

SANATSAL YARATIM VE HEYKEL SANATI

Suzan Tepe Yılmaz

Sanatta Yeterlik

Heykel Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Şubat, 2015

SANATSAL YARATIM VE HEYKEL SANATI

Suzan Tepe Yılmaz

Sanatta Yeterlik

Danışman: Doç. Rahmi Atalay

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Şubat, 2015

ÖZET

Sanatsal Yaratım ve Heykel Sanatı

Suzan Tepe Yılmaz

Heykel Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2015

Danışman: Doç. Rahmi Atalay

Heykel tasarımında düşünce ve duyguyu imgeleştirebilme, heykeltıraşın en büyük kaygısıdır. Heykel yapmak heykeltıraş için, bir malzemeyi ustaca kullanabilmek, iyi bir kompozisyon oluşturabilmenin ötesinde başka bir şeydir. Önemli bir sözü heykele uyarlayarak dile getirmek açıklayıcı olabilir: Heykel yapmak başka, heykeltıraş olmak başka bir şeydir. İmge yaratma, imgeleştirme üzerine düşünceler; yaratım sürecinin irdelenmesini, sanatsal yaratmanın nasıl gerçekleştiğinin çözümlenmesini, heykel tasarımında malzeme ve mekanın imgeleştirmedeki yeri ve öneminin araştırılmasını da beraberinde getirmektedir.

Bu çalışmanın birinci bölümünde yaratıcılık, yaratım aşamaları, genel düşünme biçimleri, sanatsal yaratmanın kökeni ve kaynağına yönelik yaklaşımlar, uzaysal bilişin heykel tasarımındaki önemi açıklanmış, ikinci bölümde imge, imgelem nedir, imgeleştirme süreci ve oluş şekli ile üçüncü bölümde heykel tasarımında malzeme ve mekanın yeri incelenmiş ve dördüncü bölümde yeni bir sanatsal adımın göstergesi olarak değerlendirilen “Yeni Eski Ustalar” söylemi irdelenerek bazı heykeller üzerinden pekiştirilmeye çalışılmıştır.

ABSTRACT

Artistic Creation and Art of Sculpture

Suzan Tepe Yilmaz

Department of Sculpture

Anadolu University Enstit   of Fine Arts, 2015

Advisor: Associate Professor Rahmi Atalay

On sculpture design, imaging of thought and feeling is sculptor's most prominent target. For a sculptor, creating a statue is some thing far beyond the usage of the materials skill fully and the creating a good composition. Adapting a prominent speech on the statue may be descriptive: Creating a statue is different from being sculptor. Creating image and thoughts on imaging comes together with examining the process of creation, analyzing how the creation was materialized and also investigating the importance of materials and space on imaging.

In the first part of this study, creativity, phases of creation, general thought styles, approaches to the origin and source of artistic creating and importance of visual-spatial cognition in sculpture design were explained. In the second part, image, meaning of imagination and the process of the imaging and genesis were discussed. In the third part, the materials and the space in sculpture design were investigated. And in the fourth , "New Old Masters" discourse, which is thought as an indicator of a new artistic step, was analyzed and tried to reinforce through some sculptures.

03.02.2015

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tez/proje çalışmasının bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumunda bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilmeyen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla tarandığını ve hiçbir şekilde intihal içermediğini beyan ederim.

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



Suzan TEPE YILMAZ

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Suzan TEPE YILMAZ “Sanatsal Yaratım ve Heykel Sanatı” başlıklı tezi **03 Şubat 2015** tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Heykel Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik** tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

Üye (Tez Danışmanı) : Doç. Rahmi ATALAY
Üye : Doç. Rıdvan COŞKUN
Üye : Yrd. Doç. Selçuk YILMAZ
Üye : Yrd. Doç. Dr. Nihat SEZER SABAHAT
Üye : Yrd. Doç. Bülent ÇINAR

İmza

.....
.....
.....
.....
.....

.....

