/prometheus/>

Görsel 2.2.6: Constantin Brancusi, Çocuk Başı, 1913

Kaynak: <https://theredlist.com/wiki-2-351-861-1411-1428-1429-1431-view-abstract-profile-brancusi-constantin-2.html>



Görsel 2.2.7: Constantin Brancusi, Maiastra, 1912

Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/81018>

Görsel 2.2.8: Constantin Brancusi, Altın Kuş, 1919/20 (kaide 1922)

Kaynak: http://www.artic.edu/aic/collections/citi/images/standard/WebLarge/WebImg_000276/5740_329_6718.jpg

Görsel 2.2.9: Constantin Brancusi, Boşluktaki Kuş, 1931-36

Kaynak: <https://artsearch.nga.gov.au/Detail-LRG.cfm?IRN=89746&View=LRG>

İnsan başı, kuş, balık gibi konuları ele alan Brancusi konusuna tekrar tekrar dönmüş ve her bir heykel bir öncekine göre giderek yalınlaşmıştır. Her deneyiminde

farklı malzemeye farklı etkiler yaratmıştır.

Örnek olarak Kuş temasını *Maiastra*, *Altın Kuş*, *Boşluktaki Kuş* başlığıyla üç seri çalışmıştır. İlk kuş; 1910-12 yılları arasında yaptığı, *Pasarea Maiastra* (Usta kuş), Romen folkloruna ait bir ögedir. *Maiastra* serisinde kuş, heybetli tavrı, uzamış boynu ve açık gagasıyla görece gerçekçidir. *Maiastra*'dan sonra, mermer, bronz olmak üzere dört farklı *Altın Kuş* heykelinde form değişmiş, hem form hem de baş ve boyun incelmıştır. 1923'de serinin son bölümü olan *Boşluktaki Kuş* heykelini oluşturmaya başlamıştır. Yedi mermer, dokuz bronz olmak üzere on altı uyarlamasında form temsil edilen nesneden uzaklaşarak tamamen soyutlaşmıştır.

Bu heykeller, XX. yüzyılın heykel sanatında soyuta yönelişinin tepe noktasını oluşturur. İlk seriden sonra sadece heykelin formu değil kaidelerdeki geometri de giderek yalınlaşır. Bununla birlikte kaideyi heykele katma veya heykeli kaideyle bütünleştirme çabası kuş etüdları esnasında gerçekleşmez. Kaidenin geometrik yapısı ve farklı malzemesi ile heykelin yapısı arasında eklettik bir durum söz konusudur ve yakalanan soyutlama kaidesiz sunuma varmaz.



Görsel 2.2.10: Constantin Brancusi, Tîrgu-Jiu Parkı, 1934-38, Sessizlik Masası yönünden görüntü
Kaynak: <https://www.wmf.org/project/brancusi's-endless-column-ensemble>

Oysa Brancusi'nin XX. yüzyıl başı açık alan heykelinin en önemlilerinden biri olarak kabul gören *Tîrgu-Jiu* (1934-38) heykel topluluğu, atölyesinde ürettiği önceki heykellerinden farklılık gösterir. Anıt, 1. Dünya Savaşı'nda Alman ordusuna karşı

kasabanın savunmasında ölen askerlerin anısına yapılmıştır. Tirgu-Jiu Anıtı, *Sessiz Masa*, *Öpücük Kapısı* ve *Sonsuz Sütun* üçlemesinden oluşur. Parkı bir alan olarak ele alan Brancusi, anıt kompleksini 1300 metre uzunluğunda batıdan doğuya uzanan bir eksen üzerine yerleştirir. Yerel travertenden yapılmış *Sessiz Masa* bir yandan Romanyalı köylülerin mobilyalarını anımsatırken diğer yandan da İsa ve oniki havariyi temsil eden masanın kutsallığını taşır. İki silindir parçadan oluşan masanın devamında yol kenarındaki on ayrı bölüme kum saati biçimli taburelerden üçer adet yerleştirilmiştir. Bu eksenin devamında ulaşılan *Öpücük Kapısı*'nda da aynı malzeme kullanılmıştır. Bir zafer takımı andıran geçit sakın ve yalın yapısıyla *Sonsuz Sütun*'a ulaşır. İlk versiyonunu 1917'de üreten Brancusi, *Sonsuz Sütunu* demir dökümden otuz metre yüksekliğinde oluşturur. *Gerdanlık* olarak tanımladığı on beş birimden oluşan sütunun başlangıcındaki birimin yarısı yere gömülüdür. En üste yarım bırakılan birim sonsuzluk fikrinin vurgusunu arttırır.

Tirgu-Jui'de kaide ve heykel arasındaki vurgu ortadan kalkar. Tamamen soyut geometrik formlar kaide değil heykeldir ve soyutlamadan soyuta giden heykelin ilk örneğidir.

2.3 Picasso “Sıradan Malzemenin Cüreti”

Brancusi ile büyük bir dönüşüm geçiren heykel tarihinde Picasso ile sıçrama yaşanır. Brancusi’de yalınlaşan formlar soyuta yaklaşır ama heykel geleneksel malzemelerinden kopmaz. Bu kopuşu gerçekleştiren Picasso olur. Hazır ve buluntu malzemeleri daha önce hiç bir heykeltıraşın düşünemediği şekilde ve büyük rahatlıkla yan yana getiren Picasso’nun beslendiği kaynak da Afrika sanatı, özellikle de maskelerdir.



Görsel 2.3.1: Bufalo Maskesi, 19. yy. Başı, Bwa halkı, Batı Sudan

Kaynak: <http://www.clevelandart.org/art/1969.2>

Görsel 2.3.2: Pablo Picasso, Mandolin ve Klarnet, 1913

Kaynak: <https://www.artribune.com/arti-visive/arte-moderna/2018/04/mostra-picasso-masi-lugano/>

1912-14 yıllarında yaptığı konstrüksiyonlar heykel sanatında yaratacağı büyük dönüşümden habersiz mütevazı, sakın ve samimi bir görünüşe sahiptir. Bu konstrüksiyonlarda *Avignon’lu Kızlar* (1907) resmindeki saldırgan, canlı, enerjik etki yoktur²⁹. Natürmortlarla günlük hayata yönelen konu malzemeye de yansımıştır.

Analitik kübizmin heykelsi tavrı resim düzleminde yanılısamayı aşamazken sentetik kübizimde uygulanan kolaj tekniği malzemeyi doğrudan kullanır. Resime farklı

²⁹ Tucker, s.59.

malzemeleri dahil etmenin öncüsü Braque'tır. Gazete ya da farklı dokularda kağıtların kesilerek kullanıldığı ilk örneklerden sonra kağıt konstrüksiyon denemeleri yapsa da bu denemeleri daha ileriye taşımamıştır. Braque resimden kopmazken, Picasso kağıda göre daha dayanıklı mukavva, teneke, ahşap plakalar, ipler ve tellerle üretimini zenginleştirmiştir.



Görsel 2.3.3: Pablo Picasso, Gitarlı Natürmort, 1913

Kaynak: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1088>

Görsel 2.3.4: Pablo Picasso, Gitar, 1914, Teneke ve Tel, 77,5 x 35 x 19,3 cm

Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/80934>

Picasso ahşap konstrüksiyonları ile resim, kolaj ve heykeli başarılı bir şekilde yan yana getirmiştir. Konstrüksiyonlar tek bir sanat disiplinini aşarak kendi başına değerlendirilecek bir sanat objesine dönüşmüşlerdir.

Picasso'nun konstrüksiyonlarında kullandığı sıradan malzemeler Laurens, Archipenko ve Boccioni gibi dönemin yenilikçi heykeltıraşları tarafından da hızlıca benimsenmiştir. Bu heykeltıraşlar Picasso'nun konstrüksiyonlarındaki duvara bağımlılığı yıkararak modern heykeldeki gelişime büyük katkı sağlamışlardır.

Örneğin Boccioni *Dörtnala At ve Ev Dinamizmi* (1914-15) heykelinde eylemin vurgusu at ve evler temsilinden uzaklaştırarak soyut bir ifade yakalamıştır.



Görsel 2.3.5: Pablo Picasso, Bardak ve Zar, 1914

Kaynak: <https://manpodcast.com/portfolio/no-201-ann-temkin-anne-umland-tamara-schenkenberg/>

Görsel 2.3.6: Pablo Picasso, Masada Şişe ve Keman, 1915

Kaynak: <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/11/technical-study-of-picasso-construction-still-life-1914>



Görsel 2.3.7: Umberto Boccioni, Dörtnala At ve Ev Dinamizmi, 1914-15

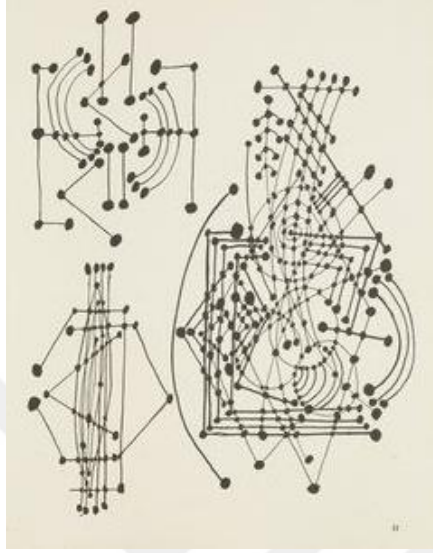
Kaynak: <https://www.guggenheim.org/artwork/580>

Görsel 2.3.8: Henri Laurens, Şişe ve Bardak, 1918

Kaynak: <https://www.mumok.at/de/bouteille-et-verre>

Picasso 1929-31 yılları arasında önceki dönemin kübist yorumlarından biçim ve malzemesiyle tamamen farklı heykeller yapar. Bu heykellerin oluşmasında Julio Gonzalez ile birlikte çalışmasının büyük katkısı vardır. Demirin ana malzeme olarak

seçildiği ve kaynak tekniğinin uygulandığı bu konstrüksiyonların modern heykel tarihine etkisi Picasso'nun önceki işlerine göre çok daha fazladır. Demir artık “**heykelin geleneksel malzemeleriyle eşit derecede öneme ve kalıcılığa sahip olacaktır**”³⁰.



Görsel 2.3.9: Pablo Picasso, ‘*Le Chef-d'oeuvre inconnu*’ için Desen, 1924

Kaynak: <https://ar.pinterest.com/pin/300333868870657154/?lp=true>

Görsel 2.3.10: Pablo Picasso, Guillaume Apollinaire Anıtı için Proje, 1962
(1928 orjinal maketini sonrası büyütülmüş versiyon)

Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/80899>

Ancak bu heykeller önceki işlerinde malzemenin doğası ve uygulama biçiminin olanak sağladığı samimi ve bütünlüklü etkiden yoksundur. Aynı şekilde malzemenin ekonomik kullanımı ve dengesi de önceki işlere göre yetersizdir. Parçaların biraraya getirilişinde biçimsel bütünlük ve soyut ifade heykelin bir yerine iliştilmiş figürü çağrıştıracak parça uğruna feda edilmiştir. Picasso'nun demir heykelleri çizgisel desenlerinin izinde gider ancak malzemeye ve tekniğine hakim olmayışı nedeniyle heykeller desenlere göre daha zayıf kalır³¹.

Picasso resime her planı dahil etme başarısını demir heykellerinde başarıyla uygulayamaz. Picasso'nun resminde her açıdan görülebilen nesnelere ya da figürler heykellerinde kütesellik yaratmaktan çok iki boyuta sıkıştırılmış olarak karşımıza çıkar.

³⁰ Tucker, s.72.

³¹ Tucker, s.72.-73.



Görsel 2.3.11: Picasso, Kadın Başı, 1929-30

Kaynak: <https://www.moma.org/audio/playlist/19/409>

Görsel 2.3.12: Picasso, Figür, 1935

Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/80826>

Malzemesini daha iyi tanıyan ve onu biçimlendirmekte Picasso'ya göre daha usta olan Gonzalez'in bu konstrüksiyonlardaki katkısı basit bir asistanlık olarak değerlendirilemez.

Picasso ve Gonzalez arasındaki ilişki daha önce Picasso ve Braque arasındaki ilişkiyle benzerlik gösterir: iki durumda da değişken ve sabırsız Picasso'nun daha yavaş, çekingen fakat daha sabırlı ve teknik olarak daha becerikli ortaklara ihtiyacı olduğunu gösterir³².

Picasso'nun kübizm ile modern heykele biçimsel katkısından çok daha önemlisi sıradan, gündelik malzeme ve nesnelere sanatçı yaratıcılığıyla buluşturmasında yatar.

³² Tucker, s.73.

2.4 Gonzalez “Demirin Boşlukla Dansı”

Dekoratif metal ve takı işçiliğiyle uğraşan bir ailenin çocuğu olan Gonzalez, Barcelona’da aldığı resim eğitimi sırasında Picasso'yla tanışır ve beraber çalışma olanağı yakalar. Ailesiyle Paris’e taşındıktan sonra metal ustası olarak geçimini sağlarken resim çalışmalarına devam eder. Ancak resimde başarılı olamaz. 1908 yılında kendisi gibi ressam olan erkek kardeşinin ölümü sanatçının depresyona girmesine ve on sekiz yıl boyunca Paris’in avangard sanat ortamından kopmasına yol açar. Bu depresyon döneminde sadece Picasso ve Brancusi ile görüşmeye devam eder³³.

“Gonzalez bu nedenle Kübizmin gelişimini bütünüyle kaçıır: fakat bu iki dostluk sayesinde 1920’lerin sonunda nihayetinde kendini keşfeder”³⁴. Picasso’ya asistanlık yaptığı dönem sonrasında tamamen heykele yönelir³⁵.

Aile mesleği sayesinde hem İspanya’daki güçlü dekoratif demir işçiliği mirasına hem de demir eritme ve kaynatma tekniklerine hakim olması heykele yöneldikten sonra büyük bir avantaja dönüşür. Gonzalez, demirin bazen parlak bazen paslı yüzeyini kullanarak işlerine etkili bir görsellik kazandırmış, işin zanaat kısmına hakimiyetiyle modern heykele yön veren önemli aktörlerden biri olmuştur³⁶.

Çekingen ve mütevazı yapısı anıtsal, büyük boyutlu heykeller yerine küçük ölçekli heykellere yönelmesine, ayrıca geçimini sanattan sağlamakta zorlanmasına neden olmuştur. Dolayısıyla hurda demir sadece fiziksel özellikleriyle değil uygun maliyeti nedeniyle de Gonzalez’in ana malzemesi olmuştur.

Brancusi ve Picasso ile olan arkadaşlığının etkileri ilk dönem heykellerinde konuyu işleyiş biçimine yansır. Yatan baş örnekleri ya da kaba yontu bırakılmış kaidenin kullanılması Brancusi ile benzerlikler gösterir. Maske ya da baş

³³ Tucker, s.75.

³⁴ Tucker, s.75.

³⁵ Tucker, s.75.

³⁶ MOMA, Katalog: Julio Gonzales, New York: Minneapolis Institute of Art, 1956, https://www.moma.org/d/c/exhibition_catalogues/W1siZiIsIjMwMDA2MjE1NiJdLFsicCIsmVuY292ZXIiLCJ3d3cubW9tYS5vcmcvY2FsZW5kYXIvZXhoaWJpdGlbnMvMzMzMzMyIsImh0dHBzOi8vd3d3Lm1vbWEub3JnL2NhbGVuZGFyL2V4aGliXRpb25zLzMzMzM%2FbG9jYWxlPWVuIiwiaSJdXQ.pdf?sha=dbe98aed47bec82f (04 Ocak 2018), s.4.

çalışmalarındaki primitif etki ve kübik parçalanma Picasso'nun üretimlerine yakın durur.



Görsel 2.4.1: Julio Gonzalez, Yatan Baş, 1929

Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/88523948895809703/>

Görsel 2.4.2: Julio Gonzalez, "Tavşan" Adlı Baş, 1930

Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/742319951050766983/>



Görsel 2.4.3: Julio Gonzalez, Soyтары, 1929

Kaynak: <https://www.albrightknox.org/artworks/19723-harlequin>

Görsel 2.4.4: Julio Gonzalez, Oyuk Kafa, 1933-35

Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/459930180676106148/>

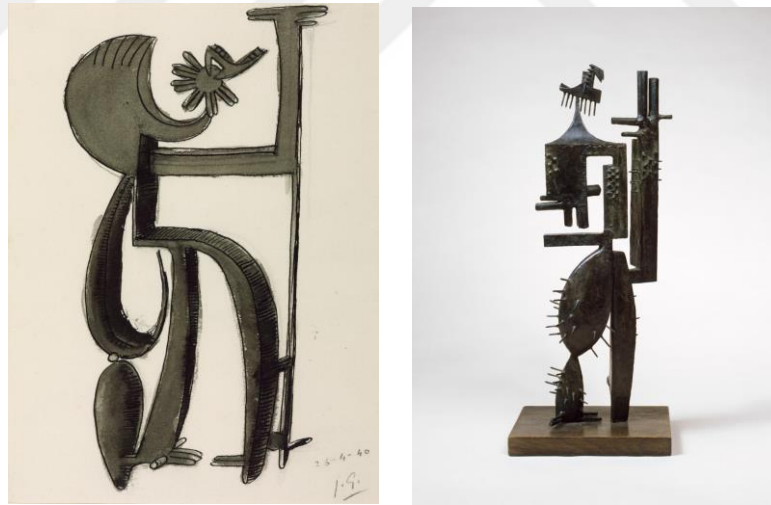
Gonzalez ustalığını demir levhaları döverek, katlayarak, keserek ya da bükerek gösterir. Farklı şekilleri değişik açılardan ve noktalardan bir araya getirişinde boşluk forma katılan ve bir anlamda biçimi oluşturan ana öğedir. Gonzalez'in "boşluğa

çizmek” olarak adlandırdığı heykel çalışmalarını giderek çizgisel ve yarı-soyut biçimlere dönüştür.



Görsel 2.4.5: Julio Gonzalez, Ayakta Büyük Figür, 1932
<https://www.fondation-maeght.com/en/collection/selected-pieces/102/julio-gonzalez>

Görsel 2.4.6: Julio Gonzalez, Sepetli Kadın, 1931
http://www1.rfi.fr/culturefr/articles/092/article_55449.asp



Görsel 2.4.7: Julio Gonzales, Mimari Figür No. 2, 1940
Kaynak: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/gonzalez-architectural-figure-no-2-t01623>

Görsel 2.4.8: Julio Gonzales, Mösyö Kaktüs, 1939
Kaynak: <https://www.guggenheim.org/artwork/1511>

Natüralist ve soyut ifadenin bir arada kullanıldığı heykellerinde çizgisel yapının karakteristiği ressam Joan Miro'nun üslubuyla yakınlık gösterir. Heykellerinin hazırlık aşaması olarak çizdiği desenler, heykellerine göre daha zayıftır. Bu da

Gonzalez'in demire olan hakimiyetini ve malzemeyle daha güçlü desenler yapabildiğinin göstergesidir.

Gonzalez hayatının son yirmi yılında figüratif *Montserrat* ve *Ağlayan Montserrat* serilerine yönelir. Bu naturalist heykellerde yarı soyut ve soyut ifade yerine demiri organik forma dönüştürmesindeki becerisi gözlemlenir. Demir levhaların dövülmesi ve eritilmesiyle oluşan formda detaylara girilmemiştir. Bu heykellerde demir biçimlenişi ve dokusuyla yapısal dramatik bir etki oluşturmuştur.



Görsel 2.4.9: Julio Gonzalez, *Montserrat*, 1935-37

Kaynak: <http://www.theartstory.org/artist-gonzalez-julio-artworks.htm>

Görsel 2.4.10: Julio Gonzalez, *Tors*, 1936

Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/81104>

Kübist stilizasyonun izlendiği *Montserrat* (1935-37) adlı çalışmasında bir elinde orak diğerinde çocuk tutan köylü kadın aynı zamanda Katalonya'nın Montserrat bölgesindeki siyah Meryem heykeline bir göndermedir. İspanya İç Savaşı sırasında yapılan bu protest çalışmada ezilenlerin dostu, emekçi ve politik bir Meryem betimlenmiştir.

Archipenko'nun bir çeşit zorlamayla figürün içine hapsettiği boşluğu, Gonzalez en etkileyici biçimiyle forma dahil etmiştir. Montserrat'nın başında, pozitif ve negatif alanlar etkili bir şekilde heykelde bütünlük oluşturur. Gonzalez aynı konuyu ele aldığı çalışmalarında, boşlukları arttırarak Montserrat başını çeşitli ama hep dramatik biçimlerde parçalamaya etmeye devam etmiştir.



Görsel 2.4.11: Julio Gonzalez, Montserrat'ın başı II, 1942

Kaynak: <http://www.xtec.cat/~jarrimad/contemp/gonzalez.html>

Görsel 2.4.12: Julio Gonzalez, Montserrat'ın başı, 1938-39

Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Montserrat_Crying_by_Julio_Gonzalez,_c.1938-1939,_bronze_-_Scharf-Gerstenberg_Collection_-_DSC03892.JPG

Gonzalez, formu kübik veya dramatik bir şekilde stilize ederken ya da çizgisel olarak uzayı çalışırken sürekli olarak organik yapılara göndermeler yapar. Demiri malzeme olarak modern heykele sokarken hem malzemenin kendisinin hem de farklı uygulama tekniklerinin yaratabileceği etkiyi ustalıklı göstermiştir. Gonzalez sayesinde demir orduların emrinde ölümcül bir araç ve mekanik bilimin basit bir gereci olmaktan çıkarak sanatçıların barışçıl ellerinde biçimlenebilecek önemli bir malzemeye dönüşmüştür³⁷.

³⁷ MOMA, s.42.

2.5 Konstrüktivistler “Malzeme Kültürü”

Avrupa sanatındaki avangard hareketin kübist-fütürist ortamı ütopyik devrimci Rus coğrafyasında Malevich'in süprematizm akımı ve heykeltıraş Tatlin'in rölyefleriyle özgün bir karakter kazanır. Daha sonra Rus biçimciliği olarak adlandırılacak bu yenilikçi tutum sadece plastik sanatlarla kısıtlı kalmamış bir çok disipline etki etmiştir. Bauhaus ekolü, De Stilj hareketi sayesinde Avrupa'ya taşınmış Amerika'da minimalistlerin esin kaynağı olmuştur.

Bu yenilikçi tutumun ortaya çıkmasında Rus geleneksel sanatının yeniden ele alınmasının etkileri görülür. İkonaların renk zenginliği ve yalın geometrik kompozisyonları, halk sanatının dokuma, ahşap oyma, baskı gibi üretim teknikleri bir kaynak olarak değerlendirilmiştir. Şematize, geometrik figür tasarımları genç sanatçıları Avrupa'da hakim olan natüralist anlayışın zıddı olan derinliksiz, keskin ve yalın kompozisyonlara yönlendirir³⁸.

Rus sanatçılar gelenekseli yeniden ele alırken XX. yüzyıl başındaki bilimsel ve teknolojik gelişmeleri göz ardı etmemiş, yaratımlarına fikir ve malzeme olarak dahil etmişlerdir. Sanatçı artık komünist evrensel düzeni yansıtmak için soyut ve geometrik biçime yönelerek ikonalarındaki dinsel temsil yerine daire, kare, dikdörtgen gibi geometrik şekillerle kompozisyon oluşturmaya başlamıştır³⁹.

1922'de genç eleştirmen Aleksei Gan, *Konstrüktivizm* adlı kitabında bu yeni eğilimin ideolojisini devrimci bir edayla geçmişin bütün yaşam formlarını yıkan, yeni bir komünist kültür için endüstrinin ve tekniğin enerjisiyle oluşturulan “akılsal inşa ediş” olarak tanımlar⁴⁰. Gan konstrüktivist sanat icra etmek için *tektonika*, *faktura*, *konstruksiya* olmak üzere üç temel yöntem belirler:

Konstruksiya konstrüktivizmi düzenler. Eğer tektonika ideolojiyle formu birleştirerek bir kavram birliği sağlıyorsa ve faktura malzemenin koşuluysa, konstruksiya bizatini inşa etme sürecini ortaya

³⁸ Sally Hutchison, “The Geometric Style in Art: The Brief Survey from the Paleolithic to the Twentieth Century”, [Electronic Version] *Winconsin Academy of Sciences, Art and Letters*, 1983, Vol. 71, Part 2, (20 Nisan 2017), s.37.

³⁹ Hutchison, s.38-39.

⁴⁰ Enis Batur (hzl.), *Modernizm Serüveni*, İstanbul: YKY, 1997, s.187.-188.

serer. Bu üçüncü disiplin, işlenmiş malzemenin kullanılması aracılığıyla kavramların formasyonu demektir⁴¹.

Yeni sanat anlayışını pratiğe dönüştüren en önemli heykeltıraş Tatlin'dir. Tatlin, ilk dönem işlerindeki mimetik tavrıdan Picasso'nun etkisiyle uzaklaşarak tamamen soyut biçime yönelir. Biçimsel arayışlarını malzeme üzerinden kurar. **“Çünkü onu büyüleyen, maddelerdir, malzemelerdir; günlük hayatın döküntüleridir, artıklarıdır; ve makinelerdir”**⁴². Tatlin'e göre malzeme kendine has özellikleri ve yapısal elverişliliğiyle belirli formlar meydana getirir. Ağacın temel biçimi düz geometrik yüzey, camın temel biçimi eğimli ya da düz bir tabaka, metalin temel biçimi ise yuvarlanmış silindir ya da konikdir⁴³.



Görsel 2.5.1: Vladimir Tatlin, Malzemelerin Seçimi: Demir, Sıva, Cam, Asfalt, 1914

Kaynak: <https://www.pinterest.co.uk/pin/67413325651173685/>

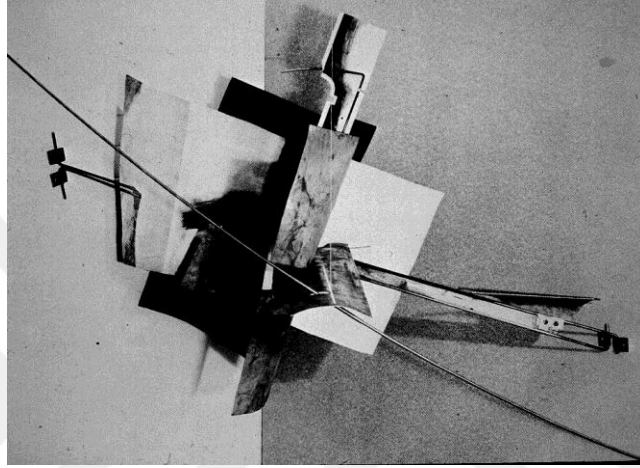
Malzemelerin Seçimi'nde (1914) çerçeve bir yüzeyi değil, bir uzayı sınırlamaya başlar. Kısıtlı malzemeye rağmen rafine olmayan, yaşanmış, yıpranmış bir ortam oluşturur.

⁴¹ Camilla Gray, **The Russian Experiment in Art 1863-1922**, s.250. Aktaran: Ali Artun, **Sanatın İktidarı**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2015, s.84.

⁴² Ali Artun, **Sanatın İktidarı**, 1. Basım. İstanbul: İletişim Yayınları, 2015, s.59.

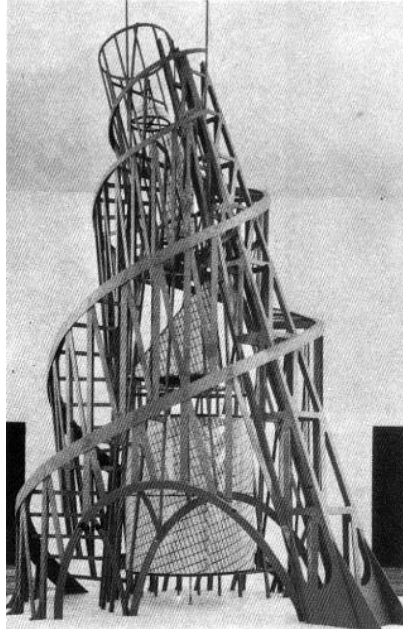
⁴³ Foster ve Diğerleri, s.126.

Eleştirmen ve filozof Nicolai Tarabukin 1923 tarihli *Sehpadan Makineye* adlı makalesinde gerçekçilik fikri üzerinden bu yeni sanat anlayışını yorumlar. Gerçekçiliği naturalizmden tamamen ayrı gören Tarabukin için çağdaş estetik bilinçte gerçekçilik fikrinin aranması gereken yer sanat eserinin konusunda değil biçimindedir. Bu bağlamda Tatlin'in tuval düzleminden karşı-rölyefe geçmesini sanatta gerçekçi biçim arayışı olarak nitelendirir⁴⁴.



Görsel 2.5.2: Vladimir Tatlin, Karşı-Rölyef, 1915

Kaynak: http://www.shafe.co.uk/vladimir_tatlin-corner_relief_1915/



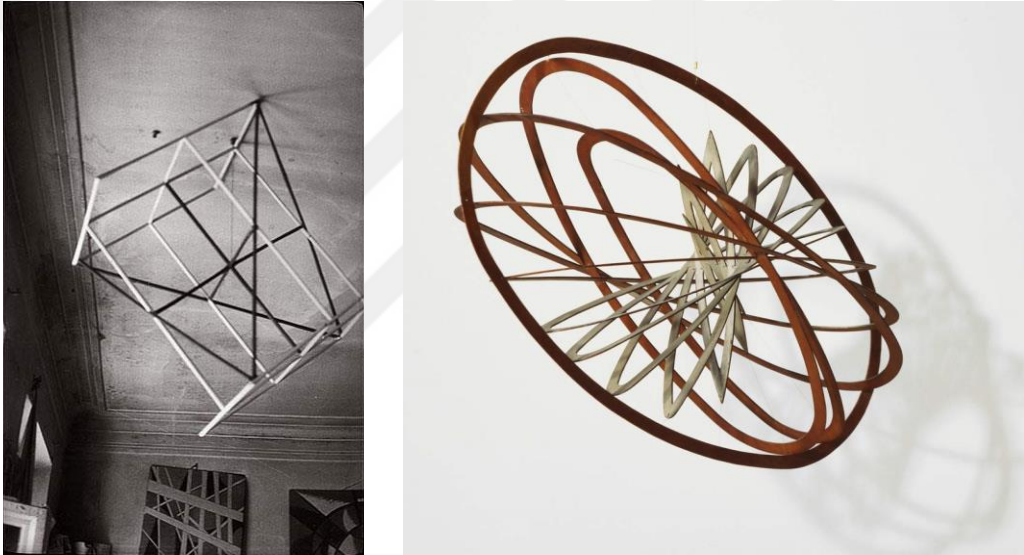
Görsel 2.5.3: Vladimir Tatlin, 3. Enternasyonal Anıtı, 1919-1925

Kaynak: <https://www.britannica.com/topic/Monument-to-the-Third-International>

⁴⁴ Batur (hızl.), s.120.

Tatlin, maddenin ve teknolojinin şiirselleştirildiği mimari bir tasarım olan 3. *Enternasyonal*'i 1921 yılında Moskova'da sergiler⁴⁵. Kulenin dinamik formu için *Yeni Klasizmin Malzemeleri* olarak betimlediği cam ve demir kullanmıştır. Konstrüktivist bir diğer sanatçı Lissitzki'ye göre **“kulenin konstrüksiyonunu oluşturan demir proletaryanın ifadesinin gücünü, cam da vicdanının temizliğini simgeler”**⁴⁶.

Ancak Tarabukin, hem Tatlin'in karşı-rölyeplerini hem de benzeri üretimde bulunan sanatçıların konstrüktif eserlerini uzam içinde hacimsel olarak üç boyutlu olmamaları nedeniyle yetersiz bulur. Ona göre uzam ve sanat eseri arasındaki ilişki, Rodçenko'nun orta-karşı-rölyeplerinde çözüme ulaşır⁴⁷.



Görsel 2.5.4: Rodçenko, Popova'nın Stüdyosu, 1924

Kaynak: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/rodchenko-popova/rodchenko-and-popova-defining-constructivism-5>

Görsel 2.5.5: Rodçenko, Uzamsal Konstrüksiyon no.12, 1920

Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/81043>

Rodçenko'nun konstrüktivist heykellerindeki özgün tavır, çıkış noktasını çizgi elemanı üzerine kurmasıyla başlar⁴⁸. 1918 tarihli, asılı ilk geometrik konstrüksiyonu ile mekâna birebir müdahalede bulunma imkânı ona çizgiyi iki boyutlu resim alanından

⁴⁵ Ali Artun, “Formların siyaseti ve Tatlin Kulesi”, *Skopbülten*, 25.12.2015, <http://www.e-skop.com/skopbulten/rus-avangardi-formların-siyaseti-ve-tatlin-kulesi/2748> (05 Mart 2017), par.17.

⁴⁶ Artun, “Formların siyaseti ve Tatlin Kulesi”, par.21.

⁴⁷ Batur (hızl.), s.120.

⁴⁸ Angelica Zander Rudenstine, **ART OF THE AVANT-GARDE IN RUSSIA: Selections from The George Costakis Collection**, 1. Basım, New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1981, s.24.

uzaklaştırmanın yolunu açar. 1920-21 yıllarındaki asılı konstrüksiyonlarında heykel sanatı için büyük bir özgürlük alanı yaratır. Serinin her bir heykeli kare, üçgen, daire, elips gibi farklı geometrik biçimlerin tekrarlanması ilkesine dayanır. Rodçenko konstrüksiyonlarını tek parça alüminyum boyalı kontraplaklardan keserek oluşturur. Düz bir yüzeyden kesilen parçalar, değişik açılarla birleştirilerek üç boyut kazanır.

Rodçenko da Tatlin gibi, Rus ressam Varvara Stepanova ile kaleme aldıkları 1922 tarihli ‘Konstrüktivistlerin İlk Çalışma Grubu Programı’ bildirisinde malzeme ve biçim ilişkisine değinir; **“Malzeme. Öz ve madde olarak malzeme. İncelenmesi ve endüstriyel uygulaması, özellikleri, anlamı. Daha ötesinde, zaman, mekân, hacim, yüzey, renk, çizgi ve ışık da konstrüktivistler için malzemedir, zira onlar olmadan malzemenin yapısı kurulamaz”**⁴⁹. Rodçenko’nun uzamsal konstrüksiyonları, figüre, kütleyle ve kaideye uzak duruşlarıyla geleneksel heykelin yöntem ve araçlarına karşı çıkarak günümüz sanatının sac ayaklarından biri olan formalist anlayışın temellerini atar.

Konstrüktivist heykele hem üretimleriyle hem de kuramsal alanda katkı sağlayan bir diğer isim Naum Gabo’dur. Devrim ertesinde Rusya’dan göç ederek, Konstrüktivizmin Avrupa ve Amerika’daki öncü temsilcilerinden biri olan Gabo’nun konstrüksiyonları fütürist gökdelenlerin mimari modellemesine yakınlaşır⁵⁰. Gabo 1928 yılından sonra kardeşi Antoine Persnev ile birlikte mimari yapıyla kurulan benzerliğin kaybolduğu, mühendislik ve bilimden beslenen saf imgelemelere dayalı heykeller yapmaya başlar. Gabo’ya göre heykel:

“I. Formlara bağımlı gerçek malzemeye oluşur.

II. Üç boyutlu mekân içinde insan tarafından bilinçli olarak inşa edilir.

III. Sanatçının diğerleriyle iletişim kurma arzusuyla, duyguları görünür kılma amacıyla yaratılır”⁵¹.

⁴⁹ Charles Harrison ve Paul Wood (Ed.), **Art in Theory 1900-2000**, Oxford: Blackwell Publishing, 2007, s.342.

