

TC.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANASANAT DALI
Yüksek Lisans Tezi

**20. YY'DAN GÜNÜMÜZE MİMARİ SÜREÇLER BAĞLAMINDA, ÇAĞDAŞ
HEYKEL KATEGORİLERİ**

Hazırlayan
Pınar İNCİ ÇADIRCI

Danışman
Doç. Gökcen ERGÜR

İzmir, 2022

TC.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANASANAT DALI
Yüksek Lisans Tezi

**20. YY'DAN GÜNÜMÜZE MİMARİ SÜREÇLER BAĞLAMINDA, ÇAĞDAŞ
HEYKEL KATEGORİLERİ**

Hazırlayan
Pınar İNCİ ÇADIRCI

Danışman
Doç. Gökcen ERGÜR

İzmir, 2022

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “**20. Yy.’dan Günümüze Mimari Süreçler Bağlamında, Çağdaş Heykel Kategorileri**” adlı çalışmanın, tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadar tüm aşamalarda bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurulmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin Bibliyografya’da gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve onurumla beyan ederim.

... / ... / 2022

Pınar İNCİ ÇADIRCI

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün/...../...../ tarih ve.....sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin.....maddesine göre Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, Doktora öğrencisi Pınar İNCİ'nin **“20.Yy. Boyunca Mimari Süreçler Bağlamında Çağdaş Heykel Kategorileri”** tezi incelenmiş ve aday/...../...../ tarihinde, saat’da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyeleri tarafından sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin olduğuna oy ile karar verilmiştir.

BAŞKAN**ÜYE****ÜYE**

ÖZET

Çağdaş yapıtın tanımı sorunsalı çerçevesinde biçimlenen bu metin, çağdaş yapıtlar arasında heykelin varlığını sorgulamaktadır. Rosalind Krauss’a göre, kendi mekanını terk eden heykel, çağdaş yapıtların çeşitliliğiyle paralel olarak ortadan kaybolur. Ya da tam tersi artık çağdaş yapıt olan her şey heykeldir ve heykelin anlamındaki bu genişleme mekanla ilişkisi bağlamında ele alınmalıdır.

Bu çalışmada heykelin çağdaş yapıtlar arasında belirsiz bir duruma geldiği kabul edilir. Ancak “mekâna yayılan heykel” ne ortadan kaybolur ne de her çağdaş yapıt heykeldir. Bu iki ihtimal yerine, çağdaş sanatla ilişkisi bakımından heykele yeni bir adlandırma önerilir. Zira “nesne adları metafizik yöntemin ontolojik kategorisidir. Çağdaş Heykel olarak beliren bu adlandırma, bazı mantıksal işlemlerle yapılır. Çağdaş sanat kavramının dikotomik (metnin “Giriş” bölümünde dikotominin tanımının yer aldığı bir dipnota yer verilmiştir.) bölünmesiyle elde edilen “çağdaş” terimi heykele ulanarak “çağdaş heykel” ifadesine ulaşılır. Dikotomi yöntemiyle bir kavramdan, özelliğini korumak suretiyle, daha fazla sayıda kavram elde edilir. Burada “çağdaş” bağıl bir terimdir. Tek başına da anlamlı olduğu halde bir tamlama içinde kullanılır. Çalışma boyunca bu tamlamayı kavramsallaştırmak hedeflenir. Mantıksal olarak kavramın dildeki karşılığı ancak bir önerme kurarak gösterilebilir. Bu çalışmada öznesi “çağdaş heykel” olan cümlelere birer yüklem ve kopula eklenerek önermeler elde edilir. Elde edilen bu önermeler çalışmanın sonuç bölümünde listelenmiştir.

Yukarıda belirtildiği şekilde elde edilen çağdaş heykel, çok büyük bir evrensel küme oluşturur. Bu bakımdan alt kümelerini oluşturmak, yani bu kavramı kategorilere ayırmak anlaşılmasını kolaylaştıracaktır. Bu sebeple çalışmanın son bölümünde “çağdaş heykel kategorileri” oluşturulmuştur.

Çağdaş Heykel Kategorilerinin tek tek tespiti ve başat örneklerle gösterilmesi çalışmanın kapsamını değiştirebilir. Bu nedenle bahsedilen içerikte bir daraltmaya ihtiyaç duyulmuş; dolayısıyla heykelin kardeş disiplini olarak mimariden yardım

alınmıştır. Öncelikle heykel-mimari ilişkisi, ortak kavramlar listelenerek yapılandırılır. Mimari bu çalışmanın bağlamını oluşturur.

Kısaca, heykel sanatı üzerine yapılan bu çalışmada “çağdaş heykel” mimari bağlamında ele alınmış; yukarıda anılan kategoriler bağlamında elde edilen verilere dayanarak tanımlanan çağdaş heykel, kavram olarak dolaşıma sokulmuştur. (Ali Akay’ın “aktüalize etmek” şeklinde de kullandığı bir ifade. Bir kavramı makale, tez gibi bilimsel yazınla dolaşıma sokarak kavramlaştırmaktan söz ediyor. Ancak özetle alıntı yapamadığım için böyle bırakıyorum)



ABSTRACT

This text, which is shaped within the framework of the definition of contemporary work, questions the existence of sculpture among contemporary works. According to Rosalind Krause, leaving its own place, the sculpture disappears in parallel with the diversity of contemporary artworks. Or vice versa, everything that is a contemporary work is sculpture and this expansion in the meaning of sculpture should be considered in the context of its relation to space.

In this work, it is accepted that the sculpture has reached an ambiguous state among contemporary works. However, the "sculpture spreading across the space" neither disappears nor is every contemporary work a sculpture. Instead of these two possibilities, it is suggested to give a new name to the sculpture in terms of its relation to contemporary art. This naming, which appears as Contemporary Sculpture, is made with some logical operations. The term "contemporary", obtained by the dichotomous division of the concept of contemporary art, appends to the sculpture, and the expression "contemporary sculpture" is reached. Contemporary here is a relative term. Although it is meaningful on its own, it is used in a noun phrase. Throughout the study, it is aimed to conceptualize this phrase. Logically, the equivalent of the concept in language can only be shown by constructing a proposition. In this study, propositions are obtained by adding a predicate and a copula to sentences whose subject is "contemporary sculpture". These propositions are listed in the conclusion part of the study.

Contemporary sculpture, obtained as described above, forms a very large universal cluster. In this respect, creating subsets, that is, categorizing this concept, will make it easier to understand. For this reason, "contemporary sculpture categories" were created in the last part of the study.

Determining the Contemporary Sculpture Categories one by one and showing them with dominant examples may change the scope of the study. For this reason, a

narrowing of the mentioned content was needed; therefore, assistance was received from architecture as the similar discipline of sculpture. First of all, the relationship between sculpture and architecture is structured by listing common concepts. Architecture forms the context of this work.

Briefly, in this study on the art of sculpture, “contemporary sculpture” is discussed in the context of architecture; Contemporary sculpture, which is defined based on the data obtained in the context of the above-mentioned categories, is circulated as a concept.



ÖNSÖZ

Yüksek lisans tezi olarak hazırlanmış bu metinde, Çağdaş Sanat Yapıtları arasında heykelin varlık alanı sorgulanarak bu sorgulamayı dayanak göstererek olası heykel tanımları listelenmiştir.

Öyle ki, Rosalind Krauss 'un “Mekâna Yayılan Heykel” başlıklı makalesinde de değindiği üzere, Çağdaş Sanat Kuramı bağlamında ortaya çıkmış ve güncellenmeye devam eden yeni sanat üretme yöntemleri bulunur. İçeriğin biçimin önüne geçtiği, fikirlerin yapılaştığı, yapıtların nesnesinde bağımsız hale geldiği ve hareketin de çeşitli şekillerde tezahür ettiği çağdaş yapıtlar arasında heykelin varlığı ve ‘ne’liği tartışılır hale gelir.

Çünkü heykel bu noktaya kadar, içeriğiyle bütün bir kütsel form olarak taşınır. Biçimsel özellikleriyle sınanan bir sanat olduğundan heykelin, içeriklerle ve kavramlarla belirli çağdaş yapıtlar arasında fark edilmesi zorlaşmıştır.

Mekanla ve mesafeyle algılanan ve dönüşen bir form olarak heykeli çağdaş yapıtlar arasında aramanın yolunun, yine, Çağdaş Sanattan faydalanmak olduğunu iddia eden bu çalışma; ‘Çağdaş Heykel’ ifadesini kavramsallaştırmayı ve dolaşıma sokmayı hedefler. Yukarıda belirtilen nedenlerle plastik sanatlar içinde cazibesini kaybeden heykel hakkında bir tartışma başlatarak heykel alanında bilimsel çalışma yapmanın gerekliliğini göstermesi bakımından – bu çalışmanın – literatüre katkı sağlaması da hedefler arasındadır.

Özgün sanat yaklaşımı ve rafine kişisel zevkleriyle örnek teşkil eden danışmanı Dr. Öğretim üyesi Gökçen Ergür’e ve eğitim hayatım boyunca varlığını hissettiren, bir çalışmayı sonuna kadar götürmenin önemini vurgulayan hocam Prof. Sevgi Avcı’ya ve bu çalışmaya yapıcı eleştirileriyle bulunduğu katkıdan dolayı Dr. Öğretim Üyesi Mehmet Kahyaoğlu’na teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
ÖZET.....	i
ABSTRACT	vi
ÖNSÖZ	viii
İÇİNDEKİLER	ix
ŞEKİLLER LİSTESİ	xii
GİRİŞ	1

1.BÖLÜM

YİRMİNCİ YÜZYILDAN GÜNÜMÜZE

1.1. Yirminci Yüzyıldan Günümüze	5
1.2. Olaylar ve Olgular	6
1.2.1. Yeni	6
1.3. Savaşlar	7
1.3.1. Birinci Dünya Savaşı	8
1.3.1.1. Üçüncü Enternasyonal Anıtı	10
1.3.2. İkinci Dünya Savaşı	11
1.4. Buluşlar	12

1.4.1. Bugünün Mimarisini Biçimlendiren Buluşlar	12
1.4.1.1. Uzak Kafesi ve Geodzik Kubbe Kullanımı	13
1.4.1.2. Strüktürel Tip Olarak Kabukların Kullanımı	14
1.4.1.3. Asma Strüktürlerin Yüksek Yapılara Uygulanması	14
1.4.1.4. Çadır ve Şişirilmiş Strüktürlerin Uygulanabilirliği	14
1.5. Yirminci Yüzyıldan Günümüze Sanat Yapıtı	15
1.5.1. ÇağdaşSanatta Tanım Sorunsalı	15
1.5.2. Çağdaş/Güncel Ayrımı	17
1.5.2.1. Zamandizimsel Olarak Çağdaş Yapıtın Tespiti:	18
1.5.2.1.1. Yapıt Olarak Çağdaş Sanat Kronolojisi	18
1.5.2.2. İstanbul Bienali	22
1.5.2.3. Çağdaş Sanat Yapıtı Olarak Heykel	23
1.5.2.4. Heykelin Modernizmle Başlayan Evrimi	24
1.5.2.6. Balzac Anıtı (1891-1897)	24
1.5.2.7. Brancusi Soyutu	27
1.5.2.8. Serra Obsesyonu	28

2.BÖLÜM

MİMARİ SÜREÇLER

2.1. Süreç Kavramı	33
2.2. Yirminci Yüzyıldan Günümüze Mimari Süreçler	35
2.2.1. Mimarının Heykelleşmesi	35

3. BÖLÜM

MİMARİ VE

HEYKEL İLİŞKİSİ

3.1. Heykel-Mimari İlişkisinin Yapısal Analizi	39
3.1.1 Ortak Kavramlar	39
3.1.1.1. Boşluk	39
3.1.1.2. Strüktür	41
3.1.1.3. Mekân	42
3.1.1.4. İşlev	42
3.1.1.5. Malzeme	42
3.2. Konstrüktivizm	44
3.2.1. Dekonstrüktivist Mimari Sergisi	44
3.2.1.1. Venedik Mimarlık Bienali	46
3.3. Disiplinlerarasılık	48

4. BÖLÜM

ÇAĞDAŞ HEYKEL KATEGORİLERİ

4.1. Yöntem Olarak Kategorizasyon	52
4.2. Anıt Mimariler	53
4.2.1. Anlamı Önceleyen Anıtsal Formlar	53
4.2.2. Nesneyi Önceleyen Anıtsal Formlar	56
4.2.3. Anıt Kuleler	57
4.2.2. Terk Edilmiş Yerler ve Harabe Estetiği	61

4.3.Difüzyon Kategorisi	64
4.4. Hareket Kategorisi	67
SONUÇ	69
KAYNAKÇA	72

ÖZGEÇMİŞ

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: Üçüncü Enternasyonal Anıtı, Vladimir Tatlin,1920.....	10
Şekil 2: Buckminster Fuller eskizleri:.....	13
Şekil 3: Mark Rothko, Beyaz ve Kırmızı üzerine Mor, Siyah, Turuncu ve sarı, tüyb 207x 167,5 cm.1949.....	19
Şekil 4: Giacometti, Yürüyen Üç Adam, 1948.....	19
Şekil 5: Zhan Huang, Berlin Budha, aliminyum, 270 x260 x 290 cm., 2007.....	21
Şekil 6: Christo-Jeanne Claude, Wrapped Reichstag,1995, Berlin.....	22
Şekil 8: Balzac Anıtı, bronz versiyonu, 1939, Paris	26
Şekil 9: Constantin Brancusi Editorial on Behance.....	28
Şekil 10: Mary Miss, perimeters /pavilions /decoys, 1977-1978.....	31
Şekil 11: Rem Koolhaas, Downtown Athletic Club planı,1926.....	34
Şekil 12: Nazca Çizgilerinden biri.....	37
Şekil 13: OMA: Office for Metropolitan Architectura, Casa da Musica.....	40
Şekil 14: Rosalind Krauss 'un Karşıtlıklar Karesi.....	43
Şekil 15: Janet Echelman, She Changes, enstalasyon, 2012.....	43
Şekil 16: Coop Himmelb (l)au, Museum Groningen, 1993-1994 (Sewing, Architecture:	

Sculpture, 2004, s. 82-83).....	45
Şekil 17: 15. Uluslararası Mimarlık Bienali, Kore Pavyonu; fotoğraf: Francesco Galli	47
Şekil 18: Çağrı Saray, Kırmızı Oda: Sekanslar, 2006-2007 (Saray, 2007:20).....	49
Şekil 19: Felix-Gonzales Torres, enstalasyon, İsimsiz (Perfect Lovers), 1991.....	54
Şekil 20: Phoneix Saçma Kulesi.....	58
Şekil 21: Presedio Modello.....	59
Şekil 22: Red Sand Deniz Kaleleri.....	60
Şekil 23: Easton State Hapishanesi.....	62
Şekil 24: Fordlandia.....	63
Şekil 25: Patarei Hapishanesi.....	64
Şekil 26: Villar Rojas Adrian, “miu familia muerta”, 2009, mekâna yerleştirme, 400x2700x300 cm.....	65
Şekil 27: Olafur Eliason, “Riverbad”, 2014, mekâna yerleştirme, değişken boyutlar	66
Şekil 28: Olafur Eliason, Life, 2021, mekâna yerleştirme, değişken boyutlar.....	67
Şekil 29: Leander Schönweger, 'our familiy lost', yerleştirme, 2017.....	68

GİRİŞ

Yüksek lisans tezi olarak yazılmış bu metinde, “Çağdaş Heykel” in önce önermelerle ifade edilmesi ve sonra da kategorilere ayrılması yöntemiyle tanımlanması hedeflenir. Daha önce literatürde karşılaşılmadığı saptanan ve bu çalışmayla dolaşıma sokulması hedeflenen “Çağdaş Heykel” ifadesinin kavramlaştırılması bu çalışmanın amacını belirler. Öyle ki akıl yürütmenin temel eylemi, düşünülen nesnenin zihindeki karşılığı olan kavramı belirlemek ve onu dil aracılığıyla ifade etmektir. Bu çalışmada izlenen kavramlaştırma yöntemi ise; “Çağdaş Heykel” ifadesinin bir yargı cümlesinin (yani bir önermenin) öznesi olarak kullanılmasıdır.

Çalışmada çağdaş yapıtlar arasında heykele dair bir tanım sorunu olduğu varsayılır. Bu problem heykelin alt kümesi olduğu çağdaş yapıta içkindir. Çalışmanın amacı öznesi Çağdaş Heykel olan önerme cümleleri kurarak bu sorunu ortadan kaldırma girişiminde bulunmaktır. Öyle ki tanım yapmak bir olguyu kavramsallaştırmanın ilk basamağıdır.

Çağdaş Heykel ifadesi, “çağdaş” ve “heykel” kavramlarını ayrı ayrı ele alarak, bu iki kavramın bir arada kullanılmasıyla yeni bir söylem üretmek için kullanılmıştır. Bu kavram üç aşamada üretilir:

1. Sözü geçen “çağdaş” terimi kavramının dikotomik¹ bölünmesinden elde edilir.
2. Heykel teriminin bilinen tanımları listelenir ve aralarından biri seçilir.
3. Çağdaş Sanattan koparılıp türe indirgenen “çağdaş” ve tanımı belirlenen ‘heykel’ terimlerinin birleşiminden ‘Çağdaş Heykel’ kavramı elde edilir ve çalışma boyunca bu haliyle kullanılacaktır.

Bu kavram, bu çalışmayla birlikte ilk kez üretilip kullanıldığından yönteminin adım adım açıklanması gereği duyulmuştur. Yukarıdaki maddelerde gösterilen mantıksal-

¹ Dikotomi: “Genel olarak, şeylerin, nesnelerin, özelliklerin birbirlerinden çok temelli bir biçimde ve birbirlerine indirgenmezcesine farklı oldukları düşünülen iki temel parçaya bölünmesi” (Cevizci, 2000: 252). Mantıkta dikotomi, bir cinsi türlere ayırma işlemidir. Sınıflandırma ve bölme işlemleri arasındaki fark gözetilerek ‘çağdaş sanat’ kavramının analizinde dikotomik bölme doğru bulunduğu için tercih edilmiştir.

matematiksel işlemler²; çalışmanın konusu dışında kalacağından başka bir çalışmanın içeriğini oluşturur. Bunun yerine -çalışmanın konusunu ve amacını besleyeceği öngörülerek- kavramın anlam içeriğini oluşturan çağdaş sanat terimi üzerinde durularak, çalışmaya, bu kavrama içkin alt başlıklar eklenmiştir.

Çağdaş Heykel kavramı böylelikle tanımlandıktan sonra, çalışmanın sınırlarını belirlemek amacıyla 20. yüzyıl özelinde bir araştırma yapıldığı/yapılacağı/yapılageldiği belirtilmiş ve çalışmaya bağlam oluşturma amacıyla mimari disiplininin destek alınmıştır. Uğur Tanyeli'nin de sık sık değindiği gibi disiplinler arasındaki rol paylaşımları (Uğur Tanyeli, Bülent Erkmek, Esen Karol, 2021), üretimlerin entelektüel içeriğini destekler, çalışmanın mecrasını genişletir ve ürünlerin kalitesini artırır. Bu bakımdan, başka bir disiplinden yardım alarak kavram inşa etmek, bu çalışmanın yöntemini de oluşturur. Çalışmada kullanılan bir diğer yöntem de kategorizasyondur. Tanımı yapıp içeriği hakkında yeter bilgi verildikten sonra, son bölümde 'Çağdaş Heykel Kategorileri' oluşturularak kurulan kavram pekiştirilir.

Bu çalışmada iki disiplinden yola çıkıldığına başlıkta-örtük olarak ve diğer bölümlerde değinilmiştir. Disiplinlerarasılık (Word düzeltiyor, baktım, böyle yazılıyormuş artık, zaten bu konuyu kendi başlığı altında genişletiyorum) Çağdaş Sanat Kuramının terimler listesinde yer alabilecek bir kavram olduğundan bu çalışmayla doğrudan ilintilidir. Bu konuya dair üçüncü bölümde bir alt başlık açılarak ayrıntılı olarak değinilmiştir.