Prof. Sıdika Sibel SEVİM
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR

İnsan, zaman zaman eksikliğini bildiği ancak üzerine düşünmenin ve çözüm aramanın zor olduğu durumlarda, üstesinden gelinemeyeceği fikriyle bu eksikliklerle yaşamaya devam edebilmektedir. Ancak içinde olunan duruma bakmak ya da yeni bakış açıları getirmek bilerek yaşamayı, yapmayı beraberinde getirmektedir. Duygu ve düşüncelerimi dile getirmek için seçtiğim yolda imgeleştirmeyi nasıl yaptığım üzerine düşünmeden sadece tasarıma yönelmemle birlikte her zaman aklımın köşesinde olan bir soru mevcuttu: Duygu ve düşüncelerimi imgeleştirebiliyor muyum? Modern, postmodern dönem, imge, imge yaratma, heykelin ne olduğu sorusu hepsi bir araya geldiğinde karmaşık bir durum ortaya çıkıyor, derinlemesine irdelemekten kaçınıyordum. Heykel yapmak başka bir şey ve bunun üzerine düşünmek başka bir şeydi. Kendisinden kaçmadığım problemim ve çözümleri üzerine yazmak daha kolaydı sanki. Rahmi ATALAY hocamla tez konuları üzerine konuşurken bir anda ağızımdan kaçan “aslında imge yaratmak, imgeleştirmenin nasıl olduğu çok önemli bir sorun” söylemim benim için zor, karmaşık ve tedirginlik yaratan gizli merakımı gün yüzüne çıkarmıştı. Rahmi hocam bunun çok iyi bir araştırma olacağını ve alana faydalı olabileceğini ve benim için de çok iyi olacağını söyleyerek bu çalışmaya başladık. Elimizden geldiğince en iyi şekilde yazmaya çalıştığımız bu tezin, eleştirel yaklaşımlarla birlikte daha iyiye gidecek bir başlangıç olacağını umuyorum.

Çalışma konusunda beni yönlendiren ve destekleyen sayın danışman hocam Doç. Rahmi Atalay’a, emeğini ve enerjisini hiçbir zaman esirgemeyen eşim Cebail’e, bunaldığımda kapısını açan bölüm sekreterimiz İlknur’a ve diğer bölüm hocalarıma sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.



ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı: Suzan TEPE YILMAZ

Doğum Yeri ve Tarihi: Bielefeld / ALMANYA, 17.10.1979.

İletişim: suzantepeyilmaz@gmail.com

Sanatta Yeterlik Öğrenimi: 2012-2015. Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı.

Yüksek Lisans Öğrenimi: 2010-2012. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı. Tez Danışmanı: Prof. Mümtaz Demirkalp. Tez Konusu: “Yaşam ve Yeni Figüratif Yorumlar”.

Lisans Öğrenimi: 2006-2010. Cumhuriyet Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü.

Sanatsal Etkinlikler

Ulusal – Uluslararası Karma Sergiler

2014, III. Yöresel Ürünler Sempozyumu ve Kültür Sanat Etkinlikleri (Jürili Sergi) (13-14 Kasım), Antalya.

2014, AMATERAS Annual Mini Paper Art Competition/Exhibition, Bulgaristan.

2014, 8 Mart Dünya Kadınlar Günü Karma Sergisi, Anadolu Üniv. Kütüphane Sergi Salonu, Eskişehir.

2013, Anadolu Üniversitesi Öğretim Elemanları Yılbaşı Sergisi, Eskişehir.

2013, “Kelebek Etkisi” Resim, Baskı, Seramik Sergisi, Troy Sanat Galerisi, İstanbul.

2013, “-miş gibi” Karma Sergisi, A.Ü Güzel Sanatlar Fakültesi, Eskişehir.

2013, I. Ulusal Sanat ve Tasarım Sempozyumu ve Sergisi (Jürili), Mevlana Kültür Merkezi, Konya.

2013, “Üçleme” Öğretim Elemanları Sergisi, Sakarya.

2012, UAK SDEK Büyük Buluşma 2012 Sergisi, İzmit-Kocaeli.

2011, "Patikalar" Karma Heykel Sergisi, ÇSM, Ankara.

2010, Garanti Bilgi Olimpiyatları Heykel Yarışması Sergisi, C.Ü. AKM, Sivas.

2010, Lisans Mezuniyet Sergisi, C.Ü. AKM, Sivas.

2009, Sütçü İmam Üniversitesi Resim- Heykel Yarışması Sergisi, Kahramanmaraş.

2009, "3+1" Karma Heykel Sergisi, C.Ü. AKM, Sivas.