⁵⁰ Jack Burnham, **Beyond Modern Sculpture**, 1. Basım, New York: George Braziller Publishing, 1975, s.35.

⁵¹ Herschell B. Chipp, **Theories of Modern Art**, 1. Basım, Berkeley: University of California Press, 1968, s.331.

Diğer konstrüktivistler gibi Gabo da heykelde malzemenin önemine dair açıklamalarda bulunmuştur:

Heykel sanatında her malzeme kendine özgü estetik özelliklere sahiptir. Malzemelerin taşıdığı duygulara neden olan içsel özellikleridir ve doğanın ortaya çıkardığı diğer psikolojik tepkiler onları evrensel kılar. Teknolojide olduğu gibi heykelde de her malzeme iyi, değerli ve yararlıdır. Çünkü her bir malzemenin kendine özgü estetik değeri vardır. Heykelde olduğu gibi teknolojide de çalışma biçimi malzemenin kendisi tarafından belirlenir⁵².

Gabo malzemede şeffaflığı kullanarak boşluk, hacim ve kütle arasında oluşturmak istediği konstrüktivist heykeli pratiğe geçirir. Pleksiglas ve naylon teller kuramsal söylemini uygulamasına imkân sağlar. Döneminde küçük boyutuna rağmen büyük ilgi gören *Sarmal Konu* (1941) heykeli, transparan çalışmalarının en önemli örneklerinden biridir. Heykel, şeffaf formu ile boşluğu biçimlendiren güçlü bir dinamizme sahiptir. Sanat tarihçisi ve eleştirmen Herbert Read, bu heykeli “**insanlığın estetik sezgisiyle ulaşabilecek en üst nokta**” olarak selamlamıştır⁵³.



Görsel 2.5.6: Naum Gabo, *Sarmal Konu*, 1941

Kaynak: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/gabo-spiral-theme-t00190>

⁵² Chipp, s.331.

⁵³ Tate Museum, *Spiral Theme*, 2000, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/gabo-spiral-theme-t00190> (5 Mart 2017), par.1.

Gabo'ya göre şekillendirilmiş biçim artık gerçektir bu nedenle oluşturduğu biçimi soyut yerine 'mutlak' olarak adlandırmayı tercih eder⁵⁴. “**Mutlak biçimler doğada var olan her şeyle bağıni koparmıştır ve içeriğini tamamen kendinde bulur... Biçimler etkindir, ruhumuzu etkiler, biçimler oluşlar ve varlıklardır. Biçimleri algılamamız varoluşu algılamamızla bağlantılıdır**”⁵⁵.



Görsel 2.5.7: Naum Gabo, Çizgisel Konstrüksiyon No.2, 1970-71

Kaynak: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/gabo-linear-construction-no-2-t01105>

Tatlin'in parça bütün ilişkisine dayalı işlerinde kullandığı demirin pası, ahşabın eskimişliği konstrüktivist kompozisyonlarda insani yaşanmışlığın izini sürer. Tatlin yaratımdan tasarıma geçtikçe malzeme rafineleşir. Rodçenko'da biçimi önceleyen tavrı farklı malzemelerin olanaklarını araştırmasına imkân vermez. Çizgiye dayalı heykellerinin önemi uzayı değerlendiren ilk soyut örnekler olmasından kaynaklanır. Gabo ise Rodçenko'nun çizgiyle tanımladığı uzayın belirtilme fikrini malzemenin imkânlarıyla öteye taşır. Çizgilerin sıklaşarak oluşturduğu planlara malzemenin şeffaflığını katarak boşlukla başka bir hesaplaşmaya girer. Gabo'nun heykellerine kıyasla Rodçenko'nun konstrüksiyonları taslak olarak nitelendirilebilir.

⁵⁴ Chipp, s.336.

⁵⁵ Chipp, s.336.

2.6 Vitalistler “Malzemeye Sadakat”

İngiltere’de vitalistlerin temsilcileri sayılan Henry Moore ve Barbara Hepworth’un öncüleri ve modernizmi İngiltere’ye taşıyan vortisist akımdır. Vortisistler, teorisyen Wyndham Lewis, Ezra Pound ve heykeltıraş Henri Gaudier-Brzeska öncülüğünde 1914’te kurulur. Akademik sanat geleneğinden kopmak isteyen bu grup, “**yeni yaşayan bir soyutlama**” ürettiklerini belirterek Avrupa’daki avangard eğilimlere yakınlaşır⁵⁶. Vortisizm genellikle görsel enerji olarak tanımlanır. Üzerinde çalışılmış çeşitli plan ve tabakaları belirli bir hareketle devindirip zaman ve uzamla bağ kurmaya çalışır. Asıl amacı izleyen gözü ya da okuru bir sarmal yolculuğuna yönlendirmektedir.

Resimde kübist parçalanma ile yakalanmak istenen ‘şimdi’nin sanatı heykelde tam karşılığını bulmakta zorlanır. Jacop Epstein üretimleriyle bu kapıyı aralar. Figürün geleneksel modelleme yöntemiyle üretildiği heykellerden uzaklaşan Epstein, müzelerdeki primitif ve Maya, Asur gibi klasik öncesi heykellerdeki farklı form verme yöntemlerine yönelir⁵⁷.



Görsel 2.6.1: Jacop Epstein, Kaya Delicisi, 1913-15

Kaynak: <https://patthebullfilms.wordpress.com/2016/01/11/one-photo-everyday-during-2016/day-7-jacob-epstein-rock-drill/>

⁵⁶ Tate Museum, Vorticism, <http://www.tate.org.uk/art/art-terms/v/vorticism> (5 Mayıs 2017), par.1.

⁵⁷ Galerie Le Minotaure, Henri Gaudier-Brzeska, <http://galerieleminotaure.net/artist/gaudier-brzeska-henri/?letter=cj> (5 Mayıs 2017), par.1.

Jacop Epstein, vortisist heykelin sembolü sayılan, *Kaya Delicisi* (1913-15) heykeliyle I. Dünya Savaşı'nın insanlık dışı 'makine-insanı'ni biçimlendirir. Kemik ve kasların kübik stilizasyonu fütürist bir devinimle üreme organının bulunduğu bölgeye yönelir; üreme organının olması gereken yerde bir kaya delicisi vardır. Bu aynı zamanda sarmalın 'gözü'dür. İnsan formundaki yaratık heykeltıraşın kendi deyimiyle, “**bugünün ve yarının silahlanmış uğursuz figürüdür**”⁵⁸. Epstein *Kaya Delicisi*'yle heykele kübo-fütürist bir dinamik getirirken bacak arasına yerleştirdiği yabancı malzeme ile eski sanata günümüz söylemiyle pop bir indirgeme uygulamıştır. Ancak Epstein sonrasında stilizasyondan gittikçe uzaklaşarak natüralist ifadeye yönelirken vortisist hareketin dışında kalır.

Grubun bir diğer önemli figürü olan savaşın bitimini göremeyecek Henri Gaudier-Brzeska, heykellerinde çizgilerin, yüzeylerin ve planların basit kompozisyonu ile Epstein'e göre daha yumuşak bir primitif dil oluşturur. Çin kaligrafisinden ve Japonların netsuke (cebi olmayan kimonolara çanta ve kutuyu tutturmak için eklenen, düğme işlevini gören küçük heykeller) formlarından etkilenerek organik formun kübik sentezine ulaşmaya çalışır⁵⁹.



Görsel 2.6.2: Henri Gaudier-Brzeska, Dikilen Kuşlar, 1914

Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%27Birds_Erect%27_by_Henri_Gaudier-Brzeska,_limestone,_1914,_Museum_of_Modern_Art.JPG

⁵⁸ Foster ve Diğerleri, s.267.

⁵⁹ Galerie Le Minotaure, par.1.

Brzeska'nın kübo-fütürist organik form stilizasyonunu yansıtan heykellerinden *Dikilen Kuşlar* (1914), netsukelerdeki sıkıştırılmış gibi duran organik form bozulmalarını soyuta yaklaştırdığı en başarılı örnektir.

Malzemesine ihanet etmeden onun organik yapısı ile kurduğu ilişki Gaudier-Brzeska'yı mekanik ve sert formlardan uzak tutar. Bu yaklaşım Henry Moore ve Barbara Hepworth ile anılacak İngiliz vitalist anlayışın da başlangıcı olur⁶⁰.

1933 yılında canlıların cansızlardan '*elan vital*' (yaşamsal atılım) ile, ayrıldığı savunulan İngiliz heykeltıraş, ressam, mimar ve tasarımcılar 'Unit One' adı altında bir araya gelerek bir sergi düzenlerler. Dönem sanatında egemen olan soyut ve sürrealist eğilimlerin ötesinde 'canlılığa' vurgu yapılan sergi kitapçığında heykeltıraş Henry Moore, vitalist heykel anlayışına açıklık getirir:

Canlılık ve ifadenin gücü. Benim için eser ilkin kendi canlılığına sahip olmalıdır. Bununla yaşamın canlılığını, devinimi, fiziksel hareketi, sıçrayan, dans eden figürleri yansıtmaktan söz etmiyorum. Eser nesnenin temsil ettiği bağımsız olarak, sahip olduğu gizil enerjiyi, kendine ait güçlü yaşamı içinde barındırmalıdır⁶¹.

Moore aynı yazısında heykeltıraşın malzemesi ile olan ilişkisi için '*truth to material*' (malzemeye sadakat) terimini kullanır;

Her malzeme tikel niteliklere sahiptir. Malzemenin fikrin biçimlenmesine katkı yapabilmesinin tek yolu heykeltıraşın malzemesiyle direkt çalışarak etkin bir ilişki kurabilmesidir. Örneğin sert ve yoğun olan taş, yumuşak vücut gibi görünmesi için tahrif edilmemeli... taşın katı gerginliği korunmalıdır⁶².

İnsan figürüne olan ilgisine rağmen ritim ve form ilkelerine ulaşmak için çakıltaşı, kaya, kemik, ağaç, bitki gibi doğal objelerle çalışan Moore için doğayı gözlemlemek sanatçı yaşamının bir parçası olmalıdır. Doğada varolan sınırsız biçimleri ve ritimleri heykeltıraşın form bilgisine dayalı tecrübesiyle çok daha genişleteceği inancındadır⁶³.

⁶⁰ Burnham, s.83.

⁶¹ Burnham, s.95.

⁶² Burnham, s.95.

⁶³ Burnham, s.95



Görsel 2.6.3: Henry Moore, Unesco için Uzanan Kadın Çalışması, 1957

Kaynak: <http://www.tate.org.uk/art/research-publications/henry-moore/henry-moore-om-ch-working-model-for-unesco-reclining-figure-r1171983>

Moore'un yarı soyut figürleri doğrudan yontarak çalışmasının temel amacı malzemenin gerçekliğini görünür kılmaktır. Moore gibi çağdaşı Barbara Hepworth için de fikrin üç boyutlu hale dönüşebilmesinde malzemenin doğal karakterini ve niteliklerini anlayabilmek, onun duyarlılığını yakalayabilmek önemlidir⁶⁴.



Görsel 2.6.4: Dame Barbara Hepworth, Anne ve Çocuğu, 1936

Kaynak: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/hepworth-mother-and-child-t06676>

Moore ve Hepworth'un organik soyutlamaları bir yandan analiz niteliği de taşır. Heykeltıraşlar, mikroskobun görüşü gibi doğayı inceler. Organizmanın

⁶⁴ Harrison ve Wood, s.393.

büyütülmüş zerrelere ya da doğa tarafından aşındırılıp organik form özelliği kazanmış ovalimsi, kırır kırır yapılar aslında gözlemlenilen doğa çalışmalarındır. Heykellerin bir bölümünde organik maddenin devinimi apaçık ortadadır.



Görsel 2.6.5: Dame Barbara Hepworth, Deniz Formu (Porthmeor), 1958

Kaynak: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/hepworth-sea-form-porthmeor-t00957>

Hepworth 1937 tarihli ‘Heykel’ başlıklı makalesinde yaratıcı fikrin temelini malzemeye canlılık ve yaşam kazandırmak olarak belirtir⁶⁵. Hepworth’a göre; **“Mükemmel heykel görüntüye, güce, canlılığa, ölçüye, tavra, form veya güzelliğe sahip dediğimizde, bahsettiğimiz onun fiziksel özellikleri değildir. Canlılık heykelin fiziksel, organik niteliği değil –tinsel iç yaşamıdır”**⁶⁶.

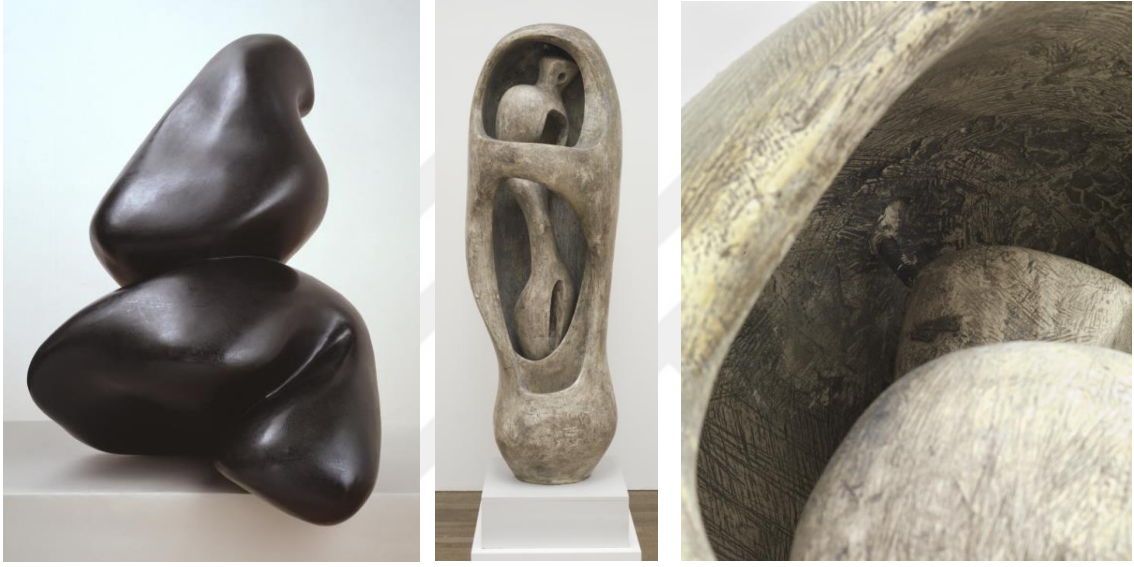
Organik formun biçimlenmesinde her iki sanatçının da malzemeye verdiği değer kullandıkları malzemenin dokusal özelliğini ortaya çıkarır. Taşın ya da ahşabın damarları, bronzun patinası sadece yüzeyi kaplamaz, fikrin biçimlenmesine de katkıda bulunur.

Vitalizm, sanat tarihinde egemen olan organik (figüratif ve temsili) ve inorganik soyut (geometrik ve soyut) eğilim arasındaki ikiliği başarıyla bir araya getirmeyi başarır. Bu anlamda her ne kadar vitalist heykeltıraşlar içinde anılsa da sürrealist geçmişinin etkisiyle Alman-Fransız heykeltıraş Jean (Hans) Arp’ın akışkan

⁶⁵ Harrison ve Wood, s.393.

⁶⁶ Harrison ve Wood, s.393.

organik formu ve pürüzsüz yüzeyli heykelleri Moore ve Hepworth'da ortaya çıkan Anglo-Sakson heykel estetiğinden farklılık gösterir. Arp malzemenin imkânları üzerinden biçime yönelmez, kütesel biçim önceliklidir. İngiliz heykeltıraşlar hacimi oluştururken daha yapısalcı yaklaşır, çok yönlü yüzeyler meydana getirirler. Boşluk soyut formun biçimlenmesinde kütle kadar önemli olur. Hepworth'a göre fiziksel olanın görünen yüzeyini delmek sanat eserine kendi yaşamını, amacını ve de belirli gücü kazandırır⁶⁷.



Görsel 2.6.6: Jean Arp, Pagoda Meyvesi, 1949

Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/arp-pagoda-fruit-n06025>

Görsel 2.6.7: Henry Moore, İç ve Dış Formlar, 1952-53

Görsel 2.6.8: Henry Moore, İç ve Dış Formlar, detay

Kaynak: <http://www.tate.org.uk/art/research-publications/henry-moore/henry-moore-om-ch-upright-internalexternal-form-r1172240>

Moore ve Hepworth doğa ile içiçe geçen soyut ya da yarı-soyut heykelleriyle Avrupa ve Rusya'da gelişen formalist anlayışlara göre farklılık göstermiştir. İngiltere sanatında heykelin önemli bir konuma sahip olmasının, farklı eğilimlerde de olsa form duygusunun ve bilgisinin gelecek kuşaklara taşınmasının yolunu açmıştır.

⁶⁷ Harrison ve Wood, s.393.

2.7 Almanya-Yıkım Estetiği “Malzemenin Sembolik Dili”

Dada hareketi, I. Dünya Savaşı sırasında kavramsal anlamda burjuva toplumunu, sanatı, sanatçının görevini sorgularken aristokrat ve burjuvaların sanatına karşı yıkıcı, tahripkâr bir tutum izler. Dadaistler dışavurumcuların estetik değerlerine karşı anti-estetik bir tutum sergilerler. Rastlantıya ve doğaçlamaya müsait teknik ve yöntemler kullanırlar. Savaşın akıl almaz saçmalığını absürt eylemleriyle yansıtmak isterler.

Zürih, New York, Paris, Berlin, Köln, Hannover gibi merkezlerde etkin bir harekete dönüşen Dada akımı, isyankâr tavrıyla klasizme karşı hem resme hem heykelle yeni malzemeler sokmuş, özellikle hazır nesneyi sanatsal anlatı aracı olarak kullanmışlardır.



Görsel 2.7.1: Raoul Hausmann, Mekanik Kafa (Zamanın Ruhü), 1919

Kaynak: <https://www.pinterest.co.uk/pin/237001999114699601/>

Görsel 2.7.2: Man Ray, Hediye, 1921

Kaynak: <http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/199055>

Dada hareketi yerleşik değerlere karşı çıkarken nihilist bir tavır alır. Kolaj ve asamblaj tekniği ile hazır nesnelere rastlantısal olarak bir araya getiren işleriyle ‘anti-sanat’ terimini ilk kez kullanan Marcel Duchamp’ın öncülüğünde yeni bir anlayış ortaya

çıkar⁶⁸. Marcel Duchamp'ın pisuarı, Man Ray'in çivili ütüsü, Raoul Hausmann'ın ahşaptan yontulmuş arkaik denebilecek bir büste applike ettiği ölçüm aletleri o dönemin modern toplumuna yönelttikleri eleştirinin bir ifadesidir.

Dönemin bir başka aykırı ismi Kurt Schwitters dışavurumcu ve konstrüktivist resim geleneğinden uzaklaşarak Dada gibi hiçbir anlamı olmayan 'Merz' sözcüğünü proje başlığı olarak seçerek kolaj ve asamblaj tekniğini kullanmaya başlar. Duchamp'ın ya da Man Ray'in skandal yaratan obje seçimlerine karşılık Kurt Schwitters 'Merz' çalışmalarında atık malzemeleri yığıntı halinde kullanırken bile estetik değerlerden tamamen uzaklaşmaz.

“Schwitters Merzlerini atıklardan, hurdadan, döküntülerden, çöpten yaratır. Merzbilder dediği Merz-resimleri tual üstüne 'çakılmış' veya tutturulmuş tahta, kâğıt, metal, ağaç, oyuncak, tel parçalarından oluşur”⁶⁹. Sokaklardan topladığı malzemeleri melankolik bir dalgınlıkla teknolojik bilimsel ütopyanın alegorik okumasına çevirir⁷⁰. Schwitters için malzeme sanat nesnesinin ihtiyacına göre yeniden anamlanarak, gerçek kimliğinden uzaklaşır.



Görsel 2.7.3: Kurt Schwitters, Avlusu ile Birlikte Kale ve Katedral, 1922

Kaynak: <http://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-erotik-katedralin-gizemi/3101>

Görsel 2.7.4: Kurt Schwitters, Merz Evi, 1920

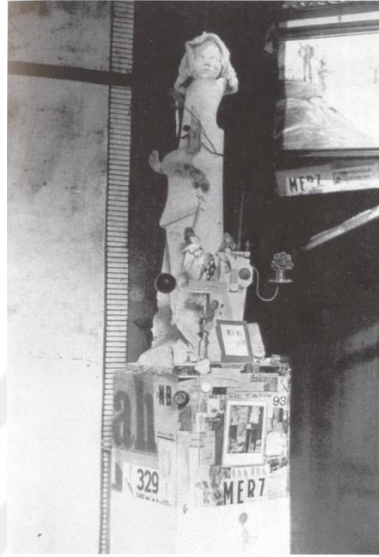
Kaynak: <http://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-erotik-katedralin-gizemi/3101>

⁶⁸ Ahu Antmen, **20 Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, 1. Basım, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2008, s.124.

⁶⁹ Ali Artun, “Erotik Katedral: Kurt Schwitters’in Mimarlığa Oyunu”, *Skopbülten*, 2 Kasım 2012, <http://www.e-skop.com/skopbulten/erotizm-erotik-katedral-kurt-schwittersin-mimarliga-oyunu/951>, (15 Nisan 2017), prag.3.

⁷⁰ Foster ve Diğerleri, s.208.

'Kült Tulumba' (1919), 'Arzunun İdam Sehпасı' (1919), 'Merz Evi' (1920), 'Avlusu ile Birlikte Kale ve Katedral' (1922) gibi heykelleri Merzbau'nun habercisidir. XIX. yüzyıl romantik sanatçıların ve edebiyatçıların Alman ruhunu yansıttığını düşündüğü Gotik katedral Schwitters'in ellerinde Merzbau'ya dönüşür.



Görsel 2.7.5: Kurt Schwitters, Hannover Merzbau: İlk günün Merz Sütunu, 1923

Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/505388389414226505/>

Sanat tarihçisi ve kuramcısı Ali Artun'a göre: “Farklı farklı bütün sanatları *Merz* karışımında birleştirmek, aslında onları parçalamak demektir: önce en küçük bileşenine kadar fragmanlara ayırmak; sonra da bu fragmanları arzuya göre birleştirmek; ve sonunda, onlardan keyfî, anlamsız bir asamblaj çıkarmak” Schwitters'in çalışma biçimidir⁷¹.

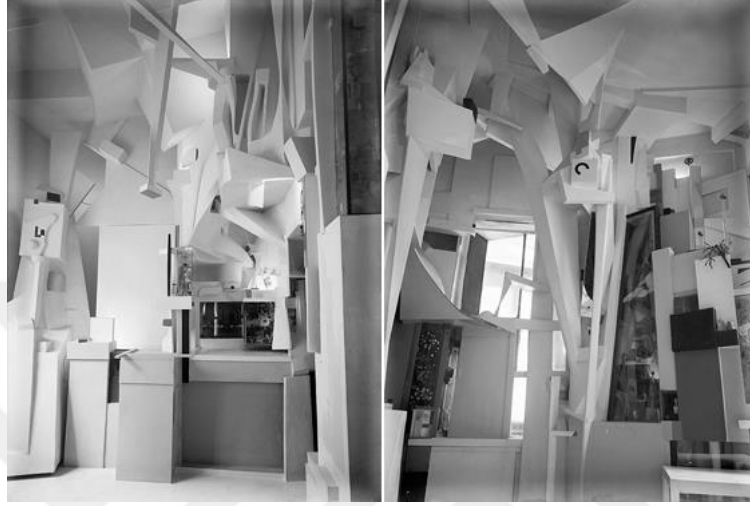
Formung - Entformung (form verme - deforme etme) ile tanımlamaya çalıştığı üretim biçimi, onun sanatı bir yaşam biçimi olarak görmesinde yatar.

Modernizm, sanat eserinde tam bir netlik, fiziksel zarafet, denge, zekâ ve mükemmellik için malzemenin gereksiz ve saf olmayan unsurlarını eksiltmekte ısrar eder... Schwitters ise tek bir anda pek çok şey yapmak ister... Schwitters eylemin ve şiirin büyücüsüdür⁷².

⁷¹ Artun, “Erotik Katedral: Kurt Schwitters'in Mimarlığa Oyunu”, prag.3.

⁷² Rudi Fuchs, “Conflicts with Modernism or the Absence of Kurt Schwitters”, Aktaran: Elizabeth Burns Gamard, **Kurt Schwitters' Merzbau: The Cathedral of Erotic Misery**, 1. Basım, New York: Princeton Architectural Press, 2000, s.6.

Schwitters'in tutumunu diğer Dadaistlerden ayıran özellik estetik geçmişten bir pisuar gibi kopamamasıdır. Schwitters Dada'nın ABD ve etkisi altındaki sanat alanındaki anlayışına Avrupalı bir katkıdır. Klasik malzeme dışındaki materyallerle heykele sadece konseptüel değil, form olarak da yeni bir ritim getirmiştir.

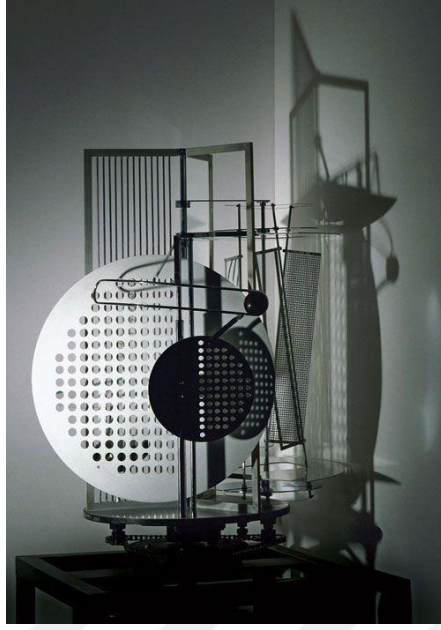


Görsel 2.7.6: Kurt Schwitters, Hannover Merzbau, Erotik İstirap Katedrali, 1930

Kaynak: <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/kurt-schwitters-reconstructions-of-the-merzbau>

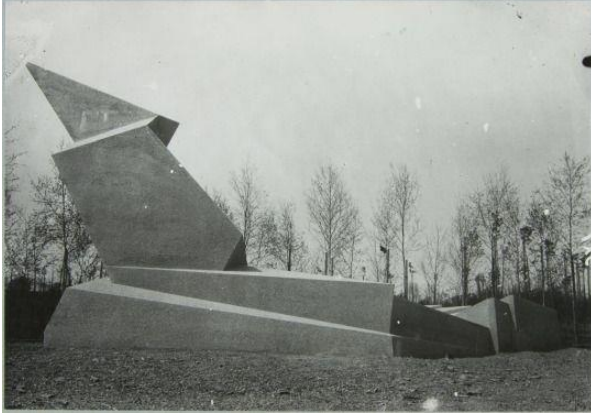
Hans Arp, El-Lissitzky, Van Doesburg, Hans Richter, Hannah Höch gibi yakın arkadaşlarının yanı sıra, Bruno Taut, Mies van der Rohe ve Walter Gropius gibi Bauhaus çevresinden mimarlarla olan arkadaşlığının da etkilerinin görüldüğü gittikçe geometrikleşen Merzbau'lar zamanla yarı mimari yarı heykel bir özellik kazanır. Schwitters'in mimarlığını simgeleyen alegorik yoğunluğu nedeniyle, bir sütuna verdiği *KdeE (Kathedrale des Erotischen Elends – Erotik İstirap Katedrali)* adıyla da anılan *Merzbau* 1943'te kentin bombalanması sonucu yıkılır. Yapıt ev, 20. yüzyıl sanatında disiplinlerarası üretimin simgesi olur.

Schwitters'in sokaktan bulduğu malzemelerle yarattığı melankolik dünyasının tersine Bauhaus sanatçıları İtalya ve Rusya'da oluşan avangard hareketler gibi çıkış noktalarını endüstrileşen dünya ile yaratıcı sanatların birlikteliğinde bulur. Malzemenin, biçimin ve üretimin prensiplerini araştıran modernist anlayış ile teknolojik yenilikleri birleştirme arzusundadırlar. Beton, çelik, plastik, cam gibi yeni malzemeleri ideal soyut formu kurabilmek için kullanırlar.



Görsel 2.7.7: Laszlo Moholy-Nagy, Işık-Uzam Modülü, 1930

Kaynak: <https://www.bauhaus100.de/en/past/works/arts-and-craft/licht-raum-modulator/>



Görsel 2.7.8: Walter Gropius, Mart Ölülerine Anıt, 1920

Kaynak: <https://thecharnelhouse.org/2015/05/07/walter-gropius-monument-to-the-march-dead-1922/#jp-carousel-25775>

Görsel 2.7.9: Walter Gropius, Mart Ölülerine Anıt, Maket

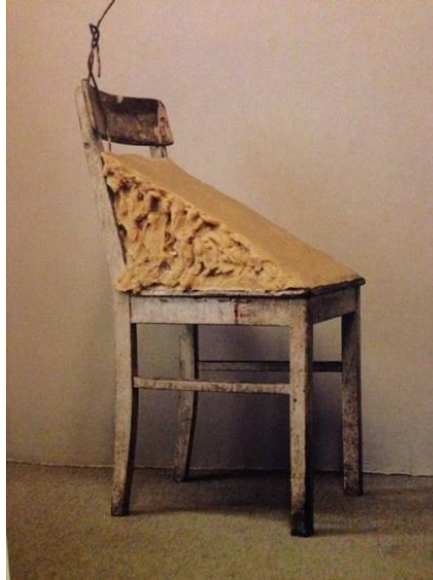
Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/528750812477211719/>

Bauhaus öğretisinde malzeme kullanımı büyük değer taşır. Konstrüktivistlerde olduğu gibi malzemenin yapısı formu oluşturmada en önemli unsurdur. Sıradan ve ekonomik malzemeler biçimlenirken detay, orantı ve denge unsurlarıyla estetik bir objeye dönüşür.

Bauhaus okulu da Schwitters'in Nazi Almanyası döneminde yıkılan

Merzbau'su ile aynı kaderi paylaşır. Bauhaus I. Dünya Savaşı'nın etkilerini taşıyan Dada ve Schwitters'in sanatsal tavrına karşı yeni ve estetik bir kültür yaratma heyecanıdır. Okul, Cermen ırkını yeniden canlandırmak isteyen Nazilerin modernizme karşı neo-klasizmi savunan anlayışı sonucu 1933'te kapatılır. Bauhaus yıkımı estetiğe taşımaz, yıkımın birebir muhatabı olur.

1970'lere kadar Alman kültürü ve sanatı savaşın imgelerini kullanmaktan kaçınmış, geçmişle yüzleşmek yerine şimdiye odaklanmıştır. Sanatçılar, faşist estetik olarak görülen, Alman mirası mitsel öğelerle kurgulanan anıtsal neo-klasisizimin ekletisizmine karşı, temsili olmayan minimalist, soyut dışavurumcu, kavramsal sanata yönelirler⁷³. 1960 yılının başında gelişen Fluxus akımı, pek çok pratiği içinde barındırmasıyla sanatta diğer akımlara göre daha radikal bir söylem geliştirir. **“Sanatı ‘burjuva hastalıklardan kurtarmak’ kurtarmak! Ölü sanattan arınmak!...”** isteyen Fluxus sanatçıları Dadaist avangard tutumun mirasını devralır⁷⁴. **“Sanatı sosyal bir olgu, bir değişim dinamiği, bir devinim çabası olarak algılayan bu ruhu en elle tutulur hale getiren sanatçı, ünü ve etkinliği ile Fluxus'un sınırlarını hayli aşan Joseph Beuys'tur”**⁷⁵.



Görsel 2.7.10: Joseph Beuys, Yağlı Sandalye, 1963

Kaynak: <https://jessesartspace.wordpress.com/2016/11/23/joseph-beuys-fat-chair/>

⁷³ Geoff Boucher, **Adorno Reframed**, 1. Basım, London: I.B.Tauris Publishing, 2013, s.100.

⁷⁴ Antmen, s. 203.

⁷⁵ Antmen, s. 206.

Joseph Beuys Almanya'daki savaşın tanığı olarak geçmişin yükünü üretimlerine taşır. Schwitters'in simyacı, mistik, özgünlükle delilik arasında gidip gelen kimliğinden etkilenir. II. Dünya Savaşı'nda Alman Hava Kuvvetleri'nde görevliken başından geçtiğini ileri sürdüğü uçak kazası sanatçının mitsel söylemini kurmasına yardım eder. Tatar köylülerin tedavisi için kullandığı içyağ ve keçenin yanısıra bal, kükürt, kemik gibi ilkel tedavi malzemelerini de kullanarak 'şaman-sanatçı' kültürünü oluşturur.

Beuys sanat nesnesine dönüşen sıradan nesnelere süreçle birlikte değişen malzemenin çok yönlü varlık alanlarını ve dünyadaki her bir nesnenin kendi tarihinde taşıdığı izleri gösterir. Beuys'un belirttiği gibi; *'Heykellerimin doğasında sabitlik ve bitmişlik yoktur. Çoğunda süreç devam eder; kimyasal tepkimeler, fermantasyonlar, renk değişimleri, çürüme, kuruma. Herşey bir değişim halindedir'*⁷⁶.

Beuys'un ana malzemelerinden bir diğeri olan keçe ise uçak kazası ile hiçbir ilgisi olmayan daha belirgin tarihi imgeye sahiptir:

Hoş olmayan ve ürkünç gerçeklik, 1942'den sonra soykırım kurbanlarına ait saçların ölüm kamplarından toplanarak Alman fabrikalarına keçe yapmak için gönderildiğidir. Bu keçelerin savaş dönemi ürünleri olarak kullanıldığı bilinmektedir. Auschwitz 1945'te kurtarıldığında yedi ton saç paketlenmiş ve gönderilmek için hazır halde bulunmuştur. Bu anlamda, Beuys'un preslenmiş bu malzemeyle olan kişisel deneyimi ya da heykelsi özelliği ne olursa olsun, keçenin soykırım tarihindeki yeri silinemez ya da yok sayılamaz⁷⁷.

'*Bütünlüklü Sanata Doğru Yönelim*' sergisi için *Yirminci Yüzyılın Sonu* (1983-85) adı ile hazırladığı büyük heykel düzenlemesi kabaca yontulmuş yirmi bir bazalt kayasının mekâna gelişi güzel yerleştirtirmesinden oluşur. Bir buçuk ve iki buçuk metre uzunluğundaki kayaların bir yüzeyi konik şekilde oyulmuştur. Bu oyulan parçaların üzeri çamur ve içyağı ile kaplanmıştır. "**Müdahale edilen bazalt sütunlar, boyutları itibariyle insan bedenini, mumya portreleri, kaya mezarlarını, yıkık antik dönem tapınaklarının düşmüş sütunlarını çağrıştırır. Geleneksel sanat tarihinin görkemli**

⁷⁶ Peter Chametzky, *Objects as History in Twentieth-Century German Art*, 1. Basım, Berkeley: University of California Press, 2010, s.159.

⁷⁷ Gene Ray, Lukas Beckman ve Peter Nisbet, *Joseph Beuys, Mapping The Legacy*, 1. Basım, New York: D.A.P./Ringling Museum Publishing, 2001, s.64.

anitsallığı ile zıtlık oluşturur”⁷⁸.