Disiplinlerarası formlara (iki veya daha fazla disiplinden faydalanılarak ulaşılan melez formlar... Bu melez yapıların, görsel, dijital, yazınsal, vb. türlerinin tamamı disiplinlerarası formlar olarak gözetilmiştir) sorulan ilk sorulardan biri, hangi mecranın bir diğerini etkilediği veya beslediği üzerinedir. Bu çalışmanın konusu heykel (işlev

² Kısaca anlatmak gerekirse: Çalışmada kullanılan mantık yöntemi, "Çağdaş Heykel" kavramını dil yoluyla ifade eden yargı cümleleri (önergeler) kurulmasıdır. Bu önergeler alt alta yazılarak bir çıkarım elde edilecektir ki bu da matematikte karşımıza çıkan ispat yöntemlerinden biri ile yapılır. (Tümevarım, tümdengelim veya analogi yöntemlerinden biri matematiksel ispatta kullanılır). Ancak bu işlemler başka bir çalışmanın konusu olduğundan, burada kısa bir açıklamayla sınırlı tutulmuştur.

sorunsalıyla benzerlerinden ayrılan üç boyutlu nesne) olmasına rağmen heykelin mimari üzerindeki etkisi, mimarinin heykel üzerindeki etkisine oranla oldukça azdır. Fakat bu çalışmada iki disiplinin birbiri üzerindeki üstünlüğünden ziyade yapısal ve tarihsel ortak

özellikleri göz önünde tutulur. Heykel ve mimari tarihinin paralelliği, ortak kavramları ve bunları bağlayan yapısal unsurlar gözetilerek bu çalışmanın bağlamını oluşturacak disiplin olarak mimari seçilmiştir.





1. BÖLÜM

YİRMİNCİ YÜZYILDAN GÜNÜMÜZE

1. BÖLÜM

YİRMİNCİ YÜZYILDAN GÜNÜMÜZE

1.1. Yirminci Yüzyıldan Günümüze

Bu çalışmanın amacı, çağdaş yapıtlar arasında –tanımı belirsiz hale gelmiş olan– heykelin tespit edilmesi ve kategorilere ayırmak suretiyle tanımlanarak gösterilmesidir. Çağdaş yapının çağdaş sanatın ürünlerinden biri olduğu ve çağdaş sanatın da 20. yüzyıl boyunca küresel ölçekte gözlemlenen çağdaşlaşma sürecinin –yüzyılın sonunda ve en belirgin haliyle sanata sirayet ettiğinden– sanat alanındaki karşılığı olarak kabul edilebilir. Bu süreç içinde dünyanın kaderini belirleyen iki büyük dünya savaşı ve neticelerinde ortaya çıkan paradigma kaymaları, kültür tarihi dolayımında sanatın da konusudur.

Yirminci yüzyılın çağdaş yapıtı belirleyen açık göstergelerine karşın, her dönemin bir çağdaşı ve her çağdaşın da sanatsal karşılıkları bulunduğundan, çalışmanın kapsamında bir daraltmaya gitmek gereksinimi doğmuştur.

Çağdaş yapının ortaya çıkmasına sebep olan gelişmelerin büyük bölümü 20. Yüzyılın ikinci yarısında yaşanmıştır. Ancak tarih birikimsel³ incelemeyi gerektirdiğinden ve bu çalışmada çağdaş sanata Modernizme alternatif bir çıktı olarak yaklaşıldığından (çağdaş sanatın kesin olarak çağımızın ana akımı olduğunu düşünüyorum ama lafı uzatmıyorum); gerektiğinde geriye dönük referans vermek amacıyla yüzyılın başından günümüze kadar uzanan süreç konu edilmiştir. Yirminci yüzyılın ikinci yarısında meydana gelen ve sanat akımlarıyla neden-sonuç ilişkisi bağlamında ele alınabileceği düşünülen gelişmeler arasından önemi vurgulanmak istenenler bu bölümün alt başlıklarını oluşturur. Bu seçilmiş alt başlıkları kapsamı

³ Tarihselcilerin bakış açısıyla, zaman kavramı, geçmiş zamanların tümünü içeren bir “şimdi” üretir. Öyle ki tarih bilinci, geçmişi biriktirerek bugüne taşıyan bir “tarihsel zaman” (Özlem, Siyaset, bilim ve tarih bilinci, 1999) oluşturur.

bakımından, çalışmanın başlığında ‘20.yy’dan Günümüze’ şeklinde bir daraltma uygun bulunmuş ve bölüm başlığı olarak atanmıştır. Bölüm başlığında yarım bırakılan bir



cümlelerin alt başlıklarla opsiyonel biçimde tamamlanması planlanır ve okuyucuya da önerilir.

1.2. Olaylar ve Olgular

Zaman-mekân düzlemi⁴ olanağında⁵ bir kereye mahsus durumlar ve bunların kalıcı etkileri saptanabilir. Bu durumları tarihsel süreçler içindeki kayıt altına alınmış olaylar ve kalıcı etkilerini oluşturan olgular olarak değerlendirebiliriz.

Bu çalışmanın ilk amacı bir çağdaş heykel tanımı yapmaktır. Yani öznesi ‘Çağdaş Heykel’ olan bir önerme cümlesi kurmak istenir. Bu amaca istinaden “Durum, bir önermeyi doğru ya da yanlış kılan dil dışı şeydir. Bir önermenin doğru olması karşılığı olan durumun gerçek durum yani olgu, yanlış olması ise karşılığı olan durumun geçek olmaması yani salt olanaklı durum olması demektir” (Teo Grunberg, 2019, s. 20).

Sanatta ve egemen sosyo-ekonomik sistemlerde (çalışmada söz edilen zaman aralıklarına göre değişiklik gösteren toplumsal ve ekonomik faaliyetler) ön plana çıkan güncel olguların, heykel sanatına, gözlenen veya olası etkileri de bu çalışmanın kapsamında yer alır. Bu bağlamda, en son uygulanan/gözlenen anlamıyla “yeni” sözcüğü, çalışmanın konusuna ilişkin önem taşır.

⁴ Burada düşünsel bir düzlemden bahsedilmektedir. Zira zaman ve mekân, görüngüsel evrende, birbirinin algılanmasını kolaylaştıran iki tamamlayıcı kavramdır. Zamanı mekânın soyut; mekânı da zamanın somut karşılığı olarak düşünebiliriz.

⁵ Bu sözcükle, metafiziğin “olaylar, olgular ve durumlar” kategorisinde yer alan “olanaklı durum” kastedilmektedir. Aristoteles’in Metafizik yazınında yer alan “kategoriler” bölümü bu çalışmanın emel kaynakları arasında yer alır.

1.2.1. Yeni

Bu çalışmanın kavramsal çerçevesini oluşturan Çağdaş başlığının bir karşılığı olan aktüel (actuel) ile uyumu bakımından “yeni” kavramı önem taşır. Bu bağlamda en

son çıkan, ilk kez karşılaşılan gibi bir karşılığı da vardır. Yeninin bu karşılığı bir paradoks üretir:

Daha önce defalarca deneyimlenen bir eylem veya nesne ile herhangi bir kişinin ilk defa karşılaşmış olması mümkündür. Böylelikle “yeni” daha önce karşılaşanlar için bir ilk olmamasına rağmen ilk kez karşılaşan özne için yenidir. Bu durumda öznenin durumuna göre “yeni” belirsiz bir hal alır. Bu belirsizlik, çağdaş yapıtta orijinallik sorununu üretir. Bu çalışma böyle bir sorunun çözümü için Abraham Moles’un “Belirsizin Bilimleri” eserinden faydalanır.

Tekrar sayısı arttıkça orijinalliğin azalacağı bilgisiyle, orijinallikle tekrar arasındaki ters orantıdan faydalanır. (Moles, Belirsizin Bilimleri, 2012)

Bu çalışmada yeni kavramı az tekrar edilmiş, orijinalitesi yüksek sanat yapıtları için kullanılır. Yeninin bu tanımı, Çağdaş heykeli kategorileri ayırırken kullanılan başat örneklerin seçiminde önemli bir rol oynar.

Bu çalışmada adı geçen yapıtlara ve sanat akımlarına gerekçe gösterilmesi bakımından önemli bulunan ve 20. Yüzyılda saptanmış durumlar, daha önce de bahsedildiği gibi, olay/olgu ilişkisi içinde, aşağıdaki başlıklar altında ele alınır. Bu çerçeveye uygun olarak, 20. Yüzyılda gerçekleşen, tarihin seyrini değiştiren (olgunlaşan) olaylar seçilmiştir.

1.3. Savaşlar

Yirminci yüzyıl, dünyanın kaderini değiştiren iki büyük savaşa sahne olmuştur. Aslında taraflardan biri tamamıyla ortadan kalkmadan savaşlar bitmez. Ancak savaşın devam etmesi tarafların aleyhine olmaya başladığında –çoklukla bir anlaşma imzalanarak– çatışmaya son verilebilir. Ancak İkinci Dünya Savaşı'nın anlaşmayla değil yenilgiyle sonlanması gibi istisnalar farklı bir bakış açısını da doğurur. Şöyle ki; taraflar istediklerini alamadığı sürece, savaş biçim değiştirerek devam edecektir. Örneğin ilk dünya savaşı Alman İmparatorluğunu zayıflatırken aynı anda farklı bir varlık alanı oluşturmuş, bu durum İkinci Dünya Savaşı'nın çıkmasına zemin hazırlamıştır. Öyle ki ikinci bir savaşın çıkmasında Nazilerin oynadığı rol yadsınamaz.

Savaşların günümüze etki eden sonuçlarına bakıldığında da dolaylı olarak devam ettiği söylenebilir.

1.3.1. Birinci Dünya Savaşı

İlk Dünya Savaşı, sonuçları bakımından ikinci bir Dünya Savaşına sebep olmasıyla önem taşır. Öyle ki sanat tarihi açısından 2. Dünya Savaşı daha büyük bir öneme sahiptir. Günümüz sanatını biçimlendiren neredeyse tüm toplumsal gelişmeler 2. Dünya Savaşı'nın sonuçları arasında listelenir.

İlk savaş öncesi; büyük savaşlar, iç ve dış çatışmalar, ekonomik ve sosyal krizler sonucu zayıflayan krallık, imparatorluk ve devletlerin hepsi liberal bir politika izlemişlerdir. Bahsi geçen altı büyük devletin her biri, üretim ve uluslararası ticaret bakımından en verimli bölgeleri ele geçirmek istemişlerdir. Birbiriyle ilişkilerini savaşa kadar sürdüren bu altı devlet aşağıda listelenmiştir.

İtilaf Devletleri

Birleşik Krallık

Fransa Cumhuriyeti

Rus İmparatorluğu

İttifak Devletleri

Alman İmparatorluğu

Avusturya-Macaristan İmparatorluğu

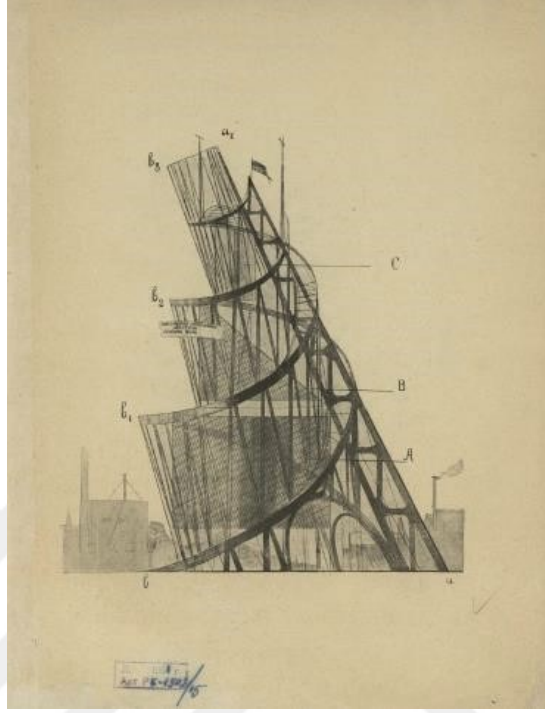
İtalya Krallığı

Dünya haritasındaki verimli alanlar ve ticaret yollarının yüzölçümü, bu devletlerin hepsine istedikleri kadar gücü sağlayamadığında ilk Dünya Savaşı kaçınılmaz olmuştur. Birinci Dünya Savaşı'nın nedenleri, savaş nasıl çıktı, itilaf ve ittifak devletlerinin ve taraf olan ülkelerin tek tek siyasi yapıları... Savaş çeşitli başlıklar altında tarih disiplininin konusudur. Bu çalışmanın kapsamı İkinci Dünya Savaşı sonrası dünya sanatı içinde çağdaş sanat akımlarıdır. Bu bakımdan ilk savaşın İkinci Dünya Savaşı'na sebep olan sonuçlarını sıralamak bu metin için yeterli olacaktır:

Birinci Dünya Savaşı sonunda, dünya haritası tekrar çizilerek egemen güçlerin sayısı azalmış, her birinin gücünü kontrol etmesi mümkün hale gelmiştir. Ancak güçler ayrılığı devam ettiğinden, 20. Yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkacak olan globalleşmeyi sağlayacak olan ikinci Dünya Savaşı'nın ortamı oluşmaya başlamıştır.

İlk savaşta yanlış stratejileri sebebiyle dağılan Rus imparatorluğu çok toprak kaybetmiş ama yok olmamıştır. Dağılan Rus imparatorluğu, askeri güç sahibi farklı güç odakları oluşturmuş; bu güçler ayrılığı nasıl daha önce Birinci Dünya Savaşı'nın çıkmasına sebep olmuşsa, yüzyılın ikinci yarısına doğru ikinci bir büyük savaşın çıkmasına da sebep olmuştur. Rusya, Ekim 1917'de dünyanın ilk komünist devrimine imza atmıştır. Üstelik Rusların (yeni adıyla Sovyetler Birliği) gücünü tekrar topladığını dünyaya göstermek için seçtiği yol sanattan geçerek “Rus Konstrüktivizmi” ve ‘Rus Avangardizmi’ gibi çok önemli iki sanat akımının ortaya çıkmasına ön ayak olmuştur. Rus Konstrüktivizminin en önemli örneği Vladimir Tatlin imzalı 3. Enternasyonal

Anıttır. Bu anıt bir mimari yapı olduğundan, bu çalışmanın bağlamını oluşturan mimariyle ilintilidir.



Şekil 1: Üçüncü Enternasyonal Anıtı, Vladimir Tatlin, 1920

Anıt olma özelliğiyle heykel örneği de olan 3. Enternasyonal, bu çalışmanın içeriğiyle tam-uyumlu bir sanat yapıtıdır. Bu sebeple, bu anıta bir alt başlık atanmıştır:

1.3.1.1. Üçüncü Enternasyonal Anıtı

Rus Devrimi'nin sembolü olarak tasarlanan 3. Enternasyonal Anıtı, hayata geçirilmemiş bir proje olmasına rağmen sanat tarihinde önemli bir yere sahiptir. Bu önemli “anıtın ana fikri, mimarlık, heykel ve resme ilişkin ilkelerin sentezine dayanıyor” (Punin, 2016). Üçüncü Enternasyonal Anıtı içinde gezilebilen bir heykel olması bakımından ‘heykelsi mimari’ örneğidir.

Üçüncü Enternasyonal Anıtı hem mimarinin yararlılık işlevini yerine getirir, hem de heykelin anıtsallık rolünü üstlenir. Bu sebeple çalışmanın son bölümünde açılan ‘anıt mimariler’ kategorisine uygun kült bir formdur. Bu kült yapının çağdaş sanat kümesine giren varyasyonları, dördüncü bölümdeki ‘anıt mimariler’ kategorisini oluşturur. Bu sebeple 3. Enternasyonal’in bu çalışmada önemli bir yeri vardır.

1.3.2. İkinci Dünya Savaşı

İlk dünya savaşı Avrupa haritasını değiştirerek toprak dağılımını güncellemiştir. Bu bakımdan kaynak yönetimi ve ekonomik alanlarda kimi çevrelerde olumlu karşılanan sonuçlar doğurmuştur. Ancak dünyanın savaş sonrası yaralarını sarmak egemen güçler için bile kolay olmamıştır. Zaman içinde reel yönetimler topyekûn eleştiri odağı haline gelmiş; Birinci Dünya Savaşı sonrası, Alman Faşizmiyle orantılı biçimde, demokrasi, insan hakları, ekonomik kalkınma, adalet ve bağımsızlık zaman içinde yükselen değerler haline gelmiştir.

Bu kavramlara ilişkin söylemler giderek artarken, dünyada mevcut güç dengeleri beklenmedik biçimde değişiyordu. Ülkeler savaş sonrası maddi ve manevi kayıplarını telafi etmek için; süregelen gelişmelerle (teknolojik ve kültürel), uygun ortam da oluştuğunda yeni bir dünya düzeni kurulması için hazırdırlar. Böylece ikinci bir savaş kaçınılmaz hale gelmişti. İşte bu savaş, İkinci Dünya Savaşı’dır. İlkine göre daha planlı olarak ortaya çıkmış, sonuçları ise savaştan önce öngörülmüştür.

İlk Dünya Savaşı’nın sanat alanına sirayet eden en etkili sonuçlarından biri, Alman İmparatorluğu ve haleflerinin yenilgisi olmuştur. Savaş sonunda Almanların yaşadığı güç ve toprak kaybı, Nazilerin güçlenmesine sebep olmakla sonuçlanmıştır. Alman milliyetçisi küçük grupların birleşerek Nasyonal Sosyalist Parti ve milislerini kurması, ikinci Dünya Savaşı’nın da çıkmasına ön-ayak olmuştur.

Nazilerin iktidar politikalarının sanata yadsınamaz etkileri olduğu bilinmektedir. Nazilerin askeri düzeninden parti propagandasına kadar en ince ayrıntılar gözetilerek

izlenen toplum mühendisliği politikası, sanatla iki yönden ilişkilidir: Roma imparatorluğundan devralınan gelenek, egemen gücün sanatla beslenmesini zorunlu kılar. Aynı düsturla Naziler de iktidara giden yolda sanatın olanaklı tüm imkanlarından faydalanmıştır. Nazilerle sanat ilişkisini sorgulamanın ikinci yolu ise ikinci Dünya Savaşı sanatında Nazilerin yadsınamaz rolünü irdelemektir: bir taraftan kötücül olanın sanatı meşrulaştırırken, diğer taraftan soykırım sonrası sanatın olanakları tartışma konusu haline gelmiştir. Theodore Adorno bu konuyu “Auschwitz’den sonra şiir yazmak barbarlıktır” iddiasıyla “holocaust sonrası sanat mümkün müdür?” sorusunu soracak kadar uç noktaya taşımıştır. Buradan günümüze sirayet ettiği söylenebilecek “sanatın sonu” “tarihin sonu” gibi söylemler, halen geniş bir tartışma ve üretme alanını tanımlar.

Yukarıda vurgulandığı üzere Birinci ve İkinci Dünya Savaşlarının nedenleri, itilaf ve ittifak devletleri; bu altı devletin tarafı olan ülkelerin sayısı, siyasi yapıları... Versailles Anlaşması savaşın sonuçlarının irdelenmesi... partiler, cepheleler, tarihler, komutanlar vb. başlıklar tarih disiplininin konusu olduğu için bu iki büyük savaştan burada kısaca bahsedilmiş; savaşın sanat alanına etki eden sonuçlarına da burada özet olarak değinilmiştir.

1.4. Buluşlar

Yirminci yüzyılı biçimlendiren, yukarıda özetlenen savaşların çıkmasına etki eden ve savaşların sonuçlarını da etkileyen diğer bir başlık “Buluşlar” **olacaktır**. Zira “Büyük uluslar otobiyografilerini üç müsvedde yazarlar – eylemlerinin kitabı, sözlerinin kitabı ve sanatlarının kitabı” (Ruskin, 1901, s. 3). Bu üç belirleyici hem kendileri buluşturlar hem de dönemin buluşlarına bağlıdırlar.