Sempozyumlar

2012, 2.Ulusal Knidos Ana Tanrıçalar Heykel ve Resim Sempozyumu, Knidos/Datça.

2007, 6. Palandöken Kar Heykel Sempozyumu, Erzurum.

Ulusal Hakemli Dergilerde Yayınlanan Makaleler

Yılmaz,T, Suzan. (2014). "İnsan Etkinliği Olarak Bilim ve Sanat". Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, Sayı 6, Haziran, s.90-98.

Uluslararası Bilimsel Etkinliklerde Sunulan Bildiriler

Yılmaz,T, Suzan. "Geçmişten Günümüze Kimlik Göstergesi Olarak Sanat". 21.yy Penceresinden Kültür ve Kimlik Uluslararası Sempozyumu, 26-28 Mayıs 2014. Bakü, Azerbaycan.

Yılmaz,T, Suzan. "Geçmiş – Şimdi – Geleceğin Buluştuğu Heykel: Baby ". II. Yöresel Ürünler Sempozyumu ve Uluslararası Kültür/Sanat Etkinlikleri, 14-17 Kasım 2013. Cam Piramit/Antalya.

Ödüller

2014, AMATERAS Annual Mini Paper Art Competition/Exhibition, Sergileme, Bulgaristan.

2010, Garanti Bilgi Olimpiyatları Heykel Yarışması İkincilik Ödülü, Sivas.

2009, Sütçü İmam Üniversitesi Resim- Heykel Yarışması Heykel İkincilik Ödülü, Kahramanmaraş.

2009, Sütçü İmam Üniversitesi Resim- Heykel Yarışması Heykel Sergileme, Kahramanmaraş.

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	ii
ABSTRACT.....	iii
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	iv
ÖNSÖZ	v
ÖZGEÇMİŞ.....	vi
GÖRSELLER LİSTESİ	x
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

YARATICILIK – YARATMA	4
1. YARATICI SÜREÇ/YARATIM AŞAMALARI.....	5
2. DÜŞÜNME BİÇİMLERİ VE SANATSAL YARATMA.....	7
3. HEYKEL TASARIMINDA GÖRSEL - UZAYSAL BİLİŞİN AYIRT EDİCİLİĞİ	13

İKİNCİ BÖLÜM

PLASTİK YARATMA.....	15
1. İMGE-İMGELEM	15
2. İMGELEŞTİRME.....	17
2.1. Sanatsal Düşünüş Şekilleri.....	18
2.1.1. Metafor (Değişmece)	18
2.1.2. Metonimi (Düzdeğişmece).....	22
2.1.3. İroni.....	24

2.1.4. Analoji.....	27
2. 2. İmgeleştirme Yöntemleri.....	28
2.2.1. Metamorfoz.....	30
2.2.2. Deformasyon.....	31
2.2.3. Stilizasyon(Üsluplaştırma).....	33
2.2.4. Soyutlama/Soyutlaştırma.....	34
3. HEYKEL SANATINDA FORM DÜZENLEME.....	37

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

HEYKEL SANATINDA MALZEME VE MEKAN	40
1. ÇEŞİTLENEN MALZEME VE SANATÇININ MALZEME TERCİHİ	42
2. DEĞİŞEN MEKAN ALGISI.....	55

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

DONALD KUSPİT'İN “YENİ ESKİ USTALAR” SÖYLEMİ ÜZERİNE POSTMODERN SONRASI HEYKEL OKUMASI.....	69
SONUÇ.....	78
KAYNAKÇA.....	82