Görsel 2.7.11: Joseph Beuys, Yağ Keçe Heykeli (Yağ Bataryası), 1963

Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/81056>

Görsel 2.7.12: Joseph Beuys, Yirminci Yüzyılın Sonu, 1983-5

Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/229754018465210168/>

Beuys’un heykele form olarak katkısından bahsetmek zordur. Ancak malzeme seçimi hem görsel etkisi hem yaşanmışlığa referanslarıyla güçlü ifadelerin oluşmasını sağlar. Beuys, heykelin kavramsal çerçevesini genişletirken bir yandan modernizm geleneğinden yararlanır bir yandan da onunla bağlarını koparmaya çalışır.

1980’lere gelindiğinde, performanslardan politik eylemlere çeşitlenen yeni avangard yöntemlerin sıkça kullanımı artık bu yöntemleri de yeni olmaktan çıkarmış, temsili resim ve heykelin yeniden ilgi görmesine neden olmuştur. Kendini ressam olarak değil Almanya’dan bir sanatçı olarak tanımlayan Anselm Kiefer yeni sanatsal tavrın hem Alman tarihinin ortaya çıkardığı karanlık gerçeklikle hem de sanata emanet edilen malzemelerle yüzleşmekle oluşabileceğini belirterek zamanın devlet bürokrasisini ve tüketim kültürünü eleştiren bu yeni avangard akımları yeterli bulmaz. Kiefer, Beuys’un avangard yöntemlerini geleneksel resim ve heykel yapma biçimiyle birleştirerek Batı Almanya’da savaşın unutulmak istendiği dönemde soykırımı konu edinerek, gündemde tutmayı başarmıştır.

Kiefer, geniş ölçekli yeni dışavurumcu resimlerinde yüzeyi zorlayan ve yüzeyden taşan malzemeler ve nesnelere kullanır. Sonrasında bu malzemeler ve nesnelere

⁷⁸ Ray, Beckman ve Nisbet, s.70.

mekânda üç boyutlu anlatıma dönüşür. İşlerinde saman, kurutulmuş çiçekler ya da dallar gibi kırılğan, dayanıksız doğal malzemelerle metal plaka, dikenli tel, kurşun, beton parçaları gibi endüstriyel malzemeler iç içe geçer.

Kiefer'de gerçeklik malzemelerdeki sembollerde gizlenir. Celan'ın *Ölüm Fügü* şiirinden etkilenerek ortaya çıkardığı yapıtı *Sulamith I ve II* (1990) adıyla kurşun sayfalara dönüştürür. Kiefer'in sonraları sıklıkla kullanacağı kitap formunun bilimden felsefeye, dinden kanuna bütün soyut kavramların somutlaştığı, insanlık uğraşlarının zaman ve mekânı aşarak topluluklar arası iletişimi sağlaması gerektiği düşüncesini ortaya koyan güçlü sembolik bir özelliği vardır⁷⁹.

*“...senin altın saçların margarete
senin kül olmuş saçların sulamith”⁸⁰.*



Görsel 2.7.13: Anselm Kiefer, Sulamith I ve II, 1990

Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/326159197984882674/>

Zehirli kurşun kalıplar ve aradan fırlayan dikenli dallarla oluşturduğu yığıntıda melankolik bir hava vardır. Rastgele, kayıtsızca koyulmuş hissine karşı Kiefer'in yığınlarında dengenin hassas yapısı kendini belli eder. Kiefer'in işlerinde ağır ve zor müdahale edilebilecek parçalar ile kırılğan biçimsiz parçalar iç içe geçer; malzemelerin yapısı, dokusu estetik algıyı harekete geçirir.

Sanatçı 1981'de yenilenen Köln Katedrali'nin kurşun çatısının tamamını almış,

⁷⁹ Matthew Biro, “Representation and Event: Anselm Kiefer, Joseph Beuys and the Memory of the Holocaust” [Electronic Version], *The Yale Journal of Criticism*, 2003, 16. Sayı, (22.Nisan 2017), s.137.

⁸⁰ Paul Celan, *Ölüm Fügü*, Sevil Eryaşar (çev.), http://www.siiir.gen.tr/siir/p/paul_celan/olum_fugu.htm, (22 Nisan 2017).

ve de bütün sanat pratiğinde bu malzemeye önemli bir yer vermiştir.

Beuys'un yağ ve keçesi bakılmanın ve iyileştirmenin belirgin imgelemlerinin cisimlenmiş hali olarak okunabilir. Kiefer'in kurşunu ise, bunun zıddı olarak, temelindeki çelişkiyi korur; zehirli olmasına rağmen, simyacının altına dönüşebilir. Radyasyona karşı korurken, bütün ışığı yutar. Gri, ölü maddedir fakat aşındırıldığında ve okside edildiğinde parlamaya başlar. Karanlığıyla, siyahın acılığı ve melankolisiyle güneş sistemimizdeki en az parlayan Satürnle anılır, daha sonra melankoli sıklıkla sanatsal yaratıcılığın merkezinde yer edinmesiyle Almanya'nın post-Auschwitz kuşağı için yaygın bir unsur haline gelir. Kiefer için mit, temel gerçek ya da sorgulanamaz kökenin garantisi değildir. Daha çok imgelerin hikâye anlatıcılığıyla gerçeği ve anlamı kurmaya çalışır⁸¹.



Görsel 2.7.14: Anselm Kiefer, Ölüm Fügü, 2000

Kaynak: <https://theartstack.com/artist/anselm-kiefer/tannhauser>

Görsel 2.7.15: Anselm Kiefer, Kayan Yıldızlar, 2007

Kaynak: https://conversamos.files.wordpress.com/2015/12/kiefer_estrelas_cadentes_2007.jpg?w=660&h=880

Heykel ve yerleştirme arası bir diğer işinde beton moloz kütleleri yığarken malzemeyi yalın bir dille kullanır. Gropius'un geometrik sert yapılı dinamik anıtına karşı beton bir yıkıntı yığına dönüşmüştür. Sergi mekanında heykelin adını aldığı

⁸¹ Andreas Huyssen, "Kiefer in Berlin", October 62, 1992, s.92, Aktaran: Geoff Boucher, **Adorno Reframed**, 1. Basım, London, 2013, I.B.Tauris Publishing, s.114.

Saint John Perse'nin 'Dardır Gemiler' şiirinden yazılmış mısralar yer alır:

*“Nafile bu çevreyi saran toprağın bize dar sınırlar çizmesi dünyaya dolanan
bu dalga, o aynı dalgadır Truva kalçasını bize doğru salladığından bu yana”⁸².*



Görsel 2.7.16: Anselm Kiefer, Dardır Gemiler, 2002

Kaynak: <http://www.hallartfoundation.org/exhibition/anselm-kiefer/artworks/slideshow>

Şiirdeki deniz dalgalarının katılarak beton molozlara dönüşmesiyle oluşan yirmi beş metrelik devasa heykel, insanlığın kendine ve dünyaya karşı yıkıcılığın anlatısıdır. Malzemeler, mitik ve sembolik anlamlarıyla birlikte fiziksel özlerini korurlar. **“Kiefer, malzemeyi buruşturarak, bükerek, paslandırarak tahrip ederken bir yandan da kurşunu beyazlatarak, küllerden yanmış boya elde ederek simyanın arındırıcı tedavisindeki gibi malzemeyi yeniden diriltir”⁸³.**

Alman coğrafyasında Kurt Schwitters'in kurmaya çalıştığı ütopyik, mistik dünya, Beuys'la çıktığı yol sonrasında Kiefer'in elinde malzemenin şiirsel anlatımına dönüşmüştür. Malzemeyi bir simyacı, bir pagan gibi kullanan bu üç kuşak Alman sanatçı, malzemenin sanat eserinde biçim ve anlam ile olan sıkı ilişkisine sembolizm üzerinden yeni bir söylem kazandırmıştır. Eser, malzeme ile izleyicide katarsisi açığa çıkarmaya yönelmiştir.

⁸² Thomas Micchelli, “Anselm Kiefer: Paintings and Sculpture”, *The Brooklyn Rail*, 6 Şubat 2008, <http://www.brooklynrail.org/2008/02/artseen/anselm-kiefer-paintings-and-sculpture>, (24 Nisan 2017), par.3.

⁸³ Boucher, s.112.

2.8 Amerikan Biçimciliği “Medium-Specificity” (Aracın Özgüllüğü)

İkinci Dünya Savaşı sonu, Avrupa avangard hareketlerinin ve özellikle kübizm etkisinin Amerika’ya yansması soyut dışavurumcu tavır ile gerçekleşir. Üretimlerin benzeştiği, kuralları yöntemleri baştan belirlenmiş bir akımdan çok, farklı sanatçıların pratiklerinde farklı yorumların ortaya çıktığı bir hareket olur.

Amerika’da soyut dışavurumculuğun en etkili kuramcısı Greenberg, “**Her sanat biçiminin kendi özgün ve özel yetkinlik alanı, onun kendine ait aracısının (medium) doğasına özgü olanla örtüşür**” olarak açıkladığı ‘*medium specificity*’ terimi ile modern resim ve heykel sanatında soyut biçimciliğin savunucusu olur⁸⁴. Greenberg’e göre temsili konudan uzaklaşarak özgürleşen sanatçı aracısının malzemesine yönelecektir⁸⁵.

1958 tarihli ‘Yeni Heykel’ başlıklı makalesinde Greenberg’e göre modernist yapı-heykeli, uzayı biçimlendirir, böler ya da sınırlandırır ancak doldurmaz. Modern heykelde taş, bronz ve çamur terk edilip demir, çelik, alaşım, cam, plastik gibi endüstriyel malzemeler farklı tekniklerle bir araya getirilir; formdaki yekpare yapı parça bütün ilişkisine döner. Greenberg için modernist indirgemecilik ile temsiliyetten arınan heykel biçimsel dili üzerinden anlamlandırılır. Herbert Read’in dokunsallık olarak tanımladığı özellik yerini görünürlüğe bırakır; “**böylece yapısalci-heykeltıraş tek bir tel parçasıyla havaya kendinden başka hiçbir şeyi desteklemeyen çizgiyi çizebilir**”⁸⁶.

Greenberg, insan bedeninin resim ya da heykel sanatının mekân algısında artık bir ölçü olarak görülemeyeceği, görme duyusunun bu görevi üstlendiğini dile getirir. Greenberg’in, modernist duyarlılık olarak tanımladığı görmeye yönelik bu eğilim resmin üç boyutlu temsilini reddeder ama heykelin resimselliğini memnuniyetle

⁸⁴ Idealart, “Love in The Age of Medium Specificity”, 10 Mayıs 2017,

<http://www.idealart.com/module/csblog/post/165-1-medium-specificity.html> (1 Eylül 2018), par.1.

⁸⁵ Emma Bee Bernstein, “Medium Specificity”, The University of Chicago, The Chicago School of Media Theory.

<https://lucian.uchicago.edu/blogs/mediatheory/keywords/medium-specificity/> (5 Eylül 2018), par.2-3.

⁸⁶ Clement Greenberg, **Art and Culture**, 1. Basım, Boston: Beacon Press, 1961, s.142.

kabullenir⁸⁷. Yeni heykel üslubunun en temel ve ortak tavrı, yerçekimi kuralları önemsenmeden, yalnızca ışığın nüfuz ettiği boşluğun sürekliliğini ortaya çıkarmaya çalışmaktır. Bu heykel anlayışında ön plan ve arka plan, işgal edilmiş boşluk ve genel anlamda boşluk, iç ve dış, aşağı ve yukarı ayrımları söylemini yitirir. Çizgilerden ve yüzeylerden oluşan heykel boşluğu tanımlar ya da biçimlendirir ancak kaplamaz. Bu fiziksel bağımsızlık heykelin gerçekte olduğu gibi kavramsal anlamda da kendi için var olmasını sağlar⁸⁸.



Görsel 2.8.1: David Smith, Tanktotem III, 1953

Kaynak: <http://pastexhibitions.guggenheim.org/smith/highlights4.html>

Görsel 2.8.2: David Smith, Tanktotem IX, 1960

Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/90564642476207892/>

David Smith 1950 yılı başında *Tanktotem* serisini yapmaya başladığında Clement Greenberg tarafından kuşağının en iyi örneği olarak gösterilir. Tanktotem heykelleri, kaideden tamamen kurtulmuş, kendi başlarına ayakta durmaktadırlar. **“Dikey olarak kurgulanan heykeller 20. yüzyıl heykel geleneğinin hacimsel özelliğiyle zıtlık oluşturacak kadar yassı biçimleriyle kağıttan kesilmiş gibidirler”⁸⁹.**

⁸⁷ Greenberg, s.143.

⁸⁸ Greenberg, s.145.

⁸⁹ Rosalind E. Krauss, **Passages in Modern Sculpture**, 1. Basım, New York: The Viking Press, 1977, s.147.

Su kazanı parçalarının kaynatılmasıyla ortaya çıkan bu heykellerdeki biçimsel yalınlık, heykelleri neredeyse iki boyutluluğa indirger. Ancak kaideden kurtulmuşluğa yapılan bu vurguya rağmen heykel bazı açılardan bir totem görüntüsünden çok yamulmuş bir üç bacaklı sehpayı andırmaktadır. Tanktotem heykellerinde üç boyutlu form etüdünün göz ardı edilişi Greenberg'in dokunsallıktan görünürlüğe indirgediği 'safılık' anlayışını anımsatır.

Smith bir süre sonra yalınlıktan ve özetten vazgeçmiş bir kanguru stilizasyonu olan *Avustralya* (1951) adlı çalışması ile kaideyi heykeline yeniden eklemiştir. **“Heykelin yapım aşamasında ‘resmin nerede bittiğini ve heykelin nerede başladığının farkına varamadığını’ belirten Smith için *Avustralya* boşluğa resim yapmaktır. Resim gibi *Avustralya* heykeli de ancak ön cepheden bakıldığında tam olarak kavranabilir”⁹⁰.**



Görsel 2.8.3: David Smith, *Avustralya*, 1951

Kaynak: https://www.moma.org/learn/moma_learning/david-smith-australia-1951

Oysa David Smith'in etkilendiğini belirttiği Katalan heykeltıraş Julio Gonzales yıllar öncesinde 'boşluğa çizmek' olarak tanımladığı yeni sanatı oluşturabilmek için malzemenin ve uzayın birbirinden ayrılmaz bir bütün olması gerektiğini dile getirmiştir⁹¹. Gonzales'in demir çubuklarla yaptığı en çizgisel heykellerinde bile

⁹⁰ MOMA, David Smith Australia, <https://www.moma.org/collection/works/82047>, (6 Eylül 2018), par. 1.

⁹¹ MOMA, s.42.

cepheselliğe izin vermeyen bir devinim vardır. Boşluk bir atmosfer olarak bize hacim duygusu kazandırır.



Görsel 2.8.4: Julio Gonzales, Paletli Dansçı, 1934

Kaynak: <https://www.christies.com/features/What-this-sculpture-means-to-me-6723-1.aspx>

Sanat yaşamına ressam olarak başlayan David Smith'in çizimleri heykellerine göre espası daha güçlü, dinamik formlardır. Belki de resmin nerede bittiğini heykelin nerede başladığını yok saymayı tercih etmese, heykel sanatına iki boyuta indirgenmiş katkılar değil de daha hacimli, gerilimli soyut veya stilize katkılar yapabilmesi mümkün olurdu.



Görsel 2.8.5: David Smith, İsimsiz, 1952

Kaynak: <https://tr.pinterest.com/chenharland/david-smith/?lp=true>

David Smith, daha sonrasında yaptığı *Voltri-Boltons* (1962-63) ve *Cubi* (1961-65) serilerinde buluntu çelik ya da parlatılmış paslanmaz çelik parçalarını kaynak gibi endüstriyel tekniklerle daha geometrik formlarla bir araya getirecektir. Bu serilerde önceki dönemin çizgisel ve kıvrımlı heykellerine göre uzamla ilişkisi artsa da heykellerde tek bir açıdan algılanır oluşunun devam ettiği görülür.



Görsel 2.8.6: David Smith, *Zig IV*, 1961

Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/286893438740199564/>

Görsel 2.8.7: David Smith, *Konstrüksiyon Aralık II*, 1964

Kaynak: <https://www.artsy.net/artwork/david-smith-construction-december-ii>

Çağdaş olan İspanyol heykeltıraş Eduardo Chillida ile Smith'in heykellerini karşılaştırdığımızda Amerika ve Avrupa heykelindeki form etüdünü kıyaslamak daha kolay olacaktır. Chillida pratiği boyunca heykel ve boşluk arasındaki ilişkiyi yorumlamakla uğraşmıştır. Chillida'nın heykellerinde boşluk, heykele nüfuz eden, heykelin ana unsurlarından biri olarak ele alınır. Smith'in parçaları birbirine ekleyerek çizdiği sınırları Chillida'nın heykelinde görmek mümkün değildir. Onun heykellerinde parçaların birbiriyle olan ilişkisiyle ortaya çıkan formda, boşluk bir ara zemin ve de aracı rolü üstlenir⁹².

⁹² Andrew J. Mitchell, **Heidegger Among The Sculptors (Body, Space, and the Art of Dwelling)**, 1. Basım, California: Stanford University Press, 2010, s.90.

Bask bölgesinin demir işçiliği geleneğinin farkında olan Chillida'nın kendini bir zanaatçı olarak görmesi heykelde zanaati ne kadar önemseydiğini gösterir⁹³. Smith'in kaynak ile birleştirdiği parçalar yerine Chillida demiri ısıtıp, döverek eğip, büküğü formlar oluşturur. Malzemesini paslandırarak onu canlı bir organizmaya dönüştürebilir. Smith ise çeliği çoğu zaman boyayarak uzay içinde sınırlarını netleştiren, onu çevresinden koparan bir pratiği tercih etmiştir. Chillida malzemeyi işlemesi ve güçlü form duygusuyla Smith'e göre Gonzalez'in mirasını çok daha başarılı bir şekilde devam ettirir.



Görsel 2.8.8: Eduardo Chillida, Rüzgarın Tarağı II, 1959

Kaynak: <https://1uyxqn3lzdsa2ytyzj1asxmmmpt-wpengine.netdna-ssl.com/wp-content/uploads/2011/02/Eduardo-Chillida-Peine-del-Viento-II-£600-800k-£1.38m1.jpeg>



Görsel 2.8.9: Eduardo Chillida, Uzayın Modülasyonu I, 1963, Demir

Kaynak: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/chillida-modulation-of-space-i-t00750>

⁹³ Mitchell, s.74.

Amerikan soyut dışavurumcu tavrın önemli temsilcilerinden Mark di Suvero 1960’larda yıkılmış binalardan topladığı kalasları zincirle birbirine bağlayarak yaptığı büyük ölçekli, dramatik etkisi güçlü, dinamik heykelleriyle tanınır. Di Suvero’nun heykellerinde, malzeme dokusundaki eskimişlik ile soyut dışavurumcu tavır, geometrik biçim ile konstrüktivist anlayış iç içe geçmiştir. Eskimiş, aşınmış ahşap parçalar ve kalaslarla birlikte kullandığı merdiven, fiçı gibi hazır nesnelere heykelin yapısal karakterini güçlendirmiştir.

Heykelin parçalarını düzene sokarak ilişkilendiren geleneksel ağırlık merkeziliğinin korunduğu heykellere karşı Di Suvero’nun heykellerinde merkez kaybolur. Di Suvero için bu merkezsizliğin oluşturduğu boşluklar, heykeli biçimlendiren dolu alanlar kadar değerlidir. Heykeller, soyut dışavurumcu resmin jestüel tavrına, özellikle Franz Kline’in siyah kalın fırça hareketlerine çok yakın durur.



Görsel 2.8.10: Mark di Suvero, Che farò senza Eurydice, 1959
Kaynak: <https://www.sfmoma.org/artwork/FC.500>



Görsel 2.8.11: Mark di Suvero, Ladderpiece, 1961-62
Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/81528>

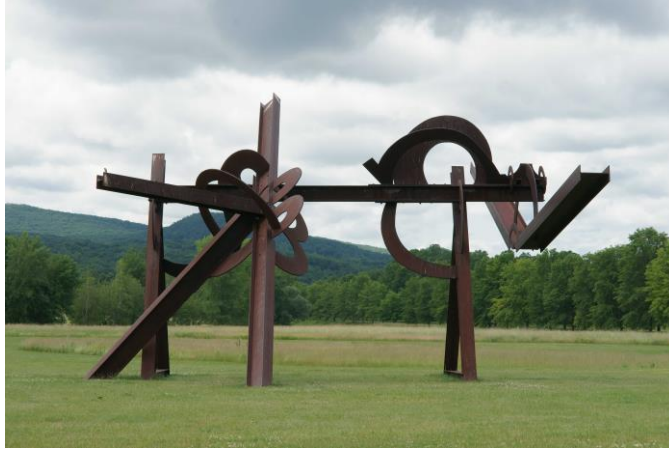
Mark di Suvero, 1967’de ahşap yerine çelik I-kiriş ve kablolar kullanarak daha rafine heykeller üretmeye başlar...*Nedir Yıllar?* (1967) heykeli önceki evrelerdeki kesintili ritmi devam ettirir ve mükemmel bir geçiş noktası olarak belirir. Bu heykeldeki farklılık sadece boyutlarda değil, sonraları sanatçının imzasına dönüşecek askıya alınmış ya da dengelenmiş V form elemanını kullanmaya başlamasıdır⁹⁴.

Bu geçişten sonra yaşanmışlık ve ifadesellik giderek kaybolur. Geometrik hesaplamaların önemli etken olduğu dev yapılaşmalar ortaya çıkar.



Görsel 2.8.12: Mark di Suvero, *Nedir Yıllar?*, 1967

Kaynak: <http://dcartattack.blogspot.com.tr/2013/04/hirshorn-sculpture-garden.html>



Görsel 2.8.13: Mark di Suvero, *Mozart'ın Doğumünü*, 1989

Kaynak: <https://curiator.com/art/mark-di-suvero/mozarts-birthday>

Di Suvero için çelik işçiliği Amerika’da güçlü bir geleneğe sahiptir ve XX. yüzyılın başında Avrupa teknolojisinin malzemesi olan demire göre çok daha

⁹⁴ Hilton Kramer, *New Criterion Reader: First Five Years*, 1. Basım, New York: The Free Press, 1988, s.386.

sağlamdır. Di Suvero çelik alaşımı, demir gibi kırılğan olmayan güçlü yapısıyla uygarlığın değişiminin sembolü olarak değerlendirir⁹⁵.

Greenberg, her ne kadar yeni yapısal heykelin kökenini Avrupalı kübist resme dayandırsa da savaş sonrası Amerikalı avangard sanatçıların Uzakdoğu estetiğinden ve felsefesinden etkilenmiş olduğu bilinen bir gerçektir. Çin kaligrafisinin jestüel tavrının etkileri özellikle Franz Kline, Jackson Pollock'un resimleri, avangard besteci John Cage'in Zen ve diğer Budist inanışlardan esinlenerek oluşturduğu müzik anlayışı, Martha Graham'ın özellikle Japon No tiyatrosunun dans ve tiyatro estetiğini yansıttığı dansları bu etkinin Amerikan kültüründeki yansımalarıdır. Martha Graham ile birlikte uzun yıllar sahne tasarımı yapan Isamu Noguchi ise hem babasının Japon olması hem de çocukluk yıllarını Japonya'da geçirmiş bir sanatçı olarak Uzakdoğu estetiğinin Amerika'daki en önemli temsilcisi olmuştur.



Görsel 2.8.14: Isamu Noguchi, Shodo Flowing (Kaligrafi), 1960-62

Kaynak: <https://www.sfmoma.org/artwork/FC.177>

Görsel 2.8.15: Isamu Noguchi, Hatıra, 1944

Kaynak: <http://www.noguchi.org/museum/collection/remembrance>

Noguchi'nin heykellerinde malzeme çeşitliliğine karşı yalın biçimselliğinde uzun yıllar yaptığı seyahatlerin katkısı büyüktür:

⁹⁵ Jan Garden Castro, "To Make Meanings Real: A Conversation with Mark di Suvero" [Electronic Version] *Sculpture*, Haziran 2005, Vol. 24, No.25, (10 Eylül 2018), par.6.

Meksika’da büyük ölçekli açık alan heykellerinin, Japonya’da toprak seramiklerin ve dingin bahçelerin, Çin’de zarif mürekkep fırçası tekniklerinin ve İtalya’da mermerin saflığının etkisini keşfetmiştir. Bütün bu izlenimleri, paslanmaz çelik, mermer, dökme demir, balsa ağacı, bronz, sac aliminyum, bazalt, granit ve su olmak üzere işlerinde buluşturmuştur⁹⁶.

1927-29 yılları arasında stüdyosunda çalıştığı Brancusi’nin formu yalınlaştırmasından ve perdahlanmış heykellerinden etkilenen Noguchi, sonrasında kendine ait yalın dilini oluşturmuştur.



Görsel 2.8.16: Isamu Noguchi, The Roar, 1966

Kaynak: <http://www.noguchi.org/museum/collection/roar>



Görsel 2.8.17: Japon Suiseki örnekleri

Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/460352393133488237/?lp=true>

Noguchi’nin temel karakteristiği taş heykellerinde ortaya çıkar. Uzakdoğu estetiğinin, malzemenin doğasına ve zamanın geçiciliğine duyduğu saygıyı o da aynı

⁹⁶ The Noguchi Museum, Isamu Noguchi Biography, <http://www.noguchi.org/noguchi/biography>, (10 Eylül 2018), par.2.

duyarlılıkla taşa göstermeye çalışır. Taşın organik formuna geometrik hareketlerle müdahale ederek malzemenin doku zıtlığını dengeli bir şekilde kullanır. Form malzemenin fiziksel yapısını takip ederek ortaya çıkar; asimetrik görünüş, sanatçının malzemenin doğal yapısını yok etmeyen müdahaleleri ve sembolik anlamdan uzaklığı Noguchi'nin Zen bahçelerini ve *Öğrenci Kayaları*'nı etüd ettiğinin kanıtıdır⁹⁷. Çin'de *Gonkshi* (gonk: ruh ve shi: taş) Japonya'da *Suiseki* (Sui: su ve seki: taş) ve Kore'de *Suseok* (taşa bakmak) adlarıyla bilinen öğrenci kayaları geleneksel estetik yaşamın bir parçasıdır. Çin'de öğrencilerin peyzaj çalışmaları için topladıkları bu taş parçaları evrenin mikrokozmosunu temsil eder. **“Dünya üzerinde bulunma nedenimiz baştan beri taşlarda mevcuttur”** sözleriyle kendini ifade eden Noguchi'nin heykellerinde yansıtmak istediği de benzer bir mikrokozmostur⁹⁸.

Çelik, ahşap, taş gibi dayanıklılığın ön planda tutulduğu malzemeleri biçimlendirmeye dayalı bu örneklerle karşı araba parçalarını ezerek, bükerek, kaynak ile birleştirerek oluşturduğu kompozisyonlar ile John Chamberlain heykelde kendine ait bir alan açar. Parçaların iç içe geçtiği yığın heykeller yapar. Heykellerinde kurgusal ve önceden düşünülmüş düzenlemeden çok jestüel bir tavırla biçim ve renk bir araya gelir.



Görsel 2.8.18: John Chamberlain, Kadife Beyazı, 1962

Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/291397038359521544/>

⁹⁷ Andrew Juniper, **Wabi Sabi-the Japanese Art of Impermanence**, 1. Baskı, Boston: Tuttle Publishing, 2003, s.109

⁹⁸ Yahşi Baraz, “Ölümsüzlüğün Özgün Formları Isamu Noguchi”, *Lebriz Sanal Dergi*, 15 Ekim 2008, <http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR§ionID=8&articleID=346&bhcp=1>, (10 Eylül 2018), s.8.

Kadife Beyazı (1962) heykeli ilk örneklerini 1957’de yaptığı araba parçaları asamblajlarından farklılık gösterir.

İroni yüklü olarak, *Kadife Beyazı* heykeli kafes örgü konstrüksiyon ve yekpare kütle arasındaki gerilimden oluşan modernist heykel tartışmasının tarihini yansıtır gibidir; akılsal yapı ve sürrealist kapris arasındaki zıtlık, endüstriyel ve sanatsal renklendirme kadar kitlesel üretim ve tekil nesne arasındaki ayırım, üretimden tüketime, inşa edilenden hazır-nesneye dönüşürken bile öncesinde “aurası” sökülüp atılan sonra tekrar giydirilen yalnız bir parça gibi durur⁹⁹.

John Chamberlain, heykel ve rölyeflerinde sadece araba parçaları değil kese kağıdı, lastik, ahşap, demir, renklendirilmiş cam, teneke, alüminyum folyo, sünger, kumaş parçaları gibi farklı malzemelerle de denemeler yapmıştır. Sanatçı kullandığı malzemeleri, yapısal olarak tekstür ve renk gibi estetik değerleriyle ele almıştır.



Görsel 2.8.19: John Chamberlain, Fındıkkıran, 1960

Kaynak: <https://theartstack.com/artist/john-chamberlain/nutcracker>

Görsel 2.8.20: John Chamberlain, Funburn, 1967

Kaynak: <http://mmk-frankfurt.de/en/nc/the-collection/werkdetailseite/?werk=1981%2F7>

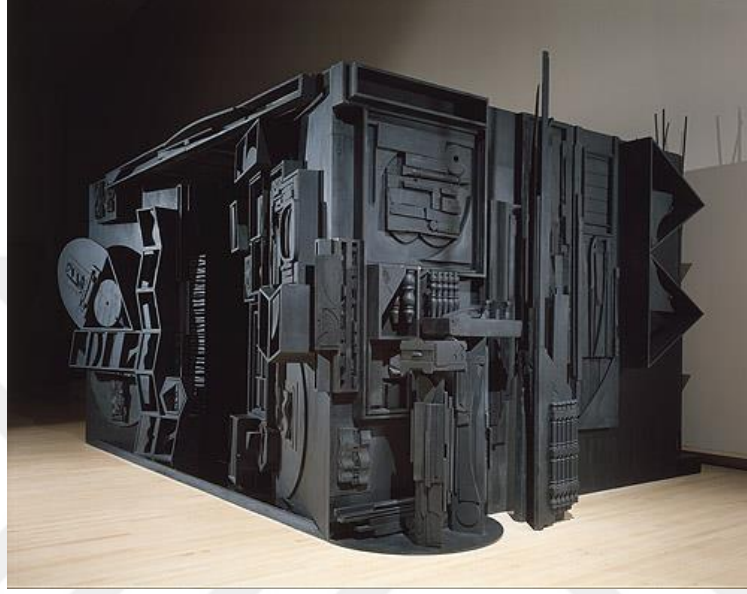
Görsel 2.8.21: John Chamberlain, Hano, 1970

Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/178103360234351317/>

Louise Nevelson, John Chamberlain gibi 1950 sonlarında başlayan 60’larda etkili olan soyut dışavurumcu hareket ile minimalist akım arasında bir yerlerde konumlanır. Endüstriyel malzemeye müdahale ederek büyük ölçekli, ağır yapıtlar üreten

⁹⁹ Foster ve Diğerleri, s.336.

dönemin erkek heykeltıraşlarının aksine çevresinden topladığı ahşap parçaları farklı boyutta kutulara yerleştirerek rölyefi andıran duvar heykelleri oluşturur. Louise'e göre heykellerini titizlikle boyadığı siyah renk diğer renkleri dışlamaz aksine bütün renkleri içinde barındırır. Louise'in heykellerinde bütünlük ve uyum, parçaların birbiriyle kurduğu ilişki ile sağlanır.



Görsel 2.8.22: Louise Nevelson, Mrs. N'nin Sarayı, 1964-77

Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/484216>

Nevelson kutuları yan yana, üst üste istifleyerek tüm malzemelerle negatif-pozitif bir ilişki geliştirip işlevlerinden ve 'kendi'lerinden uzaklaşmalarını sağlamıştır. Oluşan yığıcı monokrom boyayarak bu negatif-pozitif görselliği daha da ön plana çıkarmayı başarmıştır.

1960 sonlarında postmodernist söylem yaygınlaşmaya başlar. Soyut dışavurumculuğun demokratik söylemi terk ederek egemen bir yapıya dönüştüğünü düşünen yeni kuşak farklı arayışlara yönelir. Sanat nesnesi, biçimselliği ve malzemesi üzerinden sorgulanırken sanatçının yaratıcılığını ve becerisini reddeden tutumlar gelişir.

2.9 Postmodern Heykel “Different Specificity” (Farklı Özgüllükler)

Greenberg’in kökenini Avrupa modernizmiyle ilişkilendirdiği soyut dışavurumcu tavra karşı gelişen minimalist sanat Rus konstrüktivizmini referans olarak alır.¹⁰⁰ Minimalistler, Rus formalizminin temsili olmayan anlayışından ve endüstriyel malzemeleri kullanma biçiminden etkilenirler. Ancak konstrüktivistlerin saf form arayışını çok farklı ele almışlar; gerçek mekân içinde duvar, tavan, zemin ilişkisine göre boşluğa basit geometrik formlar yerleştirerek resim ve heykelin sınırlarını aşmayı düşünmüşlerdir. Greenberg’in optik algıya yönlendirdiği heykelin üç boyutluluk meselesini mekân üzerinden ele almışlardır.

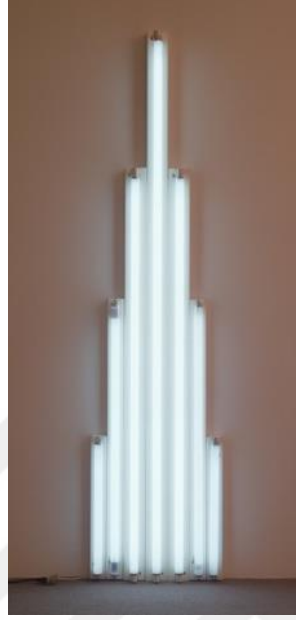
Smith, Chamberlain ve di Suvero’nun jestüel tavrına karşı Donald Judd, Carl Andre, Dan Flavin, Sol Lewitt, Robert Morris gibi isimlerin öncülüğündeki minimalistler rasyonel bir düzen ile birbiri ardı sıra dizilim esasına dayalı heykel anlayışının temsilcileri olmuşlardır. Bu anlayışla Avrupa sanatındaki parçaların birbiri ile ilişkisi üzerinden kurulan denge temeline dayalı kompozisyon yapısı reddetmişlerdir¹⁰¹. Minimalistler, bu kompozisyon kurgusunu hiyerarşik düzenleme olarak nitelendirerek genelde dikdörtgen prizma ya da kübik, aynı büyüklükte birimleri basitçe yan yana dizmişlerdir. Heykele biçimini veren endüstriyel üretim modelini oluşturmuştur.

Minimalistler için üç boyut gerçek mekândır. Mekân vurgusunu resmin illüzyonundan kurtulmak için ele alan bu sanatçılar, hazır üretim nesnelerini mekâna yerleştirirler. Ama ne Donald Judd’un parlak renkli cilalı kutuları, ne Sol Lewitt’in strüktürleri ne de mekân ile hesaplaşmayı ve malzeme diziliminde estetik kaygıyı en çok taşıyan Carl Andre’nin karoları Tatlin’in karşı-rölyeplerinde duvarla ve boşlukla kurduğu ilişkiyi kurabilmiştir. Aynı şekilde bu yapıtlarda Rodçenko’nun yapıtlarındaki boşluğu mekânın boşluğuyla buluşturan anlayışını ya da Gabo’nun form araştırmasından vazgeçmeyen tutumunu görmek mümkün değildir.

¹⁰⁰ Foster ve Diğerleri, s.470.

¹⁰¹ Rosalind E. Krauss, s.244.