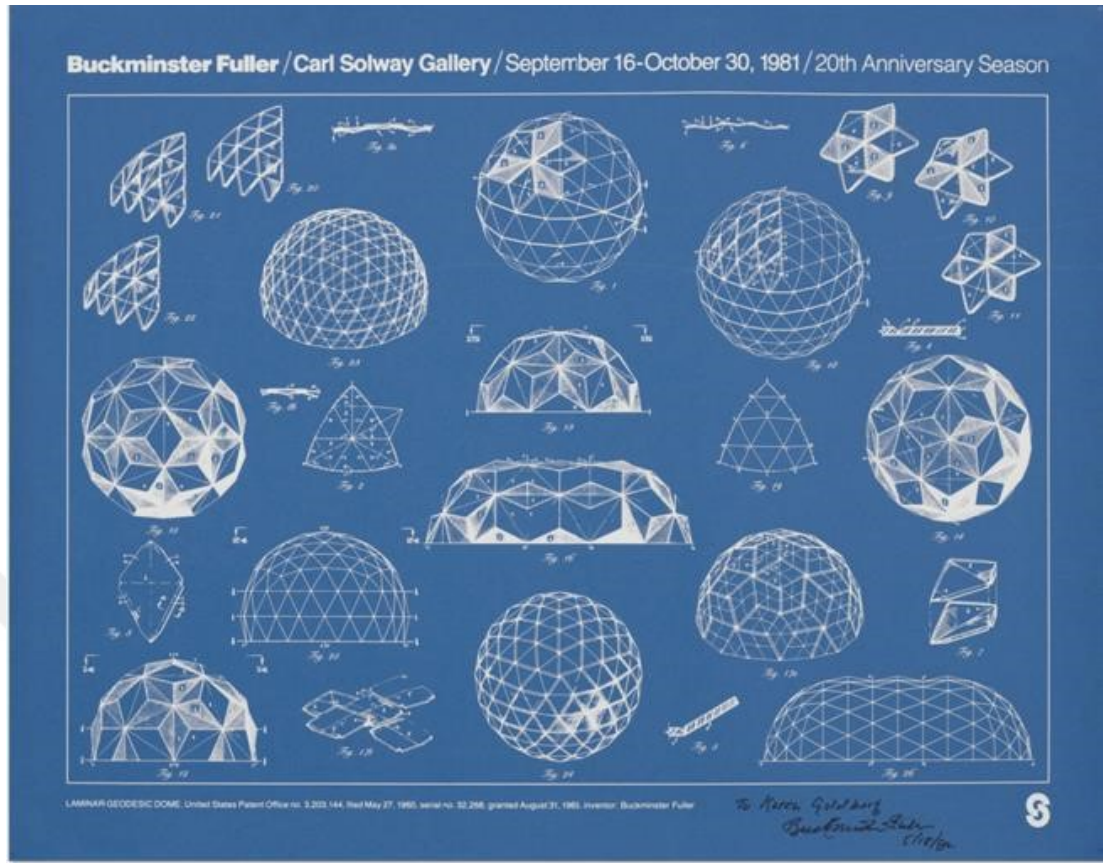
Bu kısımda, Yirminci Yüzyılda ortaya çıkan ve çalışmanın konusuna etkisi olduğu düşünülen başlıklar iki başlık altında toplanır:

1.4.1. Bugünün Mimarisini Biçimlendiren Buluşlar

Mimari akımlar arasına henüz yeni bir tane eklenmediğinden, en son isim verilen ‘Postmodern Mimari’ döneminde olduğumuz söylenebilir. Bu dönemin ilk örnekleri ‘Heykelsi Mimari’ adıyla anılan, melez formlardır. Bu melez formlar, mimari bağlamına çağdaş heykeli ele alan bu metinle tam-uyumludur. Dolayısıyla mimari alanında bu formları olanaklı kılan teknolojik gelişmelerin yirminci yüzyılda gerçekleşenleri kronolojik olarak şöyle sıralanır.

1.4.1.1. Uzak Kafesi ve Geodezik Kubbe Kullanımı

Roma kafes-kiriş sisteminden yola çıkılarak geliştirilmiş bir strüktürdür ve 1945 yılından beri kullanılır. Yapının taşıyıcı öğelerinde bir esnekliğe kavuşmasını sağlar. Kafes kubbe tasarımcısına, yapının her yönde uzatılıp genişletilebildiği bir hareket alanı sağlar. İsmi Buckminster Fuller çatılarından alan Geodezik kubbe de “...küçük, hafif, kolayca idare edilebilir çelik elemanlardan yapılmıştır” (Roth L. M., 2002, s. 65).



Şekil 2: Buckminster Fuller eskizleri

1.4.1.2. Strüktürel Tip Olarak Kabukların Kullanımı

Yapının yüksek bölümlerinde ortaya çıkan ağırlık merkezi problemine çözüm üreten “Tipik olarak betondan yapılan kabuklar çok kalın ve ağır ya da son derece ince ve hafif olabilirler. [...] strüktürün sağlamlığını sağlayan malzemenin kütlesi değil kabuğun kavisleridir” (Roth L. M., 2002, s. 65-66).

1.4.1.3. Asma Strüktürlerin Yüksek Yapılara Uygulanması

Köprü inşaatlarında kullanılan asma strüktürlere çelik kablolar eklendiğinde, köprü projelerinin saha uzunluğu artmıştır. Demir halatlara çelik kablolar sararak dayanıklılığı arttırılan bu strüktür sistemi ilk kez, inşaatına 1867’de başlanıp 1883 yılında

tamamlanan Brooklyn Köprüsü'nde kullanılmıştır. Bu ikonik yapının sırrı olan çelik destekli asma strüktürlerin 1955'ten beri çok katlı binalarda da kullanıldığı bilinmektedir.

1.4.1.4. Çadır ve Şişirilmiş Strüktürlerin Uygulanabilirliği

Yirminci Yüzyıl tüketimin ihtiyaçların çok dışına çıkarak sürekli olarak arttığı bir dönemdir. İhtiyaçlar karşılanıp toplumun refah düzeyine ilişkin bir standart yakalandıktan sonra, üretim 'Arzu Nesnesi' üretmekle devam eder, sürekli hale gelir. Bu duruma paralel olarak mimaride ve sanatta malzeme çeşitliliği giderek artar. Bu yeni malzemeler arasında, yeni ve dayanıklı plastik türleri ve daha önce olmadığı kadar dayanıklı dokunmuş kumaşlar bulunur. Frei Otto gibi becerisini malzeme bilgisine borçlu olan mimarlar için bulunmaz fırsatlar çağıdır yirminci yüzyıl. Mimari yapıya, sürekli çalışan bir enerji kaynağıyla şişirilen çatılar, çadırın yapıya uyarlanmış versiyonları eklenir.

Teknolojinin sağladığı, yukarıda sayılan imkanların her biri, Postmodern Mimaride adeta birer mucize görünümünde karşımıza çıkacaktır.

1.5. Yirminci Yüzyıldan Günümüze Sanat Yapıtı

Yirminci yüzyılın başından günümüze kadar sanat yapıtı bir çağdaşlaşma sürecine girmiştir. Modernizmin sanata yansıması olarak da okunabilecek bu süreç, bu çalışmanın ana konusudur. Bu çalışma sanat esrinin yapıta dönüşme sürecini heykele uyarlayarak ele alır. Çağdaşlaşma süreci içinde, içeriğin tek başına yapıtı oluşturmasıyla tetiklenen bir çeşit artışı söz konusudur. Ekonomide globalleşme, seri üretim, makineye övgü gibi faktörler; sanat yapıtına duyulan ihtiyacı da onu mübadele değerini de arttırmıştır. Galeri, müze gibi modern mekânlar ise, bir yandan sanat yapıtına ulaşmayı kolaylaştırırken bir yandan da onu metalaştırır.

Dünya pazarlarında önemli bir yere sahip olan ve tek tipleşmeye ve tüketim kültürüne karşı insanlığın manevi ihtiyacını karşılayan sanat yapıtı, kavramsal sanatın ortaya

çıkmasından itibaren nesneden bağımsızlaşır. Böylece onu tanımak ve tanımlamak sorun haline gelir:

1.5.1. Çağdaş Sanatta Tanım Sorunsalı

Bu çalışmanın konusu olan çağdaş heykeli tanımlamak için faydalanan çağdaş sanata ilişkin bir tanım sorunu vardır ki bu sorun –çağdaş yapıtın bir alt kümesi kabul edilen– heykelin alanına sirayet eder. Bu metinde, Çağdaş Sanatta tanım sorunu üç şekilde ifade edilir:

a. Tanımlama ve betimleme arasındaki farktan kaynaklanan tanım sorunu: Çağdaş yapıtlar genellikle tek tek yapıtları göstererek tanımlanmaya çalışılır. Sanatçı kariyerleri, yapıt okumaları, koleksiyoner tercihleri, vb. yollarla çağdaş yapıtı tanırız. Tüm bu çıkarımlar, tek bir nesne hakkında ve o nesnenin fiziksel özellikleri hakkındadır. Çağdaş yapıtın anlam içeriğini açıklayamaz. Mantıksal açıdan, tekillerin belirlenmesiyle tümele ulaşmanın tek yolu (ki mantıksal olarak bu yöntem tümevarımsal çıkarımda bulunmaktır) her tekil nesnenin tek tek ele alınmasıdır. Oysa çağdaş yapıtların kesin tanımını bilmeden sayısını tek tek saymakla dahi tespit edemeyiz. Oysa tümevarımsal çıkarım örneklerin tek tek incelenmesini gerektirir. Tanımları belirsiz olan nesneleri saymak mümkün olmadığından, çağdaş sanat kavramı bir paradoks üretir. Dolayısıyla betimlemeler, yöneldiği özne veya tekil nesne için doğru olsa da tüm yapıtları içine alacak, geçerli bir tanıma bu yolla ulaşılması mantıksal olarak mümkün değildir.

b. Günümüzde de devam eden çağdaş sanat tartışmalarında, çoklukla sanatın ve yapıtın ne olduğu değil de ne olmadığı üzerinde durulur. Fakat değillemeler ancak var olan bir tanıma pekiştirme işlevi görür. Olumsuz özelliklerin sıralanmasından bir kavramın tanımına ulaşamaz. Diğer yandan bir kavram tanımlandıktan sonra olumsuz özellikleri saptanabilir.

c. Son olarak, çağdaş sanatın ve yapıtın tanımlanmasında bir eş-zamanlılık sorunu vardır: Her dönemin hâkim sanat anlayışına alternatif üreten bir avangardı vardır.

Taklittin temsili; Rönesans'ın Maniyerizmi, Barok 'un Neo-klasizmi ve Romantizmi, Modernizmin de Dışavurumculuk ve Yeni-Figürasyonu? çağırması belirgin örnekler arasındadır. Avangard akımların her biri, gelişme süreçleri içinde temel özelliklerine kavuşur. Her akımı tanımak için üzerinden yeteri kadar zaman geçmesi gerekir. Aynı anda hem üretip hem düşünmek fizik kurallarına aykırı olduğundan, halihazırda üretilmeye devam eden 'Çağdaş Sanat' hakkında bir meta-dil oluşması için üzerinden zaman geçmesini beklemek gerekir.

Ancak 'Çağdaş Sanat Kuramı' geniş bir zaman aralığında değerlendirilir. Üstelik çağdaş kuramlar tekil nesneler üzerine konuşurken ortaya çıkabilirler. Bu özellikler göz önümde bulundurulduğunda, Çağdaş Sanatın diğer sanatlardan başka bir farkı daha ortaya çıkar: tek tek yapıtlar üzerine temellendirilen 'Çağdaş Sanat Kuramı' çağdaş yapıtların üretildiği zaman diliminde şekillenmiş, günümüze değin değişmeye devam etmiştir:

Bu çalışmada 'Çağdaş Sanat Kuramı' günümüzün hâkim sanat paradigması olarak kabul edilir. Savaş sonrasından günümüze kadar devam eden bir tarih aralığını kapsar. Tek tek yapıtlar ve sanatçılar, çağdaş sanatın ne olduğunu belirleyebilir. Bu verilerden hareketle, yapıt sayısı arttıkça yapıt tanımanın zorlaştığı görülür. Bu durum çağdaş sanatın tanım sorunlarından bir diğeridir. Tarih bilgisi birikimsel olduğundan ve '45'lerden günümüze kadar görsel birikim çağdaş sanatı tanımladığından, bu sorun çözülemez. Çünkü yapıt sayısı artmaya devam edecektir. Bu sorun bir çözüm önerisi yerine, sanat tarihi açısından verimli bir paradoks üretir. Yapıtlar ve yöntemler arasında seçim yapmayı bir beyin egzersizi olarak düşünebileceğimiz bu paradoksal eylem heykele uyarlanarak şu önerme kurulabilir: "Çağdaş Heykel paradoksal bir formdur." Bu önerme de çalışmanın sonuç önermeleri listesine eklenecektir.

Yukarıda maddeler halinde açıklanmaya çalışılan tanım sorunu, bu çalışmada heykel özelinde çözülmeye çalışılır. Çağdaş sanatta yapıtların çeşitliliğinden kaynaklanan bu sorun, yine Çağdaş ifadesiyle çözülebilir. Bu bağlamda, Çağdaş Heykel öznesiyle kurulan önermelerden faydalanılır: "Düşüncemizin en basit biriminin, düşünülmüş herhangi bir şey olarak [...] kavramın işaret ettiği şeyde bir özelliğin bulunup bulunmadığını ifade etmenin tek yolu ise kavramı özne, özelliği yüklem olarak içerecek bir önerme

kurmaktır... her önerme kavram hakkında dil aracılığıyla ileri sürülmüş bir iddiadır” (Özlem, Mantık, 2011, s. 135).

1.5.2. Çağdaş/Güncel Ayrımı

Güncel-çağdaş ayrımı tartışmalarını sosyolojik çıkarımlarıyla besleyen Ali Akay ise, “...ister çizelim ister kıvrıralım, bir malzeme kullanalım, istersek de konuşalım veyahut yazalım, müzik yapalım, ana ilişki [...] duygulanımın etkisinde kalıp bedende aktüalize olma ve anlama ilişkisi” (Çalıkoğlu, 2005, s. 99) sözleriyle “actuel-art”ı tercih ettiğini gösterir.

Bu çalışmanın gerek koşulu olan, doğru yapılmış ‘Çağdaş Yapıt’ tanımına iki farklı yoldan ulaşılabilir: Çağdaş yapıtın zamandizimsel olarak olanaklı olduğu durumların saptanması ve/veya ‘actuel’ ve ‘contemporary’ kelimelerinin Türkçe çevirileri dolayımında süregelen tartışmaların yörüngesinde kalınması suretiyle sağlanabilir. Bu bağlamda “çağdaş” ve “güncel” ifadelerinin sosyolojik çözümlemeleri incelenerek “çağdaş” ifadesi “güncele” tercih edilmiştir.

Aynı dönemin sanatına refere eden bu iki kavram arasındaki fark şöyle özetlenebilir: Güncel Sanat anlayışı ideolojilerden ve küresel ölçekte gözlemlenen modernleşme sürecinden beslenir. Çağdaş Sanat ise, çağa ayak uydurmayı, yaşanılan çağın gerekliliklerini gözetmeyi öngören yaklaşımdır. Her iki tanımında eleştiri konusu yönleri bulunur. Ancak bu çalışmada, “sanat için sanat” fikrine yakınlığı nedeniyle “çağdaş” kavramı “güncel”e tercih edilir.

1.5.2.1. Zamandizimsel Olarak Çağdaş Yapıtın Tespiti:

Yaygın olarak bilindiği üzere Çağdaş Sanat; farklı ülkelerde farklı tarihlerde ortaya çıkmış olsa da ‘savaş sonrası sanatı’ gibi kapsayıcı bir başlık altında toplanabilir.

Veya bunun yerine tarihsel bir yaklaşım izlenerek ‘60’lar ve sonrası bir olaylar örgüsü içinde kavranabilir. Türkiye’de ise resim ve heykel dışında sanatsal üretim olanaklarını araştıran sanatçılarla ilkin 1990’lı yıllarda karşılaşılır. Bu tarihler, dünya sanat tarihi açısından da belirleyici dökümanı içerir. İkinci Dünya Savaşından sonra ortaya çıkan ve çağdaş yapıtın şekillenmesine ön-ayak olan akımlar, yapıtlar, sanatçılar, sergiler, vb. çalışmaya hizmet edecek bir anlam bütünlüğü oluşturacak şekilde seçilir ve sıralanır: Bu sıralama bir ‘Çağdaş Sanat Kronolojisi’ oluşturmak eylemi olup, olay ve olguların tarihlerine göre sıralanmasından ibaret değildir.

1.5.2.1.1. Yapıt Olarak Çağdaş Sanat Kronolojisi

Verili bilgi olarak görsel dokümanın çokluğu, bir kronoloji oluşturacak seçimlerin yapılmasını zorlaştırır. Zira örneklerinin çokluğu çağdaş yapıtın tespitini de zorlaştırır. Sanatsal tasarım, hem sanatın konusu olabilecek şeyleri görebilmeyi hem de aralarında seçim yapabilmeyi gerektirir. Bu bakımdan kronolojilerin kendileri birer çağdaş sanat yapıtıdır. Yani “Çağdaş Heykel bir kronolojidir.” Bu iddiaya iyi bir örnek olarak; Alman yönetmen Michael Haneke’nin 1994’te çektiği ‘Rastgele bir Kronolojinin 71 Parçası’ adlı 35 mm./renkli filmi gösterilebilir. Bir gencin intiharını konu alan filmde intihardan 3 ay öncesinden olay anına kadar geçen süre 96 dakikada özetlenecek şekilde tekrar tasarlanır. Haneke bu sanatsal tasarımdan bahsederken, “71 parça gibi bir filme başlarken, aklıma yığınla fikir üşüşür; ama senaryonun nihai iskeleti ortaya çıktığında bu malzemenin üçte ikisi çöpü boylar” (Michel Cieutat, 2014, s. 28) şeklinde konuşur. İşte bu çalışmada oluşturulmaya çalışılan çağdaş sanat kronolojisini mantığı da bu çalışmaya benzer.

Metnin okunamayacak kadar uzamaması ve ana konudan uzaklaşmamak adına, burada seçilmiş başlıklar listelenmekle yetinilmiştir. Bu ‘Çağdaş Sanat Kronolojisi’ oluşturulurken daha önce yapılmış sıralamalardan faydalanmıştır (Çağdaş Sanat Kronolojisi, 2013, s. 287):

1946 – “Sanat eleştirmeni Robert Coats, The New Yorker dergisinde yazdığı makalesinde “soyut ekspresyonizm” terimini kullandı” (Sanatın Tüm Öyküsü, 2012, s. 452).

1948 – Giacometti ‘Yürüyen Üç Adam’ adlı heykelini sergiledi.



Şekil 3: Mark Rothko, Beyaz ve Kırmızı üzerine Mor, Siyah, Turuncu ve sarı, t.ü.y.,207x 167,5 c. ,1949

Şekil 4: Giacometti, Yürüyen Üç Adam, 1948

1955 – İlk ‘Documenta’ sergisi açıldı. Çağdaş Sanat envanteri olan bu sergi 5 yılda bir yapılmaya devam ediyor.

1959 – Allan Kaprow, ‘18 Happening in 6 Parts’ isimli, altı gün süren performansını sergiledi.

1960 – Clement Greenberg, hala sanatta temel kaynaklar arasında yer alan ‘Modernist Resim’ başlıklı makalesini yayımladı.

1960 – Fluxus hareketi başladı.

1962 – Andy Warhol, MOMA’da ‘Campbell’s Soup Cans’ adlı çalışmasını sergiledi.

1963 – Nam June Paik, ilk kişisel sergisinde, ilk inter-aktif enstalasyonunu sergiledi.

1965 – Kosuth, ‘Bir ve Üç Sandalye ’sini sergiledi.

1966 – Duchamp, ‘Etant Donnes’ı sergiledi.

1969 – Harald Szeeman küratörlüğünde, ‘Tavırlar Forma Dönüşünce’ sergisi açıldı.

1970 – Robert Smithson, ‘Arazi Sanatı’na öncülük eden ‘Spiral Jetty’ sini yaptı.

1971 – Stanley Kubrick, ‘Otomatik Portakal’ filmini yönetti.

1974 – Patti Smith’in ilk single’ı çıktı.

1989 – Jean Hubert’in küratörlüğünde, ‘Yeryüzünün Büyücüleri’ sergisi açıldı. Bu sergiyle birlikte Avrupa ve Amerika’ya alternatif bir Uzakdoğulu Çağdaş Sanat Piyasası ortaya çıktı. Uzakdoğu’nun gelenekselci tavrına rağmen geleneği yıkabilen sanatçılara ulaşması Hubert’in başarısıdır. Seçili sanatçıların gelenekle yaşadıkları gerilimin eserlerine yansması da sergiyi nitelikli kılar.



Şekil 5: Zhan Huang, Berlin Budha, aliminyum, 270 x 260 x 290 cm., 2007

Not: yukarıdaki görsel, üstündeki maddeye değil, bölüme ilişkin bir örnek olarak kullanılmıştır.

1992 – Francis Fukayama’nın Tarihın Sonu’ kitabı basıldı.

1995 – Christo ve Jeanne Claude çifti, bu kez de ‘Alman Parlamento Binası’nı kumaşla kapladılar. İki hafta süren çalışmayı izlemeye gelenler bina çevresinde festival gibi bir görüntü oluşturdu. Binayı kaplamak için metrelerce dayanıklı kumaş üretildi.

Performans yağmurlu günlerde de ara vermeksizin sürdü. Jean Claude, bu çalışmayı neden yaptıklarını “...çünkü onu öyle görmek istedik...” (youtube, 2020) sözleriyle açıklamıştır.