GÖRSELLER LİSTESİ

- Görsel 1** - Mehmet Aksoy, "Meçhul Asker Kaçağı", 1989, Mermer, Potsdam Meydanı, Berlin.....22
Kaynak: http://www.waymarking.com/waymarks/WM2110_ (Erişim tarihi: 18.07.2014)
- Görsel 2-** Meriç Hızal, "Alyazma", Metal, 550 cm, Palmiye Parkı, Antalya.24
Kaynak: https://artsy.net/post/ms_kianga-huma-bhabha-at-thearmoryshow-at-momaps1-and-at-hvcca (Erişim Tarihi: 10.08.2014)
- Görsel 3-**Huma Bhabha, "The Orientalist", 2007, Bronz, 177.8 x 83.8 x 104.1 cm, New York City Hall Park.27
Kaynak: https://artsy.net/post/ms_kianga-huma-bhabha-at-thearmoryshow-at-momaps1-and-at-hvcca (Erişim Tarihi: 10.08.2014)
- Görsel 4** –Marc Quinn, "Self", 1991, 208x 63 x 63 cm, Kan (Sanatçının), Paslanmaz çelik, Pleksiglas, soğutucu ekipman. Saatchi Koleksiyonu.....28
Kaynak: http://artinvestment.ru/en/news/auctnews/20100504_christies_brody_collection.html (Erişim Tarihi: 10.08.2014)
- Görsel 5-**Patricia Piccinini, "Yenidoğan", 2010, Silikon, Fiberglas, İnsan saçı, Vahşi Yeni Zellanda Keseli sıçan derisi, 19 x 24 x 17cm.31
Kaynak: http://www.patriciapiccinini.net/works/06Sculptures_2010-2011/ (Erişim Tarihi: 12.08.2014)
- Görsel 6-**Peter Schipperheyn, "Metamorfoz", 1980, 37 x 98 x 23 cm, Geelong.Sanat Galerisi Koleksiyonu.....31
Kaynak: http://www.peteschipperheyn.com_ (Erişim Tarihi: 12.08.2014)
- Görsel 7-**Alberto Giacometti, "Big head Diego", 1954, Bronz, 65 x 39,5 x 24,5cm.33
Kaynak: <http://www.christies.com/lotfinder/sculptures-statues-figures/alberto-giacometti-grande-tete-mince-5313326-details.aspx> (Erişim Tarihi: 03.09.2014)
- Görsel 8** - Suzan Tepe Yılmaz, "Bakış", 2015, Alçı, 23x26x53 cm.33
- Görsel 9-**Rob Mulholland, "İz", 2009, Paslanmaz çelik, İskoçya.35
Kaynak: <http://www.robmulholland.co.uk/reflective/4529780346> (Erişim Tarihi: 05.09.2014)

- Görsel 10**-Brancusi, Kuş, 1923, Mermer, 144.1 x 16.5 cm.....37
Kaynak: <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/486757>
(Erişim Tarihi: 05.09.2014)
- Görsel 11**-Henry Moore,” Uzanmış Figür”, 1945-1946, Ahşap.39
Kaynak:http://newyorkarts.net/2010/08/henry-moore-exhibition-tate-britain/#.VCFR25R_uSo (Erişim Tarihi: 10.09.2014)
- Görsel 12**- Pablo Picasso, Gitar, 1912, karton, kağıt, yay, tel, Modern Sanat Müzesi, New York.44
Kaynak: <http://www.moma.org/picassoguitars>(Erişim Tarihi: 25.09.2014)
- Görsel 13**-Umberto Boccioni, Horse + Rider + Houses, 1914, Teneke, yağlıboya, ahşap, mukavva.45
Kaynak: <http://www.wikiart.org/en/search/courbet%20horse/9#supersized-search-260500> (Erişim Tarihi:25.09.2014)
- Görsel 14**-Vladimir Baranoff-Rossiné, Symphony No.1,1913, Polikrom ahşap, mukavva, kırılmış yumurta kabuğu, 161.1 x 72.2 x 63.4 cm.45
Kaynak: http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=80869 (Erişim Tarihi:25.09.2014)
- Görsel 15**-NaumGabo, “Column”, 1923, Cam, plastik malzeme, ahşap, metal.46
Kaynak: <https://artedeximena.wordpress.com/arte-contemporaneo/esculturas-s-xx/dg-column-1923-naum-gabo/>(Erişim Tarihi: 10.10.2014)
- Görsel 16**-Raul Hausmann, “Zamanımızın Ruh (Mekanik Kafa)”, 1919, buluntu nesneler, 32,5 x 21 x 20 cm. Ulusal Modern Sanat Müzesi, Paris.47
Kaynak:<https://artedeximena.wordpress.com/arte-contemporaneo/introduccion-aspectos-formales-y-esferas-del-arte/sb-the-spirit-of-our-time-1919-raoul-hausmann/>
(Erişim Tarihi: 13.10.2014)
- Görsel 17**-Meret Oppenheim, “Nesne (Kürkü Kahvaltı)”, 1936, kürkle kaplanmış fincan, tabak ve kaşık, MoMA, New York.48
Kaynak: <http://www.surrealists.co.uk/oppenheim.php> (Erişim Tarihi: 16.10.2014)
- Görsel 18**-Jean Dubuffet, “Dansçı”, 1954, Sünger, keten elyaf ve tuğla, Ulusal Modern Sanat Müzesi, Paris.49
Kaynak: <http://theredlist.com/wiki-2-351-861-1411-1428-1430-1437-view-abstract-1-profile-dubuffet-jean-2.html> (Erişim Tarihi:23.10.19—2014)