Greenberg'in iki boyuta indirgediği heykele mekânın üç boyutluluğu ve eserin fabrikasyon üretimi ile yanıt bulma arayışı heykeli özgün ve biricik oluşundan uzaklaştırmıştır.



Görsel 2.9.1: Dan Flavin, Tatlin için Anıt I, 1964

Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/81337>

Dan Flavin'in *Tatlin Anıtı* (191-1925) Amerikan minimalizmini Rus konstrüktivizmi ile kıyaslama için örnek gösterilebilir. Tatlin'in anıtının dinamik ve güçlü formunu hiç değerlendirememiş olması belki de Flavin'in devrime inanmış bir sanatçının yaratmak istediği yeni dünyaya yeni bir form kazandırma inancından mahrum olmasıyla açıklanabilir. Neon ışığı Amerikan demokrasisi için yeterli olmuş olabilir.

Minimalistlere karşı gelişen post-minimalist tutum da heykel ve form üzerinden yeni bir eleştiri geliştiremez. Minimalist anlayışta endüstriyel malzemenin soğukluğuna karşı doğaçlama tavrı tekrar devreye sokmak isteyen post-minimalistler bunu malzemede çeşitlilikle göstermeye çalışmış, lateks, polyester, keçe, kumaş, kauçuk, halat, sicim gibi sert olmayan materyallere yönelmişlerdir. Bununla birlikte seçtikleri malzemeyle Joseph Beuys'un kurduğu ilişkiye benzer bir ilişki kuramamışlardır. Bu sanatçılar malzemenin doğal özellikleri üzerinden üretime

yönelmişlerdir. Post-minimalist tavrın bir yığıntı şeklinde bırakmayı tercih ettiği malzemeler heykelsi bir form oluşturmaz, minimalist yerleştirme gibi mekânla iç içedir.



Görsel 2.9.2: Eva Hesse, İsimsiz, 1969-70

Kaynak: <https://aspiringsculptor.wordpress.com/2013/08/07/eva-hesse-untitled-rope-piece-1970/>

Görsel 2.9.3: Robert Morris, İsimsiz, 1968

Kaynak: http://www.saatchigallery.com/aip/robert_morris.htm

Katlamak, sarmak, kıvrırmak, fırlatmak, dayamak gibi listelediği eylemleri heykel yapma aracı olarak kullanan Richard Serra, post-minimalistler arasında heykele en yakın duran sanatçıdır. Serra'nın minimalist sayılabilecek ilk işlerinde bile heykelin en önemli meselesi olan denge ön plandadır.



Görsel 2.9.4: Richard Serra, Kaldırmak, 1967

Kaynak: https://www.moma.org/learn/moma_learning/richard-serra-to-lift-1967

Gençliğinde çelik fabrikasında çalışan Serra, kauçuk, kurşun gibi malzemelerden sonra tamamen çeliğe yönelmiş, devasa formlar oluşturmuştur. Serra'nın heykelleri aklın sınırlarını ve yerçekimini zorlayan anıtsallığıyla bulunduğu mekânı kuşatır. Metalin katılığını tamamen yok eden kıvrımlı formlar uzayı biçimlendirirken bünyelerindeki boşluğu mekâna dönüştürür. Paslı yüzeyi takip eden izleyici heykelin sınırlarını kavramakta zorlanır. Serra, minimalistlerin öncellediği nesne ile izleyici arasındaki etkileşimi hayata geçirebilmiştir.



Görsel 2.9.5: Richard Serra, The Matter of Time, Sekiz Heykel, 1994-2005,
Kaynak: <https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/works/the-matter-of-time/>

Serra, XX. yüzyıldaki teknolojik gelişimin heykele kazandırdığı malzeme anlayışını XXI. yüzyıla taşımıştır. Minimalistler fabrikasyon üretimlerden etkilenecek yalın formlara yönelmiş ya da fabrikalardan çıkan ürünleri heykele dönüştürmüşlerdi. Serra'nın da devasa heykelleri fabrikada üretilir. Söz konusu üretim yine fabrikasyondur ama bu kez biçimselliği göz ardı eden postmodern söylemin aksine sanatçı yaratıcılığı malzemeyle buluşturur. Bununla birlikte Greenberg'in optik algıya indirgediği ve kütesellikten uzaklaştırdığı heykele bedenin yeniden ölçü olarak kabulünü ve dokunsallığı kazandırmıştır.

2.10 Yeni İngiliz Heykeli “Malzemenin Tavrı”

1950’lerde figüratif form çalışmaları yapan İngiliz heykeltıraş Anthony Caro, 1959’da Amerikalı heykeltıraş David Smith ile tanıştıktan sonra tamamen soyuta yönelir. Profil çubuk, plaka, ızgara gibi farklı biçimlerdeki çelik malzemeyi kaynakla ya da civata ile birleştirerek heykeller üretmeye başlamıştır.



Görsel 2.10.1: Anthony Caro, Ögle, 1960

Kaynak: <https://www.artforum.com/print/201402/anthony-caro-44999>

Caro, ortaya çıkan yapıyı monokrom boyayarak görsel bütünlüğü sağlamış ve böylece boşlukları görünür kılmıştır. Daha önce Brancusi ve David Smith’in üzerinde çalıştıkları heykelin kaidesinden kurtuluş sürecinde gelişme kaydetmiş, kaidesiz, kendi başına güçlü bir şekilde ayakta duran heykeller yapmıştır.

Caro’nun alan düzenleme veya boşluğa müdahale olarak adlandırılabilen ilk dönem üretimlerinde de formu bilen bir tavır vardır. Geometrik veya organik şekilli malzemeler ortama dahil edilirken işin tek yönden değil, her yönden düşünülmüş olduğu açıkça görülür. Endüstriyel malzemeleri bir araya getiriş şekliyle kendi dilini oluşturur. Hacimli parçaları çizgisel ya da daha küçük parçalarla bir araya getirir. Heykel ağırlığına rağmen zeminde değil boşlukta kendini var eder.



Görsel 2.10.2: Anthony Caro, Askerin Hikayesi, 1983

Kaynak: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/carro-the-soldiers-tale-t07330>

Görsel 2.10.3: Anthony Caro, Ormanda, 2012

Kaynak: <https://www.artsy.net/artwork/anthony-caro-in-the-forest>

Caro, zamanla mekanik canlı renklerden, az parçalı yalın anlatımındaki kompozisyonlardan uzaklaşır. Heykellerinde parçalar ve ilişkiler artarken malzemenin yapısı formda daha belirleyici olur. Amacı tamamen soyut heykel yapmak olan Caro; “heykel söz konusu olduğunda çok zor, çünkü maddiliği heykeli şeylerin dünyasının içinde tutmakta ısrar eder” derken malzemenin forma etkisinin farkındadır¹⁰².



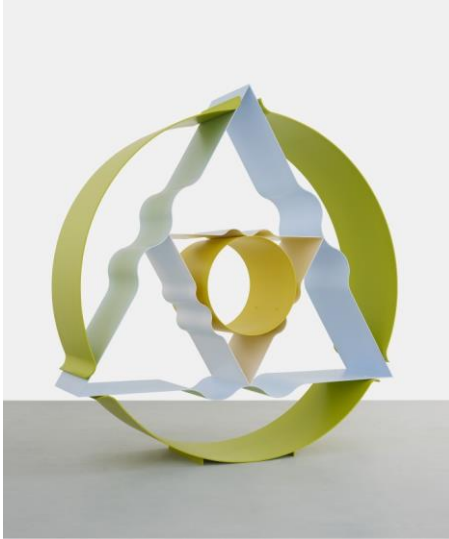
Görsel 2.10.4: Anthony Caro, Işık Şapeli, Saint-Jean- Baptiste, Bourbourg, 2008

Kaynak: <http://virtualsacredspace.blogspot.com/2010/08/anthony-caro-in-bourbourg.html>

¹⁰² Alan Gouk, “Stell sculpture Part I: From Gabo to Caro-Pictorialism and Caro”, *Abstract Critical*, 17 Nisan 2014, <https://abstractcritical.com/article/steel-sculpture-part-i-from-gabo-to-caro/index.html> (05 Ekim 2018), par.18.

Caro'nun çalıştığı az sayıda figüratif heykellerinde de malzemenin ifadedeki dramatik etkiyi arttırdığı görülür.

İngiliz Modernist heykelini yeni bir aşamaya taşıyan Caro, eğitim verdiği Saint Martin's Sanat Okulunda genç kuşağın soyut heykele yönelmesinde büyük rol oynamıştır. Caro'nun radikal tutumundan etkilenen başlıca isimler Philip King, William Tucker, David Annesley, Tim Scott, Michael Bolus'tur. Bu sanatçıların levha, kiriş gibi endüstriyel formlu metal malzemeleri kullanım biçimi ve parlak renklerle yaptıkları müdahaleler Amerikan minimalizminin geometrik biçimlerine karşı bir duruştur. Bu dönem üretilen heykelerde renk, biçim kadar önemli bir elemana dönüşür.



Görsel 2.10.5: David Annesley, İsimsiz, 1969

Kaynak: <https://www.artrabbit.com/events/david-annesley-kurumidza>

Görsel 2.10.6: Philip King, İçinde, 1978-79

Kaynak: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/king-within-t02345>

Philip King'in 'İçinde' (1978-9) isimli heykeli genelde metal levhalardan ürettiği konik formlu, renkle müdahale edilmiş heykellerinden farklıdır. Bu heykelinde atölyesinin çevresinden topladığı malzemeleri kullanmıştır. Her bir parçanın birbirine eklenmesi ile ortaya çıkan form ve malzemenin kendine özgü yapısı heykeli dönemin yaygın metal levha kullanılan üretimlerden ayırır. King'in bu heykelinde malzemenin ortaya çıkan ifadede etkili olduğunu görülmektedir.

1975 yılında William Tucker öncülüğünde düzenlenen “Heykelin Durumu” sergisinde bir araya gelen Peter Hide, Anthony Smart, John Foster ve Katherine Gili, John Panting gibi heykeltıraşlar Caro’nun heykel anlayışından farklı bir yönelim izlediklerini göstermişlerdir¹⁰³.



Görsel 2.10.7: Katherine Gili, Yükseliş, 1979

Kaynak: <https://abstractcritical.com/article/abstract-and-figurative-in-the-sculpture-of-katherine-gili/index.html>

Görsel 2.10.8: John Panting, İsimsiz, 1974

Kaynak: <https://abstractcritical.com/article/steel-sculpture-part-ii-from-scott-tucker-and-panting-to-the-present/>

Bu kuşakta demir hazır fabrikasyon üretim parçalarının az müdahale ile birleştirilmesi yerine ısıtılarak, dövülerek biçimlendirilir. Demirin işlenmesi organik ve amorf formları açığa çıkarır. Kütle ve boşluk ilişkisinde düzlemsel olandan hacimsel olana yönelim vardır. Caro ve ardıllarının görece cephesel heykeline karşı heykel yeniden hacim kazanır.

1980’lerde William Tucker daha önceki geometrik ve çizgisel heykellerinden tamamen farklı olarak malzemenin izin verdiği tekniklere yönelir. Alçı ve kil kullanarak organik yığınlar sergilemeye başlar.

¹⁰³ Alan Gouk, “Steel Sculpture Part II – From Scott, Tucker and Panting to the Present”, *Abstract Critical*, 30 Mayıs 2014, <https://abstractcritical.com/article/steel-sculpture-part-ii-from-scott-tucker-and-panting-to-the-present/index.html> (05 Ekim 2018), par.2.



Görsel 2.10.9: William Tucker, Frenhofer, 1998

Kaynak: <http://www.artnet.com/artists/william-tucker/frenhofer-a-CsSc-zvTUpq3FSY-2iQaJg2>

80'lerde İngiliz heykeli yeniden bir canlanma yaşar. 60'lara ve 70'lere egemen olan performans ve kavramsal sanatın sanatı nesnesizleştirmesine karşı 'Yeni İngiliz Heykeli' tanımı altında birleşen bu heykeltıraşlar fabrikasyon seri üretim malzemelerin yanında geleneksel malzemeleri ve teknikleri kullanırlar¹⁰⁴. Tony Cragg, Richard Deacon, Anish Kapoor, Bill Woodrow, Stephen Cox kendilerine özgü biçim ve malzeme seçimiyle birbirlerinden tamamen farklı üretime yönelirler. Kendilerine has formu ortaya çıkaracak malzeme kullanımı 80 kuşağı heykeltıraşlarının en belirgin özelliklerindedir.

Bu grup içinde Stephen Cox, belli bir yöreye özgü taşı yontarak yeniden ele alırken, Bill Woodrow hazır nesnelere müdahale ederek sanat yapıtına dönüştürmenin yollarını arar.

¹⁰⁴ Tate Museum, New British Sculpture, <http://www.tate.org.uk/art/art-terms/n/new-british-sculpture> (6 Ekim 2018), par.1.



Görsel 2.10.10: Stephan Cox, Krizalit, 1989-91

Kaynak: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/cox-chrysalis-t06662>

Görsel 2.10.11: Bill Woodrow, Gitar ile İkiz Çamaşır Teknesi, 1981

Kaynak: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/woodrow-twin-tub-with-guitar-t03354>

İlgilere'nin 1980'lere damgasını vuran heykeltıraşlarından Richard Deacon ince ahşap şeritleri metal levhalarla birleştirdiği yalın organik formlar üretirken, malzemenin yapısı ile yapı ve yüzey bütünlüğü. Kapalı ve kütsel formlar yerine boşluğun hissedildiği kıvrımlı ve kesintisiz biçimleri yeğler.



Görsel 2.10.12: Richard Deacon, Dalgalı, 2005

Kaynak: https://www.pinterest.co.uk/offsite/?token=288384&url=https%3A%2F%2Fp.inimg.com%2Foriginals%2F92%2Fd9%2F16%2F92d916aba5b1b45be6650bf2371f1333.jpg&pin=385691155569479169&client_tracking_params=CwABAAAADDE5MjQ0MzA1NDg0NQA~0

Tony Cragg ise hazır nesne kullanırken malzeme çeşitliliği ile çağdaşlarından ayrılır.

Cragg için heykel, malzemenin kendisinin ve formunun duygu ve düşüncelerimizi nasıl etkileyip biçimlendirdiğini anlama arayışıdır. Bu arayışın izleri Early Forms (Erken Formlar) ve Rational Beings (Akılcı Varlıklar) olarak adlandırdığı ve dönüp dolaşıp tekrar ele aldığı serilerinde görülür. Early Forms'da (Erken Formlar) heykel aracılığıyla kontenyer gibi alışıldık bir malzemeyi bambaşka duygusal etkiler, ilişkiler ve anlamlar yüklü farklı bir nesneye dönüştürmenin yollarını araştırır. Rational Beings (Rasyonel Varlıklar) ise dünyayı tanımlayan ve birbirinden tamamen farklı gözüken iki estetik anlayış arasındaki ilişkiye yönelir; akılcı, tamamen matematiğe dayalı biçimsel konstrüksiyonların bizde duygusal etkiler yaratan olabildiğince karmaşık organik formları ortaya çıkarışına tanık oluruz¹⁰⁵.

Kahzernarbeit (1985), Laocoon heykelinin modern versiyonu olarak hazır nesnelerin bir araya getiriliş biçimiyle Cragg'ın yığıntı heykellerinden farklılık gösterir. Plastik boruların yılan gibi parçalar arasında dolanması, Laocoon'un acısını hissettirmekten çok modernist tüketim kültüründe yabancılaşmış bireyin duygu ve tepkiden uzaklaşmış çaresizliğini ortaya koyar.



Görsel 2.10.13: Tony Cragg, *Kahzernarbeit*, 1985

Kaynak: <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/55472/kahzernarbeit>

Hazır nesne düzenlemeleriyle kurduğu formlardan uzaklaştığı *Akli Oluşumlar* (*Rational Beings*) işlerinde yerçekimine direnen dinamik, akışkan formlar oluşturur.

¹⁰⁵ Lisson Gallery, Tony Cragg, <http://www.lissongallery.com/artists/tony-cragg> (7 Ekim 2018), par.2.

Cragg, figüratif doğa taklidi anlayışından kopan heykelin malzemeye anlam kazandırdığını düşünür. Heykel, malzemesini ait olduğu alandan uzaklaştırarak özgür bir dil oluşturmaya imkân verir. Farklı malzemelerden yaptığı heykellerde biçimsel yapı ve yüzeyin ilişkisi bir bütündür. Cragg'ın heykellerinde pürüzsüz, cilalı ya da bazen parlatılmış, boyanmış yüzey, formu daha görünür kılar¹⁰⁶.



Görsel 2.10.14: Tony Cragg, Çerçeve, 2012, Ahşap

Kaynak: <http://www.mrkcoolhunting.com/en/posts/view/29/tony-cragg-1.html>

Görsel 2.10.15: Tony Cragg, Dünyanın Parçaları, 2015, Alüminyum, 197x130x66 cm

Kaynak: https://www.sculpture.org/documents/scmag17/mar_17/fullfeature.shtml

Hint kültüründen etkilenerek çeşitli geometrik formları toz boylarla kaplayan Anish Kapoor'un heykellerinde tozun rengi ve dokusu formun etkisini artırır. Bu erken dönem işlerinden sonra sert bir kütle için oyarak ve toz boya ile kaplayarak yarılsamalar yaratan Anish Kapoor asıl olarak yansıtma ve algılama üzerine yaptığı çalışmalarla tanınır. Onun için; **“...sanat gördüğün kadar anlarsın sözünün tam zıddıdır. Gördüğün anladığın değildir. Bana göre yarılsama ‘gerçek’ten daha şiirsel hakikiliğe sahiptir...”**¹⁰⁷.

¹⁰⁶ Rajesh Punj, “Fighting Gravity A Conversation with Tony Cragg”, *Sculpture Magazine*, Mart 2017, Vol: 36 No:2, https://www.sculpture.org/documents/scmag17/mar_17/fullfeature.shtml (10 Ekim 2018).

¹⁰⁷ Nicholas Baume (Ed.), *Anish Kapoor: Past, Present, Future*, Sergi Katalogu, Institute of Contemporary Art, Boston 2008, s.40, Aktaran: Alice Sanger, Anish Kapoor Untitled 1983, Aralık 2008, <http://www.tate.org.uk/art/artworks/kapoor-untitled-t13695/text-summary> (11 Ekim 2018), par.3.



Görsel 2.10.16: Anish Kapoor, Kutlar gibi, Kırmızı Çiçekler Açan Bir Dağ Keşfettim, 1981
Kaynak: <http://www.tate.org.uk/art/artists/anish-kapoor-1384>

Görsel 2.10.17: Anish Kapoor, Bulut Kapısı, 2004,
Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/anish-kapoor/cloud-gate-2004>



Görsel 2.10.18: Anish Kapoor, Dişi Kurt, 2016
Kaynak: https://tr.pinterest.com/offsite/?token=455342&url=http%3A%2F%2F3.amazonaws.com%2Ffiles.sendible.com%2Fa%2F15652675%2Fanish_kapoor.jpg&pin=239605642653914953&client_tracking_params=CwABAAAADDIwNDczMTcyNTYwMAA~0

Chicago'daki paslanmaz çelik yüzeyinin pürüzsüz halde zımparalanması ve parlatılması ile oluşturduğu *Bulut Kapısı* (2004) ya da diğer metal yüzeylerde oluşturduğu yansıtma fikri, lunaparklardaki eski sihirli ayna oyunlarını andırır. Kapoor üretken bir sanatçı olarak yanılısma fikrini farklı malzemelere taşımıştır. Paslanmaz çelik, taş, beton, silicon gibi malzemelerle büyük ölçekli heykeller yaparken farklı

biçimsel formlar oluşturmuştur. Kapoor bir üslup üzerine gitmek yerine malzemenin özelliklerine göre birbirinden ayrı karakterde heykeller üretir.

Kapoor'un 2016 tarihli *Dişi Kurt* heykeli çok yönlü üretimleri arasında en etkili olanıdır. Mermer kaideden kendi ağırlığını kaldıramayıp zemine doğru eğilen, kaya parçasını andıran form ile toprak yüzeyin bütünleştiği heykelde dramatik bir etki yaratmıştır.

1988 yılında Goldsmiths Sanat Koleji'nde öğrenci olan Damien Hirst tarafından düzenlenen Young British Artists (Genç İngiliz Sanatçılar)-YBA sergisi 90'lara damgasını vuracak pek çok sanatçıyı içine alan geniş bir tanıma dönüşecektir. Farklı materyaller ve uygulamaları şok edici taktiklerle uygulayan grup belirli bir stil ya da görüş taşımayan birbirinden tamamen ayrı işler üretirler. Günümüz sanatında bir ikona dönüşen Damien Hirst'ün ölü hayvanları parçalayarak formaldehit solüsyonda saklaması, Tracey Emin'in kendi yatağı, Sarah Lucas'ın yiyeceklerden, kıyafetlerden, buluntu nesnelere uzanan malzemelerden yaptığı heykelleri YBA'nın farklı tutumunu sergiler. Bu nedenle 1990'lar yeniden heykelleme alanının sorgulandığı yıllar olur. Bu genç sanatçıların kullandığı nesnelere çeşitliliği ve düzenlenmeleri heykel olarak tanımlanmaya başlanır¹⁰⁸. 1990'ların sonuna doğru sanatçılar YBAs grubundan çok bireysel olarak anılırlar. Cornelia Parker'ın çeşitli malzemeleri tavandan sarkıttığı ve de ışığın bir malzeme olarak işe dahil olduğu düzenlemesi, Rachel Whiteread'ın gerçek bir evin iç kalıbını aldığı beton blok, Cathy De Monchaux'un metalın soğukluğu ile kadifenin yumuşaklığını birleştirdiği grotesk erotik nesnelere 90'ların heykel sanatına örnek olarak gösterilir.

İngiltere XX. yüzyıl başında Avrupa ve Rusya'da gelişen hızlı dönüşüme cevap vermekte gecikse de sonrasındaki atılımlarla heykel sanatına büyük katkı sağlamıştır. 90'larda gelişen popüler ve ticari sanat ortamı heykeli görünür olmaktan uzak tutsa da form ve malzeme ilişkisi gücünü yitirmemiş, her türlü malzemenin sanata dahil edilmesi Helen Martin, John Wallbank gibi genç çağdaş heykeltıraşların formu kurarken yeni bir dil oluşturmalarına olanak sağlamıştır.

¹⁰⁸ Courtney J. Martin, "Britishness, Identity, and the Three-Dimensional: British Sculpture Abroad in the 1990s", *British Art Studies*, 18 Temmuz 2016, Sayı 3, <http://dx.doi.org/10.17658/issn.2058-5462/issue-03/cmartin> (8 Ekim 2018), par.10.



Görsel 2.10.19: Cornelia Parker, Soğuk Karanlık Madde: Parçalanmış Bakış, 1991
Kaynak: <http://www.tate.org.uk/art/artists/cornelia-parker-2358>

Görsel 2.10.20: Cathy de Monchaux, Tehlikeli Kırılglanlık, 1994
Kaynak: <https://imageobjecttext.com/tag/cathy-de-monchaux/>



Görsel 2.10.21: John Wallbank, İsimsiz, 2017
Kaynak: <http://artviewer.org/john-wallbank-at-arcade/>

Görsel 2.10.22: Helen Martin, Eucalyptus Let Us In, 2015, 2016 Turner Ödülü Yerleşirmesinden detay
Kaynak: <https://www.apollo-magazine.com/helen-marten-wins-2016-turner-prize/>

2.11 Türk Soyut Heykelinde Malzeme Anlayışı

1950 sonrasında Türkiye’de soyut heykelin ilk örneklerini veren iki büyük isim Ali Hadi Bara ve Zühtü Müridoğlu’dur. Devlet bursu ile Paris’de buldukları ilk dönem, Charles Despiau ve Aristo Maillol’un neoklasik heykel anlayışının izinde formda yalınlaştırmaya dayalı figüratif çalışmaları gözlemleme ve etüd etme imkanı bulmuş, insan formundan ve natüralist anlayıştan henüz uzaklaşmamışlardır. Bu dönemde Brancusi’nin *Kuş* adlı yapıtıyla karşılaştıklarında “*Buraya konduğuna göre önemli olmalı*” düşüncesini taşıyan iki genç heykeltıraş için biçimsel dönüşüm ve temsiliyetten uzaklaşan yeni heykeli kavramak kolay olmamıştır¹⁰⁹.

İkinci Paris dönemlerinden (Müridoğlu’nun 1947-48, Bara’nın 1949’da) sonra her iki heykeltıraşın heykele bakışı tamamen değişir, önceleri yarı-figüratif sonra ise tamamen soyut denemeler yapmaya başlarlar. Paris tecrübeleri ve izlenimleri farklı teknik ve malzemelerle heykel yapmalarına olanak tanır. Heykel bir anlatım aracı olmanın ötesinde kütlelerin, planların, uzamın mesele edildiği bir alan haline gelir.



Görsel 2.11.1: Ali Hadi Bara, Tarih bilinmiyor

Kaynak: <http://www.istanbulmodern.org/tr/resim-galerisi/sergi/1>

¹⁰⁹ Ayşe Nahide Yılmaz, “Ali Hadi Bara ve Atölyesi: Türk Heykelinde Yeni Oluşumlar”, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2006), s.69.

Bara, ilk dönem soyut kompozisyonlarında biçimi oluşturan malzeme olarak çamuru tercih eder. Kalın ve keskin hatlı çizgisel biçimlerde denge ve doluluk-boşluk ilişkisini yerli yerinde ve ustalıkla yapıtına yansıtır. Anadolu motiflerini ya da kaligrafiyi çağrıştıran işlerinde, çizgisel hareketin yönelimi heykeli iki boyutluluktan kurtararak uzama dahil eder. Sonraları dolu alan ve boşluk ilişkisini demir levhalarla yeniden ele alarak malzemenin kendisinin kompozisyon oluşturmaya izin verir.

Bara, 1960 sonrası geometrik soyut heykelden uzaklaşarak informel bir anlayışla daha organik formlara yönelmiştir. Kili negatif olarak çalışıp demir malzemeden döküm alan sanatçının bu işlerinde el ve yaratım süreci tekrar önem kazanır.



Görsel 2.11.2: Zühtü Müridoğlu, Soyut Kompozisyon, Tarih bilinmiyor

Görsel 2.11.3: Zühtü Müridoğlu, Soyut Kompozisyon, Tarih bilinmiyor

Kaynak: Metin Şen, “Türk Heykel Sanatında Figüratif ve Soyut Anlayışın Temsilcisi: Zühtü Müridoğlu”, [Electronic Version], İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, 2004, Vol.4, No.9, (18.06.2018), s.97

Müridoğlu'nun ana malzemesi ise ahşaptır. Organik form etüdlerinin izlerini taşıyan ilk soyut yontularından sonra ağaç dallarını birleştirerek çizgisel ama geometrik sertlikten uzak, kıvrımlı kompozisyonlar oluşturur. Malzemenin doğal yapısını biçim kurucu bir eleman olarak görmesi Türkiye heykeli için öncü bir harekettir.



Görsel 2.11.4: Zühtü Müridoğlu, Soyut Kompozisyon, Tarih bilinmiyor



Görsel 2.11.5: Zühtü Müridoğlu, Soyut Kompozisyon, Tarih bilinmiyor

Kaynak: Metin Şen, “Türk Heykel Sanatında Figüratif ve Soyut Anlayışın Temsilcisi: Zühtü Müridoğlu”, [Electronic Version], İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, 2004, Vol.4, No.9, (18.06.2018), s.97.

Mezartaşları serisinde kimi zaman dış kabuğunu ayıklamadan kullandığı ağaç parçalarını, ahşap ya da metal levhalar ve çivilerle birleştirdiği konsrtüksiyonlar yapar. Farklı eğimlerde kullandığı ahşap parçaların dikeyliğine karşı yatay hattı oluşturan bu birleştirici elemanlar hesaplı bir şekilde kompozisyonda yerini alır. Müridoğlu'nun bu işlerinde genelde dikey kullanılan parçaların farklı yönde eğimleri doğal bir ritim yaratır. Bununla birlikte ahşap ve metalin eşit söz sahibi olduğu yapısal heykeller de üretmiştir.

Bara ve Müridoğlu'nun Türkiye heykeline kazandırdığı yenilikçi ve çağdaş dili yakalamış ve Türk heykelini bir adım öteye taşımış önemli isim İlhan Koman'dır. Koman'ın Batı heykelindeki gelişmeleri ve modernizmi benimsemesi Bara ve Müridoğlu'na kıyasla çok daha çabuk olmuş, doğrudan soyuta yönelmiştir. Paris'te bulunduğu dönemde Louvre ve Rodin Müzesi'ndeki heykelleri inceleme fırsatı bulmuş, Brancusi, Giacometti, Picasso'nun üretimlerinden etkilenmiştir. Bu dönemde alçı, bakır ve çivilerle soyut denemeler yapan genç heykeltıraş, banliyölerden topladığı taşlarla malzemenin imkânlarına göre formlar oluşturmanın bilincinde çalışmalar yapmıştır¹¹⁰.

¹¹⁰ Melda Kaptana, “İlhan Koman”, *Sanat Dünyamız*, Sayı: 82 Kış 2002, YKY, İstanbul, s.194-195.

Koman'ın 1956-65 yılları arasında ana malzemesi demirdir. "Demir Çağı" olarak adlandırdığı bu döneminde üretimleri soyut biçimin Batı'da ulaştığı noktayı yakalar. Koman'ın demir heykelleri soyut biçimin evrensel dilinde sözünü söylemekten çekinmeyecek güçlü formlardır. Koman malzemeye verdiği önemi şu sözlerle dile getirir: **"...her ne kadar demire biraz işkence edip, onu ateşle kızdırmış, şekle sokmaya çalışmış olsam da neticede heykellerimde demirin sertliğini yüceltip güzelliğini yansıtmaya çalıştım"**¹¹¹.



Görsel 2.11.6: İlhan Koman, İsimli, 1960'lar

Kaynak: <https://www.bukowskis.com/en/auctions/557/290-ilhan-koman-untitled>

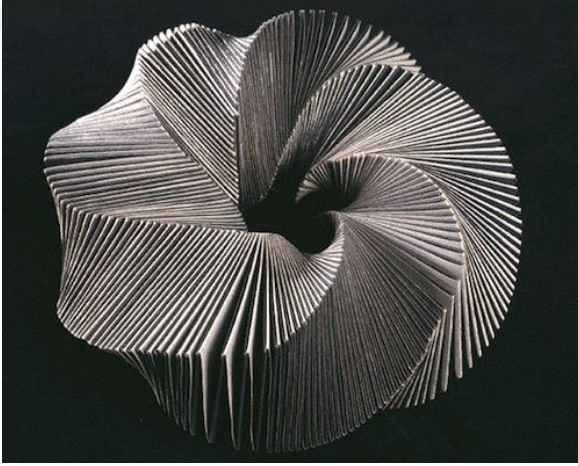
Görsel 2.11.7: İlhan Koman, İsimli, 1960'lar

Kaynak: <https://www.bukowskis.com/en/auctions/553/239-ilhan-koman-utan-titel>

İlhan Koman'ın heykellerinde demir aslında geometrik ve sert biçimleriyle endüstrileşmiş kullanımından arınıp kendi özüne dönmüştür. Bu heykellerde demirde saklı olan enerji, biçimin yardımıyla açığa çıkar. Koman'ın demir heykellerinde yakaladığı şey, leke esprisinde çalışan soyut ekspresyonist ressamalara çok yakın bir dildir. Doku biçimin görünürlüğünü ve etkisini artırır. Kimi zaman kendi başına ayakta duran demir, çoğunlukla yaşanmışlığın izini taşıyan ahşap kaideyle bütünleşir.

¹¹¹ İlhan Koman, "Soyut Devingen Heykele Bakışım", **Sanat Dünyamız**, sayı: 82 Kış, 2002, YKY, İstanbul, s.186.

İlhan Koman, demirden uzaklaşıp ahşaba yöneldiğinde önceden hesaplanmış, tasarlanmış formlar oluşturur. Ahşabın esnekliği bu heykellerinde belirleyicidir. Matematik, geometri ve bilimle iç içe geçen yeni bir üretim sürecine girer. *Hiperform* adını verdiği çok boyutlu şekiller üzerinde çalışır. Ahşap, alüminyum gibi malzemelerde temel espri, ince şeritlerin yan yana dizilimi ile kıvrımlar ve kavisler oluşturarak iç içe geçen ideal formlar oluşturmaktadır. Koman'ın bu tasarımsal heykelleri dünyevi hayattan koparak kozmolojinin alanına kayar. Gittikçe sarmallaşan, katlanan, bükülen çalışmalarında sanatçı yeni biçimler yaratmanın peşinde araştırmalarına devam eder¹¹².



Görsel 2.11.8: İlhan Koman, Moebius Türevi, 1980-86

Kaynak: <http://www.ankaraantikacilik.com/ilhan-koman>

Görsel 2.11.9: İlhan Koman, Girdap, 1975-80

Kaynak: <http://theearthhistoryjournal.blogspot.com/2012/06/ilhan-koman.html>

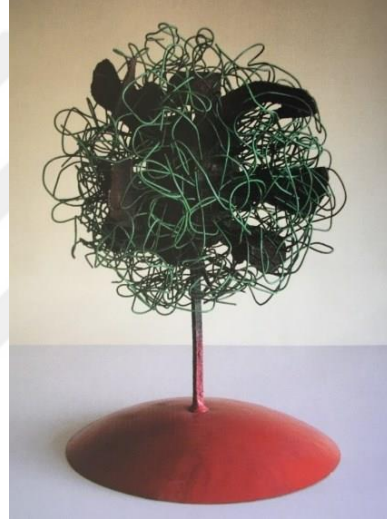
Akıl ve yaratımın sentezi olan bu heykellerde sonsuzluk teması, birim elemanın tekrarına dayanır. İnce sacın kimi zaman farklı renkle boyanarak hareketi kuvvetlendirmesi sağlanmıştır. Formu oluşturmak için en ideal malzeme seçilir. Heykellerde malzemenin temel işlevi formu açığa çıkarmaktır. Bu yapıtlar, Koman'ın önceki dönem Demir Çağı üretimlerindeki dramatik etkiden uzaktır.

Soyut kavramı üzerinden işlerini kurmuş bir diğer heykeltıraş Şadi Çalık'tır. Ancak Şadi Çalık hocası Belling'ten çok, öncesinde Abidin Elderoğlu atölyesinde

¹¹² Deniz Çantay, Edirne'nin Leonardo Da Vinci'si; İlhan Koman...ve Edirne'de 'Unutulmuş Bir Konak', *Milliyet Blog*, <http://www.ankaraantikacilik.com/ilhan-koman>, (1 Kasım 2018), par.6-7.

edindiği kompozisyon ve denge ilkelerinin etkileri üzerinden heykel yapmaya yönelir. Biçimcilikten uzak “Minimumizm” (1957) adlı tek bir demir çubuktan oluşan radikal denilebilecek işler dener¹¹³.

Çalık’ın demir heykelleri İlhan Koman’ın demir heykelleriyle tamamen farklı bir eğilim gösterir. Çalık demiri yapısalcı kurguyla yalın geometrik formlarla ya da çizgi esprisiyle kullanarak Hadi Bara’nın heykel anlayışıyla yakınlık gösterir. Ancak Çalık biçim olarak üçgene yönelir. Üçlü eleman ve üçgen biçim, yapıtlarına dinamizm katan, derinlik kazandıran denge kurucu elemandır.