Şekil 6: Christo-Jeanne Claude, Wrapped Reichstag, 1995, Berlin

1.5.2.2. İstanbul Bienali

Çağdaş sanat öncesi sanat kuramlarının, sanatın bütünsel yapısından ziyade, isimler ve eserlerle ilgilendiği bilinen bir gerçektir. Türkiye’de ise resim ve heykel dışında sanatsal üretim olanaklarını araştıran sanatçılarla ilk olarak 1990’lı yıllarda karşılaşılır. Buraya kadar verilen bilgiyi kronolojik şekilde geriye giderek doğrulamaya çalışırsak, 1987’de ilk kez yapılan İstanbul Bienali’nden başlamak gerekir. Öyle ki bienallerin dünyadaki örneklerinin, sanata özgün bir piyasa değeri kazandırdığı bilinir. İlk İstanbul Bienaliyle birlikte, sanatın ülke ekonomisine yapacağı katkının gözlemlenebilir hale gelmesinin yanı sıra, evrensel bir dilin ülkeye, ülkedekinin de dünyaya taşınmasına aracılık ettiği saptanmıştır.

Daha önce de belirtildiği üzere, sanatın geçirdiği evrim, kültür tarihi boyunca meydana gelmiş önemli gelişmeler ve sanatçıların bu olaylara gösterdikleri reflekslerle izlenir. Sanat eserine –kısmen tarihsel– bu bakış açısıyla yaklaştığımızda, çağdaş yapıtın söz edildiği çağda üretilmiş olması (current)⁶, tespiti için yeter koşul oluşturur. Zaten Modernizm öncesi yapıtları tarihine göre tasnif ederiz. Çağdaş sanat öncesi sanat kuramlarının, sanatın bütünsel yapısından ziyade, isimler ve eserlerle ilgilendiği bilinen bir gerçektir. Ancak sanat literatürüne ‘Çağdaş Sanat’ olarak girmiş kavramı açıklamak için daha fazlasına ihtiyaç vardır. Öyle ki bu kavramın ortaya çıkışına neden olan gelişmeleri, bu kez sanat tarihsel bir dizin içinde ele almak gerekir. Bu gelişmeler kronolojik olarak şöyle sıralanabilir:

1.5.2.3. Çağdaş Sanat Yapıtı Olarak Heykel

⁶ Current hakkında: “Baudrillard 1990’larda *Sanat Komplosu* başlığıyla derlenen yazılarında *art contemporain* ve *art actuel* tabirlerini çoğu yerde birbiri yerine geçecek bir esneklikte kullanır. Bunların her ikisi de İngilizceye *contemporary art* diye çevrilmiş. Baudrillard’ın *art actuel*’i “son yıllarda yapılan sanat” anlamında kullandığı yerlerde ise İngilizce çeviri *current art*, yani” günümüz sanatı, halihazırda dolaşımda olan sanat” (Gen, 2012). Ali Akay ise halihazırda dolaşımda olan/ dolaşıma sokulan yapıtlar için Fransızca ‘actuel’ sözcüğünü tercih eder.

Heykel sözcüğü, birden fazla değişken (başta mimari ve heykelin kendisi olmak üzere, ekonomi, sosyoloji, psikoloji, felsefe, vb.) bağlamında ele alınabilen birden fazla temel forma işaret eder.

Birbiriyle ilgili, ama ayrı kategorilerden referans alınarak kullanılan, “çağdaş” ve “heykel” terimlerinin oluşturduğu “Çağdaş Heykel” kavramı; bu çalışmanın amaç ve niteliğini belirleyen bir önermenin sadeleştirilmiş, özneye indirgenmiş yani kavramsallaştırılmış halidir. Zira “...bir kavramın işaret ettiği şeyde bir özelliğin bulunup bulunmadığını ifade etmenin tek yolu [...] kavramı özne, özelliği yüklem olarak içerecek bir önerme kurmaktır. [...] başka bir deyişle, her önerme, kavram hakkında dil aracılığıyla ileri sürülmüş bir iddiadır” (Özlem, Mantık, 2011, s. 135) (Bu alıntı **Çağdaş/Güncel Ayrımı** başlığının hemen üstündeki paragrafın sonunda da kullanılmış!) Buradan kaldırılabilir veya zira yerine ‘daha önce de ifade edildiği üzere’ yazılarak kullanılabilir.

1.5.2.3. Heykelin Modernizmle Başlayan Evrimi

Modernizmle evrimine başlayan ve evrimini çağdaş yapıta dönüşerek tamamlayan heykel için, heykelin “ne” liği, ne için tasarlandığı, mecrası⁷ ve kategorisiyle ilgili soruların bir bölümü, süreç içinde yanıt bulmuştur. Öyle ki; heykel tarihinde görsel doküman nitelikleriyle, belge özelliği taşıyan eserlerin en önemlileri 19. ve 20.yy’da üretilmiştir. Olası heykel tanımları bu eserler referans gösterilerek yapılır. Bu eserler arasında görece tanıdık olan üç örnek; 1886-88 tarihli “Calais Burjuvaları” 1891’de sipariş edilen ve yapıldığı dönemde spekülasyonlara sebep olan “Balzac Anıtı” ve “Victor

⁷ Nicolas Bourriaud ve Hall Foster tarafından da kullanılan ‘mecra’ kavramı; bu metinde modernizmin toplum hayatını sınıflandırma şeklini ifade eder. Aslında coğrafya alanına ait olan kavram, kimi sosyologların kullanmaya başlamasıyla sosyoloji alanına uyarlanır. Kamusal alan ve sanat ilişkisi dolayımında sosyoloji alanından faydalandığı için de mecra kavramıyla sanat yazınında da karşılaşırız. ⁸ Sanat tarihinde akımların öncülerinin genellikle ressam olduğu ve bir heykeltıraşın sanat tarihinin seyrini değiştirecek öneme sahip bir akıma öncülük etmesinin nadir karşılaşılan bir durum olduğu göz ardı edilmemelidir.

Hugo Anıtı”, Fransız heykeltıraş Aguste Rodin’e (1840-1917) aittir. Adı geçen eserleriyle Rodin, modern heykelin tohumlarını serpmekle kalmıyor, avangard akımların da önünü açıyordu; “Öyle ki, zaman zaman ifade ve davranışları iyice abarttığı için anlatımcılığın; giysiye benzemeyen giysiler içinde vücudu iyice gizlediği için de soyutun sınırlarına gelip dayanıyordu” (Yılmaz, 2006, s. 21).

1.5.2.4. Balzac Anıtı (1891-1897)

İzlenimcilik akımının ilk temsilcilerinden⁸ olan Aguste Rodin (1840-1917)’in en tartışmalı yapıtlarından biri olan ‘Balzac Anıtı’, “Edebiyatçılar Birliği’nin sipariş ettiği bu koca göbekli, tepede bakan ve palto giydirilmiş heykel” (Modern heykelin fikir babası, düşünene adamın yaratıcısı heykeltıraş Rodin, 2020), hem sanatçısının cesur karakterinin, hem de sanat tarihinde figürün dönüşümünün vücut bulmuş hali olarak Paris’teki ‘Rodin Müzesi’ne sergilenmeye devam etmektedir.

Balzac anıtı, adeta heykelin Modernizm süresince geçirdiği değişimin vücut bulmuş halidir. Bu heykelde, figürün dönüşümünü tüm aşamalarıyla izlemek mümkündür.

Heykelin yapıldığı dönemin hâkim heykel anlayışı figüratif çözümlemelerdir. Gelenek figürü idealize etmeyi salık verirken Balzac Anıtı’nda figürün göbekli, kısa boylu, bir paltoya sarınmış, olabilecek en sıradan haliyle tasviri söz konusudur. Sanatçı daha önce Victor Hugo’yu çıplak tasvir ettiği için tepki aldığından Balzac’ı paltosuyla biçimlendirmiş olabilir. Bu biçimsiz vücudun örtülü hali -farkında bulunmaksızın- adeta bir soyut biçime gönderme yapar. Yani Rodin, bu yapıtıyla sadece kendi döneminin değil, kendinden sonrakilerin de öncülü kabul edilir. (Çünkü soyut sanat sonraki yüzyılın baskın türleri arasındadır.)

Balzac’ın portresi yazarın kişiliğine dair referanslar içerir. Günlük hayatın herhangi bir anında fotoğrafı çekilmiş kadar doğal görünen bu Portre, yazarın dış görünümünü yerine kişiliğine vurgu yapar. Belirgin göz çukurları ve burnu, çıkık elmacık

kemikleri ile bu kişi Balzac'ın ta kendisidir. Bu başın hafif yukarı ve sağa kırılmış bir boyun üzerinde duruşu, kibirli bir yazar gösterir. Bu, Rodin 'in Balzac hakkındaki izlenimidir. Tüm bu biçimsel özellikler sanat yapıtında sanati izleniminin biçimin önüne nasıl geçtiğinin kanıtıdır. İşte izlenimciliğin ilk adımı bu ve benzeri sanati hamleleriyle atılmıştır.



şekil 7: Balzac Anıtı, bronz versiyonu, 1939, Paris

Görüldüğü gibi heykeli ağdaş yapıt statüsüne taşıyan süreç içinde ilk kırılma noktası, figüratif çözümlenin geçirdiği evrimdir. Bu evrimi klasikten kopuş olarak niteleyebiliriz.

Heykelin ağdaş yapıta evrilmesi sürecinde ikinci bir kopuşa da kaideden kopuş diyebiliriz. Aslında mimari gelenek heykeli kaidesiz bir yapı elemanı olarak ele alır. Klasikten moderne kadar kaydedilen süreçte heykel bir bezeme unsuru olarak kapılarda,

duvarlarda, rölyef formunda, mimarinin bir unsuru olarak karşımıza çıkar. Art- Nouveau akımının kimliği sayılabilecek el yapımı süslemeler hakkında, Adolf Loos'un "[...] nesnelere küçük özneler muamelesi edildiği bir topyekûn tasarım çağında, bir Stil 2000 çağında yaşadığımızı hissediyoruz" (Foster, 2002, s. 30) sözleriyle adeta mimari bezeme içinde heykeli tanımlar gibidir. Mimarının bir parçası olarak bilinen heykelin kendi başına da var olabileceğini göstermesi gerekir ki, bu önce kaide üzerinde sergilenip sonra kaidesinden koptuğu iki aşamada gerçekleşmiştir.

Heykelin mimari yapının ikincil bir elemanı olmaktan kurtulması için öncelikle kaide üzerinde sergilenmesi gerekmiştir. Kaide adeta heykelin galerilere, müzelere ve kamusal alana giriş koşulunu oluşturur. Ancak heykelin bütünleyici bir parçası olan kaidesi onu mimarinin hegemonyasından kurtarabilmiştir. Hegel'in de sanatlar hiyerarşisinde⁸, sanatlar arasında son sıraya koyduğu heykel, henüz bir sanat dalı olarak tartışmalı durumdadır. Bu tartışmalar ancak Constantin Brancusi (1876-1957) öncülüğünde heykelin kaidesinden kopup hareket alanını genişletmesiyle mümkün olmuştur.

1.5.2.5. Brancusi Soyutu

Rodin ve Brancusi'nin öncüleri oldukları soyut heykel ise; yüzyılın sonunda Henry Moore ve Barbara Hepworth heykelleriyle kimlik kazanmış diğer bir önemli modern sanat akımıdır. Elbette soyut heykel, heykelin çağdaşlaşma sürecindeki en önemli basamaklardan biridir.

Brancusi, ürettiği özgün heykel formuyla soyutu amaçlamadan soyut kategorisine girmesiyle önemli bir heykeltraştır. Bu bakımdan onun sanatçı kariyeri, heykelin sanat serüvenimde bir kilometre taşı olarak yer alır.

⁸ Hegel'e göre ideal sanat yapıtı biçim ve içeriğin uygun bir birleşiminden oluşur. Ancak heykel aynı anda birden fazla duyuya hitap eden, biçimsel öğeleri fazla güçlü bir formdur. Öyle ki üç boyutluluğuyla heykel ve içinde dolaşılabilir olduğu için mimari, sanat olmak için fazla kütsel disiplinlerdir. Başka bir deyişle, heykelin sanat yapıtı üretmek için biçimsel varlığı, içeriğini oranla fazla kaçmıştır.

Brancusi'nin sanatçı olarak başarısı, mümkün olan en hafif şeyi; duyguları, mümkün olan en ağır malzemeler aracılığıyla yansıtmadır. Kariyerinin erken dönemlerinde günlük hayata dair, sıradan duygulanımları oldukça kütesel, olabildiğince az ayrıntı kullanarak biçime dökerken soyut anlayışının sinyallerini vermiştir. İlerleyen yıllarda ise adeta uçarcasına hafif bir izlenim bırakan taş ve bakır döküm nesneler üretir.

Geleneksel bir malzemenin bu denli değişim geçirmesi, Brancusi'yi sanat tarihinin başrol sanatçıları arasına sokar. Seçtiği medyumun heykel olması da heykel sanatına katkısıdır.



Şekil 8: Constantin Brancusi Editorial on Behance⁹

1.5.2.6. Serra Obsesyonu

Genelde sanatın, özelde de heykelin Modernizmle başlayan çağdaşlaşma sürecinde kazandığı yeni vasıflardan biri de öznelleşmesi olmuştur. Artık sanatçı da sanat yapıtı da sanatın öznesi olarak saygınlık sahibidir. Sanatçıların kişisel serüvenleri artık

⁹ Brancusi'nin soyut çalışmaları, aralarında seçim yapılamayacak kadar benzerlik gösteren üslupsal özellikler taşıdığından, burada soyut çalışmalarından bazılarının bir arada bulunduğu bir görsel kullanılmıştır.

sanatın konuları arasında olmakla kalmaz, sanatçı, egemen sanat algısını tek başına inşa edebilecek güce ve kontrole sahip bir öznedir.

Bu sürecin her adımının tanığı olan Richard Serra da Çağdaş Heykeli kuran sanatçılar arasındadır. Serra'nın sanat anlayışı, yaşadığı döneme de uygun olarak, başka bir sanat anlayışına tepki olarak yöntem arayışıdır. Çocukluğunu ve ilk gençlik yıllarını Modernizmin gelişme sürecinde geçiren Serra dönemin ruhuna hâkim bir sanatçıdır. Yirmili yaşlarını 50'li yıllarda yaşayan Serra, tam da modernizmin yükselen değer olduğu yıllarda heykel yapmıştır. Bu metinde sıkça değinildiği gibi, yirminci yüzyıldan günümüze kadar sanatta, nesneye yüklenen bilgi değeri, konsept ve malzeme seçimi belirleyici niteliktedir. Bu ve benzeri başat etkenler dönemin ruhunu oluştururken, Serra, konu ve malzeme seçimleriyle bu ruhu yansıtır. Üstelik Serra kişisel gelişimini, fikirlerini ve sanat görüşünü sanat dünyasına entegre edecek cürete de sahiptir.

Richard Serra kariyeri boyunca takıntılı bir şekilde resme karşı savaşı. Heykelleri her zaman resimle yarışır. Bu doğrultuda –heykele özgü ayrıcalıkları olan– malzeme ve ölçek silahlarını kullanır. Serra heykelleri hiçbir iç mekâna uygun olamayacağından dış mekanlara göre tasarlanmışlardır.

Serra tuvali, galeriyi, müzeyi ve olası sanat mekanlarını reddederken aynı zamanda mimari-heykel ilişkisini de belirler. Mimari ve heykel arasındaki ayrımı tartışma konusu haline getirir. Bu tartışmalar, öncü mimarinin sanat olarak kabulüne, sonra heykelin tekrar ve tekrar mimariden kopuşuna sebep olur. Bu öncüller günümüz sanatında mimarinin etkin rolünü anlamak için gereken neden-sonuç ilişkisini kurar.

Serra'nın resme karşı kazandığı diğer bir zafer de tuvaldeki derinlik algısından kurtulmak olmuştur. Yapıtını zaten iç mekândan kurtarmış; bununla da yetinmeyip ufuk çizgisini olabildiğince uzak bir mesafeye taşıyarak çöle özgü heykeller tasarlamıştır. Serra heykeli yatay düzlemde büyür. İzleyiciye, yürüyerek bir formun kıvrımlarına girip çıkarak bir uzam kurma olanağı tanır. İzleyicinin yapıt yoluyla ulaştığı bu yeni mekân deneyimi çağdaş sanatın da konusudur.

Richard Serra renk, perspektif ve mekân gibi resme özgü bileşenleri heykel formundan soyutlarken bir içerik sorunsalı üretir. Kendi içerik sorununu “fiil listesiyle

çözer. Serra heykelinin konusu “kıvrılmak” “bükülmek” gibi sıradan eylemlerdir. Bu liste sanatçının kendisiyle sınavı devam ettiği sürece genişleyecektir. Serra’nın bu radikal konu seçimi Modern Sanat içerisinde sanatın biriciklik problemi; devam eden süreçte de “Sıradan Olanın Başkalaşımı”¹⁰ olarak sanatsal karşılıklarını bulur.

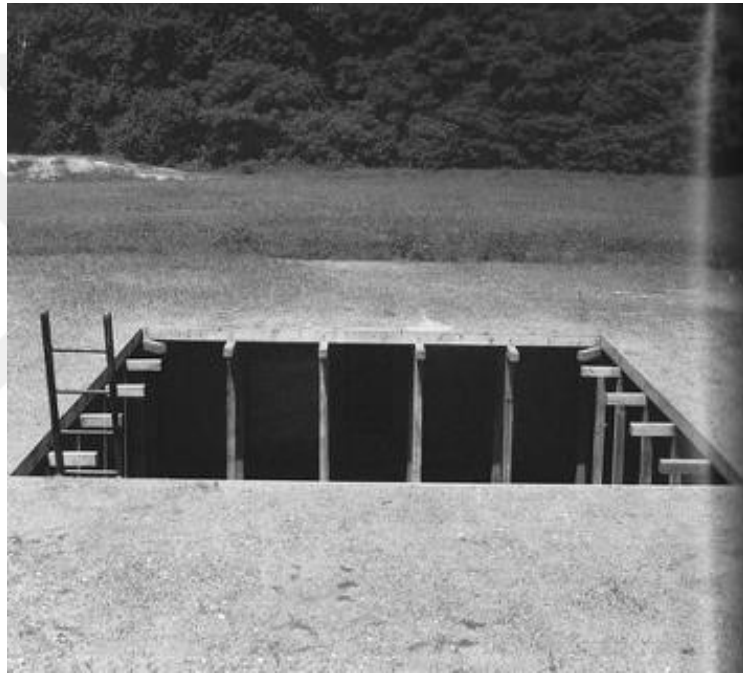
Heykelin kategorisini ve mecrasını belirlemeye yardımcı olan bu gelişmelerin öncülük ettiği, Modernizm sonrası olaylar örgüsü; heykelin kategorisinin değişmesine kadar uzanan tartışmaların konu başlıkları arasındadır. Disiplinler arasındaki sınırların belirsizleşip, kavramların –post önekini aldığı bu yeni dönem, aynı zamanda sanatlar arasındaki hiyerarşinin bozulduğu ve mimarının ön plana çıktığı dönemdir. Dönemin popüler sanatçılarından bazılarının, kategorisini belirlemek ihtiyacı duyulan çalışmaları ve bahsedilen Modernizm sonrası süreçle ilgili ve heykel sanatına ilişkin saptamaların bir bölümü şöyle özetlenebilir:

“Heykele ilişkin temel kaygıların değiştiği bu süreç, farklı tanımları da beraberinde getirdi. 1968 yılında yaptıkları bir söyleşide Frank Stella ile Donald Judd ne resim ne de heykel olan ama ikisinden de öğeler barındıran yapıtlarını tanımlamak için ‘spesifik nesne’ terimini üretmişlerdi. Robert Smithson, Michael Heizer, Nancy Holt gibi sanatçıların heykel sanatının çeşitli sorunlarını göz önünde bulundurarak doğada ürettikleri yapılarını ‘çevre sanatı’ diye adlandırdık. Gilbert ve George’un kendi gövdelerini birer heykel olarak sunan performanslarının eklemlendiği çerçeve ‘gövde sanatı’ oldu. Beuys daha da geniş bir çerçeve getirdi, ‘sosyal heykel’ dedi. Üretimleri mimariyle paralellikler taşıyan Marry Miss, Alice Aycock gibi sanatçıların yapıtları ‘mimari heykel’ başlığı altında belirmeye başladı” (Antmen, 2002, s. 201-214).

¹⁰ Çağdaş Sanatın temelini atarken “sanat nedir” sorusu sorulmuş olmalı. Bu soru Çağdaş Sanat Kuramının temel öğretileridir. Arthur Danto “Sıradan Olanın Başkalaşımı” adlı kitabında bu soruya alternatif bir yanıt önerir. Daha önce varoluşçu yazarlar ve varoluşçu sinema insanınsıradan davranışlarını yüceltmıştır. Danto, günlük hayata dair sıradan eylemlerin, nesnelerin veya kişilerin plastik öğeler, kurgu



ve anlatı yoluyla nasıl yapılaşabildiğini gösterir. Bununla birlikte sanat yapıtı da sayılan bileşenleri olmaksızın sıradan bir nesneye dönüşebilir. Bu durumda sanat nedir?