Görsel 19- Claes Oldenburg, "Soft Washstand", 1965, Vinil, pamuk, pleksiglas, 55 x 36x 28 cm.	50
Kaynak: http://collectie2008.boijmans.nl/en/work/BEK%201748%20(MK) (Erişim Tarihi: 23.10.2014)	
Görsel 20- Joseph Beuys, "Yağ Sandalyesi", 1964, Yağ, sandalye, Stroher Koleksiyonu.....	51
Kaynak: http://slightstruggle.tumblr.com/page/4 (Erişim Tarihi: 30.10.2014)	
Görsel 21 –Gilberto Zorio, "Piombi", 1968, Kurşun plaka, bakır sülfat, hidroklorik asit, 95 x 250 x 160 cm.	52
Kaynak: http://www.artecapital.net/exposicao-244-colectiva-serralves-2009-a-colecao (Erişim Tarihi: 05.11.2014)	
Görsel 22 - Mehmet Güteryüz, "Şişman Adam", 1974, Kağıt Hamuru, Karışık teknik, 140 x 95 x 87cm.	53
Kaynak: http://www.mehmetguleryuz.com/tr/works/view/628 (Erişim Tarihi: 05.11.2014)	
Görsel 23 –Anish Kapoor, "Bulut Kapısı", 2004, Paslanmaz çelik, 2012 x 1006 cm, Milenyum Park, Chicago.....	54
Kaynak: http://art-nerd.com/chicago/anish-kapoors-cloud-gate/ (Erişim Tarihi: 06.11.2014)	
Görsel 24 – Romuald Hazoume, "La Bouche du Roi", 2007, Plastik bidon.	55
Kaynak: http://www.culture24.org.uk/history-and-heritage/art48731 (Erişim Tarihi: 06.11.2014)	
Görsel 25 –Brian Jungen, "Yeni Bir Anlayış İçin Prototipler", 1998, Nike Air Jordan ayakkabıları, saç.	55
Kaynak: http://newsgrist.typepad.com/robertgoldwaterlibrary/2005/10/brian_jungens_p.html (Erişim tarihi:07.11.2014)	
Görsel 26 - Suzan Tepe Yılmaz, "Yabancı II", 2014, Atık kağıt, ağaç kabuğu, 13x20x60 cm.	56
Görsel 27- Kurt Schwitters, "Merzbau", Wilhelm Redermann tarafından 1933'te fotoğraflanmıştır.	59
Kaynak: http://www.moma.org/explore/inside_out/2012/07/09/in-search-of-lost-art-kurt-schwitters-merzbau (Erişim Tarihi:28.11.2014)	