Görsel 2.11.10: Şadi Çalık, Soyut Kompozisyon- Demir4, 1957

Kaynak: Ali Akay ve Diğerleri, **Bellek ve Ölçek**, Sergi Kataloğu, 1. Basım, İstanbul: İstanbul Modern, 2006, s.

Görsel 2.11.11: Şadi Çalık, Virüs Entellektüel, 1970

Kaynak: Metin Şen, Rudolf Belling’in Türk Heykel Sanatına Katkıları Bağlamında Şadi Çalık’ın Soyut Heykelleri, [Electronic Version], İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, , 6. Sayı, No:14 (2016):1-10, (01.02. 2018), s. 6.

Şadi Çalık’ın heykel ve mekân ilişkisine dayalı çalışma yöntemi, form etüdünü geri plana iterek heykeli düşünsel bir alana dahil eder. 1970 tarihli *Virüs Entellektüel* heykeli farklı hazır malzemelerin kaos ve karmaşa temasıyla bir araya gelmişliğidir, bir form kaygısı taşımaz.

1949-53 yılları arasında Akademi’de öğrenci olan Kuzgun Acar ise

¹¹³ Metin Şen, “Rudolf Belling’in Türk Heykel Sanatına Katkıları Bağlamında Şadi Çalık’ın Soyut Heykelleri?” [Electronic Version], *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 2016, Vol.6. No.14 , (1 Kasım 2018), s.3-4.

malzemesinin izinde yapısalıcı heykeller ve rölyefler yaparken biçimi düşünsel boyutun taşıyıcısı olarak her zaman ön planda tutmuştur. Kuzgun Acar'ın çok erken dönemde soyuta yönelmesinde Rudolf Belling yönetimindeki atölyeyi bırakarak Hadi Bara ve Müridoğlu atölyesine geçmesinin etkisi büyüktür.



Görsel 2.11.12: Kuzgun Acar, Tarih bilinmiyor

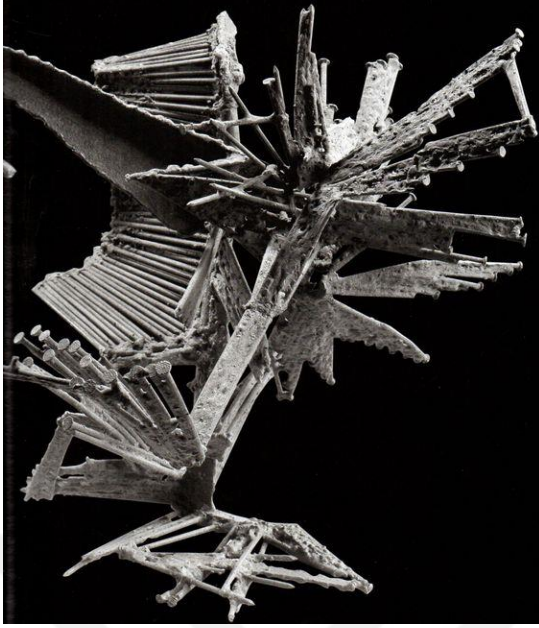
Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/548102217135843737/>

Görsel 2.11.13: Kuzgun Acar, Tarih bilinmiyor

Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/548102217135843724/>

Acar, ideal form arayışından çok hareketi ve zamanı yansıtabilecek biçimlerin peşinden gider. Koman'ın “Demir Çağ”ı sonrası yapıtlarındaki ya da Şadi Çalık'taki geometrik ideal yalınlaştırma Kuzgun Acar'ın heykellerinde görülmez. Acar'ın heykelleri burallı ve dünyevidir. Bu dünyevilik malzeme seçimini de belirler. İmkânsızlığını imkâna dönüştürme sürecinde malzemesini yakın çevresinden toplar. Kemik, taş, kütük, dal gibi doğal malzemelere çok az müdahale ederek soyut heykeller üretir; hurdacılardan topladığı çiviler, demir parçaları, sanayi atıklarını kendine malzeme olarak seçer¹¹⁴.

¹¹⁴ Ferid Edgü, “Ölüm mü Çaldı Kapını Kuzgun, Yoksa Sen mi Ölümün Kapısını?”, *Sanat Dünyamız*, Sayı: 82 Kış 2002, YKY, İstanbul, s.174.



Görsel 2.11.14: Kuzgun Acar, Soyut Kompozisyon, Tarih bilinmiyor

Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/548102217135843693/>

Görsel 2.11.15: Kuzgun Acar, İsimsiz, Tarih bilinmiyor

Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/548102217135860782/>

Kümes teli biçim arayışındaki coşkunun bir göstergesidir. Korunması zor olan bu malzeme konstrüktif anlayışını ustaca biçimlendirmesine olanak sağlar, kalıcılık ikinci plana atılır. Ancak Kuzgun Acar'ın yaratıcı enerjisini dışavurduğu asıl malzeme çiviler olur. Çizgisel ritme fırsat veren paslı civiler, yan yana dizilimleri ile lekeler dönüşür. Birbirini izleyen, birbirine karşı gelen, çarpışan çiviler heykele dinamizm katar. Heykelin kendi içinde yarattığı devinimi ve bütünlüğü kavrayabilmek için izleyicinin de hareket etmesi gerekir.

1970 sonrası Füsun Onur, Tamer Başoğlu, Seyhan Topuz, Osman Dinç, Koray Ariş, Meriç Hızal gibi isimler, soyut biçimle üretimde bulunan bir sonraki heykeltıraş kuşağının önemli isimlerindedir. Her biri kendine has biçimsel bir dil kurmuş ve çalışmalarına bu dil üzerinden devam etmişlerdir.



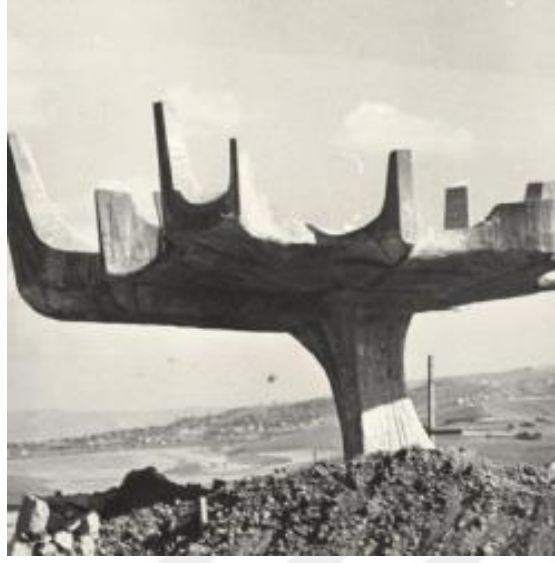
Görsel 2.11.16: Fusun Onur, İsimsiz, 1970

Kaynak: Ayşe Nahide Yılmaz, “Türk Heykelinde Bir Öncü Sanatçı”, [Electronic Version], (18.06.2018) s. 209.

Minimalist anlamda çizgisel ve yüzeysel elemanların mekân ve boşluk ilişkisine dayalı heykeller yapan Fusun Onur, malzeme kullanımında diğer heykeltıraşlara göre daha serbest davranmıştır. Kontraplak, sünger, pleksiglas, ayna gibi malzemelerle yalın geometrik biçimlerden kumaş, tül, gündelik yaşama ait nesnelerin düzenlemesine yönelir. 1970’lerin sonlarına denk gelen bu dönem işlerini heykelden çok yerleştirme sanatı içinde değerlendirilmelidir. Malzemeler bir form ve mekân sorunundan uzaklaşarak sözel dilin anlatımına yakın bir kurguya göre çeşitlenir¹¹⁵.

Tamer Başoğlu’nun 1966 yılında yaptığı Türkiye’nin ilk soyut anıtı beton malzemesiyle alışıldık anlatımcı taş ya da bronz döküm anıtlardan farklılık gösterse de sanatçının sonraki işlerinde bu anıtın soyut ifadesinin yarattığı güçlü ve dinamik etki kaybolur.

¹¹⁵Ayşe Nahide Yılmaz, “Türk Heykelinde Bir Öncü Sanatçı: Fusun Onur”, 4 Ocak 2009, Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü, <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/192613> (15 Kasım 2018), s.211.



Görsel 2.11.17: Tamer Başoğlu, ODTÜ Bilim Ağacı, 1966

Kaynak: <https://www.sondakika.com/haber/haber-tamer-basoglu-nun-eserleri-kibele-de-2120594/>

1968 yılında Şadi Çalık atölyesinden mezun olan Koray Ariş ahşap üzerine giydirme tekniği ile deri ve kösele kapladığı heykelleriyle farklılık gösterir. Ariş'in daha çok oyuncak ya da günlük aletlerin yalın bir formda büyütülmüş halini anımsatan heykelleri bir yanıyla da sembolik ilkel fetiş nesnelere çağırır. Deri giydirme tekniğindeki zanaat Ariş'in bir çeşit imzasına dönüşür. Ancak dokusunun yanında hacı yatmaz esprisinde sallanan heykellerine akustiği de dahil ederek tek düzelikten uzaklaşma çabası formalist bir yenilik yaratmaz.



Görsel 2.11.18: Koray Ariş, Denge Serisi'nden

Kaynak: <https://www.mutualart.com/Artwork/Denge-Serisinden/9F046CE8DA3CAF91>

Osman Dinç'te malzeme tercihi ve biçimsel yaklaşımı çocukluğunun geçtiği kırsal yaşama dayanır. Ailesinden gelen demircilik geleneği Dinç'in malzemeyi işleme becerisinde ortaya çıkar. Yaprak, damla, topaç gibi konuları ele alır. Yapısalıcı bir yaklaşımın tersine kütleli yalın geometrik formlar oluşturur. Daire, elips, üçgen biçimlerin hacim kazandığı bu kadesiz demir heykeller sembolik bir işaret olarak mekâna yayılır ya da asılır. Demir heykellerinde oluşturduğu yarıklar, kütledeki boşluğu zarifçe görünür kılar. Sonraki dönem işlerinde çoğu zaman ahşap, cam, polyester, beton, kurşun, taş, balmumu gibi malzemeler forma eklenir. Bu malzemelere yüklenen sembolik anlamlar ile form, insan ve evren ilişkisine ait kozmik hikayeciliğin anlatısına hizmet eder.



Görsel 2.11.19: Osman Dinç, Üç Büyük Damla, 2007

Kaynak: <http://osmandinc.net/tr/goster.php?id=240>

Seyhun Topuz 1970 sonrası Türkiye'de heykeltıraşlar arasında meselesini formalist prensipler içinde aramayı sürdürmüş ender sanatçılardandır. Genellikle tek bir elemanın parçalanması, katlanması ya da kıvrılmasıyla oluşturduğu oylumlarla soyut formun etkilerini araştırmıştır.

Seyhun'un kare, üçgen ve daire gibi geometrik yalın formları içten dışa ya da dıştan içe doğru gelişen hareketlerle kırarak, keserek, bükerek biçimlendirdiği ve salt, yalın, kendinden başka bir nesneye gönderme yapmayan biçimlere dinamizm kazandırdığı görülmektedir. Onun yapıtlarının çok önemli bir diğer özelliği de dengedir. Dengenin denetiminde bir dinamizm duvar heykellerinden düğümlerine ve yer

heykellerine kadar her işinde egemendir¹¹⁶.



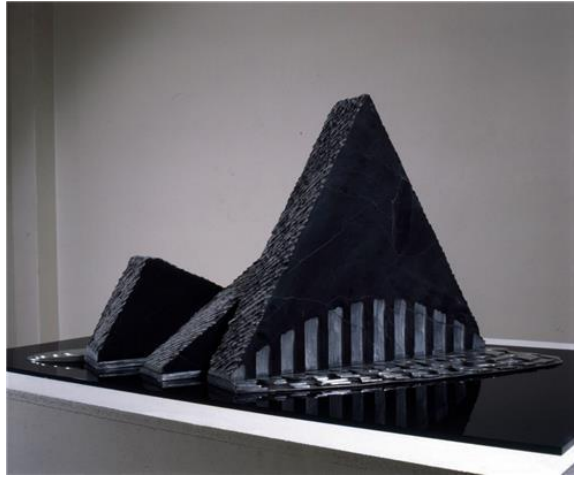
Görsel 2.11.20: Seyhun Topuz, Mavi Düğüm, 2014

Kaynak: http://turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters_artistDetailID=2249

Görsel 2.11.21: Seyhun Topuz, Buruşturulmuş Kağıt 2, 2017

Kaynak: <http://www.galerinevistanbul.com/exhibition/seyhun-topuz/?tab=past&exh=images>

Karton, ince alüminyum, kağıt gibi malzemelerle hazırladığı maketlerden yola çıkarak, biçimin gerektirdiği uygun malzemeyi seçen Topuz, heykellerini bir ustayla üretir. Pleksiglas, ahşap ya da taş ile çalışmış olsa da en çok kullandığı malzeme metaldir. 1980 sonrasında malzemesini boyayarak heykelin etkisini arttırmayı denemiştir.



Görsel 2.11.22: Meriç Hızal, İlkbahar-Sonbahar, 1994

Kaynak: <http://www.merichizal.com/pPages/pArtist.aspx?paID=621&lang=TR§ion=130&periodID=-1&pageNo=0&exhID=0&bhcp=1>

¹¹⁶ Seyhun Topuz, [Sanatçı Kataloğu] 1. Basım. İstanbul: Masa Yayıncılık, 2013, s. 20.

Meriç Hızal tek bir malzeme yerine tasarımına göre taşı, ahşabı ya da metali kullanabilen bir sanatçıdır. Hızal'ın heykellerinde temel kurgu ikili ilişki üzerinedir. Doğa ve akıl arasındaki ikiliği bütünleştirme çabasını, malzemelerin doku ve renk zıtlığıyla gösterir. Bu zıtlığı üçgen, primit, küre gibi formları bir arada ya da tek bir formun parçalanması üzerinden ele alır. Formun iç ya da dış yüzeyinde doku farklılığın yanında taş ve metal gibi iki farklı malzemenin bir arada kullanıldığı heykeller yapar.



Görsel 2.11.23: Ziyatin Nuriev, Homo Urban, 1989

Kaynak: Ziyatin Nuriev Arşivi

Bulgaristan doğumlu ve uzun zamandır Türkiye’de yaşayan Ziyatin Nuriev’in ana malzemesi ise taştır. Ancak Hızal’daki zıtlığın net ifadesine karşı Ziyatin Nuriev’in heykellerinde zıtlık heykelin bütünlüğünü oluşturan planlarda iç içe geçer. Dikey ve yatay hareketler kadar diyagonal hareketler heykellerinde dinamik bir yapı oluşturur. Formun bütünlüğü malzemenin farklı dokularıyla zenginleşir. Ayak ve baş gibi figüratif detayları soyutlayarak kompozisyonu oluşturduğu işlerinde, heykelin bütünü biçimsel problemler üzerinden ele alınmıştır. Nuriev için heykelde problem anatomik temsiliyet değildir, anatomi anlamı oluşturmaya yardım eder. İdeal formun simetrisi ve aynı dokusu yerine, sert ve yumuşak planların birlikte kullanımı, Nuriev’in heykellerini yaşama bağlar. Güzel-çirkin, iyi-kötü, doğru-yanlış gibi dünyevi ve insani meselelerdeki karşıtlıkların ayrılmazlığı Nuriev’in heykellerine sirayet eder¹¹⁷.

Seçkin Pirim, Günnur Özsoy gibi genç heykeltıraşlar, tasarımın teknolojik olanaklarla üç boyutlu hale getirildiği soyut heykeller üretir. Özsoy, boşluğun önemli

¹¹⁷ Beyaz Müzayede, Ziyatin Nuriev, <http://www.beyazart.com/sanatci/Ziyatin-Nuriev> (15 Kasım 2018), par.1.

bir eleman olarak yer aldığı amorf yapılarındaki formalist yaklaşımını farklı tonlara sahip parlak renkleri ekleyerek adeta poplaştırır. Heykel özellikle rengin ve pürüzsüz dokunun etkisiyle bir tasarım nesnesine yakın durur.



Görsel 2.11.24: Günnür Özsoy, İsimsiz, 2015

Kaynak: <http://www.gunnurozsoy.com/isler/polyester/isimsiz2>

Görsel 2.11.25: Seçkin Pirim, Me and Myself, 2016

Kaynak: https://www.pinterest.co.uk/offsite/?token=287726&url=https%3A%2F%2Fwww.artsy.net%2Fartwork%2Fseckin-pirim-me-and-myself&pin=353110427017392420&client_tracking_params=CwABAAAADDY3MzAwMjQ5NA~0

Müridoğlu ve Bara'nın denemelerinden, Koman ve Acar'ın demir ile oynamasından uzak, günümüz Türk soyut heykelinde kırılma, Şadi Çalık'ın "Minimumizm" heykelinde başlangıcını bulan, kavramın malzemedan ve formdan öncellenmesine dayanır. 1980'lerden sonra kavramsal sanat ve yerleştirmenin Türkiye topraklarında popülerleşmesi, Füsun Onur, Ayşe Erkmen, Canan Beykal, Erdağ Aksel, Serhat Kiraz gibi sanatçıların üretimleriyle dönemin güncel sanatını belirlemiştir. Heykel geri planda kalmıştır. Biçim üzerinden giden günümüz sanatçıları da malzemenin biçimi ve içeriği birlikte ortaya çıkaracağı, aklın ve elin birlikte çalıştığı pratikten vazgeçerek tasarım temelli formlara yönelirler. Taş, metal, ahşap gibi klasik malzemelerin ötesinde farklı malzemelerin imkânlarını denemekten imtina ederler. Pratik ve maliyeti düşük olduğu için bronz döküm yerine polyester ve benzeri malzemelerin dökümü uygulanır. Belki de sanatçıların parlak ve canlı renk kullanması, mekanik boyamaya yönelmesi de bundandır.

3. GÜNÜMÜZ HEYKEL SANATINDA SOYUT FORM VE MALZEME İLİŞKİSİNİN YENİ FORMALİZM BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

XX. yüzyıl başında Bell'in *anlamlı biçim* tanımı altında kendine alan açan ve modern sanata egemen olan formalist anlayış, döneminde ve sonrasında pek çok eleştiriye ve karşı çıkışa maruz kalmıştır. Aslında formalizmde eleştirilen biçimin temel varlığı değil sanat eserinin anlaşılması ve değerlendirilmesinde oynadığı roldür. Öncelikle eleştirilen *anlamlı biçim* teriminin modern sanat anlayışında karşılık bulmasına rağmen bütün sanatları kuramsallaştırmadaki yetersizliğidir¹¹⁸. *Anlamlı biçim* teriminin tam olarak neyi kapsadığı, anlamlı biçim ve anlamsız biçimin nasıl ayırt edilebileceğinin belirsizliği bu eleştirileri çoğaltır. Yüzyıl yarısına gelindiğinde, Greenberg indirgemeciliği olarak adlandırılan Amerikan formalist yaklaşımı, eserde içeriğin ve konunun uzaklaştırılmasına neden olduğu, sanatçıyı yaşadığı günün meselelerinden uzak tuttuğu düşüncesiyle formalizme karşı bir başkaldırıya dönüşür¹¹⁹. Politik bir propaganda aracına dönüştüğünü gözlemlediği sanatı özgürleştirmek için hikâyeyi sanat eserinden uzaklaştıran Greenberg'in estetiğine karşı postmodernist itiraz yükselir¹²⁰.

Sanat kuramcısı Paul Crowther, formalistlerin *anlamlı biçimi* önceleyen yaklaşımında tam olarak formu anlamlı kılanın ne olduğuna yanıt veremediklerini belirtir. Formalistler, yanıtın anlamlı biçim ile tinsel gerçeklik ya da duyguları ifade etme arasında kurulacak bağda olduğunu ileri sürer. Crowther ise bu bağın doğrudan kurulamayacağını belirterek yetersiz bulur¹²¹. *Anlamlı biçim* yerine *algı-ötesi uzam* terimini daha kapsayıcı olduğunu savunur. Yazarın ifadesiyle; **“Böylelikle soyut sanat**

¹¹⁸ Noel Carroll, **Philosophy of Art**, 11. Basım, New York City: Routledge, 2010, s.152.

¹¹⁹ Anne Ellegood, “Formalism Redefined”, Alexander Dumbadze ve Suzanne Hudson (Ed.), **Contemporary Art-1989 to The Present** içinde (84-94), Oxford: Wiley-Blackwell, 2013, s.84.

¹²⁰ Ellegood, s.92.

¹²¹ Paul Crowther, “Meaning in Abstract Art From Ur-Nature to the Transperceptual”, Paul Crowther and Isabel Wünsche (Ed.), **Meanings of Abstract Art (Between Nature and Theory)** içinde (270-282), New York City: Routledge, 2012, s.278.

ve tinsel gerçekliği ve/ve de duygusal durumlar arasındaki bağı yüzeysel ve hitabi terimlerden daha iyi açıklayabilmeye başlarız¹²²”.

Crowther, *algı-ötesi uzam* terimini için Merleau-Ponty'nin *görünmeyen* fikrini çıkış noktası olarak belirler. Merleau-Ponty sözleriyle,

Görünmeyen

1. gerçekte görünmeyen ancak görünebilir olan (bir şeyin gizli ya da gerçektışı görünüşleri-gizil şeyler, “başka yerde” olan-“Burada” ve “başka yerde”)

2. görünenle bağlantılı olsa da bir şey olarak anlaşılmaz (görülenin varoluşlarıyla, boyutlarıyla, figüratif olmayan iç çerçevesiyle)

3. sadece dokunsal ya da devinimsel, vs. oluşuyla

4. $\lambda\iota\kappa\tau\alpha$, Cogito¹²³

Merleau-Ponty'nin *görünmeyen* fikri “**dünyaya bakmayı yeniden öğrenmeyi**” içerir¹²⁴. Sanatçının “**bedensel olarak bulunduğu yere ve geçmiş bilgisine**” dayanan bu yeni bakışı normal şartlar altında algılanmayı ya da mevcut olmayı da gerçeğin bir boyutu olarak kabul eder¹²⁵. Crowther *görünmeyen* terimini yerine *algı-ötesi* (transperceptual) terimini kullanır ve terimin kategorileri üzerine daha detaylı açıklamalar yapar.

Tezin ikinci bölümünde farklı anlayışların kategorize edildiği soyut heykele Crowther'in *algı-ötesi* yaklaşımıyla bakmak; geçmiş ve şimdiki sanat arasındaki ilişkiyi yeniden kurabilmemize, eski ve yeni arasında bağı sadece malzeme ve biçime yaklaşımda değil anlam ilişkisiyle de görmemize yardımcı olacaktır.

Crowther sözleriyle *algı-ötesi uzam* terimi;

- i. Normal koşullar altında algılanamayan ya da eksik olan ya da genellikle fark edilmeyen uzamsal öğeleri, ilişkileri ve durumları içerir... Bu küçük ve mikroskobik yapıları ve yaşam formlarını, bir beden iç durumlarının görselleştirmesini (bir kesitte görüldüğü gibi) ve

¹²² Crowther, s.278.

¹²³ Maurice Merleau-Ponty, *The Visible and The Invisible*, çev. Alphonso Lingis, Evanston: Northwestern University Press, 1968, s. 257. Aktaran: Paul Crowther, “Meaning in Abstract Art From Ur-Nature to the Transperceptual”, Paul Crowther and Isabel Wünsche, *Meanings of Abstract Art (Between Nature and Theory)* içinde (270-282), New York City: Routledge, 2012, s.274.

¹²⁴ Adrienne Dengerink Chaplin, “Merleau-Ponty and Sartre”, Berys Gaut ve Dominic Melver Lopes (Ed.), *The Routledge Companion to Aesthetics* içinde (126-136), New York City: Routledge, 2013, s.126.

¹²⁵ Crowther, s.274.

olağandışı algısal perspektifleri (hava ile ilgili şeyleri) görsel alanın sınırlarında form olarak kapsar. Bu parçası olduğu bütünden ayrı olarak bakılan belirli görsel görünümünün detaylarını kapsar¹²⁶.

Crowther'in biomorfik ve aksiyon resminde gördüğü bu aşama için Henry Moore'un organik form etüdüleri örnek verilebilir.



Görsel 3.1: Henry Moore, İki Devasa Form, 1966

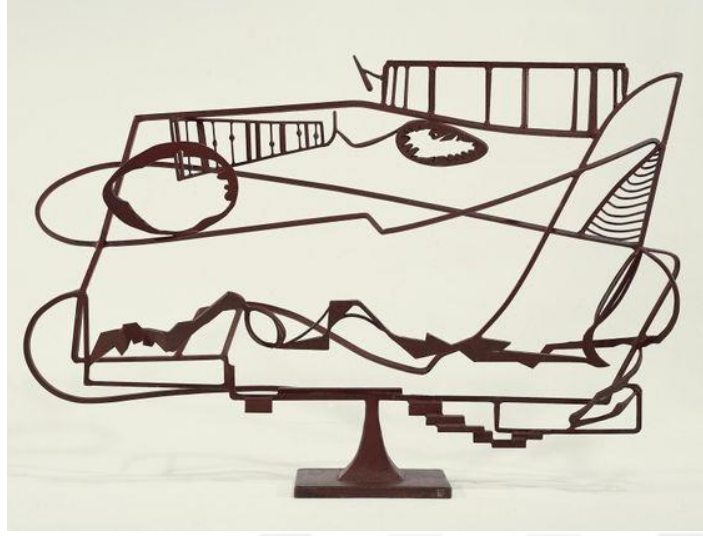
Kaynak: <https://www.gagosian.com/exhibitions/henry-moore--may-31-2012>

- ii. Olası görsel çeşitlilik, ilişkiler, durumlar veya yaşam biçimleri olağan olarak algıladığımızdan, algı ve fiziksel çevresiyle tamamen farklı bir görünüşte olabilirler. Sıradan ortamların radikal görsel dönüşümünden geçmiş olanı, yeraltı, sualtı veya hayali yeryüzü çevreleri (örneğin değişken atmosferik etkileri, fiziksel felaketleri ya da rüyalarda deneyimlenenleri) merkezine alır ve görsel algının normal koşullarının engellenmesi ya da bozulmasından kaynaklanır¹²⁷.

Yazar bu algı-ötesi uzam aşamasının özellikle 1945 sonrası Pollock'ın aksiyon resimiyle birlikte geliştiğini söyler. Aynı döneme denk gelen David Smith'in çizgisel heykellerindeki kaligrafik yapı da bu algı-ötesi uzama dahil edilebilir.

¹²⁶ Crowther, s.275.

¹²⁷ Crowther, s.276.



Görsel 3.2: David Smith, Hudson Nehri Manzarası, 1951

Kaynak: <http://collection.whitney.org/object/687>

- iii. Görsel biçimler, gerçek görünüşlerine denk gelmeyen, bilinen şeylerin ve/veya ilişkilerinin ve uzamsal bağlamlarının varyasyonlarıyla belirirler. Bu şeyleri ve durumları ya da yapıları yeterince tanıdık görünüşleriyle tam olarak özdeşleştiremeyecek şekilde bozma ve parçalamayı içerir...¹²⁸



Görsel 3.3: Julio Gonzales, Uzanan Kadın, 1934

Kaynak: <https://www.christies.com/features/17-Art-Media-Welded-Metal-6355-1.aspx>

Daha çok soyutlama adı altında biçimde deformasyonu ve yorumlamayı içeren bu aşama yazarın da belirttiği gibi analitik ve sentetik kübizmi içeren, özellikle

¹²⁸ Crowther, s.276.

modernizm ilk dönemlerindeki üretimleri ve sonrasındaki benzer gelişimleri kapsar. Picasso, Boccioni, Gonzales, Archipenco, Henri Gaudier-Brzeska, Brancusi gibi pek çok heykeltıraşın üretim yöntemi bu kategori altında incelenebilir.

- iv. Kütle, hacim, yoğunluk, biçim, ilişki durumları (önünde ya da arkasında gibi), ve renk gibi görsel algı yapısının temel özelliklerini idealize eden çeşitliliktir. Bu özellikler sıradan nesnelerin ya da yapıtların görsel dünyasının dışında başlı başına kendine odaklanırlar...¹²⁹

Kökenini yine analitik ve sentetik kübizmde bulan özellikle Rus konstrüktivistleri, Bauhaus, De Stijl ve sonrasında Greenberg formalizminin üretimleri, İlhan Koman'ın 1965 sonrası heykelleri bu kategoriye aittir. Özünde Bell'in anlamlı biçim ile açıkladığı formalist anlayışa en yakın duran algı-ötesi uzam kategorisidir.



Görsel 3.4: Naum Gabo, Uzamda Yapı için Model (Kristal), 1937

Kaynak: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/gabo-model-for-construction-in-space-crystal-t02179>

- v. Ruh halinin görsel bağlantıları. Belirli biçim ve renklerin ya da birbirleriyle olan ilişkilerin güçlü duygusal çağrışımlar taşımalarıdır. Bunlar doğal etkenlerin işlevi olmasından çok ortak kültürel çağrışımların deposudur. Bu aşamada görsel anlam en çok müziğe yaklaşır...¹³⁰

¹²⁹ Crowther, s.276.

¹³⁰ Crowther, s.276.

Alexander Calder, Anthony Caro, Tony Cragg, Anselm Kiefer, Kuzgun Acar ve İlhan Koman'ın 'Demir Çağı' heykelleri gibi örnekler bu duygusal çağrışımları harekete geçiren örneklerdendir.



Görsel 3.5: Anthony Caro, En Sonunda, 2010

Kaynak: <http://www.miandn.com/artists/anthony-caro/works/featured-works?view=slider#18>

Bu algı-ötesi seviyelerinden birine dahil edilen sanatçıların aslında diğer seviyelerle de bir ilişki içinde olabileceğine değinmek gerekir. Örneğin Gabo'nun **“Heykel sanatında her bir malzeme kendine has estetik özelliklere sahiptir. Malzemenin oluşturduğu duygulara onların kendi içsel özellikleri neden olur... Teknikte olduğu kadar heykellerde de çalışma yöntemi malzemenin kendisi tarafından belirlenir”** açıklaması formalist anlayışın biçimselliği idealize eden yaklaşımına dahilken **“Biçimler sevindirir ve üzer, morali yükseltir ve düşürür; düzen oluşturur ve karmaşıktır; ruhsal dinamiklerimizi uyumlaştırır ve bozar”** açıklaması duygusal çağrışımlarla bağlantılı kategoriye uygundur¹³¹.

Yeni formalist anlayışla üretimde bulunan günümüz sanatçılarının işleri de bu algı-ötesi uzam kategorilerine yakınlıklık derecelerine göre incelenebilir. Örneğin; Ursula von Rydingsvard'ın dağları, kayaları andıran amorf devasa sedir parçalarından

¹³¹ Gouk, par.1.-2.

oluşan kütleleri ve Henrique Oliveira'ın tümörimsü yapıları ya da ağaç gövdelerini çağrıştıran heykelleri normal olarak algılayamayacağımız gerçeğin deteylerinde saklı olanı gösteren birinci kategoriye yakın heykellerdir. Ursula von Rydingsvard'ın kimi büyük ölçekli rölyef ve heykellerinin çıkış noktasını oluşturan günlük eşyalarının temsilinden uzak soyut ifadesi de sanatçının üretimlerinin bu kategoriye uygunluğunu gösterir.



Görsel 3.6: Ursula von Rydingsvard, Duvar Cebi, 2003-2004

Kaynak: <https://art21.org/gallery/ursula-von-rydingsvard-artwork-survey-2000s/#4>

Görsel 3.7: Henrique Oliveira, Dar Sokak İri-Favela de Mare (Travessias Projesi), 2011

Kaynak: <http://www.arte-sur.org/artists/henrique-oliveira/>

Belki de bu algı-ötesi uzam kategorisine en yakın duran sanatçı Çin asıllı Amerikalı Maya Lin'dir. Maya Lin;

Peyzajı akıl ve teknolojik kuralları güzel ve yüce kavramlarıyla kaynaştırarak XXI. yüzyılın merceğinden dikkatlice gözetler. Teknolojik yöntemleri doğal dünyayı incelemek ve görselleştirmek için kullanırken, Lin yeryüzüne mikro ve makro bakışlar yakalar, havadan ve uzaydan haritalandırma araçları, deniz radarı taramalarından elde ettiği bilgileri heykele, desene ve çevresel yerleştirmelere dönüştürür. Çalışmaları,

çevreyle olan ilişkimize ve ona nasıl yanıt verdiğimizize odaklanır ve bizi saran dünyaya yeni bakış açıları sunar¹³².



Görsel 3.8: Maya Lin, Kızıl Deniz (Suyun Bedenleri Serisinden), 2006

Kaynak: https://omart.org/artwork/detail/exhibitions/maya_lin/8/



Görsel 3.9: Leonardo Drew, Numara 134, 2009

Kaynak: http://leonardodrew.com/border_galleries/exhibitions/

¹³² Maya Lin, <http://www.mayalin.com> (1 Kasım 2018), par.3.

Görsel algının normal koşullarının engellenmesi ya da bozulmasından kaynaklanan ikinci kategorik yaklaşım Leonardo Drew'in yüksek kabartma rölyeflerinde ve yığın heykellerinde açığa çıkar. Drew, işlenmiş ya da doğal atık ahşap parçalar ile katastrofik bir gerçeklik sunar. Ölü malzemeyi yeniden kullanıma sokarken yaşam ve ölüm döngüsünü devam ettirmek ister.

İnşaat alanları ya da yıkıntılar gibi kentin görülmek istenmeyen alanlarından malzemesini toplayan bir diğer sanatçı Phyllida Barlow'un, benzer bir söylemle "*tamamen varoluşun kırılmalılığı üzerine olan*" işlerini de bu algı-ötesi kuram kategorisinde değerlendirebiliriz¹³³.



Görsel 3.10: Phyllida Barlow, İsimli: örs, 2012

Kaynak: <https://www.artsy.net/artwork/phyllida-barlow-untitled-anvil>

İşlerinde gerçek hayvan derisi, saç, parafin, kumaş, metal ve ahşap gibi farklı malzemeleri bir arada kullanan Berlinde De Bruyckere'nin ağacı, insan ya da at bedenini çağrıştıran heykelleri gerçeğin deforme edilmiş halini sunan üçüncü algı-ötesi uzam kategorisinde değerlendirilebilir. Karşımızda sadece gerçek hayvan derisinin

¹³³ Hauser & Wirth Gallery, Phyllida Barlow, "...later", 2012, <http://www.hauserwirth.com/exhibitions/1431/phyllida-barlow-later/view/>, (1 Kasım 2018), par.3.

veya saçının kullanılmasından öte derisinden ya da kabuğundan soyulmuş deforme edilmiş beden parçaları, bize gerçeği bozarak farklı yorumlayan algı-ötesi uzamı sunar. “Gerçek olandan başlamak onu yeni bir şeye dönüştürmenin ve çevirmenin en kolay yolu” olduğunu düşünen De Bruyckere’nin heykellerinde insan bedenine ait eklemleri, kemikleri ve onu saran eti tamamen soyutlanmış yeni bir formda görürüz¹³⁴.



Görsel 3.11: Berlinde De Bruyckere, Hassas Tenden Yoksun, 2014

Kaynak: <https://www.hauserwirth.com/hauser-wirth-exhibitions/5155-berlinde-de-bruyckere-met-tere-huid-of-tender-skin>



Görsel 3.12: Isa Genzken, Kırmızı-Sarı-Siyah-Çift Elipsoid “İkiz”, 1982

Kaynak: <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/isa-genzkens-beautiful-ruin>

¹³⁴ Hauser & Wirth Gallery, “Berlin De Bruyckere: Surfaces are Containers of The Souls”, 8 nisan 2018, <https://www.hauserwirth.com/stories/13518-berlinde-de-bruyckere-surfaces-containers-souls> (1 Kasım 2018), par.3.