Şekil 9: Mary Miss, perimeters /pavilions /decoys, 1977-1978

Heykelin Modernizm boyunca serüveni, onun kategorisini –dili, söylemi, nicel ve nitel formu, mekânı, vb. –belirleyen tarihsel veriyi sağlasa da çalışmanın temel amacına uygun öğelere Modernizm sonrasında ulaşılır.

Bu çalışmada heykelin çağdaşlaşması olarak değinilen ve heykelin Modernizmle başlayan ve çağdaş yapıt statüsü edinmesiyle nitelenen süreç, aynı zamanda mimarının tekrar heykelden rol çaldığı, hatta tüm disiplinlere ev sahipliği yaptığı bir süreçtir.

Postmodernizmle içinde mimarının hem yapıtı hem de hâkim paradigmayı inşa ettiği ve neredeyse tüm disiplinlere referans sunduğu bir dönem vardır. İşte bu çalışmanın bağlamını bu dönemin mimarisi oluşturur.

,





2. BÖLÜM

MİMARİ SÜREÇLER

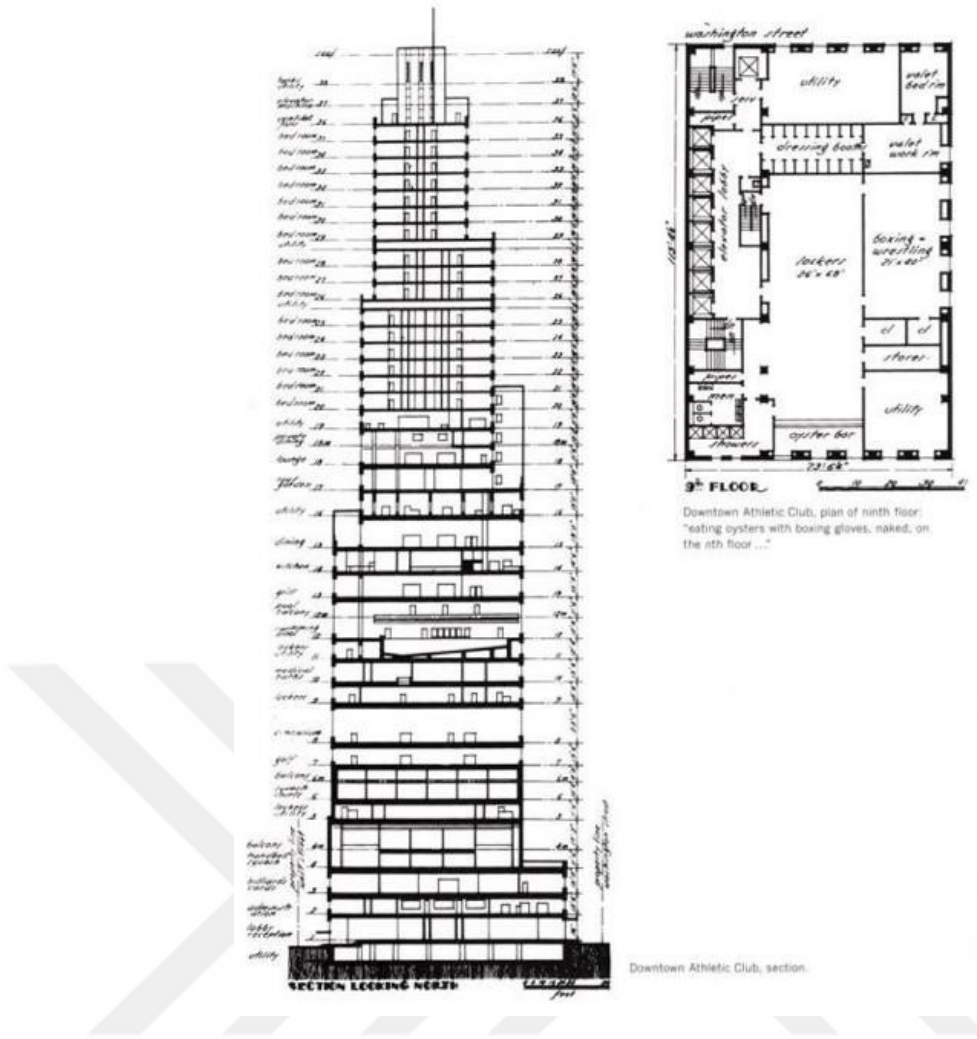
2. BÖLÜM MİMARİ SÜREÇLER

Çalışmanın çerçevesini belirleyen zaman aralığında (20. Yüzyıldan bugüne), heykelin durumunu belirleyen başlıca gelişmeler arasında; mimarinin hem kendi içindeki gelişimi hem de disiplinler arası rolünün büyük ölçüde değişmiş olması, çalışmanın içeriğini belirleyen ölçütler arasındadır.

2.1. Süreç Kavramı

Mimari yapıların tasarım ve ürün aşamaları arasında oldukça uzun zaman aralıkları gözlenir. Örneğin temeli 1248 yılında atılan Almanya'daki Köln Katedrali'nin yapımı 632 yıl sürmüştür.

Mimari yapılar birer süreçtir. Gelişen teknolojilerle ve değişen tasarım anlayışlarıyla birlikte, yapıların yapım süreleri kısalmış olsa da süreçlerin kendilerine özgü ihtiyaçları ve programın gerekleri dolayısıyla, planlanandan çok uzun ya da çok tartışmalı olarak süren/sürmüş inşaatlar da bulunur. 1926 yılında, "...arzulanan insan münasebetlerini üretmek ve pekiştirmek için bir makine" (Koolhaas, Delirious New York, 1994, s. 152) olarak tasarlanıp sunulmuş, 1930 yılında inşaatı tamamlanmış, Manhattan'daki "Downtown Athletic Club" bu konuda önemli bir örnektir. Öyle ki stratejik lokasyonu nedeniyle yapının kente göre planı 38 kez değiştirilmiştir.



Şekil 10: Rem Koolhaas, Downtown Athletic Club planı, 1926

Athletic Club, gökdelenleriyle tanınan Manhattan'ın ikonik gökdelenleri arasındadır, dikey yapılanmanın kat kat inşasının önemli bir örneğidir. Öyle ki her katında yatay yapılanan bir gökdelen, gökdelenlerin fazla yüksek olması problemini çözmeye girişir.¹² Yirminci yüzyıl mimarisi gökdelen mimarisidir, bu yüzyılın üslubunu kavramak

¹² Çelik alaşımlarının mimariye kazandırdığı avantajlarla birlikte (ne kadar yükselirse yükselsin dayanıklılığını koruyan yapılar) gökdelenler kentlerin vazgeçilmez gelişmişlik anıtları haline gelir. Ancak bu durum yerleşke fikri bağlamında mimarinin doğasına tezat oluşturarak, mimari tarihinin önemli tartışmalarından birini tekrar gündeme getirir: “Yerleşmek mi, yoksa göçmek mi?”. Elbette “Hayatın her düzeyinde canlı ya güvenlik yerine hareketliliği ya da tam tersi, macera yerine yerleşikliği seçer” (Mumford, 2007, s. 16). Gökdelenler yerleşmek için fazla yüksektir. Ama zaten “Modernitenin akışkan döneminde ise yerleşik çoğunluk, toprağa bağlı olmayan, modern anlamda” konargöçer” seçkinler tarafından yönetilmektedir” (Bauman, 2017, s. 37). Kentleşmeyle müsemma modernleşme yatay

için gökdelen mimarisini incelemek gerekir. Öyle ki, “...mimari tarihi teknik ve zanaat olarak inşaat tarihini içermek zorundadır; bazen teknik gelişmenin hikayesi, [...] tarihsel gelişmenin tüm diğer istisnai yönlerinden daha önemlidir” (Hitchcock, 1958, s. 115). Yapılış amaçlarıyla yüzyılın egemen sosyo-ekonomik ve yönetsel tavrını ortaya koyan gökdelenler, kronolojik örneklerle ele alındığında, mimari tarihindeki teknik gelişmelere de ışık tutar.

2.2. Yirminci Yüzyıldan Günümüze Mimari Süreçler

On dokuzuncu yüzyılın son çeyreğine kadar geriye götürülebilecek bu süreç içinde mimaride; öncelikle mimarinin üç temel ilkesi olan işlev, süreklilik ve güzellik arasından, işlevle güzelliğin oluşturduğu yeni bir yapı kurulmuştur. Mimari literatüründe “Modern Mimari”, Reyner Banham’a göre “Birinci Makine Çağı”, Hall Foster yazınında “Yüksek Modernizm”, “...mimarlık tarihçisi Henry-Russell Hitchcock ve mimar Philip Johnson’un, 1932’de, New York, yeni Modern Sanat Müzesi’nde düzenledikleri sergi için kullandıkları...” (Roth L. M., 2002, s. 629) “Uluslararası Üslup” , vb. isimlerle karşımıza çıkan bu yapı; postmodernizmle birlikte parçalanmış, işlev sorunsalı çevresinde yeni bir form inşa edilmiştir. Le Corbusier’in “Biçemler artık yoktur, bizim dışımızdadır...” (Corbusier, 1999, s. 301) sözleriyle eleştirdiği bu form, 1988 yılında MOMA’da açılan “Dekonstrüktif Mimari Sergisi” ile görünür hale gelmiştir.

2.2.1. Mimarinin Heykelleşmesi

Özellikle 1960’lı yıllardan sonra, “Çağdaş Sanat” büyük başlığı altında, çözümü uzun soluklu fikir teatileri olan ve disiplinlerin sınırlarını silen sorunsallarla karşılaşırız. Tarihin sonu, sanatın sonu, postmodernizm, kültür endüstrisi gibi alt başlıklar üreten bu sorunsallar, günümüze değin tartışılmış, bu çalışmaya da mimari-sanat ilişkisi olarak sirayet etmiştir. Zira yüzyılın ikinci çeyreğinden itibaren mimari, diğer disiplinlerle

kentleşmeyi gerektirirken, on dokuzuncu yüzyılın son çeyreğinden itibaren kent yükseğe ve daha yükseğe doğru inşa edilir olmuştur. Mimarinin bu çelişkiyi ortadan kaldırması gerekir.

ilişkisinden bağımsızlaşıp özgün bir yapı kurmak yolunda ilerlerken, “[...] sanat bir zamanlar mimariye ait olduğu düşünülen mekâna [...]” (Foster, 2011/2013:14) müdahil olmuştur. Enstalasyon, galeri, müze, müzayede örnekleriyle gözlemlenen iki disiplin arasındaki yer değiştirmelere; “küresel üslup” un bileşeni olan sosyo-ekonomik olgular da eklendiğinde, mimari-sanat ara yüzünde, günümüze ait, yeni bir ilişkisel formdan bahsetmek mümkündür artık: Heykelsi Mimari.

Heykelsi mimari, heykel ve mimarinin arasında kalan ama her ikisi de olmayan melez bir formdur. Bu çalışmada konu edilen tarih aralığı Modernizm ve sonrası olduğundan, bu melez forma ulaşmak kaçınılmazdır aslında. Öyle ki yeni dünya düzenini tasarlarlarken Modernizm “... kendine uygun sanatsal uygulamalar üretti: Yani dayanağı karşılıklı-öznellik olan, merkezi tema olarak da birlikte-var olmayı, seyirciyle tablo arasındaki ‘karşılaşmayı’, anlamın kolektif olarak özümlemesini alan bir sanat biçimi” (Bourriaud, 2003, s. 23). Görüldüğü gibi demokrasiyi üreten akıl; sanatta yeni özneler olarak izleyiciyi, sanatçıyı ve hatta yapıtı yeniden üreterek yeni ve melez formlarla karşımıza çıkmaktadır. Heykelsi mimari de bu melez formlar arasında heykelin konusu olan ve bu çalışmanın içeriği bakımından en çok önemsenendir.

Mekâna Yayılan Heykel (“Sculpture in The Expanded Field”) başlıklı makalesinde, 1979’da Rosalind Krauss; 1960’lı yıllardan itibaren heykelin tanımın ne denli esnetilebildiğini vurgulayarak, heykel sanatının varlık alanını sorgular¹³. Sözü geçen dönemde tüm dünya adına zorlu bir paradigma kayması yaşanıyordu. Krauss, anlamların manipülasyonuyla belirgin tarihsel verileri ise şu sözlerle ifade etmiştir:

“... Savaş-sonrası Amerikan sanatına eşlik eden eleştirel uygulamalar büyük ölçüde bu manipülasyona hizmet ettiler. Bu eleştirinin elinde,

¹³Heykelin tanımının genişlemesi, mekanının değişimi bağlamında değerlendirmelidir. Uzamıyla birlikte ele alınması gereken üç boyutlu bir nesne olarak heykel, sanat tarihi boyunca mekânı her değiştirdiğinde tekrar tanımlanmıştır. Krauss’a göre heykelin – mimariyle ortak kavramı olan – mekânı büyüyüp çeşitlendikçe, yapısı da bozulmuştur. Artık heykelin tanımı çağdaş yapıt açısından üretken bir soru işaretidir.

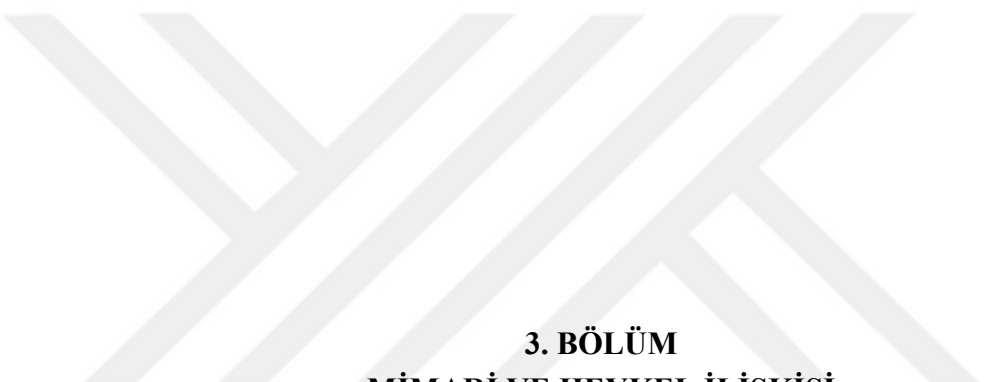
Krauss bu soru işaretini, karşıtlıklar kümesi üzerinde, heykelin paralel disiplini mimariyle birlikte ve ortak kavramları olan mekânı kullanarak gösterir.

heykel ve resim gibi kategoriler, olağanüstü bir esneklik gösterisiyle eğilip büküldü [...] bir kültür teriminin neredeyse her şeyi kapsayacak şekilde nasıl genişletilebileceği örneklendi. Ve heykel gibi bir terimin bu şekilde çekiştirilmesi [...] tarihselcilik mesajı vermektedir” (Krauss, Mekana yayılan heykel, 2002, s. 103).

Heykel tanımındaki esneklik ile Krauss; Modernizm ve sonrası içindeki bazı avangard akım ve üretme yöntemlerinin, heykelin statüsünü muğlaklaştırdığına vurgu yapar. Tarihselcilerin bu durumu meşrulaştırmak için “[...] her şeye -Stonehenge, Nazca çizgileri, Toltek top sahaları, Hint höyükleri vb.-” (Krauss, Mekana yayılan heykel, 2002, s. 104) başvurduklarına değinir.



Şekil 11: Nazca Çizgilerinden biri



3. BÖLÜM

MİMARİ VE HEYKEL İLİŞKİSİ

3. BÖLÜM MİMARİ VE HEYKEL İLİŞKİSİ

Bu bölümde, çalışmanın konusu olan heykel ve çağdaş heykele bağlam oluşturmaları için seçilen paralel disiplin mimari arasında tarihsel ve yapısal olmak üzere iki yolla ilişki kurulacaktır:

3.1. Heykel-Mimari İlişkisinin Yapısal Analizi

Heykel ve mimari arasında; kimi teorisyenlerin açıkça ifade ettiği, kimilerinin de sezgisel olarak bildiği, çok yönlü, yapısal bir ilişki mevcuttur. Bu ilişki farklı başlıklarla kuşatılabilir, başka başka akademik çalışmalara uygun forma esneyebilir. Bu çalışmanın konusu heykel sanatı olduğundan, heykelin mimariyle ilişkisi ortak kavramlarıyla ele alınmıştır:

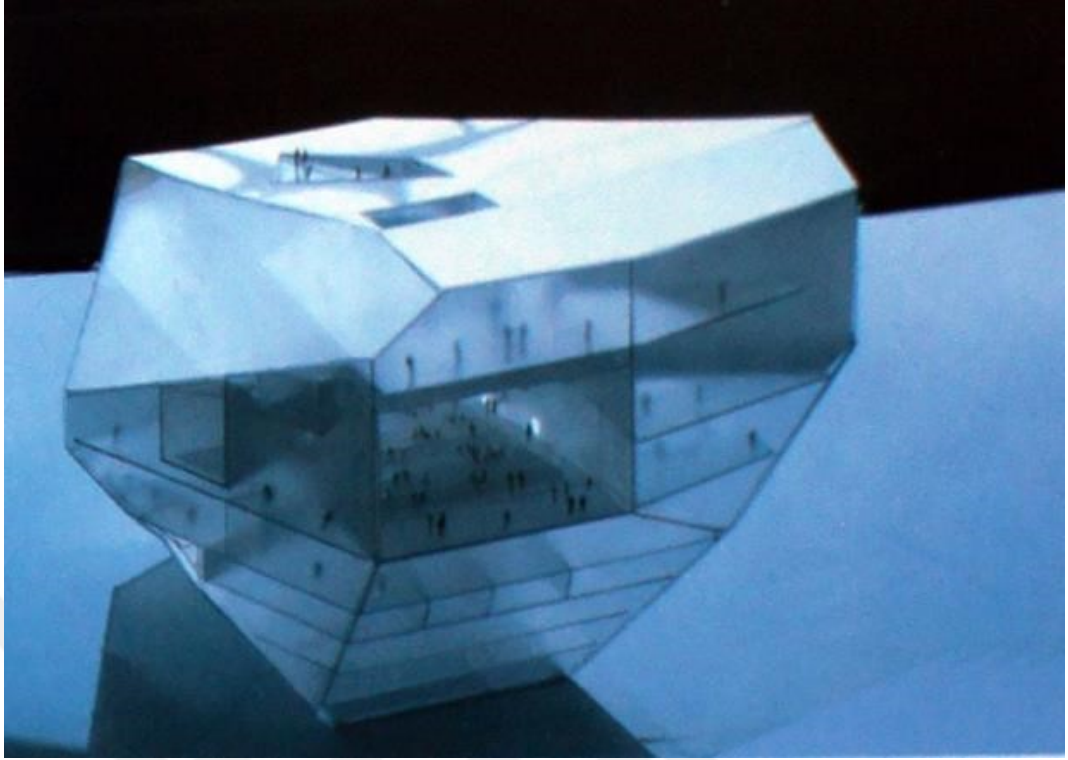
3.1.1. Ortak Kavramlar

Bu çalışma, “Çağdaş Heykel” ifadesinin kavramsallaştırılmasını amaçlar. Bu kavramı desteklemek için de başka bir disiplinden yardım alarak konuyu mimari bağlamında ele alır. Bağlam olarak mimarinin seçilme sebebi de heykel ve mimari arasında yapısal bir ilişki olduğu verili bilgisidir. Çalışmanın bu bölümünde, iki disiplin arasındaki yapısal ilişkiyi serimlemek amacıyla ortak kavramlarından faydalanılır.

3.1.1.1. Boşluk

Heykel ve mimari disiplininin ortak kavramları arasında en önemli olan bir tanesi boşluktur. Boşluk kavramı dolayımında iki disiplin arasındaki fark ortaya konularak dolaysız bir heykel tanımına ulaşılır.

Mimari boşluğu yaratır, heykel boşluğu doldurur. Bu farktan hareketle, “çağdaş heykel boşluğu işlevsiz hale getir” önermesi kurularak, çalışma boyunca amaçlanan önermeler arasına yerleşir.



Şekil 12: OMA: Office for Metropolitan Architectura, Casa da Musica, 1999-2003

Mimarinin temelini oluşturan boşluk doluluk ilişkisi, temel sanat kavramları arasında da mevcuttur.

Genel olarak mimari yapıda ‘boş dolu boş dolu’ veya ‘boş-boş-dolu-boş-boş-dolu’ gibi matematiksel bir uygulamayla bir ritim oluşur. Mimari yapıdaki boşluklar pencereler ve kapılarla tanımlıdır. Heykelde ise sanat eserine özgü bir ritim duygusuyla karşılaşırız. Bu ritim boşlukların sanatçının tasarımına göre ve bir defalığına dağılımı ile elde edilir. Sanat yapıtının biricikliği de işte bu özgün ritimle ilintilidir. Bu özgün ritme çağdaş heykelde de rastlıyoruz. Bu veriye dayanarak “çağdaş heykel biriciktir” önermesi kurularak çalışmanın tanım önermeleri listesine eklenir.