Görsel 28 –Marcel Duchamp, “1200 Kömür Çuvalı”, 1938.	60
Kaynak: http://www.toutfait.com/imageoftheday.php?&pageNo=43	(Erişim Tarihi:24.11.2014)
Görsel 29 –André Bloc, “Habitacle”, 1962, Tuğla, Meudon, Fransa.	62
Kaynak: http://fr.topic-topos.com/habitacle-n-2-meudon	(Erişim Tarihi: 25.11.2014)
Görsel 30 -Richard Serra, “Gezi”, Corten Çelik (5 parça), 1700 x 400 x 13 cm, Monumenta 2008, Grand Palais, Paris.	63
Kaynak: http://www.theguardian.com/culture/gallery/2008/aug/08/richard.serra	(Erişim Tarihi:26.11.2014)
Görsel 31 -Richard Serra, “Kavşak”, 2011, Su geçirmez çelik, 400 x 2290 x 1520 cm.	64
Kaynak: http://curiator.com/art/richard-serra/junction	(Erişim Tarihi:27.11.2014)
Görsel 32 –Ron Mueck, "Untitle" (Big Man) ,2009, Hirshhorn Koleksiyonu.	65
Kaynak: http://www.hannelelahti.comblogphoto-of-the-weekaugust-2-2009-hirshhorn-museum-and-sculpture-garden	(Erişim Tarihi:28.11.2014)
Görsel 33 –Antony Gormley, “Başka Bir Yer”, 1998, Demir döküm, Crosby Sahili, İngiltere.	66
Kaynak: http://www.antonygormley.com/projects/item-view/id/230#p18	(Erişim Tarihi:28.11.2014)
Görsel 34 –Antony Gormley, “Başka Bir Yer”, 1997, Med-Cezir sonrası.	66
Kaynak: http://www.antonygormley.com/projects/item-view/id/230#p18	(Erişim Tarihi:28.11.2014)
Görsel 35 –Maurizio Cattelan, "İsimsiz", 1998, Zeytin ağacı, toprak, su, ahşap, metal, plastik , 800 x 400 x 400 cm.	70
Kaynak: http://www.italianarea.it/opera.php?w=CATM_60.jpg&artista=CATM&let=	(Erişim Tarihi: 02.12.2014)
Görsel 36 –Rosa Verloop, “Hissetmek Projesi”, 2011, Naylon çorap, Bosch Parade 2011.	76
Kaynak: http://www.rosaverloop.com/index/15120492_Boschparade+2011.html#.VJQaTAoBg	(Erişim Tarihi: 10.12.2014)
Görsel 37 –Bryan Crockett, "Ecce Homo", 2000, Mermer, epoksi, 274,3 x 106,7 x 106,7 cm.	77
Kaynak: https://mouseinterrupted.files.wordpress.com/2012/05/crockett-ecce-homo.jpg	(Erişim Tarihi: 10.12.2014)

- Görsel 38** - Suzan Tepe Yılmaz, "Yabancı I", 2014, Akasya ağacı, atık kağıt, 24x26x51 cm.78
- Görsel 39** - Thomas Houseago, "Joanne", 2005, Alçı, demir, kenevir, grafit, 124,5 x 58,4 x 86,4 cm, Saatchi koleksiyonu.....78
- Kaynak:** http://www.saatchigallery.com/artists/thomas_houseago.htm (Erişim Tarihi:10.12.2014)

GİRİŞ

İnsanoğlunun ilk olarak düşünüş şekli olan sihirsel dönemden bugüne kadar heykel, yaşamın içinde var olmuştur. Heykelin yapılış amacı diğer sanatlarda da olduğu gibi değişiklik göstermesine rağmen çok fazla irdelenmediğimiz nokta, bu yaratma eyleminin ortaya çıkmasındaki kaynağın ne olduğudur. İlk dönemlerde neden heykel yapıldığının hatırlanmasıyla başlamak bizi cevaba yaklaştıracaktır gibi görünmektedir. O dönemlere ait karşılaştığımız heykel/heykelcikler bereket sembolü olarak nitelediğimiz ürünlerdir. Bunlar insanın taleplerinin metaforik ifadeleridir. Bu dönemde heykel ne tanrıların, zaferlerin, kahramanlıkların temsili ne de siyasi bir ideolojinin aracı olarak karşımıza çıkmaktadır. Alâeddin Şenel'in (2009) ifadesiyle "sihirsel düşünüş evresi"ndeki bu heykel/heykelcikler, totemler hayatta kalmaya çalışan insanın isteklerinin heykel aracılığıyla somutlaştırılması yani nesnelleştirilmesi olarak okunmaktadır. Bu bağlamda bereketli topraklara sahip olma isteğinin bereket tanrıçası olarak nitelendirilen heykellerde somutlaşması, kişinin bir hayvanla özdeşleşmesi ya da gücünü kendisinde hissetmesi için totemler yapılması sanatsal yaratmanın, insanın kendini gerçekleştirme, dile getirme isteği, bir iktidar mücadelesi olduğu düşüncesine ulaştırmaktadır.