İsa Genzken'in erken dönem 'Elipsoidler' 'Hiperboloidler' biçimli ve de arkitektonik heykelleri *anlamlı biçim* ifadesine en yakın dördüncü kategoriye altında değerlendirilebilir. Genzken elipsoidin ve hiperboloidin yalın formlarında El Lissitzky'nin Proun odasından esinlendiğini dile getirmiştir¹³⁵.



Görsel 3.13: Michael Johansson, Yankı Tonları, 2011

Kaynak: http://www.michaeljohansson.com/works/echoing_shades.html

Görsel 3.14: Meuser, İsimsiz, 2016

Kaynak: <http://nordenhake.com/artists/meuser>

Topladığı hazır nesnelerin fiziksel özelliklerinden yararlanarak kübik ve dikdörtgen formda bir araya getiren Michael Johansson'un heykellerinde de görsel algı yapısının temel özelliklerini idealize eden bu kategorik yaklaşımına rastlanır. Johansson hazır nesnelere oran-orantı, renk, doku gibi biçimsel özellikleri üzerinden muntazam bir şekilde bir araya getirirken hazır nesneye estetik değer katar.

Kullanılmayan günlük malzemenin estetize edilmesini farklı bir ifadeyle sunan bir diğer sanatçı Meuser'dir. Johansson'un bit pazarı gibi yerlerden topladığı nispeten

¹³⁵ Anne Doran, "Genzken's Anarchic Objects", *Art in America*, 30 Ocak 2014, <http://16fdn9ufhox41fwkc1azw8b1bio.wpengine.netdna-cdn.com/wp-content/uploads/2014/02/140201-IG-Art-in-America-Doran.pdf> (3 Kasım 2018), par.9.

fiziksel özelliklerini yitirmemiş hazır nesnelere yerine Meuser hurdalaşmış, işlevini ve tasarımını tamamen yitirmiş nesnelere bir dil oluşturur. Sanatçı bu nesnelere, işlevsiz deforme edilmiş hallerine renkle de müdahale ederek kendi hikâyesini yalın ama güçlü bir dille anlatan sanat eserine dönüştürür¹³⁶.

Yeni kuşak heykeltıraşlar hazır nesneyi Dadaistlerden farklı bir şekilde ele alır. Dadaistlerin rastlantısal bir biçimde bir araya getirdiği ve nesnenin özüne yabancılaştırdığı anti-estetik anlayışının tersine hazır nesnelere kullanan bu yeni kuşak, nesnenin fiziksel ve fonksiyonel yapısını göz ardı etmez. Hazır nesne malzeme özelliği, biçimi, rengi ya da dokusuyla forma ve içeriğe estetik bir katkı sağlar.



Görsel 3.15: Jessica Stockholder, Gözler Üzerinde, 2014

Kaynak: <http://www.miandn.com/artists/jessica-stockholder/featured-works?view=slider#25>

Jessica Stockholder'in özellikle plastik hazır nesnelere rengi ve tasarım özelliklerinden yararlanarak, onları farklı malzemelerle birleştirdiği heykel ve mekân düzenlemelerinde de benzer bir tutum görebiliriz. Bu plastik nesnelere çok sayıda olmaları, bir araya getiriliş yöntemleri ve canlı renkleriyle zihinsel çağrışımlar kategorisine daha yakın durur. Stockholder'in işleri, özellikle renk unsuruyla izleyici üzerinde duygusal çağrışımları ortaya çıkarır.

¹³⁶ Meyer Riegger Gallery, Meuser, <http://www.meyer-riegger.de/en/data/artists/24/meuser.html> (5 Kasım 2018), par.1.

Berlinde De Bruyckere ve Peter Buggenhout'un heykellerinin malzemesi ve biçimiyle izleyiciyi rahatsız edişi ve de bu rahatsızlığın izleyiciye dünya ve varoluş ilişkisini sorgulatan yıkıcılığı ruhsal çağrışımlar kategorisine uygundur. “**Bütün dünyayı yakalamak ve bir malzeme yığınının içine toplamak**” isteyen Buggenhout yan yana gelemeyecek malzemeleri ustalıkla biçime dönüştürür¹³⁷. Heykeller sıradışı malzemelerin birlikteliğinde zamanın geçiciliğini ve yıkıcılığını sunuşlarıyla rahatsız edicidirler.



Görsel 3.16: Peter Buggenhout, Körün Köre Yol Göstermesi #21, 2007

Kaynak: https://www.saatchigallery.com/artists/artpages/peter_buggenhout_blind21.htm



Görsel 3.17: Peter Buggenhout, Eskimo Blues II (detay), 1999

Kaynak: https://www.saatchigallery.com/artists/artpages/peter_buggenhout_eskimo_a.htm

¹³⁷ Tom Peeters, “Peter Buggenhout Serves up Uncensored Version of Reality”, *Flanderstoday*, 26 Mart 2015, <http://www.flanderstoday.eu/art/peter-buggenhout-serves-uncensored-version-reality> (5 Kasım 2016), par.15.

Iza Genzken'in farklı sanatsal tavırları ve geniş bir malzeme yelpazesini bir araya getirdiği geç dönem işlerini de bu kategoriye dahil edebiliriz. Kentsel yaşamın kaotik yapısının birey üzerinde bıraktığı psikolojik etkiyi açığa çıkardığı işlerinde neşe ve oyun, tedirginlik ve kırılganlıkla yan yanadır.



Görsel 3.18: Isa Genzken, Fil, 2006

Kaynak: http://www.artnet.com/magazineus/features/scobie/scobie11-27-07_detail.asp?picnum=6

Bu örnekler Crowther'in belirttiği soyut sanat formunu *anlamlı* ya da *tinsel* yapının biçimsel ya da hayalî duyularla açıklamaktan çok daha fazla olduğunu, soyut sanatta görünüşler ve gerçeklik arasındaki ilişkinin daha derin seviyelerde kurulduğunu gösterir¹³⁸. Soyut sanat anlamsız görsel elemanların yan yanılığı değil, gerçeği imgesel düzlemde sunmanın bir yoludur.

Bir diğer kuramcı Noel Carroll'un anlamlı biçime dayalı soyut sanatta eksik gördüğü taraf ise biçimin içerik ilişkisindedir. Carroll bu eksikliğini *yeni formalizm* (neoformalizm) başlığı altında formalizmi yeniden tanımlayarak kapatmak ister. Soyut olanda biçim ve anlam arasındaki ilişkiyi kuracak bağlantının *istenen etkiyi yaratabilecek en uygun bir yolla* (a satisfyingly appropriate manner) olması gerektiğini

¹³⁸ Crowther, s.281.

savunur¹³⁹.

Noel Carroll yeni formalizmi kısaca tanımlar: “**x eğer ve yalnızca bir sanat eseri olabilmesi için (1) x’in içeriğe sahip olması (2) x’in biçime sahip olması (3) x’in biçim ve içeriğinin birbiriyle istenen etkiyi yaratabilecek en uygun bir yolla ilişkide olması gerekir**”¹⁴⁰. Bu tanımlamada form ve içerik iki anahtar kelimedir. Carroll kavramların ne anlama geldiğini açıklayarak yazısına devam eder. Biçim ve içerik arasındaki ilişkiyi saptamak için kap ve sıvı arasındaki uyum benzetmesinden yola çıkar. Nasıl ki biçimsiz olan sıvı bir kaba koyulduğunda kabı tarafından şekilleniyorsa biçimde içeriğe şekil vermektedir. “**İçerik sanat nesnesinin maddesi olan form tarafından çizgilerine ve karakterine kavuşur**”¹⁴¹.

Bununla birlikte Carroll, form ve içerik için içeren/içerilen (container/contain) arasındaki benzetmenin yaygın olmasına rağmen sanat nesnesi için, neyin içeren neyin içerilen olduğu sorusu karşısında yetersiz kaldığını da belirtir¹⁴². Bu anlamda yeni formalizmin biçim/içerik ayrımına başka bir açıklama getirebileceğinin altını çizer: “**İçerik, sanat eserinin anlamı, teması ya da ne hakkında olduğudur. Biçim ise, anlamın görünüşe çıktığı, somutlaştığı, temsil edildiği ve değerlendirildiği sunuş yöntemidir. Bu anlamda sanat nesnesinin içeriği onun özü, biçim bu özün görünüş halidir**”¹⁴³. Yeni formalizm için sanat nesnesini diğer nesnelere ayıran özellik bu biçim ve içerik arasındaki kurulması *istenen etkiyi yaratabilecek en uygun bir yolla* birbirleriyle bağlantılı olmalarıdır.

Carroll değerlendirmesine *istenen etkiyi yaratabilecek en uygun yolun* ne olduğunu sorarak devam eder. Formun anlam ile uygunluğu izleyicinin “**ne kadar zekice, ne kadar uygun bir şekilde, ne kadar yaratıcı**” bulduğunu dile getirmesiyle açığa çıkar¹⁴⁴. “**Formun ve anlamın birlikteliği...‘tam olarak’ ya da ‘mükemmel bir biçimde’ olarak tanımlayacağımız tamamlanmışlığın tatmin edici duygusunu açığa**

¹³⁹ Carroll, s.126.

¹⁴⁰ Carroll, s.126.

¹⁴¹ Carroll, s.126.

¹⁴² Carroll, s.126.

¹⁴³ Carroll, s.126.

¹⁴⁴ Carroll, s.127.

çıkartır¹⁴⁵. Bu anlamda Carroll'un sanat eserini eser yapanın izleyicide açığa çıkardığı estetik tatmine dayandırır.

“Biçimin din, politika, düşünsel, duygusal ya da genel anlamda sosyal amaçlara hizmet etmesi yeni formalizm için bir sorun teşkil etmez. Eser amacı ne olursa olsun, anlamına uygun biçimde temsil edildiğinde sanat olarak değerlendiriler”¹⁴⁶.

Yeni formalizm ayrıca sanat eserlerinin ifade boyutlarına karşı da duyarlıdır. Yeni formalizmde sanat nesnesinin *canlılığı* (liveliness) onun anlamı ve içeriği olarak sayılır. Eserin çizgi, renk, konu seçimi gibi özellikleri biçimsel anlamın ifade özelliklerine uygun olmalıdır.

Formalizm buna karşıt olarak yalnızca yapısal formlara öncelik tanır... “*Canlılık*”, *anlamlı biçim* ismini çağrıştırmaz. Bu nedenle biçimcilik insani nitelikler sayesinde sınıflandırılan sanat olma haline karşı başarısızlığıyla sert biçimde eleştirilmiştir. Oysa yeni formalizm bu ayrımla karşı karşıya gelmez...

Yeni formalizmin biçimciliğe karşı güç kazandığı bir başka nitelik de biçimin içerikle başarılı uygunluğu *anlamlı biçim* fikrine göre daha fazla bilgilendirici ve daha az belirsiz olmasından kaynaklanmaktadır. Sanatta yaratıcılığın yeni formlar üretme anlayışı -ki yaratıcılık budur- tabii ki uygun biçim çeşitlerini belirtmekte bir engel teşkil eder. Ancak sanat eserinin anlamına uygun form fikri ile eserin anlamını tanımlayabilme, bunun etkili bir biçimde uygulanıp uygulanmadığına karar verecek durumdayızdır¹⁴⁷.

Carroll, yeni formalizm fikri ile günümüz sanat pratiklerinin belirli özelliklerini açıklamada başarılı olunacağını belirtir. Günümüz sanatsal pratiklerinin yeni formalizm ile açıklanacak özelliklerinden biri sanatın sürekli bir devinim içinde olduğu gerçeğini görmesidir. Üsluplar devamlı değişime uğramaktadır. Yeni formalizm, tarihin ilerleyişiyle, insan koşullarının sürekli değişime uğradığı ve bu değişimle yeni durumların oluştuğu gerçeğinin farkındalığı ile oluşur. İnsanlar yeni şeylerle karşılaştıklarında sanat da yeni şeyler hakkında söz söylemeye başlar. Yeni içerikler yeni biçimleri oluşturur. En etkili uygun olan yeni biçim böylelikle ilerici olarak tanımlanır. Yeni içerikler alışılmadık ancak uygun sunum biçimlerine ihtiyaç duyar.

¹⁴⁵ Carroll, s.127.

¹⁴⁶ Carroll, s.128.

¹⁴⁷ Carroll, s.128.

Eğer bir gerçek olarak yeni formalizmi kabul ediyorsak ondan beklenen de günümüzün değişen koşullarına uygun biçimler üretmesidir¹⁴⁸.

Carroll için sanatta biçimsel değişim açıklaması yeni formalistlerin neden sanat yapmayı devam ettirdiğimiz sorusuna verdiği cevapla bağlantılıdır;

Yeni zamanlar yeni anlamlar, yeni düşünceler, yeni konular kısacası yeni içerikler oluşturur. Sanat bu yeni koşulları değerlendirerek, eski gerçeklikleri silmek ve yeni oluşan sorulara yanıt bulmaya hizmet eder. Yeni zamandaki eski olan kadar yeni değerlerin ifadesiyle şekillenir. Sanat bu nedenle toplumsal yaşam için önemlidir¹⁴⁹.

Bu nedenle yeni formalizm, sanatçının ne yaptığı, sanatçıyı diğer mesleklerden ayıranın ne olduğu, sanatçının uzmanlık alanını özel kılanın ne olduğu sorusunu soran sanatçılar için önemlidir. Sanatçı, biçimleri içerik ile buluşturarak anlam ve sunum yöntemlerini birleştirebilir¹⁵⁰.

Özetle, temsili içeriğin de sanat için önemli olduğunu kabul eden yeni formalizm formalizmden üstündür. Aynı şekilde sadece temsiliyeti öne çıkaran kuramlara karşı da üstündür, sanat statüsü için içeriğin tek başına yeterli olmayacağını formun da içerik kadar vazgeçilmez olduğunu vurgular. Yeni formalizm aynı zamanda sanat yapıtının dışavurumcu boyutuna da ele alır. Bu dışavurumcu özellikler sanat yapıtlarının içeriğine, form da bu içeriğin hangi yollarla somutlandığına açıklık getirebilir. Ayrıca yeni formalizm sanatçının kim olduğu, sanatın neden değiştiği, sanata neden değer biçildiği, yergi ve övgülerin nasıl şekillendiği sorularına da açıklama getirebilir. Bütün bunlar göz önüne alındığında yeni formalizm güçlü bir sanat kuramıdır¹⁵¹.

Carroll'a göre yeni formalizm, kendi içinde problemlere sahip olsa da bugüne kadar ki sanatın kapsamlı bir teorisi olarak en güçlü konuma sahiptir¹⁵².

Ancak Paul Crowther'in sanatçı algısı üzerinden ele aldığı *algı-ötesi uzam* terimi, Noel Carroll'un formalist anlayışa karşı biçim ve içerik arasında kurulan, *istenen etkiyi yaratabilecek en uygun bir yol* terimi altındaki kuramsal söylemler günümüz yeni formalist pratikleri çözümlenmede yetersiz kalır. Bu kuramsal söylemler, sanatçının

¹⁴⁸ Carroll, s.129.

¹⁴⁹ Carroll, s.129.

¹⁵⁰ Carroll, s.130.

¹⁵¹ Carroll, s.131.

¹⁵² Carroll, s.131.

eserde form ve anlam ilişkisini kurarken nasıl bir yöntem uyguladığı, pratiğe nasıl geçirdiği, malzemesinin ve tekniklerinin nasıl kullanıldığı konusunda açıklayıcı değildir. Kürator Anne Ellegood “Formalizm Yeniden Tanımlanıyor” başlıklı makalesinde bu tür soruları cevaplayacak açıklamalarda bulunur¹⁵³.

Ellegood da Amerikan formalist anlayışın form ve içeriği ayırmasının özellikle postmodernist bakışa sahip kesimlerde eleştirilere neden olduğunu belirtir ¹⁵⁴ . Postmodern söylemde, Greenberg’in yüzeysel ve optik olana indirgediği formalist bakışa karşı gelişen informe ya da anti-form anlayışının özellikle kesin bir form karşıtlığı içermediğini; dogma haline gelen medium-specificity (aracın özgünlüğü) anlayışına karşı bir duruş olarak ortaya çıktığını dile getirir. Ellegood’a göre bu sanatçılar eserde sonuçtan çok oluşum sürecini deneyimlemeyi ön plana çıkararak farklılıklarını ortaya koymaya çalışırlar. Sürece öncelik tanıyan anti-form anlayışında malzemenin de (heykelde çelik, demir ya da ahşap vs). farklılaşmasına (toprak, kurşun, ip, kauçuk vs.) değişimine tanıklık ederiz¹⁵⁵. **“1960’larda hurda sanatı olarak bilinen buluntu malzemelerle yapılan asamblaj ya da heykeller tarihsel olana ve zevk fikrine karşı bir savaş gibidir”**¹⁵⁶. Bu dönemde gelişen Fluxus ve kavramsal sanat ise doğrudan form anlayışına karşı, fikir ve kavramı önceleyerek sanat eserinden formu uzaklaştırıp nesnesiz esere yönelir¹⁵⁷.

1970 ve 80’lerde Greenberg modernizmini yüksek sanat (high art) olarak tanımlayan yeni kuşak sanatçılar, farklı araçlarla eski imgeleri harmanlayan pastiş üretimleri ile postmodern düşük sanatın (low art) örneklerini verirler. Bu üretimlerin yolunu açan ise Roland Barthes’in **“yeni çağda anlamı yazarın kurmadığı aksine okuyucunun yorumlama gücüyle genişlediğini ve açık kaldığını”** dile getirdiği söylemdir¹⁵⁸.

¹⁵³ Ellegood, s.84.

¹⁵⁴ Ellegood, s.84.

¹⁵⁵ Ellegood, s.86.

¹⁵⁶ Ellegood, s.87.

¹⁵⁷ Ellegood, s.87.

¹⁵⁸ Ellegood, s.88.

1990’larda da devam eden bu tutumla biçim, içerik ve konunun hakimiyetine girmiştir. İçerik ve konu da ırk, sınıf, cinsiyet gibi döneminin toplumsal meselelerine odaklanmıştır¹⁵⁹.

Ellegood’un 1960’ların formalist anlayışına karşı gelişen bu pratikleri ele alırken amaçladığı günümüz sanatında yeniden ele alınan biçimsel yaklaşım üzerinde bıraktıkları etkiyi gösterebilmektir. Biçimsizlik ya da anti-form açılımında sanatçının kullandığı malzeme yelpazesinin genişlemesi, kavramsal sanatla kahraman özgür sanatçı kavramının yıkılması, postmodern taklit işlerle konunun ve tarihin tekrar önem kazanması çağdaş sanatçıların tutumlarına da yansımıştır.

Postmodernist söylemin tükendiği, formun sanat için temel unsur olarak yeniden ele alınmaya başlandığını dönemde Ellegood, son dönem açılan kapsamlı sergilerle biçimciliğin yeniden canlandırıldığını, sanatsal üretimde, sunumda oynadığı rolün sorgulanmaya açıldığını örnekler vererek inceler:

Kunstverein Hamburg’da *Formalismus* (2004), Salzburg Kunstverein Hamburg’da *Formalism: Bugünün Modern Sanatı* (2004), Philadelphia ICA’de *Yiten Biçimcilik* (2006), New York Sculpture Center’da *Şimdi Yap: New York Yeni Heykeli* (2005), Los Angeles Hammar Müzesi’nde *Nesne: Los Angeles’ten Yeni Heykel* (2005), ...Hirshhorn Müzesi ve Heykel Parkın’daki *Fikirlerin ve Nesnelere Belirsizliği: Son Dönem Heykel* (2006), New York New Müzesi’nde *Anıtsal Olmayan: 21. Yüzyılda Nesne* (2007), Zürih’deki Migros Museum für Gegenwartskunst’de *Bedenlere Ayna Tutulduğunda: Hareket, Biçim ve Mekan Hakkında Bir Sergi* (2010) son yıllarda gerçekleşen bazı sergilerdir. Bu sergiler, ideolojik olarak form ya da içerikten birine bağlı olan sanatçı sorumluluğunu tartışmaya açarak temelinde birini diğerine tercih etme zorunluluğunun gündemde olmadığı ortaya koyar. Artık, hem biçim hem de içerik aynı derecede hayati ve birbirinden kopmaz olarak kabul görmektedirler. Birbirinden farklı görünüme sahip olsalar da bu sergiler, çağdaş sanatçıların çalışmalarında biçimsel yöntemlere nasıl yaklaştıklarının değerlendirilmesi açısından önemlidir. Formalizmin anlayışına sıkıca yönelmek yerine, genel anlamda kültür tarafından şekillenen biçimsel yöntemler kullanmaya başlamışlardır. Geçmiş sanata karşı verilen cevap ya da hakim olana karşı çıkma anlamında olsa da bu sergilerde işler malzemesel ve maddeselliğindeki farklılıkları ve de çağdaş yaşam hakkında ne söylediklerine göre seçilmişlerdir. Geçmişte Greenberg indirgemeciliğinin hakimiyetine karşı uzak durulan formalizm teriminin yakın dönem

¹⁵⁹ Ellegood, s.88.

sergilerinde bu kadar çok kullanılması biçimsel kaygılar ve kararların daha derinden değerlendirilmesine duyulan gereksinime vurgu yapar¹⁶⁰.



Görsel 3.19: “Anıtsal Olmayan: 21. Yüzyılda Nesne”, 2007, Sergiden genel görünüm, New Museum
Kaynak: <https://archive.newmuseum.org/exhibitions/918>

Ellegood sanatçı Isa Genzken ve Ryan Trecartin işleri üzerinden yeni formalist tavırdaki sanatçıların araçlarının biçimsel kapasitesini zorlayarak yaşamsallığa taşıdığını belirtir.

Greenberg’in yaptığı gibi medyumunu bir kaç temel karakteristik özelliğe indirgediği anlayış yerine Genzken ve Trecartin gibi sanatçılar, kasıtlı olarak örneğin çoklu parçaların ağırlığı altında zorla ayakta duran, güvensizce dengelenen heykelleriyle, araçlarını algılanan sınırlar ve sınırlandırmaların ötesine taşıyorlar. Bugünün sanatçıları daha önceki formalist anlayış yerine aracın gelişmesine yeni olanaklar tanıyan bir biçimciliği tercih etmektedirler. Bu sanatçılar *medium-specificity* üzerine derin soruların sorulmasına bağlı olarak ortaya çıkan ‘safılık’ yerine ‘kirlenme’ tanımının daha yerinde olduğu bir yönetime evrilmiştir. Bir çok durumda, aracı üzerine yapılan araştırmalar, disiplinlerarası ve çoklu-biçim sürecini beraberinde getirmiştir. Bir aracı diğerine dahil ederek ya da aralarında bir diyalog yaratarak, benzerlikler ve farklılıkların altı çizilir¹⁶¹.

Ellegood’un değindiği ‘kirlenme’ günümüz sanat pratiğinde yaygın bir şekilde

¹⁶⁰ Ellegood, s.84-85.

¹⁶¹ Ellegood, s.89.

karşılığını bulmuştur. Adi, bayağı, iğrenç (abject) gibi terimlerin sıklıkla kullanıldığı çoklu parçalı, dağınık kompozisyonları özellikle heykel sanatının yeni formalist anlayışında da görebiliriz. Phyllida Barlow, Iza Genzken, Peter Buggenhout, Berlinde De Bruyckere, Leonarda Drew, Anita Molinero, Daiga Grantina'nın heykelleri farklı malzeme ve tekniklerle 'kirlenme'nin yorumlarını izlememize olanak verir.



Görsel 3.20: Daiga Grantina, Tork, 2015

Kaynak: <https://www.artsy.net/artwork/daiga-grantina-torque>



Görsel 3.21: Rachel Harrison, Oldukça Gizemli, 2004

Kaynak: <http://hirshhorn.tumblr.com/image/140477891324>

Ellegood, yeni formalist anlayışta beliren bir diğer özelliği ise biçimsel deneyimle açığa çıkan özgürlük ruhu olduğunu belirtir. **“1960’ların ve 70’lerin sanatın tanımını genişleten pratiklerinin bugünün sanatçılarının yolunu açtığı söylenebilir. Bununla birlikte günümüzün karmaşık ve dağınık kültürel ortamının da etkisi büyüktür”**¹⁶². Yazara göre bugünün sanatçıları avangard yaklaşımların sanat yapma usulündeki geleneğe karşı çıkma arzusunu taşırlar. Durağan olamayan, kararsız ortam en çok da sanatçıların malzeme seçiminde ve biçimsel tavırlarında açığa çıkar. Franz West ve Charles Long gibi sanatçıların alçı ve kağıt hamuru gibi dayanıksız malzemelere yönelmelerini sadece malzeme seçimindeki özgürlük olarak değil bir ideolojik duruş olduğunu da altını çizer;

Bu sanatçıların ürettiği kimi zaman ‘anıtsal olmayan’ olarak adlandırılan bu heykeller, sanatın kahramanca, durağan, tamamlanmış ve özerk olması gerektiğine dair beklentiye karşı direnir. Özerklik, her biri tek başına tamamlanmamış ve anlaşılmasız olan nesnelerin bir araya getirilmesiyle oluşan sanat yapıtlarında da dışlanır, anlam çoklu parçaların birbirleriyle ilişkisinde aranır¹⁶³.



Görsel 3.22: Franz West, Sisifos IV, 2002

Kaynak: <https://www.gagosian.com/artists/franz-west/selected-works>

¹⁶² Ellegood, s.89.

¹⁶³ Ellegood, s.91.

Ellegood'un önemli tespitinden bir diğeri ise çağdaş sanatçıların değişen üretim biçimine yaptığı vurgudur. Greenberg'in 'göze dayalı' teriminden uzaklaşan bu sanatçılar, kavramsal sanatın nesnesizleştirdiği, fikrin temelinde yazı ve dökümantasyon sunumlarını reddederek fizikselliğini ifşa eden nesnelere eser üretmeye geri dönerler¹⁶⁴. **“Sanatçıların yeniden nesneye yönelimlerinin bir sonucu yapım sürecini işin görünüşünün bir parçasına dönüştürmeleridir”** ¹⁶⁵. Yeni formalist anlayışta malzemesinin fiziksel özelliklerinin açığa çıktığı, el işçiliğinin tekrar değer kazandığı üretimlerle karşılaşırız.

Ellegood yeni formalizmde biçim ve anlam ilişkisinde çağdaş sanatçıların yaşadığı zamanı ve kültürü içerik olarak malzemeye yansıttıklarını belirtir:

Biçimsel diller belli bir dereceye kadar içeriğın kendisi haline dönüşebilir. Ama bu biçimlerin sadece içe dönük bir bakışla edinilmediğinin aksine dışarıdan geldiğinin farkındadır. Bu biçimlerin kaynağı kişisel tarihimizi meydana getiren sayısız an ve günümüz yaşamını diğlerinden ayıran görsel uyarıcı saldırısıdır¹⁶⁶.

Sonuç olarak Ellegood da Carroll gibi yeni formalizmde kullanılan biçimsel dilin biçim ve içerik arasındaki ayrımı kaldırdığını, birinin diğere karşı daha önemli olma düşüncesi taşımadıklarını belirtir¹⁶⁷. Günümüzün yeni formalist sanatında biçim ve içerik arasındaki bağı ortaya çıkaran genişlemiş malzeme yelpazesi ve uygulama biçimleridir. Yeni formalist anlayışta malzeme içeriğın hizmetinde edilgen bir unsur olmaktan çıkarak içeriğe katkı veren ve onu biçimle buluşturan önemli bir rol üstlenir.

¹⁶⁴ Ellegood, s.91.

¹⁶⁵ Ellegood, s.91.

¹⁶⁶ Ellegood, s.92.

¹⁶⁷ Ellegood, s.92.

4. ESER METNİ OLUŞTURAN ÜRETİMLERİN SOYUT FORM VE MALZEME AÇISINDAN DEĞERLENDİRİLMESİ

Eser metni oluşturan çalışmalarda iki ve üç boyutlu üretim bir aradadır. Desen, yüzey, rölyef ve heykel çalışmaları birbiriyle ilişkili, birbirini besleyen ve ortaya çıkan biçimsel dili zenginleştiren bir ortam sağlar.

İşlere hakim olan soyut biçim, modernist anlayışın parçalar arası ilişkilerde kurduğu bütünsellik anlayışını yansıtır. Söz konusu parça bütün ilişkisinde temel eleman çizgidir. Kimi zaman kontürlerle kimi zaman karakterini kaybetmeden lekelerle dönüşerek formu açığa çıkarır. Soyut formlar dikey ve yatayların oluşturduğu sert geometrik bir yapıdan çok eğrilerin, diyagonal birleşmelerin imkanıyla amorflaşır, organikleşir.

Üretim aşamasının temelini oluşturan desen çalışmaları, zihinsel aktarımın doğrudan, samimi bir şekilde not alınmasını sağlar. Düşünülmeden, tasarlanmadan başlangıç çizgisinin yönlendirmesiyle oluşur. Desenler, hızlı çalışma imkânı sayesinde formların birbiriyle ilişkisini, biçimsel dönüşümü gözlemleme fırsatı verir.



Görsel 4.1: Hülya Bakkal, Desen, 2011

Kaynak: Hülya Bakkal Arşivi

Çizgilerin ortaya çıkardığı soyut formlar sezgisel bir gerçeklik arayışıdır. Bu soyut formlar, Henri Bergson'un gerçekliği “sürekli oluş halinde olan bir süreç” değerlendirmesiyle ortaktır¹⁶⁸. Bergson'un insanın süreç olarak gerçekliği zekâ ve sezgi yetisiyle kavramasındaki ayrımı, desenlerde ortaya çıkan ve sonra farklı mazlemelerle zenginleşen form araştırmalarını anlatmaya yardımcı olacaktır:

“...Bergson için, bilmenin birbirinden bütünüyle ayrı iki yolu bulunmaktadır: İlki, bilimde ve onun uzantısı olan teknolojiye en ileri düzeyine ulaşan, zamansal ve uzamsal bağları içerisinde herşeyi somut ve durağan görmeye eğilimli olan, dahası buna yazgılı da olan, zekâyâ dayanan çözümleyici yoldur; ikincisiyse özdeşleşim ya da “içten duyma” yoluyla şeylerin özüne dolaysız, doğrudan doğruya ulaşan, şeyleri devingenliği içinde bütünlüklü kavrayan aracısız sezgidir. Kuşkusuz ilk yol, insanlığın şu yeryüzünde tutunmasını sağlar; bize çekip çevirebileceğimiz, zaman ve uzam olarak sınırları belli ayrı nesnelere, yönetilebilir birimler halinde bölünmüş bir dünya sunar. Ancak zekâyâ (anlak) dayalı bu yol ‘süre’yi ve sürenin ancak sezgi ile kavranabilen kesintisiz akışını görmezden geldiği için şeylerin özsel gerçekliğine yaklaşamaz bile”¹⁶⁹.



Görsel 4.2 ve 4.3: Hülya Bakkal, Desen, 2013

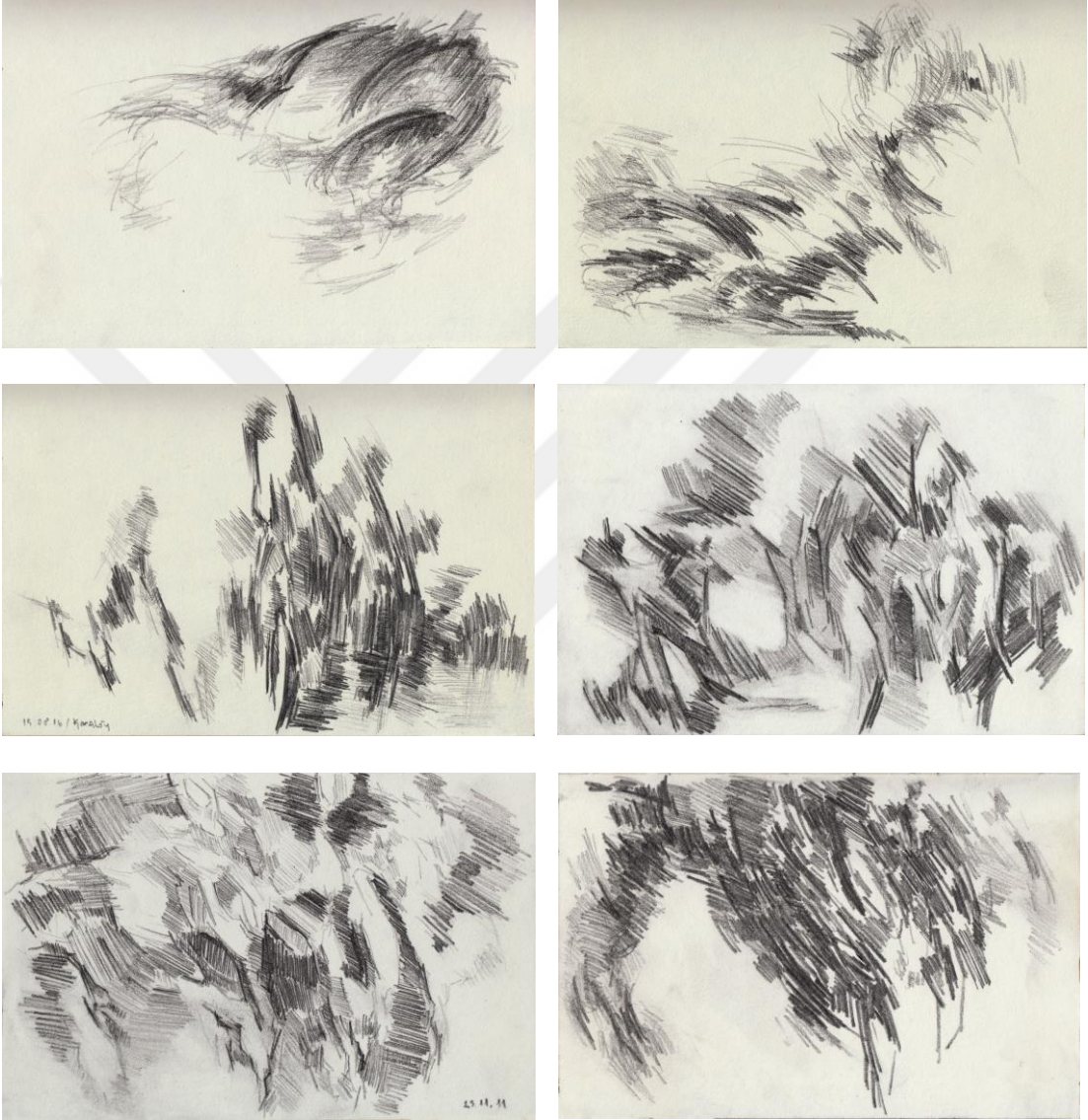
Kaynak: Hülya Bakkal Arşivi

Keskin bitişlerden ve kapalı formlardan uzak dinamik yapıdaki desenler, ‘süre’nin, bitmemişliğin, başı ve sonu belli olmayan bir akış ve oluş halinin

¹⁶⁸ Güçlü ve diğerleri, s. 206.

¹⁶⁹ Güçlü ve diğerleri, s. 206.

dışavurumdur. Durağan olmayan devingen formlar 'süre'nin akışına dair alınan anlık notlardır. Bu notların alınmasını sağlayan ise kağıdın boşluğunun yarattığı uzamsal boyuttur; formların dağınıklığı uzayla iç içedir. Boşluk biçime, biçim de boşluğa bağlıdır.