3.1.1.2. Strüktür

Mimari de heykel de biçimde boşluğu içerikte anlamı biçimlendirecek ölçeklere sahiptir. Heykel için bu ölçü konuya bağlı olarak çeşitlenirken, mimarinin ölçeği ‘insan ölçeği’ olarak anılır.

İnsan ölçeğine göre tasarlanmış işlevsel bir yapının ayakta durması doğru ve sağlam bir iskeletin varlığına bağlıdır. Mimaride strüktür, yapının temel aşamasıdır. Mimari yapının inşa sürecinden itibaren varlığı, strüktürün doğru tasarlanması ve güçlü bir malzemeye, sağlam inşa edilmesine bağlıdır. Tapınlardan gökdelenlere kadar mimarinin geçirdiği evrim strüktürün evrimidir.

Heykelde ise, sanatçısı tarafından anlamlı veya anlamsız bir bütün oluşturacak şekilde biçimlendirilmiş boşluk söz konusudur. Heykelde boşluk kütleyle bir arada bulunur. Heykel bir veya daha fazla kütleyi içeriden veya dışarıdan boşlukla kuşatma organizasyonudur. Strüktür mimaride taşıyıcı bir eleman iken heykel için biçimlendirme materyalidir. Boyutu ne olursa olsun; heykelde denge, ritim, ağırlık merkezi vb. gibi biçime ilişkin tüm sorunlar strüktürde çözülür.

Her iki disiplin için de strüktür yapının en önemli elemanıdır. Mimari ve heykelde tasarım strüktürün tasarımıdır. Çağdaş yapıta evrilme sürecinde ‘konstrüktivizm’ akımı bu kavrama içkin olarak gelişmiştir.

3.1.1.3. Mekân

Mekân, birçok disipline bağlam oluşturan, geniş kapsamlı bir kavramdır. Coğrafyada mecra, sosyolojide kamusal alan gibi kimi karşılıklarıyla sanat alanında da karşılaşırız. Diğer disiplinlerden sanata aktarılan birçok kavram olmasına karşın, mekân diğer disiplinlere sanat yoluyla aktarılan nadir kavramlardandır. Şöyle ki, mekân mimari ile dolaysız olarak ilgilidir. Mimari ise sanat evreninde bir alt kümedir. Dolayısıyla da diğer disiplinler mekân kavramını sanattan almışlardır.

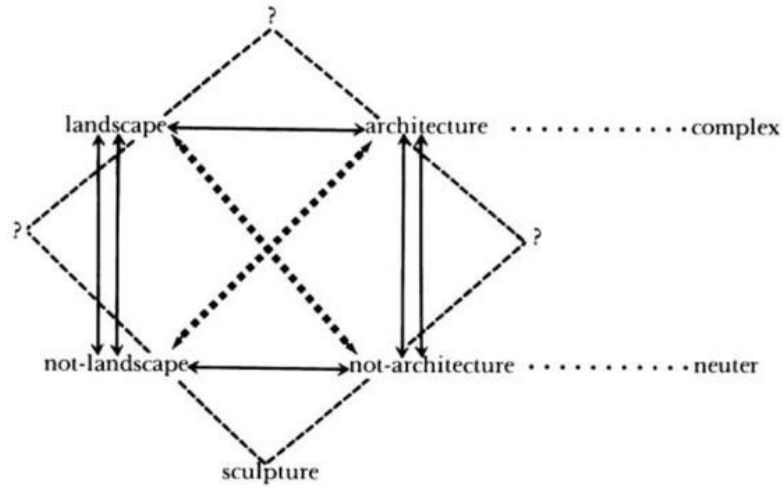
Çağdaş Yapıt ise mekânı hem kavram olarak ele alır (örneğin kamusal alanı incelerken mekân ve plastik değerler bakımından ele aldığı olur) hem de mekân bağlamında özgün yapıt türleri üretir (enstalasyon, mekân müdahalesi, vb.).

3.1.1.4. İşlev

Heykel ve mimari arasında, ortak kavramların her birinden faydalanarak ilişki kurulabilir. İşlev kavramı ise, iki disiplin arasında bir ayırım ilişkisi kurmayı sağlar. Heykel ve mimari çoğu yolla birleşirken işlev sorunsalıyla birbirinden ayrılır. Başka bir deyişle, mimariden işlevi çıkarıp heykele ulaşabiliriz. Ancak bu heykelin işlevsiz bir form olduğu anlamına gelmez.

3.1.1.5. Malzeme

Günümüz düşünce/eylem sistemini belirleyen savaş, icat ve kuramlar; yazılı/kayıtlı belgelerin yanı sıra, görsel doküman olarak mimari tarihinde kaşımıza çıkar. Bu sebeple, toplumsal belleğin tanımında önemli yeri olan “mimari mekânın dönüşümü, bu çalışmanın da bağlamını oluşturur. Malzeme olarak değişen ve dönüşen mekân ise, mimariyle birlikte çağdaş sanat kuramlarının da konusudur.



Şekil 13: Rosalind Krauss ‘un Karşıtlıklar Karesi

Mekân, çağdaş yapıtın içeriğin kavramı olabilirken, çağdaş yapıt da mekânı yeniden üretebilir. Dolayısıyla mekân ve yapıtın birbirlerinin (karşılıklı olarak) malzemesini sağladığı da söylenebilir.



Şekil 14: Janet Echelman, She Changes, enstalasyon, 2012.

3.2. Konstrüktivizm

Modernizmin ana akımları arasında olmakla kalmayıp ‘yapısalcılık’ anlamına gelen Konstrüktivizm çağdaş yapıt kümesine de giren ürünler içerir. Bu akım mimari ve heykel disiplinlerini doğrudan etkilediği için bu çalışmanın içeriğiyle de uyumludur.

Konstrüktivizmin kelime karşılığı ‘yapısalcılık’ tır. Bu kavramla sosyoloji ve eğitim bilimleri disiplinlerinde de karşılaşırız. Sanattaki karşılığını 20. Yüzyılın ilk çeyreğinde, Rus Konstrüktivizminde bulur. Rus konstrüktivistler sanat yapıtını bir inşaat olarak ele alırlar. Dayanakları da bilimsel ve matematiksel olmalıdır. Bu bakımdan Modernizmle uyumlu bir sanat akımıdır. Ancak çağdaş sanat açısından önemli olan karşılığını 20. Yüzyılın son çeyreğinde bulur. Bu kez yapıtın bozulup tekrar kurulması gereken bir yapı olduğu iddiası gündemdedir. Rusların konstrüktivizmi biçimselken bahsi geçen ikinci konstrüktivistler diğer bütün çağdaşları gibi içeriğe yönelir. Böylelikle mimari ve heykelde karşılık bulan ‘dekonstrüktivizm’ ortaya çıkar.

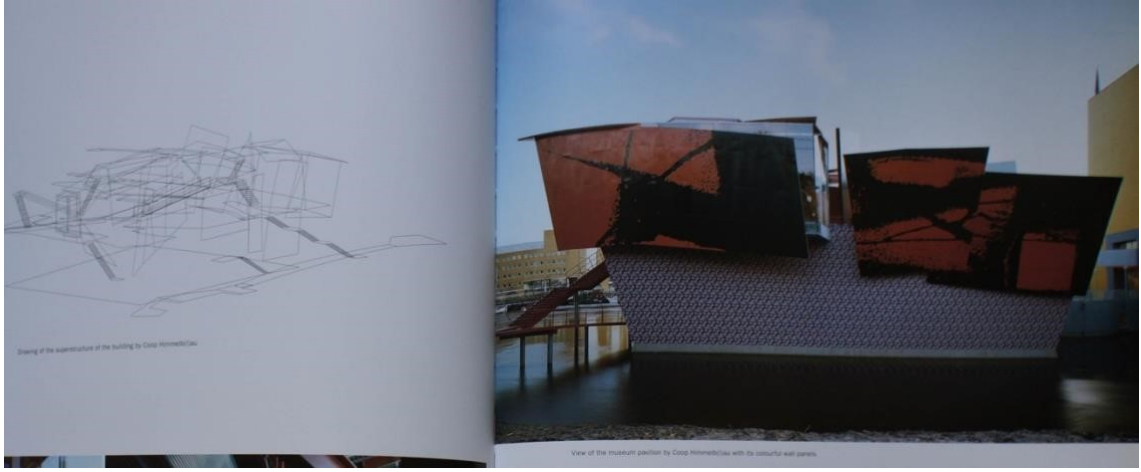
New York Modern Sanat Müzesi'nde (MOMA)¹¹, 1988'de 'Dekonstrüktivist Mimari Sergisi' başlığını taşıyan önemli bir etkinliğe ev sahipliği yapar.

3.2.1. Dekonstrüktivist Mimari Sergisi

Daha sonra 'Postmodern Mimari'nin kurucuları arasında anılacak isimlerin de yer aldığı sergide, Postmodern Mimarinin yöntemleri, sergilenen projeler aracılığıyla belirlenmiştir: Modernizmin fonksiyonel ve realisttik yaklaşımına koşut olarak postmodern mimaride “Konstrüktivist eğik ve çapraz çizgi motifleri kullanılarak duvarın sembolik olarak parçalanması çizgileri tanımlayan duvarın yok olmasına sebep oluyor” (Deconstructivist Architecture, 1989, s. 34). (Dolaylı alıntı) Bu noktaya kadar her dönemin kendine özgü mimari üslubu olmasına rağmen temel Vitruvius tarafından belirlenen temel ilkeler – güzellik, sağlamlık ve işlev– korunmuştur. Mimari mekânı bu

ilkelere uygun olarak sınırlandırılmış boşluk olarak tanımlayabiliriz. Bu tanıma göre mimari mekân, boşluğu sınırlayan ögesi, yani duvarları üzerine temellenir. Daha sonra duvara eklenen kapı ve pencere açıklıkları ve çatı ile mimari tamamlanır. Görüldüğü üzere duvar mimarini değişmez elemanıdır ve Dekonstrüktivistler duvar üzerinde yaptıkları değişikliklerle tüm mimari geleneği temelden sarsmış olurlar. Bundan sonra mimari yapıda uçarcasına hafif görünen kütleler, dalgalanan çatılar, dans eden duvarlar ve hayalet dış cephelerle karşılaşırız. Adeta bir heykeli tanımlar gibi tanımlayabileceğimiz bu yeni yapılar içinde 'heykelsi mimari' de vardır. Heykelsi mimariler bu çalışmanın asıl konusudur; “Çağdaş Heykel, heykelsi mimaridir”.

¹¹ MOMA: Museum of Modern Art



Şekil 15: Coop Himmelb (l)au, Museum Groningen, 1993-1994 (Sewing, Architecture: Sculpture, 2004, s. 82-83)

Dekonstrüktivist sergide yer alan mimarları listesi şöyledir:

Frank Gehry

Daniel Libeskind

Rem Koolhaas

Petrer Eisenman

Zaha Hadid

Coop Himmelb (l)au

Bernard Tschumi

Paul Pogbave

Sergi hem mimari hem de sanat tarihi açısından önemli sonuçlar doğurmuştur. İlk defa ticari amaç gütmeyen bir mimari sunumu yapılmakla kalmamış, aynı zamanda bu sunum kült sanat sergileriyle yarışmıştır. Bu yeni durum mimarının sanat olup olmadığı tartışmalarında adeta keskin bir viraj etkisi yapar: şayet mimari sanat olma özelliğiyle piyasaya sürülecekse; mevcut tüm sanatlardan rol çalacak etki alanına sahiptir.

3.2.1.1. Venedik Mimarlık Bienali

Dekonstrüktivist sergi açıldığı yıl, sanat sergileriyle yarışmış ancak sonraki yıllarda mimari sergileri, sanat sergilerinin de önüne geçmiştir.

Sanatın dolaşım ve mübadele değerini hem kuran hem de koruyan oluşumlardan biri olan bienaller yapıldıkları şehre kültürel ve ekonomik katkılarının yanısıra, sanata da öncü bir rol atfeden etkinliklerdir.

Dünyanın en prestijli sanat bienali olan Venedik Bienalinde, 1975 yılında bir mimarlık sergisine yer verilmiş, çok ses getiren mimarlık sergileri, bienal bünyesinde beş yıl devam etmiştir. Mimarlık sergileri, sanat olmak bakımından rüştünü ispatlayan mimarinin en iddialı ürünleridir. Mimarlık sergileri tüm disiplinlere ve toplumun üst katmanlarına hitap eden, mimarların sanatçı kimliklerini ortaya koydukları spesifik etkinliklere dönüşmüşler; o kadar güçlü bir etki yaratmışlardır ki, 1980 yılından itibaren Venedik Bienali, bir kez bienal ve bir kez de Mimarlık Bienali olacak şekilde, dönüşümlü olarak yapılmaya başlanmış ve nihayetinde ayrılarak ‘Venedik Mimarlık Bienali’ne dönüşmüştür. Venedik Mimarlık Bienali, mimarinin diğer alanları nasıl temellük edip, onları nasıl ele geçirdiğinin görsel kanıtlarıyla doludur. Çizim tabletlerinden dekorasyon ürünlerine kadar geniş bir ürün yelpazesi sunarak Çağdaş Sanatın disiplinlerarası yapısını da besleyen bu sergiler, mimarların da programları dışında çalışma olanağı buldukları birer mikro-özgürlük alanıdır. Mimarlık sergilerinin tüm ürünleri tasarım aşamasında noktalanarak; tasarımın yapının kendisiyle eşdeğer olduğu bir duruma vesile olur. Böylelikle mimarinin bir öğretisi olarak “Çağdaş Heykel, tasarım ve ürünün eşdeğer olduğu bir sanat ürünüdür” önermesi kurularak çalışmanı sonuç bölümünde yer alan önermeler listesine eklenecektir.



Şekil 16: 15. Uluslararası Mimarlık Bienali, Kore Pavyonu; fotoğraf: Francesco Galli

Mimarlık Bienalinde sergilenen mimari maketler, bu çalışmada önerilen ‘Hareket Kategorisi’nde de yer alır.

3.3. Disiplinlerarasılık

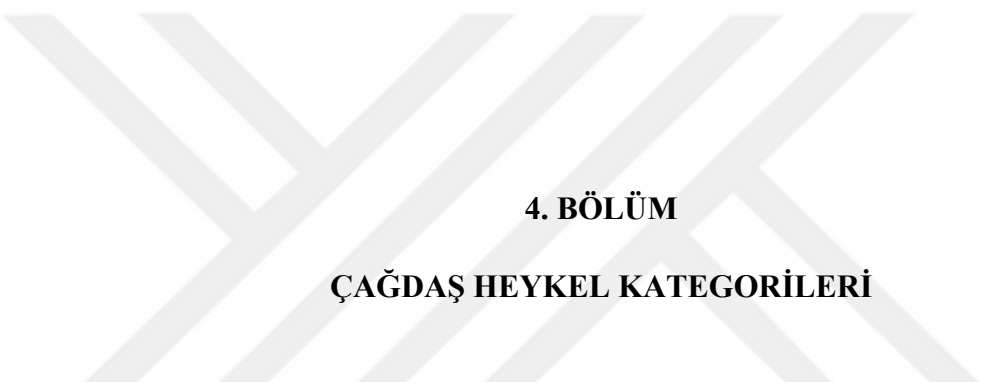
Disiplinlerarasılık, önceki yüzyılda opera sanatçısı Wagner tarafından teorize edilen ‘gestamkunstwerk (topyekûn sanat)’¹² kavramı üzerine temellenir. Daha sonra sanat yapıtının sınırlarını belirlemek isteyen pek çok teorisyen tarafından kullanılan bu kavram, disiplinlerarasılığa evirildiği bir süreçten geçmiştir. Modernizm adıyla anılan süreç, uygarlık tarihinin, enformatik açıdan en zengin aralığı olan 20. Yüzyıla tekabül eder. Önemli savaşların, icatların ve bilimsel gelişmelerin yaşandığı bu yüzyıl ve devamında, disiplinler birbirlerinin değişkenleri halini alır. Elbette, ne bu kavramın 20. yy’da şekillenmiş olması tesadüftür ne de tam karşılığını günümüzde bulması. Öyle ki

¹² 15 Sahne sanatları için dillendirilen bu kavram, sanatların birliğini ifade eder. Buna göre bir opera eserinde, ses ve görüntüyü oluşturan tüm öğeler (operet, opera sanatçısı, sanatçının giydiği kıyafet, sahne dekoru, vb.) bir bütünün parçaları olarak varlıklarını korurlar. Tek başlarına daha basit anlamlarla yüklü olan bu parçalar bir araya geldiğinde sanat yapıtını oluşturlar.

‘sanatların birliği’ anlayışı, modernizmin tek-merkezlilik anlayışına ve küreselleşme politikasına uygun olarak sanatta da karşılık bulur. Küreselleşme olgusuyla paralel olarak “...1900 dönemi sanatçıları, statükoya kendi iradeleriyle bağlanır, kültür endüstrisiyle ilişkiler bilinçli olarak pozitiftir. Sanatçı, ‘moda ve eğlence endüstrileriyle flört eder’” (Artun, 2011, s. 41). Vasıf Kortun, bu tavrı, Türkiye’de 1980’lerden itibaren hayata geçirilmeye başlanan “Çağdaşlaşma Projesinin” bir ayağı olarak değerlendirir. Çağdaş sanatçı, hem kendinden öncekilere karşı durarak aktüel söylemin hatta devletin bir bileşeni, hem de meslek zanaatıyla değil de tasarım yeteneğiyle meslek sahibi bir sanat profesyonelidir. Bu bağlamda, çağdaş sanatçı sadece günü yakalamakla kalmamalı, – güncel olanla yetinmemeli– fikir ve materyal üretimine de dönüşümüne de katkı sağlamalıdır.



Şekil 17: Çağrı Saray, Kırmızı Oda: Sekanslar, 2006-2007 (Saray, 2007:20)



4. BÖLÜM

ÇAĞDAŞ HEYKEL KATEGORİLERİ

4. BÖLÜM

ÇAĞDAŞ HEYKEL KATEGORİLERİ

Çağdaş Heykel ifadesi; buraya kadar bahsi geçen tüm heykel formlarını içeren ve çeşitlilik gösteren bu formların bir bölümünü, sistematik bir bütün halinde, bir başlık altında toplayarak, heykelin uygun biçimde kategorilendirilmesine yardımcı olmayı önerir. Bu sistematik bütünü sağlamak için de öncelikle heykelin mimariyle yapısal ilişkisini göz önünde bulundurmayı tercih eder. Bu çalışmanın temel alt başlığı olan heykelsi mimari yapıların, heykel sanatı içinde nasıl konumlanacağı da önem taşır. Bu sebeple, çağdaş heykel başlığı altında toplanacak formların bir bölümü mimari odaklı olmalıdır. Heykelin mimariyle ilişkisi dışında, minimalist heykel örnekleri, konstrüktivist yaklaşımlar veya Richard Serra heykeli gibi bir isme mal olmuş yapıtlar dahil olmak üzere, tarihte görece özgün heykel formlarından bazıları bu çerçeveye dahil edilecektir.

Çağdaş heykel, günümüz sanatının disiplinlerarası durumundan türemiş disiplinlerötesi bir formdur. Heykelin bu yeni çağdaş forma evrilirken geçtiği aşamaların her biri, heykelin mekânla ilişkisi bağlamına oturur.

Antik dönemde devasa ölçekleri ve idealize biçimleriyle içerikten yoksun olan heykel, kaidesi sayesinde iç mekânlara ve kamusal alana girerek meşru sanatlar arasına girer. Başka bir deyişle heykelin sanat olarak meşrulaşması, öz-mekânı olan kaideyle ilişkisi dolayımında gerçekleşmiştir. Kaidenin kullanım şekli çağdaş heykel açısından da belirleyici bir rol oynar.

Modernizmden günümüze kadar devam eden süreçte mimari-heykel ilişkisi, bu kez başka bir yoldan tekrar kurulur. Aralarındaki yapısal ilişki gözetildiğinde bu yeni ortaklığın kaçınılmaz olduğu açıktır. Şöyle ki, heykelin mekanla ilişkisi onu çağdaş yapıt kategorisine taşıırken, mimari de heykelleşerek aynı kümeye girer. Böylelikle mimari çağdaş heykelin hem bağlamını hem de bizzat kendisini oluşturur. Bu bölümde mimariyle ortak bağlamda yer alan çağdaş heykeller kategorilere ayrılarak tanımlanır.