Sanatsal sürecin felsefi, psikolojik, ideolojik, sosyolojik, politik değişim ve dönüşümlerle birlikte değiştiği ve bu etkenler nedeniyle farklı sanatsal yaklaşımların gerçekleştiği gözlenmektedir. Heykel kendi yapısı gereği üç boyutludur ve bir var olan olarak karşımızda durur. Dolayısıyla düşünülenin gerçekleşmediği durumda heykel bir gerçeklik olarak kendini gösterir. Yerleşik hayata geçiş tarihi itibarıyla bakıldığında heykelin bu üç boyutlu kavramı bugün sadece rölyef, anıt, stand üstü gibi söylemleri değil algı değişikliği yapan, farkındalık oluşturan her türlü şekillendirmeyi de kapsamaktadır. Sanatsal edimler, var edilen her gerçekliğin değişmesi/değiştirilmesi ile kendisini başka bir noktaya, başka bir boyuta taşımıştır. Heykel sanatı da bir malzemenin biçimlendirilmesi ya da bir şeyin temsilinden, sanatçının, içeriğe yönlendiren ya da içerikle bütünleşen malzeme seçimine ve mekan sorgulamasına kadar genişleyen bir değişimi kapsamaktadır. Bu durum sanatçıyı, sadece biçimi değil bütün materyallerin, tekniklerin ve mekanın değerlendirilmesini kapsayan bir yaratım sürecine yönlendirmektedir.

Son dönemlerde karşımıza çıkan bir kavram "tasarım"dır. Sanat ve tasarım söylemi tasarımı sanattan ayırıyor görünmektedir. Oysa bir sanat eseri yaratma süreci doğal olarak tasarımı da içinde bulundurmaktadır. Günümüzde tasarım-tasarımcı kavramı

tüketilebilirlik, işlevsellik üzerinden gerçekleşmesi noktasında sanattan ayrılmaktadır. Tasarım ve tasarımcı, sanatçının yaptığından başka bir şey -sipariş sonucu gerçekleşen bir yaratı sunar. Sanatsal yaratım içinde gerçekleşen tasarım, bu tasarımdan farklıdır: Sanatçı kendi düşünce ve duygularını imgeleştirirken, tasarımcı başkalarının isteklerini ya da olması istenilenleri gerçekleştirmektedir. “Sanatçı kendi sözünü söyler; tasarımcı başkaları adına konuşur” (Bilge,2011:45). Sanat eserinin modası geçmez, kullanım süresi dolmaz ve eskimez. O, sanatçısı olmasa bile kendi başına bir varlık olarak yaşamına devam etmektedir. Arendt’ın (2005:114) ifade ettiği gibi “Sanat yapıtı, ürünü olduğu düşünce gibi hiçbir gereksinmeye yanıt vermez, “yararsız”dır”. Sanatsal yaratma, süjeyle karşılaştığında süjeye etki eden, süjede değişiklik yaratan bir eylemdir.

Sanatsal yaratmaların, özellikle heykel ve resimin, sadece uygulama, “yaptım oldu” gibi görünmesi plastik sanatlarda bir eksiklik, bir boşluk oluşturmaktadır. Plastik yaratmaların hem düşünsel hem imgesel hem de uygulama boyutu vardır. Dolayısıyla heykeltıraşın ya da ressamın hepsine birden hakim olması gerekmektedir. Bu sebeple düşüncenin transformasyonu olan plastik sanatların yaratım sürecinin arka planının, görünmeyen yüzünün irdelenmesi önemlidir.

Sanatsal yaratmalar diğer yaratmalardan ayrıldığı gibi heykel de diğer sanatsal yaratmalardan imgelem noktasında farklıdır. Heykel yaratım sürecinde “yüksek düzeyli uzaysal yeteneğe” ihtiyaç vardır. Heykeltıraşın bu yeteneği Henry Moore’un (aktaran Roger,1969:16);

Heykeltıraş, kafasında sanki heykeli avucunun içinde tutuyormuş gibi hangi boyutta olduğunu düşündüğünde sağlam sert biçimi elde eder. O, her şeyi hesaba katarak zihnen karmaşık bir form canlandırır; bir kenara bakarken diğer kenarın neye benzediğini bilir, ağırlık merkezini, kütlesini, ağırlığını belirler, havada yer kaplayan şekil olarak hacmini gerçekleştirir.

ifadesinde vücut bulmaktadır. Diğer taraftan heykel sanatında malzeme tercihi ve heykel-mekan/çevre ilişkisi, geleneksel anlayışın dışına çıkarak plastik etki, algı değişikliği yaratmakta ve içeriğe ilişkin farklı yaklaşımlar sunmaktadır. Estetik-bilgi objesi olan heykelin bugün yaratım süreci var olan bir malzemenin şekillendirilmesi olarak değil plastik dilin özellikleri gözetilerek sanatçının söylemine katkıda bulunacak uygun malzemenin kullanılması ve mekanın seçilmesiyle de gerçekleşmektedir. Bu noktada; malzeme ve mekan göstergesel bağlamda okunabilmektedir. Malzeme-sanatçı, mekan-sanatçı ilişkisi hem sanatçının bakış açısına yönelik bir kaynak olarak

hem de süjenin sanat nesnesini sadece biçim olarak değil malzemenin söylemini de sorgulaması açısından önemlidir.