Görsel 4.4, 4.5, 4.6, 4.7, 4.8, 4.9: Hülya Bakkal, Desen

Kaynak: Hülya Bakkal Arşivi

Uzama zaman hissini dahil etmeyi sağlayan en önemli unsur boşluktur. Kübistlerin formu parçalamaya giderken yararlandığı ya da konstrüktivistlerin biçimin vurgusunu arttırmak için kullandığı modernist tutumla benzer bir kullanım söz konusudur. Ancak desenlerde temsili olanın deforme edilmesine dayalı kübist

anlayıştan ya da sırf formalist bakışla mutlak formlar oluşturma amacındaki konstrüktivistlerden farklı bir biçimsel dil vardır. Tanımlı, anlaşılır hiçbir nesne ve çevreyi tanımlamayan bu desenler temsili olanın uygulayan ya da izleyende uyandırdığı “...panteist içtenlik gibi mutlu bir ilgi...” den yoksundur¹⁷⁰. Daha çok Wilhelm Worringer’in “insanın dış dünya olayları karşısında duyduğu büyük bir iç huzursuzluğu”yla açıkladığı soyutlama içtepisiyle ilişkilidir¹⁷¹. Bununla birlikte, bu formlar soyutlamanın belirsizliğe karşı bir düzen kurma, kurallar koyma sistemi anlayışıyla da uyumsuz¹⁷². Bir düzenden çok karmaşık yapılardan oluşan belirsiz formlardır. İç huzursuzluğu yenmeyi amaçlamaz, bu huzursuzluğa işaret ederler.



Görsel 4.10: Hülya Bakkal, İsimsiz, 1996

Görsel 4.11: Hülya Bakkal, İsimsiz, 1996

Kaynak: Hülya Bakkal Arşivi

Siyah beyaz olarak çalışılan ilk dönem tuval işler, sonraki yıllarda desenle ve malzeme çalışmalarıyla devam eden bu sezgisel dışavurumcu tavrın alt yapısını oluşturur. Desenler gibi anlık, hızla çalışılmış bu resimlerde kimi zaman düz çizgiler kimi zaman yumuşak, oval çizgiler hakimdir. Formlar, bir merkez ya da odak noktası olmadan uzama yayılır.

¹⁷⁰ Wilhelm Worringer, **Soyutlama ve Özdeşleyim**, İsmail Tunalı (çev.), İstanbul: Remzi Kitabevi, 1993, s.23.

¹⁷¹ Worringer, s.23.

¹⁷² Worringer, s.25.

İşlerdeki soyut ifade, Paul Crowther’ın açıkladığı algı-ötesi uzam kategorilerinden bir kaçıyla belirli seviyelerde buluşur. Elemanların biçimsel özelliğine odaklanan *anlamlı biçim* tanımına yakın formalist anlayış bu üretimlerde etkindir¹⁷³. Ancak form yapısal olarak Crowther’ın özellikle Malevich ve Mondrian’da gördüğü geometrik soyuta ulaşmaz. Geometrik soyutun şekil ve renk elemanlarına dayalı, parçaların büyük-küçük ilişkisiyle kurulan dağınık kompozisyonlarında giderek uzamdan kopma ve yüzeye yaklaşma vardır. Mondrian’ın tamamen soyuta yönelmeden önce ağaç soyutlamalarındaki çizgisel üslup, form ve boşluk ilişkisi işlere daha yakındır.



Görsel 4.12: Piet Mondrian, Gri Ağaç, 1911

Kaynak: <https://www.arthipo.com/grey-tree-piet-mondrian.html>

Görsel 4.13: Hülya Bakkal, İsimsiz, 2013

Kaynak: Hülya Bakkal Arşivi

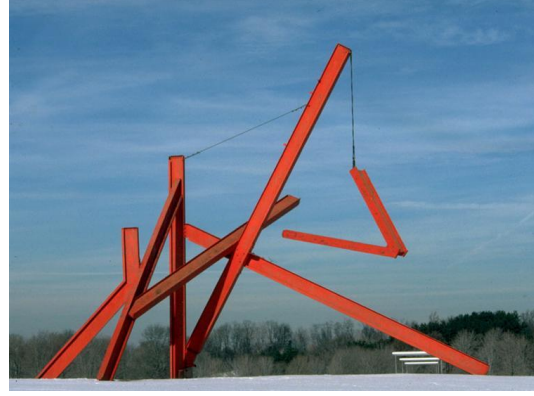
Crowther’ın belirttiği “**görsel algının normal koşullarının engellenmesi ya da bozulmasından kaynaklanan**”, doğadaki hızlı değişimlerin yarattığı etkilerle algılayabildiğimize benzer bir diğer kategori işlerdeki soyut formda daha belirgindir¹⁷⁴. Bu aşamanın soyut dışavurumcu aksiyon resmiyle geliştiğini belirten Crowther, özellikle Jackson Pollock’un resimlerini bu kategoride değerlendirir¹⁷⁵. Pollock’tan çok Franz Kline’in ve Mark di Suvero’nun çizgisel üslubu ile yakınlık kurulabilir. Çizgisel elemanların yönelimi sayesinde ortaya çıkan uzam, negatif alan olarak bilinen boşluğun bütünü tamamlayan önemli etkisi işlerdeki biçimsel tutumla ortaktır. Ancak Kline ve di

¹⁷³ Crowther, s.276.

¹⁷⁴ Crowther, s.276.

¹⁷⁵ Crowther, s.276.

Suvero'nun sade ve net anlatımına göre işler daha karmaşık, daha çoklu eleman kurgusuna dayanır.



Görsel 4.14: Franz Kline, Mahoning, 1956

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/franz-kline/mahoning-1956>

Görsel 4.15: Mark di Suvero, Nedir Yıllar?, 1967

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/mark-di-suvero/are-years-what-for-marianne-moore-1967>



Görsel 4.16: Hülya Bakkal, İsimsiz, 2011

Kaynak: Hülya Bakkal Arşivi

Yapısal karakterlerin bozulması, deforme olması, yığılması gibi özellikler bu algı-ötesi uzam kategorisiyle bağlantılıdır ve tavır olarak dışavurumcu olmakla birlikte dekonstrüktif bir yapı açığa çıkarır.

Algı-ötesi uzam aşamalarından bir diğeri olan “**ruh halinin görsel bağlantıları**” işlerdeki soyut forma en uygundur¹⁷⁶. Çizgisel elemanın oluşturduğu dekonstrüktif formların tedirgin eden, hoş ve güzel olanın tatmin ediciliği yerine rahatsızlık veren yönü ağır basar. ‘Oluş’un ilerlemeyle birlikte gerilemeyi, yapımın yıkımı, yaşamın ölümü kapsadığını, her şeyin geçici olduğunu ifşa eden kırılmış, bozulmuş yapıların dramatik etkisi vardır.



Görsel 4.17: Hülya Bakkal, Detay, 1995

Görsel 4.18: Hülya Bakkal, İsimli, Detay

Kaynak: Hülya Bakkal Arşivi

Sezgisel olarak huzursuzluğu, tedirginliği, oluş halinin sancısını taşıyan tuval ve desen çalışmaları, üç boyutlu çalışmaların oluşumuna ve boya dışı malzemeleri kullanmaya katkı sağlayan bir süreçtir. Farklı malzeme kullanma ihtiyacı, yaratımın sadece bireysel bir iç dünya dışavurumu olmadığını farkındalığında gelişmiştir. Toplumsal bir varlık olarak, hayatın ve düşünce dünyasının şekillenmesinde dış dünyanın etkisinin yaratım sürecine dahil edilmesini malzeme sağlamıştır. Malzeme iç ve dış dünyanın buluşmasına imkân vermiştir. Sonuçta tuvalerde ortaya çıkan biçimi tekrarlayan ip, kumaş, lastik bant gibi ilk malzeme denemelerinden uzaklaşarak yapısal olarak biçime yön verdiği gibi anlamda da eseri tamamlayan malzemeler üretim sürecine katılmıştır.

¹⁷⁶ Crowther, s.276.

İlk olarak inşaat kalaslarının kullanıldığı işlerde, malzemenin eskimişliği, yıpranmışlığı soyut formda dramatik etkiyi arttırmıştır. Rölyef olarak adlandırılabilen bu çalışmalar, kalasların inşaatlarda kullanıldığı iskele mantığında ancak onun deforme olmuş halidir. Malzemeyi kullanıldığı alandan almak ama kimliğini taşımasına izin vermek bu sonucu doğurmuştur. Mark di Suvero'nun aynı malzemeyle kurguladığı heykellerindeki üç boyutluluğa karşı bu işlerde kalasların duvarla olan ilişkisi önemlidir. Rölyeflerin bazı bölgelerine bezle müdahale ederek üzeri alçı kaplanan işlerde bu duvar ilişkisi daha belirginleştirilmeye çalışılmıştır. Bu, görsel hafızada kalasların henüz duvarla ilişkisinin kesilmemiş olmasından kaynaklanır.



Görsel 4.19: Hülya Bakkal, İsimsiz, 2000

Görsel 4.20: Hülya Bakkal, İsimsiz, 2000

Kaynak: Hülya Bakkal Arşivi

Kalaslar gibi duvar yıkımından arda kalan yong parçaları da fazla müdahale edilmeden alçı ile birleştirmiş ve ortaya kaba görümlü heykeller çıkarmıştır. Bu heykeller aynı dönemde füzen ile çalışılmış büyük boyutlu desenlerle benzer etkiler yakalama fırsatı vermiştir. Ytong kalıntıları desenlerin basit bir tekrarı değil malzemenin imkanıyla benzer biçimleri araştırma olanağı sağlamıştır.



Görsel 4.21: Hülya Bakkal, İsimsiz, 1999

Görsel 4.22: Hülya Bakkal, İsimsiz, 2000

Kaynak: Hülya Bakkal Arşivi

Sürecin ister doğa ister insan eliyle tahrip edilmiş kalıntıları görünümündeki bu işlerde malzeme görünene, alışık olduğumuza farklı bakabilmeyi sağlamıştır. Bu yapı kurucu elemanlar eylem sonrasında atık ve atıl olan ya da gösterilmeyen, kapatılan ve yok sayılan malzemelerdir. Bitmiş olanın ön planda olduğu anlayışa karşı süreci temsil ederler. Formun soyutluğu malzemenin gerçekliğiyle birleşir. Yalnız bu gerçeklik, malzemenin kullanım alanıyla ilgili doğrudan bir sosyolojik ya da toplumsal anlam taşımaz. Özellikle çarpık kentleşme gibi İstanbul üzerinden bir eleştiriye odaklanmaz. Malzeme işlevselliği üzerinden anlam kurar. Çevre malzemeyi sağlamıştır, eskimiş ve yıpranmış haliyle malzemenin hafızası vardır. Bu ara malzemeler geçiciliği ifşa edebilen sessiz tanıklardır. İçimizdeki, çevremizdeki ve entropik yasayla işleyen evrendeki yıkıcılığı ifade edilmesine aracılık ederler. İnşaat kalasları boşluğun biçimlenişini izlemeye, yıkılmış duvar artıklarının amorf formları doğanın keyfilliğini ve kifayetsizliğini hatırlamaya fırsatı tanır.

Benzer bir anlayışla uzun süre kullanılan malzemelerden biri de meyve sandıklarıdır. Ahşap kalasların ya da y tong parçalarının sağladığı parça bütün ilişkisi bu kez meyve sandıklarını parçalayarak elde edilmiştir. Meyve sandığında önemli olan onun hazır bir nesne olması değil yıpranmış, dayanıksız, çabuk kırılabilen ahşap özelliğidir. Bu kullanım biçiminde meyve sandığı kimliğini yitirmeden görünürlüğüne devam eder. İki boyuta indirgense de yan yana dizilimleri sandık yüzeylerini hatırlatmaya devam eder.

Meyve sandığının ince ahşap parçaları ana hareketleri oluşturan taşıyıcı kalasların üzerine daha detaylı küçük hareketlerin oluşmasını, formun daha amorfleşmesini sağlamıştır. Böylece rölyef kendi içinde daha dinamik ve devingen bir biçim elde etmiştir. Bu işlerde ahşap parçalarının genişliğindeki farklılık ve boşluklardaki gölgeler espası arttırmıştır.

Üslupçu sanatçıların malzemenin bir çeşit pornografisine dönüşen çalışma biçiminden uzak durabilmek için rölyef çalışmalarına boya ile müdahale edilmiştir. Siyaha boyalı, parçalar arasında boşluğun giderek arttığı bu işlerde işin gölgesi de biçimdeki ifadeyi güçlendirmiştir.



Görsel 4.23: Hülya Bakkal, İsimsiz, 2008

Kaynak: Hülya Bakkal Arşivi



Görsel 4.24: Hülya Bakkal, İsimsiz, 2005

Kaynak: Hülya Bakkal Arşivi



Görsel 4.25: Hülya Bakkal, İsimsiz, 2008

Kaynak: Hülya Bakkal Arşivi

2005 tarihli işte, önceki çalışmalardan farklı olarak ahşapların katmanlaşması rölyefteki espası arttırmıştır.

Ahşabı giderek incelen parçalar halinde yığarak katmanların arttırıldığı ve beyaz boya kullanımıyla duvardan fırladığı etkisi yaratan 2008 tarihli rölyef daha ritmik sayılabilecek çalışmaların önünü açmıştır.

Yan yana diziliminin sağladığı ritmik etki, yine inşa ile ilgili strafor, çimento, zift gibi malzemeler kullanılarak çalışılmıştır. 2011 tarihli ahşap parçaların izinin bırakıldığı, geri kalan alanın çimento ile kaplandığı strafor işinde, izler siyah ile boyanarak alçak kabartma etkisi daha belirginleştirilmiştir. Aynı tarihli bir başka rölyefte tutkal ile yapıştırılıp sökülen kalasın izinin kaldığı, zift kaplı yüzeyde malzemelerin kendine has rengi ve dokusu işin dramatik etkisini arttırmıştır.

Bu işlerle yeni malzemelerin ve tekniklerin zorlanmadan doğaçlama kullanımı, biçimsel ifadeyi zenginleştirmeye katkı sağlamıştır.



Görsel 4.26: Hülya Bakkal, İsimsiz, 2010

Kaynak: Hülya Bakkal Arşivi

Görsel 4.27: Hülya Bakkal, İsimsiz, 2010

Kaynak: Hülya Bakkal Arşivi

Ritmik kompozisyon kabartma rölyef olarak da çalışılmıştır. Zemin ve parçaların birbirinden kopuk negatif ve pozitif alanlar olarak algılanmasını engellemek ve formun daha organik bir etki kazanmasını sağlamak için boya ile müdahale edilmiştir.

Yan yana diziliimli bu çalışmalarda form temelde iki parçanın karşılaşmasına dayanan kompozisyonla oluşur. İstanbul Arkeoloji Müzesi'ndeki İskender Lahdi'nin en önemli sahnesi Yunanlılar ve Persler arasındaki savaşın tasvir edildiği rölyef bu kompozisyon anlayışını oluşturulmasında etkili olmuştur. Lahdin rölyefinde iki tarafın birbiriyle girdiği amansız mücadelenin etkili tasviri asimetri, zıtlık ve yönelim unsurlarıyla güçlü bir ritmik denge oluşturur. İşlerde aynı mantıkla karşı karşıya gelen parçalar kurgusu bir buluşmadan çok bir bütünün ayrışması, çözülmesidir. Bu işler bir ana değil de uzun bir sürece yayılan bir zaman dilimine aittir. Sadece şimdiki değil, geçmişin izini geleceğin belirsizliğini de taşır. Nidalardan, çığıklardan çok savaş sonrası yakılan ağıtlarla ilgilidir.



Görsel 4.28: Hülya Bakkal, İsimsiz, 2011

Kaynak: Hülya Bakkal Arşivi



Görsel 4.29: Hülya Bakkal, İsimsiz, 2011

Kaynak: Hülya Bakkal Arşivi

Malzemelerin kullanıldığı alandakine benzer, olabildiğince yalın, fazla müdahale etmeden ekonomik kullanımı her zaman ön planda olmuştur. Kullanım şekli ve tekniği anlamı da üretir. Levha straforun inşaat alanında ara mazleme olarak kullanılması, çimento ile kaplanarak duvar oluşturulması fikri işlere anlam olarak katkı

sağlar. Bu malzemelerin kullanıldığı alçak ya da yüksek kabartma rölyefler altta kalanı, görünmeyen ama orada olanı gösterebilmenin aracı olmuşlardır.

Bu süreçte çimento, talaş, zift gibi malzemelerle çalışmak biçimin yanında dokunun da önemli bir unsur olarak işlere katılmasını sağlamıştır. Tutkal yardımıyla çimento, talaş ile hazırlanan harçlar sadece strafor işlerde değil ahşap işlerde de etkiyi güçlendiren, zenginleştiren bir eleman olarak kullanılmıştır.

İşlerin bütününde kullanılan malzemeler ya da unsurlar birlikte ele alınır. Dokunun forma hizmet etmesi, formun dokunun sözünü söylemesine fırsat vermesi önemlidir, zıtlık belirgin değildir. Farklı malzemelerle, parlak renklerle, belirgin pürüzlü ve pürüzsüz yüzeylerle sağlanan net zıtlıklar yoktur.



Görsel 4.30: Hülya Bakkal, İsimsiz, 2011

Kaynak: Hülya Bakkal Arşivi

Malzemenin kendine has özelliklerine sadık kalarak formun belirlendiği konstrüktivist anlayış, malzemenin fiziksel gerçekliğine yönelir. Bu yaklaşım malzeme kullanımına her ne kadar yakın görünse de Tatlin'in malzeme ve form arasında

kurduğu doğrudan bağlantı işlerdeki biçim ve malzeme ilişkisini anlatmada yetersiz kalır¹⁷⁷. Çizgisel eleman olarak kullanılan ahşap ya da strafor parçaları doğrusal olandan çok eğrilerin kurduğu amorf formları meydana getirir. Bu nedenle bir yapının bozumu, ardında kalan izleri anıştıran işleri bu karşılığı gösterebilmek için dekonstrüktif formlar tanımını altında toplanır. Ancak bu tanımlama Batı’da önce felsefede başlayan sonra mimariden sanata pek çok disiplinde kendini yeniden yorumlayan dekonstrüktif (yapısökümcü) yaklaşımla ortaklık içermez.

Postmodernist söylemde filozof Derrida ile kullanıma giren ‘dekonstrüksiyon’ **“bir metnin anlam ve çıkarımları arasındaki mantıksal çelişkileri ortaya çıkarmaktır. Bunda amaç, metnin hiçbir zaman anlatmak istediğini tam olarak söylemediğini ya da söylediğini tam olarak anlatmadığını göstermekti”**.¹⁷⁸ Mimaride **“formun işlevi takip edeceğine bir inşa formunun fikri takip etmesi”**¹⁷⁹ karşılığını bulmuş, mimarinin temel yapı taşlarını bozmaya gitmiştir. Aracının tek bir anlam içermediği fikri 70’lerden sonra sanatçıların sanat nesnesini de yapısöküme sokmaya yöneltmiştir. Duchamp’ın da yeniden değer kazandığı bu dönemde içeriğin ve bağlamın nesneden daha önemli olduğu düşüncesi başta kavramsal sanatçılar olmak üzere, kimlik politikası üzerinden üretimde bulunan postmodernist sanatçıların resim ve heykeli dışlayarak tamamen farklı araçlara yönelmelerine neden olmuştur.¹⁸⁰

Oysa bu bölümde incelenen üretimlerde form değerlidir. Malzeme, form ve içerik ilişkisi sayesinde sanat nesnesi bütünlüklü bir anlam oluşturur. Bu düşünce postmodernizm sonrası kavramın ve bağlamın öncelendiği görsel ve dokunsal duyuların etkisini görmezden gelen pratiklere uzak durulmasına neden olmuştur.

¹⁷⁷ Foster ve Diğerleri, s.126.

¹⁷⁸ Christopher Norris ve Andrew Benjamin, **What is Deconstruction**, 1. Basım, London: Academy Editions/St. Martin’s Press, 1988, s.8.

¹⁷⁹ Jan Bitter, **Daniel Libeskind: Jewish Museum Berlin, Berlin**, 1. Basım, New York, NY: Distributed Art Publishers, 2001, s.21. Aktaran: Sam Mandry, **Ordered Chaos: the Negotiation of Space in Deconstructivist Museum Buildings**, 2014, University of Puget Souns, Sound Ideas, https://soundideas.pugetsound.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1265&context=summer_research, (1 Aralık 2018).

¹⁸⁰ Foster ve Diğerleri, s.674.



Görsel 4.31: Hülya Bakkal, İsimsiz, 2011

Kaynak: Hülya Bakkal Arşivi



Görsel 4.32: Hülya Bakkal, İsimsiz, 2011

Kaynak: Hülya Bakkal Arşivi



Görsel 4.33: Hülya Bakkal, İsimsiz, 2011

Kaynak: Hülya Bakkal Arşivi



Görsel 4.34: Hülya Bakkal, İsimsiz, 2011

Kaynak: Hülya Bakkal Arşivi



Görsel 4.35: Hülya Bakkal, İsimsiz, 2012

Kaynak: Hülya Bakkal Arşivi



Görsel 4.36: Hülya Bakkal, İsimsiz, 2012

Kaynak: Hülya Bakkal Arşiv

Batı sanatına, özellikle modernizme ait terimler ya da yaklaşımlardan çok Japon kültürüne ait ‘wabi sabi’ estetiğinin kriterleri üretimleri daha derli toplu açıklama imkânı sunar. Yaşamın geçiciliği ve mükemmel olmaması üzerine temellenen bu estetik anlayışın malzeme ve formla kurduğu ilişki, Batı’nın çok sesli ve yıkararak yapmaya eğilimli sanat anlayışına göre uzun soluklu, sade ve samimi bir ilişkidir.

“Wabi sabi geleneğinde doğaya ait organik malzemelerdeki fiziksel yıpranma bir eksilme olarak görülmez aksine değer katar”¹⁸¹.

Wabi sabi estetiğinde;

“Form;

- Asimetrik ve düzensiz
- Form kullanılan malzemenin fiziksel özellikleriyle oluşur.
- Beceriden çok sadelik vardır
- Eser doğal ve zorlamadan oluşur
- Sembolizm içermez

Doku;

- Pürüzlü ve gayri muntazam
- Tekdüze değildir ve tesadüfidir
- Doğal süreçlerin sonunda oluşan

Renk;

- Sert ve güçlü renkler yoktur
- Işık yumuşaktır
- Renkler ve boyalar doğal kaynaklardan elde edilir
- Dağınık ve koyu renkler
- Tekdüzeliği bozacak mat renkler”¹⁸²

Batı kültürünün yaşam ve ölüm, güzel ve çirkin gibi ayrımlar üzerine kurduğu ikili dünya görüşüne karşı wabi sabi estetiği dünyaya bu şekilde yaklaşmaz. Bu nedenle estetik haz alışılmış güzelden ötedir¹⁸³.

Bu estetiğin yalın ifadesi, kolayca ulaştığı malzemeyi, ham ve doğal şekliyle süslemeden ve gösterişten uzak işlenmesine ve boşluğun da önemli bir unsur olarak biçime katılmasıyla elde eder¹⁸⁴.

¹⁸¹ Juniper, s.106.

¹⁸² Juniper, s.109.-110.-113.

¹⁸³ Juniper, s.110.

¹⁸⁴ Juniper, s.115.

Zen kültürünün panteist görüşünden doğan wabi sabi estetiğinin doğadan kolayca elde ettiği gibi, incelenen örneklerde kullanılan malzemeler de içinde yaşanılan çevreden elde edilir. Onların doğal olanın organik formunda yakaladığı geçiciliği ve mükemmel olmanın imkansızlığını kent yaşantısında sezilebildiğince işlere yansıtılmaya çalışılmıştır. Ancak Japon monkların ya da sanatçıların belki de bir taş parçasının milyonlarca yılda oluşumunu düşünerek zamanın geçiciliği görebildiği ve ondan aldığı hazzı gözlemlene fırsatı veremeyecek bu coğrafyada geçicilik sert ve vahşice akmaktadır. Bu nedenle malzemeye ve biçimsel olana bakışıyla bana yakın olan wabi sabi estetiğine göre malzemeyle kurulan ilişki daha agresif formlar oluşmasına neden olmaktadır. Bununla birlikte işlerde benzer bir melankolik hava ve acı bir tat vardır. Çok az miktarda çalışılmış olan figüratif heykellerde benzer hissiyat başın amansızca eğik ifadesinde ortaya çıkar.



Görsel 4.37: Hülya Bakkal, Tors, Detay, 2013

Görsel 4.38: Hülya Bakkal, Ana, Detay, 2018

Kaynak: Hülya Bakkal Arşivi

Malzemenin doğal rengi ve siyah renk, acı tadın oluşmasına imkân sunar. Siyah, beyazın karşıtı olarak değil tüm renkleri kapsayan ancak yansıtmayan nesneye aittir. Özellikle yüzey çalışmalarında kırık beyaz tonlar ise kimi zaman formu kimi zaman boşluğu ifade eder, bütünlüğü en yalın ifadeyle anlatmanın aracıdır.

Boyanın imkânları yerine maskeleme bantı, füzen gibi malzemeler yüzeyde de malzemenin katkısıyla kendine has bir ifadenin oluşmasını sağlamıştır.

Siyaha boyalı yüzeye maskeleme bantı ile yapılan çalışmalarda ahşap dekonstrüktif işlere benzer formlar yeniden ele alınmıştır. Maskeleme bantına boya ile müdahale ederek ortaya çıkan farklı tonlar ile espas güçlendirilmeye çalışılmıştır.



Görsel 4.39: Hülya Bakkal, İsimsiz, 2012

Kaynak: Hülya Bakkal Arşivi



Görsel 4.40: Hülya Bakkal, İsimsiz, 2012

Kaynak: Hülya Bakkal Arşivi

Üstübeç kaplı tuval işlerde zımparanın yardımıyla oluşan doku ile füzenin doğal siyahlığı bütünleşerek biçime yön vermiştir. Aynı dönemde zemin önce siyah ile boyanarak üstübeç ile kaplanmış, sonrasında spatula yardımıyla biçimin açığa çıkarıldığı denemeler yapılmıştır.



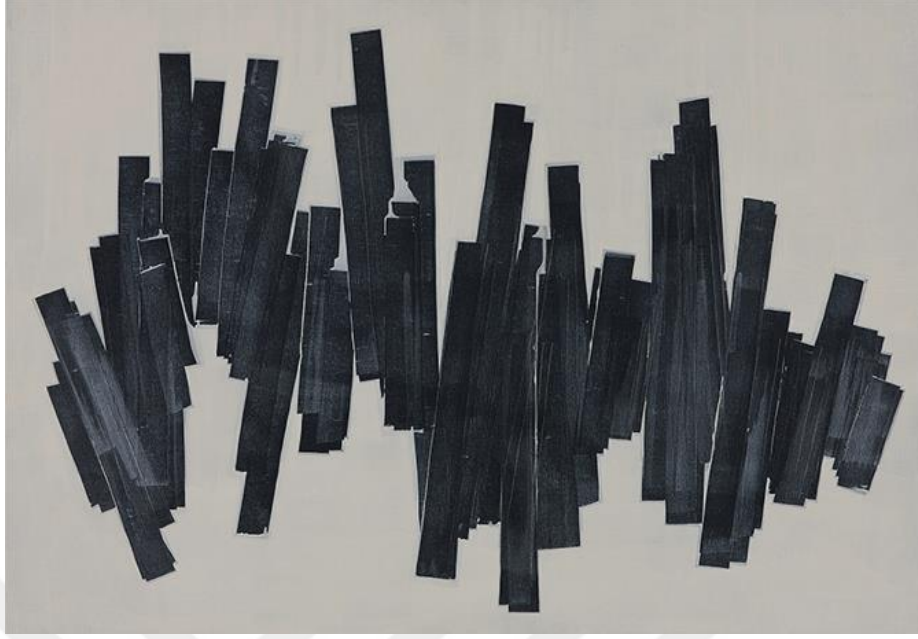
Görsel 4.41: Hülya Bakkal, İsimsiz, 2012

Kaynak: Hülya Bakkal Arşiv



Görsel 4.42: Hülya Bakkal, İsimsiz, 2012

Kaynak: Hülya Bakkal Arşivi



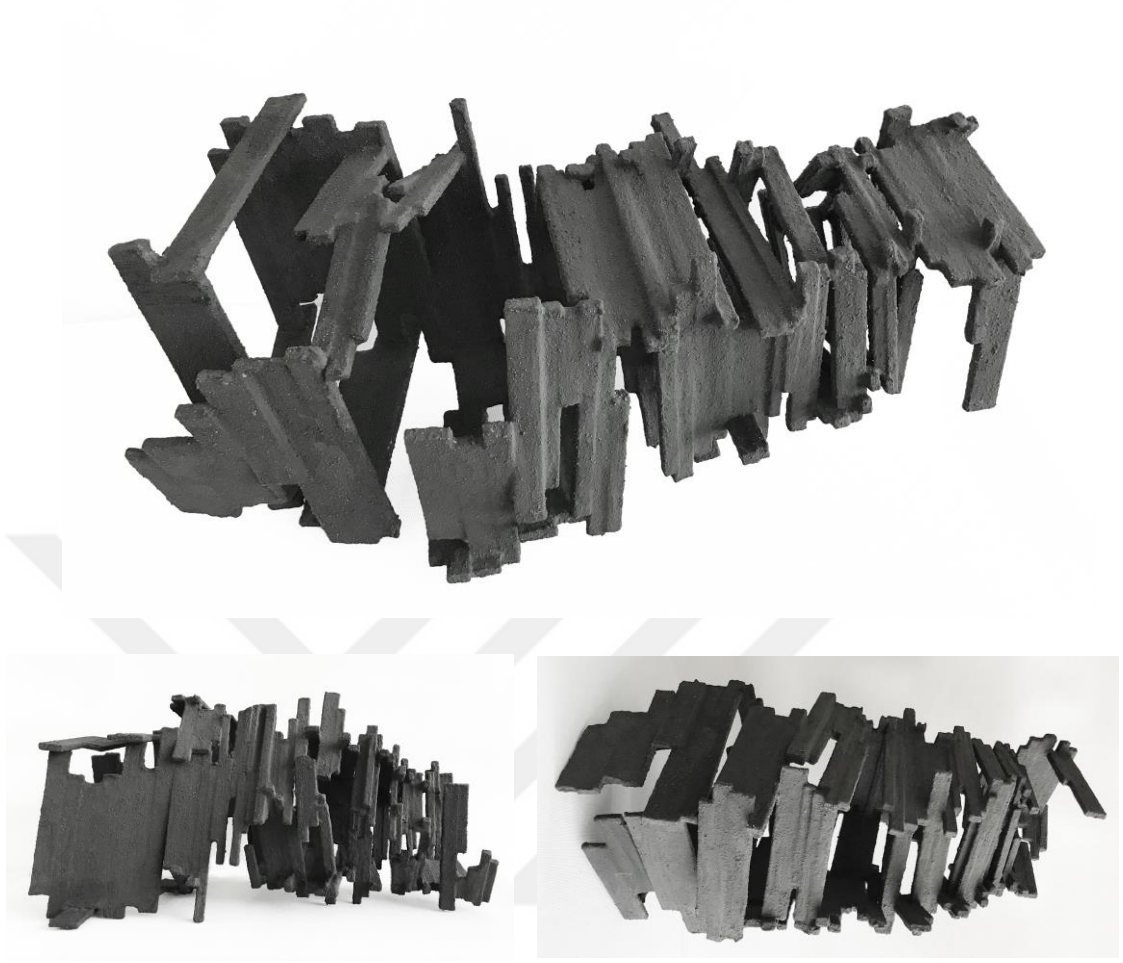
Görsel 4.43: Hülya Bakkal, İsimsiz, 2012

Kaynak: Hülya Bakkal Arşivi

Dikey ya da yatay duruşa izin veren, kendi başına dengesini sağlayan heykel çalışmalarını uzun bir sürecin sonucudur. Daha önceki ahşap ya da bant işlerdeki boşluk-parça ilişkisi ve ritmik işlerde bir yönünü görebildiğim formun birlikte değerlendirilmesi üç boyutluluğu ortaya çıkarmıştır.

Üç boyutla birlikte düz ve oval çizgiler buluşmuştur. Önceki işlerdeki boşluklar gerçeklik kazanmaya başlar. Özellikle meyve sandıklarıyla yapılan rölyeflerde bırakılmış boşluklar sonunda yüzeysellikten kurtularak üç boyut içinde değerlendirilir. Ziyatin Nuriev'in kumaş parçalarından yapılan bir işte 'saklı olanı göstermeyi isteme' olarak değerlendirdiği boşluk nihayet kendi uzamını yaratarak heykelde büyük görev üstlenir.

Heykeller bir anlamda başı ve sonu devam edecek gibi açık uçlu oluşuyla sonsuz, devingen sarmal hareketin bir kesitini sunar. Evrensel işleyiş ve yaşam döngüsü açısından makro ve mikro evrenleri buluşturmak ister.



Görsel 4.44: Hülya Bakkal, İsimless, 2015

Görsel 4.45 ve 4.46: Detay

Kaynak: Hülya Bakkal Arşivi

Heykellerin her bir profilinde farklı bir planla karşılaşılır. Buna neden olan ahşap parçaların muntazam olmayan dizilişi ve malzemenin boşlukla kurduğu samimi ilişkidir. Boşluk formu eksiltmez aksine forma enerji katar. Biçimi gözün tamamlamasına fırsat vererek üç boyutun daha hissedilir olmasını sağlar.

Üç boyutlu çalışmalarda doku daha belirginleşerek, boşluk ve form kadar heykelin ifadesine katlı sağlar. Öncesinde kalasların ya da meyve sandıklarının geçiciliği görünür kılan dokusuna karşı bu heykellerde kullanılan ham ahşap kalasların henüz zamanla bir ilişkiye girmemesi bu ihtiyacı doğurmuştur. Form olarak metale de uygun bu heykellerde yine ahşaba yönelik malzemeye kolay ve maliyeti düşük bir şekilde ulaşabilmenin getirdiği rahatlaktır. Formda ahşabın kalınlığının da önemi metali bir başka açıdan dışarda bırakır. Ancak en önemlisi metalde punto atarak açısını ve

yönünü sabitlediğın yönteme göre ahşabın boşluğa karşı oluşturduğu direncin sürprizlere açık oluşudur. Belirli bir maketten çalışılmamış bu işler doğaçlamanın heyecanını taşır.



Görsel 4.47 ve 4.48: Hülya Bakkal, İsimsiz, 2015

Kaynak: Hülya Bakkal Arşivi

Çimento, talaş, kum, üstübeç gibi farklı malzemeler birbirine arkadaş ancak renk ve dokusuyla kendine has etkiye sahiptir. Tuval şasesine bez germek yerine keten ipliği kullanarak hazırlanan yüzeyin, strafor plaka üzerine filenin yardımıyla oluşan grid dokunun, üstübeğin yoğunluğuna göre çatlayan ya da farklı etkiler bırakan kaba dokuların biçime katkısı araştırılmaktadır. Doku üzerinden başlayan bu süreç biçimi ve malzemeyi yeniden ele almaya yardımcı olmakta, kof bir üslupçuluktan sakınmayı sağlamaktadır.