4.1. Yöntem Olarak Kategorizasyon

Aristoteles, sonradan külliyyatına ‘Kategoriler’ başlığıyla girecek öğretisinde, tüm varlıkları kategorilere ayırmak gibi iddialı bir girişimde bulunmuştur. Bu çalışmada varlıkların çok küçük bir bölümü ele alınır: Varlıklar içinde nesneler, nesneler içinde

sanat yapıtları, sanat yapıtları içinde çağdaş yapıtlar ve çağdaş yapıtlar içinde çağdaş heykel çalışmanın konusunu oluşturur. Yine de sayısı belirsiz bu formun nicel olarak tespiti mümkün değildir. Bu yüzden, yapıtların nitel özelliklerini referans alan bir listeleme yöntemi kullanılmaya çalışılacaktır. Çağdaş Heykelleri nitelikleri yönünden sınıflandırmak uygun bir kategorilendirme yöntemi olsa da yine de bu çalışmanın kapasitesini aşacak kadar fazla sayıda örnek içerecektir. Bu yüzden Çağdaş Heykel Kategorileri kurulurken, sadece mimariyle ortaklıkları bağlamda yer alanlar listelenecektir.

Bilimsel araştırmaya özgü olan ve Wittgenstein'dan devralınan maddelerle listeleme yöntemi; “Çeşitli öğelerin birliği gibi görünen herhangi bir olgunun ilk dikkate alınışı, bu öğelerin envanterini çıkarmaya ve bundan da “listing”ler yapmaya dayanır” (Moles, Belirsizin Bilimi, 2012, s. 254).

Bu çalışmada kullanılan Kategorizasyon yöntemi; bir görsel veri bankasından faydalanılarak başlatılır. Çalışmada belirlenen her kategori, örneklerinin görselleriyle desteklenmesi hedeflenmektedir.

Öte yandan yukarıda açıklanan yöntemle belirlenen bu kategoriler, bir veya birkaç örnekle gösterilecektir. Çağdaş heykele kategoriler eklemek veya burada belirlenen kategorilerin örneklerini çoğaltmak üzere, bu bölümde sınırlı sayıda örnekle yetinilmiştir. Bu çalışmada belirlenen her kategori ucu açık bir yapıtlar kümesidir.

4.2. Anıt Mimariler

Her mimari yapı, ‘anının sürekliliğini’ sağlaması bakımından bir anıttır aslında. Ancak bu çalışmanın konusunu oluşturan anıtlar, somutlaştırılmış formlar, tekil nesnelerdir.¹³ Bu noktada anıtın iki farklı tanımına değinip birini seçmek yerinde olacaktır:

¹³ Jean Baudrillard, mimariyle ilgisinin mekanla sınırlı olduğunu ifade etmesine karşın, özellikle postmodern mimari örnekleri için ‘tekil nesneler’ kavramını kullanır.

4.2.1. Anlamı Önceleyen Anıtsal Formlar

Yaygın olarak bilinen anıt tanımı, genellikle kamusal alana göre ölçeklendirilen¹⁴, tarihte önemli bir olay veya kişiyi anmak, toplum belleğini biçimlendirmek, kentsel planlamaya katkı sağlamak gibi amaçlarla yapılan insan ölçeğine göre büyük boyutlu heykeller ve bunların tarihi boyunca değişen isim ve içeriklerinden oluşur. Bu bakımdan colossuslar,¹⁵ zafer takları, dikilitaşlar, yazıtlar, şehir kapıları, köprü ayakları ve daha birçok kült biçim anıt kategorisine sokulabilir. Örneklerinden de anlaşılacağı üzere, anıt formu içinde içeriğin yüzdesi biçimden fazladır. Anıt formu içeriğine uygun tasarlanır. Bir bakıma anıt, anlamın üreticisi ve taşıyıcısıdır. Bu izleği takip eden kimi çağdaş sanatçılar anlamın kendisini anıtlatmışlardır. Özellikle Kavramsal Sanatın açtığı tartışma konuları kimi Çağdaş Sanat profesyonellerini bu noktaya taşımış, Çağdaş Sanat başlığı altında anlamın anıtlatıldığı bir durum ortaya çıkmıştır.

¹⁴ Anıtlar toplumsal bellekte kalıcı bir etki yaratmak ve her bakıldığında bu etkiyi tekrar hatırlatmak/yaşatmak üzere amacına uygun yerlere inşa edilirler. Bu bağlamda modern kentin yönetsel işlevine uygun olan şehir merkezi, meydanlar, park ve bahçeler gibi kamusal alanlara konumlandırılırlar. Bu gibi mekânlar, sosyal hayatı düzenlemenin yanı sıra insan ölçeğinin kendiliğinden açığa çıktığı açık alanlardır. Ve anıt heykeller bazen bilerek insan ölçeğine göre devasa denebilecek boyutlarda üretilebilir veya kaideyle yükselterek boyutuna müdahale edilebilir. Bu bakımdan anıtın Antik Yunan heykel geleneğini sürdürdüğü söylenebilir.

¹⁵ Colossuslar tarihte önemli bir olay, kişi veya benzer durumların anısına yapılan devasa heykellerdir. Zaten İngilizce bir kelime olan collosusun “dev heykel” gibi doğrudan bir karşılığı vardır. Bu bakımdan, burada kısaca söz etmek zorunluluğu doğmuştur. Ülkemizde, On iki Adalardan en büyüğü olan Rodos Adası’ndaki collosus dünyanın yedi harikası arasında yer alır. Rodos Adası’nın fethi anısına yapılmış 32 metrelik, dev bir Helios (Yunan güneş tanrısı) heykelidir.



Şekil 18: Felix-Gonzales Torres, enstalasyon, İsimsiz (Perfect Lovers), 1991

Kübalı sanatçı Felix-Gonzalles Torres'un 1987, 1990 ve 1991 yıllarında üretilen ve birbirini doğrulayan iki saatten oluşan ve MOMA'da sergilenen düzenlemesi 'Perfect Lovers' anlamı önceleyen anıtlara örnek oluşturur. Çalışma farklı sanatçılar tarafından tekrar üretilmiştir. Bu anlam-anıtsal çalışmanın yeniden üretimleri kronolojik olarak şöyle sıralanır:

Dieter Kiessling, Two Clocks, 1992

Peter Regli, Reality Hacking, 1998

Dan Fisher, Felix-Gonzalles Torres Perfect Lovers, 2001

Ester Shalev-Gerz. İnseparable Angels, 2001¹⁶

James Hopkins, Fowards&Reverse, 2005

¹⁶ Bu versiyon Walter Benjamin'in evinde sergilenmektedir.

Jen Delos Reyes, Perfect Lovers, 2005

Jack Falanga, Still Perfet Lovers, 2006

Clemens Hausch&Peter Moosgaard A Bit Earlier A Bit Late, 2008

Yarn Serandour, Perfect Lovers, 2008

Ahmet Ögüt, Perfect Lovers, 2008

Pier Stockholm, Perfect Lovers, 2008

Bakhti Baxter, Perfect Lovers, 2008

Kendell Geers, Untitled(imprfect), 2011

Pedro Torres, Forever, 2011

Yukarıda listelenen yapıtların tamamının görsellerine ulaşılan web sayfası kaynakçada belirtilmiştir (covers& citations, 2012).

Felix-Gonzalles Torres'un 'Perfect Lovers' adlı anlam-anıtsal yapıtı, tekrar üreilmeye devam ettikçe ikonlaşarak, bir çağdaş sanat yapıtının anıtsal değerini ortaya koyar. Çalışmanın versiyonlarının listesi, bu metinde, daha önce belirtilen yöntemle oluşturulan ilk kategori olması bakımından önem taşır.

Felix-Gonzalles Torres'un 'Perfect Lovers' adlı düzenlemesinin aynı isimle defalarca yeniden üretilmesi bu isimle üretilen ilk eserin türleşmesine sebep olur ki, bu

çalışmada bu türe çağdaş sanat yapıtı denmiştir. Çağdaş bir yapıtın defalarca üretimi ise anlamın anıtlaşması yani çağdaş yapıtın anıtlaşması anlamına geldiği iddia edilebilir.

Çağdaş yapıtın aynı isimle defalarca üretimi aynı zamanda çağdaş sanat piyasalarının nasıl kurulduğıyla ilgili bir izlenim de oluşturur. Ancak bu başka bir çalışmanın konusu olduğundan burada üstünde durulmamıştır.

4.2.2. Nesneyi Önceleyen Anıtsal Formlar

Söylemini dilin işaret ettiği nesne aracılığıyla ifade eden anıtsal formlardır. Anıtın mahiyetini/anlam içeriğini nesnesine yükleyerek toplumun her kesimi tarafından anlaşılmasını kolaylaştırır ve mübadele değerini¹⁷ arttıırırlar. Heykelin alanına giren ölçekler ve kütsel formlar ve çoklukla bizatihi heykelin kendisi olduğundan, bu çalışmanın konusu olan anıtlar bu başlık altında toplanır.

Bu çalışmada mimari bağlamında çağdaş heykeller ele alınır.

Anıtlar heykel kümesinde yer alır.

Mimari yapılar kendileri de birer anıttır.

Bu verilerden yola çıkarak ‘Anıt Mimari’ kategorileri şöyle kurulmuştur:

4.2.3. Anıt Kuleler

Kale, katedral, cezaevi gibi kamusal yapıların bir parçası olarak tasarlanan kuleler, gözlem amaçlı tekil nesneler olarak da inşa edilmişlerdir. Deniz fenerlerindeki gibi gözlem ve kontrol için inşa edilebilir. Radyo kulelerindeki gibi yüksekliğinden faydalanmak inşa edilebilirler. Pisa ve Eiffel örneklemindeki gibi tamamen anıtsal bir yapı olarak inşa edilebilirler... Kuleler ince/uzun siluetleriyle anıt olmaya çok uygun

¹⁷ Modernizmle başlayan süreç içinde, sanat yapıtını temsil değerinin yanına mübadele değeri de eklenir. Bir bakıma yapıtı metalaştıran bu durum galeri ve müze mekânları; bienaller, sanat fuarları gibi etkinlikler ve küratör, koleksiyoner gibi yeni özneler sayesinde pekişir. Burada anıtın yerel yönetimler tarafından sipariş edilmesiyle meta, anlamın taşıyıcısı olmakla da çağdaş yapıt olduğu düşünülerek mübadele değerinden söz edilmiştir.

yapılardır. Aynı zamanda da yararlılık işlevini yerine getiren mimari yapılardır. Bu sebeplerle, anıt mimari kategorisine eklenmişlerdir. Çalışma için seçilip çoğaltılmak üzere listelenen kule örnekleri şöyledir:

- Baltimore/Maryland’de, 1829 yılında, 65 m uzunluğunda inşa edilmiş “Phoneix Saçma Kulesi”, hem estetik görünümü hem de mühendislik becerileriyle anıt mimariler arasına girer.

Tarihteki ilk dikey fabrikadır, 1892’de üretim durmuştur ve şu anda müze olarak kullanılmaktadır.

Asansör olarak zikzak demirlerden oluşan raylı sistemin kullanılması da yapının bir diğer mühendislik becerisidir.



Şekil 19: Phoneix Saçma Kulesi

- Küba’daki Presedio Modello Hapishanesi (Bkz. Şekil 21), mimari tarihinin en ikonik yapıları arasında yer alır. Ortasında bir “**Gözlem Kulesi**” etrafına daire şeklinde inşa edilmiş bir yapıdır. Bu yapı, suçluları korkuyla kontrol etmek amacıyla tasarlanmış, fobik

bir mekandır. Paranoaya kapılan suçluların bazıları psikiyatrik desteğe ihtiyaç duymuştur.

Kuleye çıkan gardiyanlar, göz hizasında, dairesel bir pencereden mahkumları izliyordu. Kulenin özelliği, mahkumlar tarafından içinin görülmemesidir. Bu sayede mahkumlar günün hangi saatinde ve hangi açıdan izlendiklerini bilemezler. Her zaman kurallara uymak zorunda kalırlar. Böylelikle cezaevinin güvenliği mahkumların oto-kontrolü ile sağlanır. Bu yaklaşım ‘panoptikon’ kavramının da fikir atasıdır.

Cezaevi büyük tepkiler alarak 1967’de terkedilmiştir. Eşsiz yapısı başka bir amaçla kullanılmasına izin vermediği için uzun süre boş kalmış, günümüzde müzeye dönüştürülmüştür.

Dramatik hikayesiyle “**Presedio Modelo’nun Gözlem Kulesi**” anıtsal bir mimari örneğidir. George Orwell’ın ‘1984’ kitabına da konu olmuştur.



Şekil 20: Presedio Modello

- Sovyetler Birliği topraklarında yer alan “**Ölüm Kulesi**” intiharlarıyla ünlü bir kuledir. İnşaatı yarım kaldığından hiç kullanılmamış, bulunduğu yerde anıtsal bir kimlik kazanmıştır.

Üst üste 2,5 m Beton silindirlere oluşan 220 m TV kulesi ve 140 metal olmak üzere 360 m olarak tasarlanmış ama bitirilmemiştir. Yine de bu kategoriye girmek için yeterli yüksekliğe sahip olduğu söylenebilir.

- İkinci Dünya Savaşı sırasında Nazi saldırılarından korunmak için Thames Nehri'nde inşa edilen **“Red Sand Deniz Kaleleri”**, savaştan sonra terk edilmiştir.



Şekil 21: Red Sand Deniz Kaleleri

Lokasyonu İngiltere'nin doğu kıyısında, Thames açıklarında yer alan, son kalan 7 adet kaleye ulaşım ancak gemi ve uçakla sağlanıyor.

İnşaatı karada, 1942 yılında yapıлып denize taşınmış olmalarıyla bir mühendislik becerisi olarak görülürler.

Her biri 580 ton ağırlığındaki kaleler, 1956'da terk edildiğinden beri anıtsal bir işlev yüklenmiştir.

- Brüksel'in 50 km. güneyinde, Sumber Nehri boyunca uzanan “Alien Elektrik Santrali” hiperboloid biçimli, dev soğutma kuleleriyle anıtsal bir yapıya sahiptir.

Adını bir mühendislik becerisi olan hiperboloid biçimindeki kulelerinden alır:

Hiperboloid, mimaride ağırlık olmadan kütle yaratmanın zekice bir yoludur.

Green Peace'in elektrik santrallerinin kapanmasıyla ilgili maddeler içeren, 2016 yılındaki protokolünden sonra kapanır ve anıtsal işleviyle varlığını korur.

4.2.4. Terk Edilmiş Yerler ve Harabe Estetiği

Naziler İkinci Dünya Savaşı'ndan güçlenerek çıkıp iktidara gelmek için teknolojinin ve mimarinin tüm olanaklarından faydalanmışlardır. Savaşın sonuçları arasında Alman Mimari ve Alman Teknolojisinin yükselişi sayılabilir. Nazilerin savaş süresince, dünyanın çeşitli yerlerinde cephanelikler, köprüler, gizli tüneller, savaş teçhizatı için üretim merkezleri vb. yapılar bina ettikleri bilinir. Bu yüzden savaş bittikten sonra değişik noktalarda terk edilmiş mimari yapılarla karşılaşmıştır.

Tarihin canlı belgesi olarak bu mimarilerin anıt değeri vardır. Bunun yanı sıra günümüze gelene kadar eskiyip yaşlanan bu yerlerin estetik değeri de vardır. Günümüze ulaşana kadar geçirdikleri değişimler, bu yapıları –Çağdaş Sanatın alt kümeleri arasında yer alan– ‘Süreç Sanatı’ örneği yapar. Çağdaş Sanat, bu gibi mekanları hem konusu hem de varlık gösterebileceği alternatif mekanlar olarak içerir. Tamamlanmamış inşaat resimlerinden dış mekanlara özgü yerleştirmelere kadar genişleyen bir skalada, çağdaş sanatın ürettiği bir harabe estetiğinden söz edilebilir.

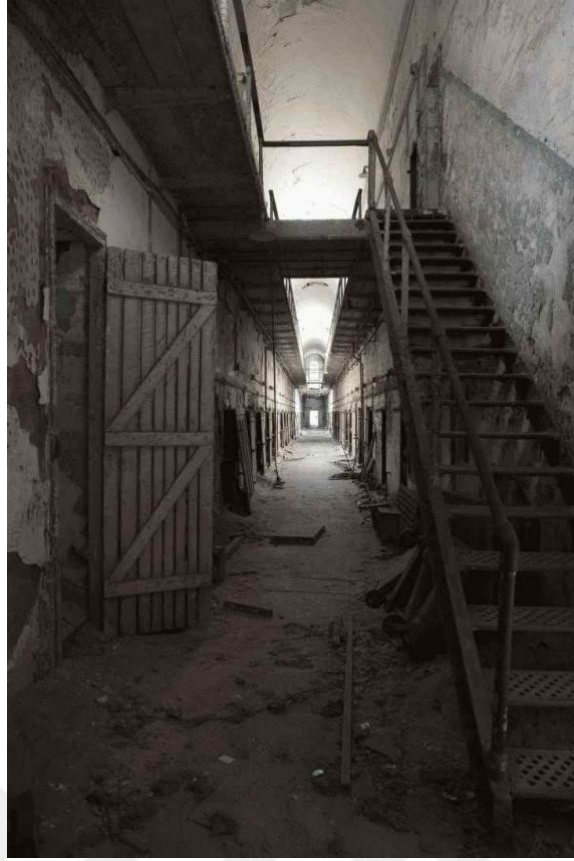
Bu bölümde terkedilmiş ve eskimiş yapılar arasından seçilenlerle harabe estetiğine bir kategori açılabilir. Bu kategoride, savaş sonrasında terk edilerek yararlılık işlevi sona ermiş, bunun yerine anıtsal işlev kazanmış mimari yapılar başta olmak üzere; dünyanın çeşitli yerlerinde bulunan terkedilmiş yerler bulunur:

- Mimar John Heavlyland tarafından tasarlanıp, 1822’de inşa edilen, Philedelpia’daki **“Easton State Hapishanesi”** bu kategorinin örnekleri arasında sayılabilir. Tasarımı at arabası tekerleğinden esinlenerek yapılmıştır.

Easton State’in, özgün planı kendinden sonraki 300 hapishane inşasında daha kullanılmıştır. Bunlar arasında Presedio Modello da bulunur.

Burada öldüğü düşünülen bir mahkûmun hayaletini hala mekânı terk etmediği rivayeti, mekânın harabe estetiğine katkıda bulunur. Bu mekân günümüzde ‘Perili Cezaevi’ olarak da anılır.

Bu mekân 1970’de terkedilmiş ve şu an müze olarak kullanılan bir harabedir.



Şekil 22: Easton State Hapishanesi

- Henry Ford tarafından, 1928 yılında, araba tekerleğinde kullanılmak üzere kauçuk üretmek için kurulan “**Fordlandia**”; günümüzde hem harabe olarak hem de yapı olarak estetik değere sahip bir yer (topos) haline gelmiştir.

Bu yapı sadece biçimsel özellikleriyle değil, anlam içeriğiyle de anıt-mimariler arasına girer. Öyle ki Henry Ford’un daha sonra ‘Fordizm’ olarak karşılaştığımız ekonomik girişimi, Çağdaş Sanatın ortaya çıkışına sebep gelişmeler arasındadır. Belki de fabrika Modernizm tarihindeki rolü ve bu bakımdan ikonik değeri yüzünden bugüne kadar korunmuştur.



Şekil 23: Fordlandia

Bu kategoride Naziler tarafından inşa edilenler kadar, Nazilere karşı savunma amaçlı inşa edilen ve savaş sonrasında terk edilen yerler de vardır:

- Estonya'daki **“Patarei Hapishanesi”** bu yapılardan önemli bir tanesidir. Etrafı suyla çevrili bu yapı, 1941'de Rus donanması için inşa edilmiş, sonradan hapishane olarak kullanılmıştır. Müzeye dönüştürülmesi planlanan yapı 2002'de terkedilmiştir.



Şekil 24: Patarei Hapishanesi

4.3. Difüzyon Kategorisi

Mimari bağlamında Çağdaş Heykel Kategorileri oluşturulurken, iki disiplinin ortak kavramlarının her birine bir kategori açmak mümkün olsa da bu bölümde mekân kavramı seçilerek kategorileştirilir. İşte difüzyon kategorisi, mekân kavramından türeyen kategorilerden sadece biridir.

Kelime karşılığı “Moleküllerin kinetik enerjileri sebebiyle çok yoğun bir bölgeden az yoğun bir bölgeye hareketleri” (Türk Dil Kurumu Tırçe Sözlük, 1998, s. 581) olan sözcük, aslında bir biyoloji terimidir. Bu çalışmada ise, Çağdaş Yapıtın öz-mekânından çıkıp yeni atölye gibi mekanları kendisine mal ederek tekrar üretmiş olduğu ifade edilir. Dolayısıyla da çağdaş Yapıtın bir öz-mekânı vardır ve onu terk etmek yapıtın varlık alanı için yeni açılımlar sağlar.

Benzer bir uyarlamayı, Marcel Duchamp, 1957’de, ‘The Creative Act’ adlı metninde ‘osmos’¹⁸ terimini kullanarak yapar. Duchamp, kendi buluşu olan ‘estetik osmos’ kavramını “Boya, piyano ya da mermer gibi eylemsiz bir madde aracılığıyla sanatçıdan izleyiciye bir aktarım faaliyeti” (Kuspit, 2006, s. 31) şeklinde ifade eder.

Biyolojide difüzyon, madde moleküllerinin fazla olduğu ortamdan daha az olduğu ortama geçişi olarak tanımlanır. Bu çalışmada ise; iç mekânda olması gereken bir nesnenin iç mekânda, iç mekânda olması gereken bir nesnenin ise dış mekânda sunulması olarak uyarlanmıştır.

Bu çalışmada, bir yapıtın benzerleriyle birlikte en çok bulunduğu mekân yapıtın öz-mekânı olarak kabul edilir. Bu mekânı terk etmek yapıtın anlam kümesini genişleteceğinden, bu kategoriye oluşturmak gerekli görülmektedir:

- Çağdaş Yapıtlar arasında ‘Mekâna Özgü Heykel’ kümesine giren ‘**Mi Familia Muerta**’ difüzyon kategorisinin oldukça belirgin bir örneğidir. (Bkz. Şekil 26Şekil 25: Villar Rojas Adrian, “miu familia muerta”, 2009, mekâna yerleştirme, 400x2700x300 cm.

Arjantin’de bir ormana yerleştirilmiş; 400x2700x300 cm. ölçülerinde, ağaç+taş+kil ile biçimlendirilmiş ölü bir balina... Villar Rojas Adrian tarafından, 2. Dünyanın Sonu Bienali için yapılan heykel “balinanın iklim değişikliği, ekolojik bozulma ve avcılık yüzünden belirsiz hale gelen geleceğini” (The TwentyFirst Century Art Book, 2014, s. 270) konu eder.

- Danimarkalı kavramsal sanatçı Olafur Eliason’un 1990’dan günümüze kadar ürettiği çalışmaların önemli bir bölümü bu kategoriye girer. Difüzyon kategorisinin başat örneği sayılabilecek “**Riverbad**” bunlardan bir tanesidir. Louisiana Modern Sanat Müzesi’nde, 2014 yılında kurulan enstalasyon:

¹⁸ Osmos, difüzyonun su için kullanılan diğer türüdür.



Şekil 26: Olafur Eliason, “Riverbad”,2014, mekâna yerleştirme, değişken boyutlar

Olafur Eliason, kavramsal sanatla uğraştığı için ve kariyeri bu akıma denk geldiği için bir çağdaş sanatçıdır. Üstelik ‘duyu deneyimi’ ve ‘ekoloji’ gibi son yılların en çok tercih edilen temaları üzerinde çalışır. Bu sebeplerle Eliason’un çalışmaları, bu çalışmanın içeriğiyle doğrudan ilişkilidir. Sanatçı “...değişen renkler ve yansımalarla oynayarak çevremizi algılama şeklimizi değiştiren” (Mark Godfrey, 2020) çalışmalarıyla ünlüdür.

- Eliason’un Difüzyon Kategorisine dahil edilecek diğer bir enstalasyon “**Life**” ise, 2021’de, İsviçre’deki Beyeler Vakıf Binası’nda sergilenmiştir. Bu bina mimar Renzo Piano tarafından tasarlanmış cam cephesiyle Postmodern Mimari örnekleri arasındadır. Eliason bu mekânda çalışmanın kendisini ne kadar heyecanlandırıldığını anlatırken, bu mekânın enstalasyonunun bir parçası olduğuna da işaret eder. Bu bakımdan, bu enstalasyon, bu çalışmayı iki koldan kuşatan önemli bir örnektir.



Şekil 27: Olafur Eliasson, Life, 2021, mekâna yerleştirme, değişken boyutlar

Sanatçı, izleyicinin doğa deneyimini sınırlı bir mekâna taşıyarak tüm çevremizi duyularımızla algıladığımızı ispatlamaya çalışır. Öyle ki “Life”, özenle seçilmiş türleri de içeren bir sistemin galeri mekanına indirgenmiş bir simülasyonudur. Sanatçı bu simülasyonu kendi sözleriyle, “Life, Beyeler Vakfı’nı kaplayan bir doğa deneyimi sunar; bu aynı zamanda özenle biçimlendirilmiş bir deneyimdir” (Eliasson, 2021) şeklinde ifade eder.

4.4. Hareket Kategorisi

Konusu Çağdaş Heykel olan bu çalışmada; daha önce heykel olmayan birçok yapıt türü heykel olarak anılsa da teorik olarak üç boyutlu nesne üzerinde durulur. Üç boyutlu nesnenin algılanması, ihtiyaca göre tüm duyuların iş birliğini gerektirir. Öyle ki, üç boyutlu nesnenin algılanması, ölçeğine göre uzaklaşıp yaklaşmayı zorunlu kılar. Mesafe ve derinlik algısı da diyebileceğimiz bu düşünme biçimi, bilişsel bir düzeye işaret eder. Gelişim psikolojisi alınının öncülerinden “Jean Piaget’nin dediği gibi:

“Zihinsel etkinliğin algı ve alışkanlıktan temsil ve belleğe, bunların yanı sıra daha yüksek akıl yürütme ve formel düşünme işlemlerine kadar uzanan tüm

gelişimi, giderek artan değiş tokuş mesafesinin, yani giderek daha uzak gerçekliklerin geçerli eyleme dahil edilmesi ile bu eylemin bu gerçekliklere uydurulması arasındaki dengenin işlevidir” (Arnheim, 2005, s. 32).

Görüldüğü üzere üç boyutlu nesnenin algılanması, bazı zihinsel işlemleri tetikleyerek düşünme biçimimize etki eder. Bu etki sanat yapıtı izlerken ortaya çıkmasa da başka bir yerde ve başka bir konuda günlük hayatımıza etki eder. Bu da sanatın gerekliliğini vurgulayan bir durumdur. Belki de bu nedenle çağdaş yapıtlar arasında gereğinden büyük ve gereğinden küçük nesnelere sıkça rastlarız.

Beklenenden küçük veya büyük yapıtlar hareket kategorisine girer. Matematikçi Lewis Carroll’ın, ‘Alice in Wonderland’ kitabında, Alice karakteri mekân değiştirirken boyutu da değişir. Zira soyut bir kavram olan zamanı ancak somut bir deneyimle; mekanla birlikte kavrarız. Tıpkı zaman gibi, psiko-nöral düzeyde duyularımıza etki eden çağdaş heykel türleri vardır.



Şekil 28: Leander Schönweger, 'our familiy lost', yerleştirme, 2017

SONUÇ

Giriş bölümünden itibaren, ‘Çağdaş Heykel’ ifadesini kavramlaştırmak için bir önerme cümlesinin öznesi olarak kullanmayı hedefleyen bu çalışma sırasında ulaşılan

önergeler sınanmak ve doğruluğu veya yanlışlığı ispatlanmak üzere sonuç bölümünde listelenir:

“Çağdaş Heykel paradoksal bir formdur”:

Çağdaş Sanatın tanımına özgü, ilgili bölümde ayrıntılı olarak değinildiği üzere çağdaş yapıta paradokslar üretir. Ancak bu paradokslar zaten yapıta içkin olduğundan sanatsal değer arzeder. Bazen yapının kendisi, ürettiği paradokstan da beslenir. Örneğin Josef Albers, soyut karelerinde biçimi renge indirgerken yine biçimin kendisinden faydalanır. Çağdaş yapıtlar arasında da benzer ve daha kompleks örneklerle sıkça karşılaşılır.

“Çağdaş Heykel bir kronolojidir”:

Çağdaş yapının hem formel hem de bağlamsal analizi, parça- bütün ilişkisini sağlayan bir kronoloji içerir. Biçimsel olarak parçaların birbiriyle ilişkisinden çıkarsanabilecek bu kronoloji, içerik açısından, “zaman parçalarının organizasyonu” şeklinde özetlenebilir. Bu açıklamanın biçimsel bakımdan en iyi örnekleri arasında soyut yapıtlar sayılabilir. Öyle ki soyut sanatta fikirler arasında yapılan seçim, renkler ve biçimlerle ifade edilirken, ifade biçimi öznel ve seçim yapmak tasarımın en zor aşamalarından biridir.

Çağdaş Sanat Kronolojilerinin içerik bakımından en iyi örnekleriyle sinemada karşılaşmak mümkündür. Çünkü zaten sinemanın yaptığı bir tasarımın zaman-mekân ilişkisi içinde, kronolojik bir bütün olarak sunmaktır. Çalışmanın ilgili bölümünde (1.4.2.1.1. Yapıt Olarak Çağdaş Sanat Kronolojisi) bu konuya daha ayrıntılı değinilmiştir. “Çağdaş Heykel biriciktir”

Yöntemlerinin çeşitliliği ve çeşitlilikten doğan belirsizliği, çağdaş yapının okunmasını güçleştirse de değerini azaltmaz. Sanata ve kültüre katkıları bakımından çağdaş yapının klasik eserden farkları sayılabilir ama eksikliği olduğu söylenemez. O da klasik sanat eserleri kadar biriciktir.

“Çağdaş Heykel, Heykelsi Mimaridir”

Bu çalışmada “Çağdaş Heykel” kavramı mimari bağlamında ele alınmıştır. Heykelsi mimari yapılar ise bu melez kavrama doğrudan tekabül eder. Bu doğrudan ilişki, bu önermenin sonuç önermeleri arasında yer almasını zorunlu kılar. Zira bu kavramın heykelsi mimariyle hem nedensel hem yapısal bir ilişkisi mevcuttur.

“Çağdaş Heykel mekânsaldır”

- Mekâna özgüdür
- Mekân birimidir
- Mekanla birlikte genişler

“Çağdaş Heykel fonksiyoneldir”

Bilişsel bazı işlemleri tetikleyerek sanatı gerekli kılar. Öyle ki çağdaş yapıtı algılamak çok katmanlı bir yapı kurmayı gerektirir. Tek başına temel sanat öğretileri/kavramları (renk, biçim, ritim, denge, vb. ...) çağdaş yapıtı anlamaya yetmeyecektir. Yanısıra biçimle içerik arasındaki ilişkiyi her yapıt için ayrı değerlendirmek ve doğru anlamak gereklidir. İçeriği kavramak için de başta felsefe ve sosyoloji olmak üzere başka başka disiplinlerden destek alındığı sıkça görülür.

Demek ki çağdaş heykelin bir fonksiyonu da problem çözme sürecine katkıda bulunarak, öznenin bilişsel durumuna bir katkı sağlamaktır.

Çağdaş heykelin işlevi pragmatik değil, sosyal ve kültürel işlevidir.

Çağdaş Heykel kavramı üzerinde düşünmeye devam edildiğinde, hakkında daha fazla önerme cümlesi kurulabilir ve sonuç önermelerine eklenebilir. Ancak tüm bu önermeler hipotez durumunda ve ispata muhtaçtırlar.

KAYNAKÇA

Genel Başvuru Kaynakları:

CEVİZCİ, A. (2000). Felsefe Sözlüğü. *dikotomi*, 252. İstanbul: Paradigma.

Türk Dil Kurumu Türçe Sözlük (Cilt 1). (1998). Ankara: TDK.

Kitaplar:

ARNHEİM, R. (2005). *Görsel Düşünme*. İstanbul: Metis.

ARTUN, A. (2011). *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.

BAUMAN, Z. (2017). *Akışkan Modernite*. İstanbul: Can Yayınları.

BOURRIAUD, N. (2003). *İlişkisel Estetik*. Ankara: Bağlam Yayınları.

CORBUSIER, L. (1999). *Bir mimarlığa doğru*. İstanbul: YKY.

- ÇALIKOĞLU, L. (2005). *Çağdaş Sanat Konuşmaları*. İstanbul: YKY.
- JHONSON, P. (1989). *Deconstructivist Architecture*. New York: MOMA.
- FOSTER, H. (2002). *Tasarım ve Suç*. İstanbul: İletişim.
- HITCHCOCK, H. R. (1958). *Architecture nineteenth and twentieth centuries*. Britanya: Penguin Books.
- KOOLHAS, R. (1994). *Delirious New York*. New York: The Monacelli Press.
- KUSPIT, D. (2006). *Sanatın Sonu*. İstanbul: Metis.
- CİEUTAT, M. P. R. (2014). *Haneke Haneke'yi Anlatıyor*. İstanbul: Everest Yayınları.
- MOLES, A. [2012(a)]. *Belirsizin Bilimleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- MOLES, A. [2012(b)]. *Belirsizin Bilimleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- MUMFORD, L. (2007). *Tarih Boyunca Kent*. İstanbul: Ayrıntı.
- ÖZLEM, D. (1999). *Siyaset, bilim ve tarih bilinci*. Ankara: İnkılap Kitabevi.
- ÖZLEM, D. (2011). *Mantık*. İstanbul: Notos Kitap.
- ROTH, L. M. [2002(a)]. *Mimarlığın Öyküsü*. İstanbul: Kabalcı.
- ROTH, L. M. [2002(b)]. *Mimarlığın Öyküsü*. İstanbul: Kabalcı.
- RUSKİN, J. (1901). *St. Mark's Rest*. Toronto: The University of Toronto.
- FARTHING, S. (2012). *Sanatın Tüm Öyküsü*. Hayalperest.
- SEWİNG, W. [2004(a)]. *Architecture: Sculpture*. New York: Prestel.
- SEWİNG, W. [2004(b)]. *Architecture: Sculpture*. Münih, Berlin, Londra, New York: Prestel.
- The Twenty First Century Art Book*. (2014). New York: Phaidon.
- GRUNBERG, T. (2019). *Metafizik*. (İ. Taşdelen, Dü.) Esişehir: Anadolu Üniversitesi.
- YILMAZ, M. (2006). *Modernizmden postmodernizme sanat*. Ankara: Ütopya.

Dergiler ve Makaleler:

ANTMEN, A. (2002). Yerleştirme: Heykelin dönüşümü mü? *Sanat Dünyamız* (82), 201214.

ERDEN, O. (2013) .Çağdaş Sanat Kronolojisi *Tempo Modern ve Çağdaş Sanat Özel Sayısı*, Ocak, ss. 286-288.

KRAUSS, R. (2002). Mekana yayılan heykel. *Sanat dünyamız* (82), 103-110.

KRAUSS, R. (1979, Ekim). Sculpture in the Expanded Field. *JSTOR*, s. 30-44.

Basılmamış Kaynaklar:

SARAY, Ç. (2007). Kırmızı Oda: Sekanslar. *Günümüz Sanatı Ve Disiplinlerarasılık Bağlamında Kırmızı Oda: Sekanslar*. Marmara Üniversitesi, İstanbul. Mays 15,

İnternet Kaynakları:

BARANSEL, Z. *Çağdaş Dönüş: Tek Çağdaş Sevdası, Birçok Dünya*.

<https://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-donus-tek-cagdas-sevdasi-bircokdunya/1529> (2013, Eylül 28).

ELLİASON, O. *Olafur Eliason. Life*. ART <https://www.meer.com/en/65574-olafur-eliasson-life> (2021, Nisan).

GEN, E. *Çağdaştan Güncele, Eserden İşe: Bir Çeviri Hikayesi*.

<https://www.e-skop.com/skopbulten/cagdastan-guncele-eserden-ise-bir-cevirihikayesi/847> (2012, Ağustos 7).

GODFREY, M. L. *Apast exhibitions*. Guggenheim Bilbao <https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/exhibitions/olafur-eliasson-in-real-life> (2020,

Şubat 14).

TANYELİ, U., ERKMEN, B., KAROL, E. Güncel Mimarlık Tartışmaları: Arredamento ile Ayın 14'ü. *Mimarlığın Suretini Tasarlamak*. (B. İletişim&Danışmanlık, Dü.) İstanbul: Arredamento.

https://www.youtube.com/watch?v=Y-1uGTgs_xY (2021, Mayıs 14). Punin, N.

Üçüncü Enternasyonal Anıtı. Nisan 2020 tarihinde e-skop <https://www.e-skop.com/skopbulten/rus-avangardi-ucuncu-enternasyonal-aniti/2756> (2016, Ocak 1).



ÖZGEÇMİŞ

Pınar İNCİ

Yabancı Dil: İngilizce

EĞİTİM

2005-2011: Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü Lisans

2018-: AÖF; Felsefe Bölümü

SERGİLER

2022: Art-X-Change, Villa Böhm, Neustadt an der Wienstrasse, Almanya

2022: Karma Sergi, Orjinalist Sanat Galerisi, Adana

2021: MiniPaint, Ahmet Yeşil Sanat Galerisi, Mersin 2021:

Kırılğan İmgeler, Ahmet Yeşil Sanat Galerisi, Mersin

2021: ADA, Küçük işler sergisi, Kor-Art Galeri, Adana

2020: Frekans-A, Ahmet Yeşil Sanat Galerisi, Mersin

2019: Mardin Buluşması, Resim -Heykel Sergisi; Şahmeran Konağı, Mardin

2019: Uluslar arası Kağıt İşler Sergisi; Kafkas Üniversitesi; KARS

2019: Dünya Sanat Günü Karma Sergisi; Mersin Arkeoloji Müzesi; MERSİN

2019: “DYSTOPIA”, Kafkas Üniversitesi, 2.Uluslararası Posta Sanatı Sergisi; Kafkas Üniversitesi; KARS

2018: Maypole Fund ve Birlikte Hayat Derneği, Resim Çalıştayı; MERSİN

2018: “UĞURLAMA”, Yeni Yıl Karma Sergisi, Aratos Kültür-Sanatevi; Tarsus;

MERSİN

2018: 6. Portakal Çiçeği Karnavalı Karma Sergisi, Kor Art Galeri; ADANA

2016: “U+”Kişisel Sergi, Mersin Ticaret ve Sanayi Odası Sergi Salonu; MERSİN

2014: Mersin Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü 20. Yıl Sergisi, Büyükşehir Belediyesi Kongre ve Sergi Salonu; MERSİN

2014:V. Uluslararası Karşılaştırmalı Edebiyat Sempozyumu, Sanat Sergisi: Retimleme; Mersin

Üniversitesi Rektörlük Galerisi; MERSİN

2013: “D Noktası” Güncel Sanat Etkinlikleri, Merkon İş Merkezi; MERSİN 2012:

EÇEV Heykel Yarışması 10.Yıl Sergisi, Swisotel Büyük Efes; İZMİR

2011: “Z Raporu” DEÜ Güzel Sanatlar Fakültesi Mezuniyet Sergisi; İZMİR

2011: Turgut Pura Vakfı Yarışmalı Heykel Sergisi, Resim- Heykel Müzesi; İZMİR

2011: EÇEV Yarışmalı Heykel Sergisi, DEÜ/ Güzel Sanatlar Fakültesi; İZMİR

2010:‘İÇERİ’, Pınar İNCİ Kişisel Heykel Sergisi, İKSEV; İZMİR

2010: İyi Sanat Galerisi, Karma Heykel Sergisi, ALAÇATI/İZMİR

2010: EÇEV Yarışmalı Heykel Sergisi, DEÜ/Güzel Sanatlar Fakültesi, İZMİR

2010: Turgut Pura Vakfı Yarışmalı Heykel Sergisi, Resim- Heykel Müzesi; İZMİR

2009: EÇEV Yarışmalı Heykel Sergisi, DEÜ/ Güzel Sanatlar Fakültesi, İZMİR

2009: Turgut Pura Vakfı Yarışmalı Heykel Sergisi, Resim- Heykel Müzesi; İZMİR

SEMPOZYUM

2022: Art-X-Change, Uluslararası Sanat Sempozyumu (26 Eylül – 3 Ekim 2022)

Neustadt / Almanya

ÖDÜLLER

2011: EÇEV Heykel Yarışması, Merih Dönmez Jüri Özel Ödülü

2010: EÇEV Heykel Yarışması, Mansiyon

YAYINLAR

2014: İzlekler; İBHF; <http://izlekler.com/ibhf/>

2012: BUGÜNDEN iki aylık kültür ve sanat dergisi, sayı: 8; “ “İğne” Gülce Yelken

Heykeli” 2012: BUGÜNDEN iki aylık kültür ve sanat dergisi, sayı: 7; “Deliler Gemisi”

SEMİNER

2014: “Dekonstrüktif Yapı Olarak Heykel” MEÜ Güzel Sanatlar Fakültesi Toplantı

Salonu