Ahşap kalasların yapıyı kurduğu döngüsel harekete sahip 2019 tarihli heykel, önceki heykellerdeki bütünsel yapıya göre daha dağınık bir kompozisyon oluşturur. Ana yapının içine ve dışına yönelen kalaslar heykelin devinimini arttırır. Kalaslar geometrik

biçimini yitirmeden kaba bir dokuyla kaplanır. Çatlamış doku biçimdeki deformasyonu güçlendirir. Heykelde oluşumun enerjisi ve bozmanın kuvveti yan yanadır.



Görsel 4.49: Hülya Bakkal, İsimlessiz, 2019

Kaynak: Hülya Bakkal Arşivi

Uzun bir zamana yayılan, kendi içinde dönüşerek gelişen bu işler güzel ve ideal olana ulaşamayacak kadar gerçeklerden beslenir. Zamanında Caravaggio'nun ya da Rembrandt'ın kabul edilen estetik anlayışı karşı yoksul mahallelerde bulunduğu doğallığın izini sürer. Bu işlerde içeriği belirleyen 'süre'nin akışı, ne kadar gerçekse insanın bunu görmeme, yok sayma arzusu da o kadar gerçektir; yapılmak istenen bu gerçekliğe dair notlar alınmasını sağlayan malzemeyle formu buluşturmak.

Eser-metni altında incelenen bu işlerde soyut form, izleyenin düşünsel ve duysal yorumuna açıktır. Her şeyin hızlıca tüketildiği günlük yaşamın içinde, formlar malzemesinin de sözünü söylemesine izin vererek yavaş ve soluklanarak izlenmek ister.

5. SONUÇ

Bu çalışma, formalist bağlamda malzemenin form ve genelinde eser üzerine etkisini irdelemiştir. Konu günümüz heykeli ve eser metne konu olan kişisel üretimler üzerinden ele alınmıştır. Sanat eserinde malzemenin ve soyut formun değer kazandığı modernizm başı ve sonrasındaki gelişmeler bugünün pratiklerini objektif değerlendirebilmek için çalışma kapsamına dahil edilmiştir.

Çalışmanın bütününde heykeltıraşı soyuta yönlendiren itkiye, malzemesini biçimlendirirken hangi duygu ve düşünce dünyası içinde olduğuna açıklık getirilmeye çalışılmıştır. Malzeme ve uygulama tekniklerinin farklı eğilimlerde değerlendiriliş şekli, malzemenin seçiminini etkileyen koşullar, nedenler ve yaratıma katkıları incelemiştir. Bu incelemeler ışığında form soyutlaştıkça malzemenin yapısı, dokusu, rengi gibi fiziksel özelliklerin önem kazandığı görülmüştür. Soyut bir eserde, malzeme maddi gerçekliğini eserde taşımaya devam ederken bu maddi gerçeklik form sayesinde içeriği açığa çıkaran en önemli unsur olmuştur.

Yeni formalizm bağlamında incelenen günümüz heykel sanatı, özünde postmodernist sanatsal tavırlara karşı sanatçıların görünür, dokunulabilinir sanat nesnesine dönüşünün göstergesidir. Özetle bugün, sanat nesnesi postmodernizmin dışladığı formalist yaklaşımlar üzerinden yeniden ele alınmaktadır.

Postmodernizm 1960 sonrası Batı'da kısa sürede yaygınlanmış günümüze kadar etkisini sürdürmüştür. Ancak yaygınlaştıkça etkisini de yitirerek karşıt düşüncelerin filizlenmesinin de önünü açmıştır. Batı sanatı ilerlemesini ve gelişimini aslında bu durağan olmayan yapısına borçludur. Sanatçı her zaman yaşadığı dönemin değişen koşullarına yanıt verebilecek üretimlerde bulunmak isteyerek yeni çıkış yolları ve çözümler aramıştır. Antik Yunan'dan beri Batı sanatı varlığını bu mantıkla ilerleyen bir karşı akımlar hareketi olarak sürdürmüştür. Modernizm öncesinde gelişen üsluplar belirli bir dönem etkisini sürdürebilen tekil akımlar olarak zamanına cevap oluşturabilmiştir. XX. yüzyıl başında endüstri ve bilimde yaşanan büyük atılım siyasi, ekonomik ve toplumsal yapının da hızlı dönüşümüne neden olmuştur. Alışılmış zaman ve mekan algısını yıkan bu yeni yaşam modelinde sanat, geçmişte olmadığı kadar

büyük bir dönüşüm gerçekleştirmiş, yaşanan çoğul ortam birbirine paralel ya da aykırı pek çok tavrın aynı anda ortaya çıkmasına neden olmuştur. Modernizm tarihte olmadığı kadar farklı tavır ve akımları iç içe barındırarak sanatta değişim ve yenilik algısını hızlandırmıştır.

Modernizm, en büyük mottosu Ezra Pound'un sözleriyle 'Make it new (Yeni olsun)' sanatta yüzyıllar süren temsili geleneği altüst etmiştir. Geleneksel kalıplardan kurtulan sanat, hümanist düşüncenin evrensel ölçekte yayıldığı ütopyik dünyayı şekillendirebilecektir. Toplum sanat ile birlikte ilerleyecektir. Ancak 'yeni'ye olan inanç, iki dünya savaşı ve arasında yaşanan büyük ekonomik buhran sonrasında, komünist ütopiyayı gerçekleştiren Rusya'nın giderek totaliterleşmesi ile demokratik özgürlükçü Amerika'nın emperyalist yayılmacılığını karşı karşıya getiren iki kutuplu dünya düzenine bırakır.

Bu ortamda gelişen postmodernizm, sanatın içeriği ve biçimi üzerinde radikal değişimlerde bulunurken avangard hareketlerden özellikle Dada ve Duchamp'tan beslenmiştir. Postmodern sanatı oluşumunu sağlayan nedenler; sanatçının toplumsal yapı içerisindeki rolü, sanatsal üretimin ne olduğu, sanatın politik/apolitik olma zorunluluğu, sanat eserinin iyi ya da kötü olduğunu değerlendirecek mecraların kimler olduğu vb. sorulara aranan yanıtlardır ve aslında modernist avangard hareketleri şekillendiren de bu arayışlar olmuştur.

Toplumsal muhalefetin özellikle yeni kuşağın sesinin yükseldiği Soğuk Savaş döneminde özgürlük ve eşitlik talebindeki genç sanatçılar modernistler gibi çok sesli bir ortam yaratarak eylem ve düşünce biçimlerinin sanat olarak kabul edilmesini isterler. Batı, sanatsal alanda içinden çıkan aykırı sesleri bir anlamda demokrasi ve özgürlüğün sembolü olma adına kabul eder. Sanatta demokratik ortam isteyen, elitist 'yüksek' sanata başkaldıran genç sanatçılar istediğini yapmakta özgür bırakılırlar. Örneğin Robert Smithson, David Smith ve Anthony Caro'nun ağır endüstriyel malzemeyi fetişleştirdiği düşüncesiyle, malzemenin bulunduğu yeryüzüne döner¹⁸⁵, ve heykel tanımını genişleterek kamyonu yüklenen sıcak asfaltı bir taş ocağına döker. Michael Heizer çölün ortasında büyük iki devasa yarık açar.

¹⁸⁵ Harrison ve Wood, s.878.

1989’da Berlin Duvarı’nın yıkılışıyla birlikte komünizmin çöküşü ve iki kutuplu dünya sisteminin bitişi postmodern söylemi çok kültürlü bir yapıya dönüştürür. Kökenin mitleştirilmesi olarak görülebilecek bu dönemde ırk, etnisite, cinsel kimlik sanatçı pratiğinin temel çıkış noktası olur¹⁸⁶. Bir önceki kuşağın sanatın biçimine karşı saldırısı bu sefer içeriğe yönelerek sanatı politik bir söyleme hapseder. **“Böylece postmodernizm Soğuk Savaş’ın depresyonundan küreselleşme çağı karakteristiğinde oluşan nevrotik dalgınlığa geçiş yapar”**¹⁸⁷.

Günümüzde postmodern sanatın varlığını devam ettirse de etkisini yitirdiği görüşü hakimdir. Bunun başlıca nedeni postmodernist düşünceler ve pratiklerin günümüz dünyasının içinde bulunduğu koşullara cevap oluşturmakta zorlanmasıdır. Bugünün dünyası bir aşırılıklar ve krizler karmaşası olarak önceki kriz dönemlerini aşmıştır. Seviyesinin en üst düzeyine ulaşmış kapitalist neoliberal sistem aşırı küreselleşerek çok merkezli, çok odaklı, parçalanmış jeo-politik bir yapıya dönüşmüştür. Batı ekonomik ve kültürel anlamda gücünü devam ettirse de küresel ölçekte ağırlığını yitirmiştir. Enerji tüketimine dayalı bu sistemin küresel ölçekte iklim üzerinde yıkıcı etkisi ulus devletlerin ekonomik ve politik yapısına da etki etmiştir. Sınıflar arası farkın giderek artması bu sürecin devamıdır. Ekonomik ve politik unsurlar nedeniyle her bölgede yaşanan göç dalgası dünya ölçeğinde demografik yapının hızla değişimine, bölgelerde sosyo-ekonomik düzenlerin bozulmasına neden olmaktadır.

Bilişim ve iletişim teknolojilerinin küresel ölçekte kitle kültürlerinde aşırı ‘açıklık’ etkisi aynı zamanda aşırı muhafazakârlaşan toplumların ‘kapalı’ yapısıyla içiçe geçmiştir. Modernizmde yaşanan teknolojik yeniliklerin toplum ve kültür üzerinde ‘ilerlemeyle’ özdeşleşmesi postmodernizmle inancını, XXI. yüzyıla gelindiğinde ise anlamını yitirmiştir. Bilim ve teknoloji sisteme hizmet eden alanlar olarak ön plana çıkarken felsefe ve diğer sosyal bilimler toplum üzerindeki etkisini kaybetmiştir. Sanat, birbiriyle tamamen farklı eğilimlerin uygulandığı, özgür ve çok sesli bir görüntü sergilerken piyasa değeri içerisine hapsolmuştur.

¹⁸⁶ Nicolas Bourriaud (Ed.), **Altermodern Tate Triennial**, 1. Basım, London: Tate Publishing, 2009, s.20.

¹⁸⁷ Bourriaud, s.20.

Bugün postmodern sanat pratiklerine karşı oluşan tartışma ortamı, özünde ‘yeni’ ve ‘farklı’ olana saplantılı sanat piyasasına bir artı değer kazandırma fikri etrafında şekillenmemektedir. Aksine geç kapitalist neoliberal düzen içinde tahakküm altına alınmış sanatın bütün bileşenleriyle yeniden sorgulanma ve tanımlanma ihtiyacı postmodernizme karşı eleştirinin temel sebebidir. Bugün yaşanan kriz postmodernizmin sanatı, gerek konusuyla, gerek biçimiyle ve gerekse sunumuyla başka mecralara kaydırıp parçalamış olmasından kaynaklanmaktadır. Sanatı öldürerek her şeyin sanat olarak kabul edilmesi yeniden bir tanıma ihtiyaç doğurmuştur. Sanatın yeniden kendi mecrasına çekilme ve yeniden dilini kurma ihtiyacı belirlemiştir. Ancak buradaki açmaz 2000’li yıllardan sonra küratörlerin egemenliğinde ‘sanat’ olmayan sanat ile koleksiyonerlerin meta nesnesi olarak baktığı resim ve heykel sanatındaki popülist yaklaşımlar arasında kalan iki kutup arasındaki sıkışma halidir. Bir tarafta küratörlerin belirlediği, büyük şirketlerin sponsorluğunda gerçekleştirilen müzeler, bianeller ve belirli aralıklarla düzenlenen sergilerin çağdaş olanı katılımcı, politik söylemde ya da farklı duyuşsal ve bilişsel deneyimlerle sunduğu posmodernist sanatın dayatmacılığı diğer tarafta apolitik, dekoratif olmaya zorlanan, koleksiyonerlerin belirlediği fiyata göre ‘iyi’ ve ‘güzel’ sanat olarak tanımlanan galeri ve fuar mekânlarında nesneselleşen sanat vardır. Hiperrealist, pop, kiç gibi birbirinden tamamen farklı üslupta resim ve heykeller ile koridor arasında geçerken meltemi hissettirmek ya da nehir üzerine kurulan iskelede suda yürüyormuş hissi uyandırmak, ölen göçmen ve mültecilerin isimlerinden oluşan listeyi billboardlarda sergilemek gibi pratikler günümüz çağdaş sanatında eş zamanlı görülebilmektedir. Birbirine aykırı duran bütün bu sanatsal pratikler özünde bir noktada buluşmaktadır; konusu ve biçimiyle olabildiğince güncel ancak farklı ve şaşırtıcı olmak. Burada farklı olmak yeni olmak anlamına gelmektedir. Farklı ve yeni olan da bizi sürekli ‘şimdi’ye sabitlemekte, uygulanan pratiklerin bugünün sanatı olduğunun kabul edilmesine zorlamaktadır.

Bu ortama karşı, değişen koşulların varolan söylemleri tükettiği ve çıkmazda görünen bugünün dünyasının içinde barındırdığı ‘yeni’ yaşam modeline vurgu yapan düşünceler gelişmektedir. Tartışma sadece şimdiye odaklanmak yerine geçmişini analiz ederken geleceği kapsayıcı bir yapı kurmak ister. Günümüze dair bu eleştiri dünyasında sanat kendini yeniden tanımlarken değerli bir alan olarak varlığını ortaya koyabilir.

‘Yeni formalizm’ bağlamında incelenen üçüncü bölümde Noel Carroll’un açıklamaları bu anlamda değerlidir. Bugün sorgulanan sadece sanat nesnesine dair değildir. Sanatın ve sanatçının rolünün de ne olduğudur. Sanatın devingen yapısı bu soruların yeniden ele alınmasını gerektirmiştir. İnsan yaşamındaki koşulların değişimi sanatın da dilini yeniden değiştirmeye zorlamaktadır. Bu anlamda sanat sadece pratik ve düşünsel anlamda medeniyetlerin içinde bulunduğu koşulları yansıtmamanın aracı değildir; bir izlenimci konumunda olmanın ötesinde yeni ve farklı olanı hissederek, düşünerek şekillendiren ve anlamlandıran olmasıyla değerlidir. Kültürel yapı içerisindeki önemi buradan gelir.

Bu çalışma yeni formalizm başlığı altında incelenen heykel sanatının ve esermetin bölümünde ele alınan üretimlerin pek çok özelliği ile günümüz dünyasını doğru değerlendirerek sanatsal ve kültürel anlamda katkı sağlayabileceği teziyle yazılmıştır. Yeni formalizm basit bir modernist tekrar değildir. Burada ‘yeni’ geçmişi reddeden yıkıcı bir unsur olarak belirmez. Bir geçiş dönemi yaşandığının bilinciyle geçmiş deneyimleri yeni malzeme ve yöntemlerle bugüne uyarlamak ister. Modernizmin hümanist düşüncesinden beslenerek özneyi tekrar değerli kılmak isterken postmodernizmin çoğul kimliklerinin farklılığını ortaya koymak ister. Ancak bunu kimlik politikası üzerinden değil malzeme ve form üzerinden kurgular. İncelenen örneklerde özellikle kadın heykeltraşların, farklı ırk ve etnik kimliklere sahip sanatçıların görünürlüğü bunun kanıtıdır.

Bu durum özünde insan merkezli görülse de insan/doğa ilişkisini yeniden yapılandırmasıyla önceki formalist anlayıştan farklılık gösterir. Formalist anlayışın “**doğal ve tinsel olan, içsel ve dışsal olan şeyler arasında kurulacak**” dengeyle oluşturduğu estetik, mutlak bir hakikatin olduğu ontolojik bir yaklaşımdır¹⁸⁸. İsmail Tunalı’nın ifadesiyle üç temel hakikat vardır (din; Tanrı, bilim; doğru bilgi, sanat; güzellik) ve bu üç hakikate nesnelere pratik-realizmi egemendir¹⁸⁹. Bu parçalanmış hakikat arayışlarından kurtulmak soyut sanatta “**nesnelere bırakıp, içeriksiz-nesnesiz bir dünyaya... yönelmekle olur**”¹⁹⁰. Yeni formalizm özellikle malzemesinin

¹⁸⁸ İsmail Tunalı, *Felsefenin Işığında Modern Resim*, 1. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1981, s.176.

¹⁸⁹ Tunalı, s.212.

¹⁹⁰ Tunalı, s.213.

yardımıyla bizi nesnelere dolu dünyaya geri çağırır. Formalizmde mutlak hakikate ulaşmak için en değerli görülen hacimsizliğin hakimiyeti bugün etkisini yitirir. Heykeller kütselleşerek nesneleşir. Peter Buggenhout sözleriyle, “**Bütün dünyayı yakalamak ve bir malzeme yığınının içine toplamak**” ister¹⁹¹.

Bugün yeni formalist heykelde izleme imkânı bulduğumuz; değişime uğrayan ve şekillenmekte olan özne ve nesne ilişkisindeki yorumdur. Yeni formalizmde özne Rönesans'ta doğrusal perspektifle eserin merkezine kendini koyan öznenen farklıdır. Yine bu doğrusal perspektifi parçalayarak, pek çok doğrusal perspektifin bir arada kullanıldığı kübizm ile gelişen parçalanmış modernist özne anlayışından da ayrı bir konumdadır. Postmodernistlerin, modernist akılcı ve evrenselci anlayışa karşı tek bir özne yerine farklı öznelerin çoğul bakışlarını birlikte sunduğu, öznenin ölümü ilan eden tutumuyla da bir kavgaya girişmez. Sanatçı bugün nesnesi üzerinden kendini tanımlar.

Sanatçı/özne yapıtıyla vardır ama malzemenin gerçekliği ve soyut form yaratıcı/özne baskınlığını geri plana iter. Günümüzde Richard Serra'nın devasa çelik heykelleriyle insanın doğaya karşı egemenliğini kutsayan teknolojik yaratım son noktasına ulaşmıştır. Heykeltıraş malzemesini zorlamayı tercih etmez tam tersi malzemenin olası imkânları ile formu kurar. Karmaşık, dağınık kompozisyonlar bu zorlanmama halinin sonucudur. Çoklu parçaların ya da farklı malzemelerin bir arada kullanılması saf ve net ifadeye izin vermez. Bugünün heykeltıraşları mutlak bir hakikate, kozmik-uyuma ulaşmaya çalışmamaktadır.

Bugün, insanın gerçeği çözmesi için aklını kullanması gerekmektedir. Ama bu kez insanı yüceltmek için değil, onu çevreleyen bütün yaşam unsurlarıyla birlikte insanın varlığını devam ettirebilmesi için elzemdir.

Bu çalışma, yeni formalist anlayışın malzemesini yorumlama biçimi ile günümüz dünyasında insanın kendini ve çevresini sorgulaması için bir alan yaratabileceği düşüncesini taşımaktadır. Tüketim odaklı sanat pazarı içerisinde moda bir akıma dönüşmeden uzun soluklu arayışını ve evrimin sürdürebilmesi umuduyla hazırlanmıştır.

¹⁹¹ Peeters, par.15.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- Antmen, Ahu. **20 Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**. 1. Basım. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2008.
- Artun, Ali. **Sanatın İktidarı**. 1. Basım: İstanbul, İletişim Yayınları, 2015.
- Batur, Enis (hızl.). **Modernizm Serüveni**. İstanbul: YKY, 1997.
- Bell, Clive. **Art**. 1. Basım. London: Chatto & Windus, 1914, (PDF versiyonu)
- Boucher, Geoff. **Adorno Reframed**. 1. Basım. London: I.B.Tauris Publishing, 2013.
- Bourriaud, Nicolas (Ed.). **Altermodern Tate Triennial**, London: Tate Publishing, 2009
- Burnham, Jack. **Beyond Modern Sculpture**. 1. Basım. New York: George Braziller Publishing, 1975.
- Carroll, Noel. **Philosophy of Art**. 11. Basım. New York City: Routledge, 2010.
- Carroll, Noel. "Formalism", Berys Gaut ve Dominic McIver Lopes (Ed.). **The Routledge Companion to Aesthetics** içinde. New York City: Routledge, 2013, ss. 87-95.
- Chametzky, Peter. **Objects as History in Twentieth-Century German Art**. 1. Basım. Berkeley: University of California Press, 2010.
- Chaplin, Adrienne Dengerink. "Merleau-Ponty and Sartre", Berys Gaut ve Dominic McIver Lopes (Ed.). **The Routledge Companion to Aesthetics** içinde. New York City: Routledge, 2013, ss.126-136.
- Chipp, Herschell B. **Theories of Modern Art**. 1. Basım. Berkeley: University of California Press, 1968.
- Crowther, Paul. "Meaning in Abstract Art From Ur-Nature to the Transperceptual", Paul Crowther ve Isabel Wünsche (Ed.). **Meanings of Abstract Art (Between Nature and Theory)** içinde. New York City: Routledge, 2012, ss.270-282.
- Ellegood, Anne. "Formalism Redefined", Alexander Dumbadze ve Suzanne Hudson (Ed.). **Contemporary Art-1989 to The Present** içinde. Oxford: Wiley-Blackwell, 2013, ss.84-94.
- Güçlü, Abdülbaki, Erkan Uzun, Serkan Uzun ve Ümit Hüsrev Yolsal. **Felsefe Sözlüğü**. 2. Basım. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 2003

- Gamard, Elizabeth Burns. **Kurt Schwitters' Merzbau: The Cathedral of Erotic Misery**. 1. Basım. New York: Princeton Architectural Press, 2000.
- Greenberg, Clement. **Art and Culture**. 1. Basım. Boston: Beacon Press, 1961.
- Habermas, Jürgen. "Modernlik: Tamamlanmamış Bir Proje", **Postmodernizm**, Necmi Zekâ (drl.). İstanbul: Kıyı Yayınları, 1990, ss.31-44
- Hal, Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois ve Benjamin H.D. Buchloh. **Art Since 1900**. 1. Basım. London: Thames&Hudson Press, 2004
- Harrison, Charles ve Paul Wood (Ed.), **Art in Theory 1900-2000**, Oxford: Blackwell Publishing, 2007.
- Heidegger, Martin. Sanat Eserinin Kökeni. Fatih Tepebaşı (çev.), Ankara: De Ki Basım Yayım, 2007
- İsmail Tunalı. **Felsefenin Işığında Modern Resim**. 1. Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1981.
- Juniper, Andrew. **Wabi Sabi-the Japanese Art of Impermanence**. 1. Basım. Boston: Tuttle Publishing, 2003.
- Kern, Stephen. **The Culture of Time and Space 1880-1918**. 1. Basım. Cambridge-Massachusetts: Harvard University Press, 1983.
- Kramer, Hilton. **New Criterion Reader: First Five Years**. 1. Basım. New York: The Free Press, 1988.
- Krauss, Rosalind E.. **Passages in Modern Sculpture**. 1. Basım. New York: The Viking Press, 1977.
- Mitchell, Andrew J.. **Heidegger Among The Sculptors (Body, Space, and the Art of Dwelling)**. 1. Basım. California: Stanford University Press, 2010.
- Norris, Christopher ve Andrew Benjamin. **What is Deconstruction**. 1. Basım, London: Academy Editions/St. Martin's Press, 1988.
- Ray, Gene, Lukas Beckman ve Peter Nisbet. **Joseph Beuys, Mapping The Legacy**. 1. Basım. New York: D.A.P./Ringling Museum Publishing, 2001.
- Rodin, Auguste. **Düşünce Kıvılcıkları**. Ayşegül Sönmezay (çev.), İstanbul: Alkım Kitapevi, 2006.
- Rudenstine, Angelica Zander . **ART OF THE AVANT-GARDE IN RUSSIA: Selections from The George Costakis Collection**. 1. Basım. New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1981.
- Sayın, Zeynep. **Ölüm Terbiyesi**, 1. Basım. İstanbul: Metis Yayınları, 2018

Stokes, Adrian. **Michelangelo**. 1. Basım. New York: Routledge, 2001.

Temkin, Ann ve Anne Umland, **Picasso Sculpture**, 1. Basım. New York: The Museum Of Modern Art Press, 2015.

Topuz, Seyhun. [Sanatçı Kataloğu] 1. Basım. İstanbul: Masa Yayıncılık, 2013.

Tucker, William. **The Language of Sculpture**. 1. Basım. Londra: Thames and Hudson, 1977.

Worringer, Wilhelm. **Soyutlama ve Özdeşleyim**, İsmail Tunalı (çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi, 1993.



Sürelî Yayınlar

Edgü, Ferid. “Ölüm mü Çaldı Kapını Kuzgun, Yoksa Sen mi Ölümün Kapısını?”, **Sanat Dünyamız**, Sayı: 82 Kış. 2002, ss.173-178.

Kaptana, Melda. “İlhan Koman”. **Sanat Dünyamız**. Sayı: 82 Kış. 2002, ss.194-195.

Koman, İlhan. “Soyut Devingen Heykele Bakışım”. **Sanat Dünyamız**. Sayı: 82 Kış. 2002, ss.185-193.

Elektronik Yayınlar

Artun, Ali. “Erotik Katedral: Kurt Schwitters’in Mimarlığa Oyunu”. *Skopbülten*. 2 Kasım 2012, <http://www.e-skop.com/skopbulten/erotizm-erotik-katedral-kurt-schwittersin-mimarliga-oyunu/951> (15 Nisan 2017).

Artun, Ali. “Formların siyaseti ve Tatlin Kulesi”, *Skopbülten*, 25 Aralık 2015, <http://www.e-skop.com/skopbulten/rus-avangardi-formlari-siyaseti-ve-tatlin-kulesi/2748> (5 Mart 2017).

Baraz, Yahşi. “Ölümsüzlüğün Özgün Formları Isamu Noguchi”, *Lebriz Sanal Dergi*, 15 Ekim 2008. <http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR§ionID=8&articleID=346&bhcp=1>, (10 Eylül 2018).

Bernstein, Emma Bee Bernstein. “Medium Specificity”, The University of Chicago, The Chicago School of Media Theory. <https://lucian.uchicago.edu/blogs/mediatheory/keywords/medium-specificity/>, (5 Eylül 2018).

Beyaz Müzayede. Ziyatin Nuriev. <http://www.beyazart.com/sanatci/Ziyatin-Nuriev> (15 Kasım 2018).

Biro, Matthew. “Representation and Event: Anselm Kiefer, Joseph Beuys and the Memory of the Holocaust” [Electronic Version], *The Yale Journal of Criticism*, 2003, Vol.16, ss.113-146. (22 Nisan 2017).

Castro, Jan Garden. “To Make Meanings Real: A Conversation with Mark di Suvero”, [Electronic Version] *Sculpture*. Haziran 2005, Vol. 24, No.5, (10 Eylül 2018).

Celan, Paul. Ölüm Fügü. Sevil Eryaşar (çev.), http://www.siir.gen.tr/siir/p/paul_celan/olum_fugu.htm (22 Nisan 2017).

Çalık, Siren. “Şadi Çalık’ın Heykelleri”, *Archiportal*. 13 Aralık 2008 <http://archiportal.blogspot.com.tr/2008/12/trk-ve-dnya-heykelinin-byk-ustas-adi.html> (10 Kasım 2018).

Çantay, Deniz. “Edirne’nin Leonardo Da Vinci’si; İlhan Koman...ve Edirne’de ‘Unutulmuş’ Bir Konak”, *Milliyet Blog* (16 Ocak 2017). <http://blog.milliyet.com.tr/edirne-nin-leonardo-da-vinci-si--ilhan-koman-ve-edirne-de-unutulmus--bir-konak/Blog/?BlogNo=551117> (1 Kasım 2018).

Discussing Metamodernism. 26 Mart 2012.

<http://www.metamodernism.com/2012/03/26/discussing-metamodernism-2-0/> (5 Ocak 2019).

Doran, Anne. “Genzken’s Anarchic Objects”, *Art in America*. 30 Ocak 2014, <https://www.artinamericamagazine.com/news-features/magazines/genzkenrsquos-anarchic-objects/> (3 Kasım 2018).

e-flux. “Medardo Rosso: Experiments in Light and Form”, 19 Mart 2018 <https://www.e-flux.com/announcements/179196/medardo-rosso-experiments-in-light-and-form/> (3 Haziran 2018).

Felsefe Popisi, “Nesne-yönelimli ontoloji: Mükemmel Bir Felsefi Suç”.

<http://felsefepopisi.blogspot.com/2016/05/nesne-yonelimli-ontoloji-mukemmel-bir.html> (02 Şubat 2019).

Gouk, Alan. “Stell sculpture Part I: From Gabo to Caro-Pictorialism and Caro”, *Abstract Critical*. 17 Nisan 2014. <https://abstractcritical.com/article/steel-sculpture-part-i-from-gabo-to-caro/index.html> (05 Ekim 2018).

Gouk, Alan. “Steel Sculpture Part II – From Scott, Tucker and Panting to the Present” *Abstract Critical*. 30 Mayıs 2014. <https://abstractcritical.com/article/steel-sculpture-part-ii-from-scott-tucker-and-panting-to-the-present/index.html> (5 Ekim 2018).

Galerie Le Minotaure, Henri Gaudier-Brzeska, <http://galerieleminotaure.net/artist/gaudier-brzeska-henri/?letter=cj>, (5 Mayıs 2017).

Hauser & Wirth Gallery. Berlin De Bruckere: Surfaces are Containers of The Souls. 8 Nisan 2018. <https://www.hauserwirth.com/stories/13518-berlinde-de-bruyckere-surfaces-containers-souls> (1 Kasım 2018).

Hauser & Wirth Gallery. Phyllida Barlow...later. 2012. <https://www.hauserwirth.com/hauser-wirth-exhibitions/4283-phyllida-barlow-later> (1 Kasım 2018).

Hutchison, Sally. “The Geometric Style in Art: The Brief Survey from the Paleolithic to the Twentieth Century”, [Electronic Version] *Winconsin Academy of Sciences, Art and Letters*, 1983, Vol. 71, ss.31-40 (20 Nisan 2017).

Idealart. “Love in The Age of Medium Specificity”, 10 Mayıs 2017

<http://www.idealart.com/module/csblog/post/165-1-medium-specificity.html>, (1 Eylül 2018).

Lisson Gallery. Tony Cragg. <http://www.lissongallery.com/artists/tony-cragg> (7 Ekim 2018).

- Mandry, Sam. "Ordered Chaos: the Negotiation of Space in Deconstructivist Museum Buildings", 2014. University of Puget Souns, Sound Ideas.
https://soundideas.pugetsound.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1265&context=summer_research, (1 Aralık 2018)
- Martin, Courtney J.. "Britishness, Identity, and the Three-Dimensional: British Sculpture Abroad in the 1990s", *British Art Studies*, 18 Temmuz 2016, Sayı 3,
<http://dx.doi.org/10.17658/issn.2058-5462/issue-03/cmartin> (8 Ekim 2018).
- Maya Lin, <http://www.mayalin.com>, (1 Kasım 2018).
- Meyer Riegger Gallery. Meuser. http://www.meyer-riegger.de/media/pdf/meuser_ch_translation.pdf (5 Kasım 2018).
- Micchelli, Thomas. "Anselm Kiefer: Paintings and Sculpture", *The Brooklyn Rail*, 6 Şubat 2008,
<http://www.brooklynrail.org/2008/02/artseen/anselm-kiefer-paintings-and-sculpture> (24 Nisan 2017).
- Moffit, Kelly. "The most important impressionist artist you've never heard of: Medardo Rosso at the Pulitzer", 1 Mayıs 2017. <http://news.stlpublicradio.org/post/most-important-impressionist-artist-you-ve-never-heard-medardo-rosso-pulitzer#stream/0> (3 Haziran 2018)
- MOMA, David Smith Australia, <https://www.moma.org/collection/works/82047> (6 Eylül 2018).
- MOMA, Katalog: Julio Gonzales, New York: Minneapolis Institute of Art, 1956,
https://www.moma.org/d/c/exhibition_catalogues/W1siZiIsIjMwMDA2MjE1NiJdLFsicCIIsImVuY292ZXIiLCJ3d3cubW9tYS5vcmcvY2FsZW5kYXIvZXhoaWJpdGlvbnMvMzMzMzMyIsImh0dHBzOi8vd3d3Lm1vbWEub3JnL2NhbGVuZGFyL2V4aGliXRpb25zLzZmZmM%2FbG9jYWxlPWVuIiwiaSJdXQ.pdf?sha=dbe98aed47bec82f, (4 Ocak 2018)
- Peeters, Tom. "Peter Buggenhout Serves up Uncensored Version of Reality". *Flanderstoday*. 26 Mart 2015, <http://www.flanderstoday.eu/art/peter-buggenhout-serves-uncensored-version-reality> (5 Kasım 2018).
- Philadelphia Museum of Art, Prodigal Son,
<http://www.philamuseum.org/collections/permanent/51642.html#>, (20 Kasım 2018)
- Preda, Roxana. "Constantin Brâncuși Vorticist: sculpture, art criticism, poetry", Academia.edu, 2013, https://www.academia.edu/4216181/Brancusi_article_2013, (7 Şubat 2018)
- Punj, Rajesh. "Fighting Gravity A Conversation with Tony Cragg", *Sculpture Magazine*, Mart 2017, Vol: 36, No:2,
https://www.sculpture.org/documents/scmag17/mar_17/fullfeature.shtml (10 Ekim 2018).
- Rome Experience, "Why The Belvedere Torso Should Be A Must-See On Your Vatican Tour", 2013, <https://www.romaexperience.com/rome-blog/belvedere-torso-vatican-tours/> (8 Kasım 2018).

- Saltonline. Sarkis and When Attitudes Become Art. 2013.
https://saltonline.org/media/files/sarkis_and_when_attitudes_become_form_scrd-1.pdf
(5 Ocak 2019)
- Sanger, Alice. Anish Kapoor Untitled 1983. Aralık 2008.
<http://www.tate.org.uk/art/artworks/kapoor-untitled-t13695/text-summary> (11 Ekim 2018).
- Şen, Metin. “Rudolf Belling’in Türk Heykel Sanatına Katkıları Bağlamında Şadi Çalık’ın Soyut Heykelleri” [Electronic Version], *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 2016, Vol. 6, No.14 (1 Kasım 2018).
- Tate Museum. New British Sculpture. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/n/new-british-sculpture>, (6 Ekim 2018).
- Tate Museum. Spiral Theme. 2000. <http://www.tate.org.uk/art/artworks/gabo-spiral-theme-t00190> (5 Mart 2017).
- Tate Museum, Vorticism, <http://www.tate.org.uk/art/art-terms/v/vorticism> (5 Mayıs 2017).
- T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı. .Uygulamalı Heykel Sempozyumları.
<http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/TR-80282/uygulamali-heykel-sempozyumlari.html>, (5 Ocak 2019)
- The Noguchi Museum. Isamu Noguchi Biography. <http://www.noguchi.org/noguchi/biography>, (10 Eylül 2018).
- Turner, Luke. “Metamodernism: Brief Introduction”. 12 Ocak 2015.
<http://www.metamodernism.com/2015/01/12/metamodernism-a-brief-introduction/>, (5 Ocak 2019).
- Yılmaz, Ayşe Nahide. “Ali Hadi Bara ve Atölyesi: Türk Heykelinde Yeni Oluşumlar” **Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2006.
- Yılmaz, Ayşe Nahide. “Türk Heykelinde Bir Öncü Sanatçı: Füsun Onur”, 4 Ocak 2009, Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi. <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/192613> (15 Kasım 2018).