Heykel sanatı ile ilgili bir başka sorun, heykel tanımının belirsizleşmiş gibi görünmesidir. Heykel sınıfında değerlendirilemeyen ancak üç boyutlu olan ve postmodern dönemde eleştirme, yok sayma, yıkım düşüncesiyle gerçekleştirilen uygulamalar heykel tanımını güçleştirmiştir. Ancak heykele ait bir belirsizlik yoktur. Heykel üç boyutlu, süje ile buluşan bir disiplin olarak varlığına devam etmektedir. Enstalasyon ile heykelin de içi içe geçirilmesi sorun yaratmaktadır. Parçalardan oluşan bir heykel de enstalasyon olarak nitelendirilmektedir. Bu noktada farklı bir oluşum gerçekleşmektedir. Kütle olarak, kendini bir bütün içinde temsil eden heykelin sınırları kırılmıştır ve mekan tasarımının bir ögesi haline gelmiştir. Formların ya da parçaların dizilişi, mekanı heykeltıraşın düşüncesini aktarabilecek, kavramsal boyutu vurgulayacak bir biçime dönüştürmüştür. Dolayısıyla klasik bağlamdaki heykele ait öge ve ilkelerin yeniden araştırılması, dönüşümü söz konusudur.

Sanatsal yaratmalarla ilgili bir başka nokta, eleştirelilik üzerine kurulu olan postmodern dönemde çeşitlilik artarken diğer taraftan sanatsal ustalığın ve öznenin arka plana atılmış olmasıdır. Postmodernin de tüketildiği bir dönemde Donald Kuspit'in hümanizm ve eleştireliliği bir arada bulunduran "Yeni Eski Ustalar"ı diğer sanat disiplinlerine olduğu kadar heykel sanatı için de farklı yaklaşımların gerçekleştirilebileceği bir yol gösteriyor gibi görünmektedir.

Bu çalışmada, yaratma- yaratıcılık kavramları, yaratım aşamaları, uzaysal bilişin heykel tasarımındaki önemi-ayrıt ediciliği, sanatsal yaratma eyleminin oluş biçimi sanatsal düşünüş şekilleri ve plastik sanatlarda imgeleştirme yöntemleri ve heykel sanatında form düzenleme yöntemleri ele alınacak, heykeltıraşın malzeme ve mekan tercihi plastik değer ve göstergesel bağlamda incelenerek, Donald Kuspit'in "Yeni Eski Ustalar" söylemi üzerinden postmodern sonrası heykel okuması yapılarak heykel yaratımına katkı sağlanmaya çalışılacaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM

YARATICILIK - YARATMA

İnsanlık tarihine baktığımızda her canlı gibi insan da ona verilmiş doğa içinde hayatta kalmaya çalışmıştır. İlk süreçte insan doğayı taklit etmiş, deneme-yanılmadan ve rastlantılardan faydalanmıştır. Bütün eylem ve edimler, hayatta kalmak için gerekli temel ihtiyaçları karşılamak üzere yapılıyor görünmektedir. Diğer omurgalılarından farklı olarak insan doğada içgüdüsel değil bilinçli hareket etmeyi gelişim sürecine dahil etmiştir. İletişim kurmak ya da sihirsel amaçlı yapılan duvar resimlerinin, av için kullanılan aletlerin, barınakların, totemlerin ihtiyacın giderilmesi için yaratılmış/yapılmış olduğu düşünceleri bugüne kadar süre gelen bilgilerdir. Bu bilerek yapma, insanın kendine ve doğaya hakim olma, kendini ve doğayı değiştirme davranışını beraberinde getirmiştir. İnsanın kendini dile getirme ve yaşadığı doğayı anlamaya, keşfetmeye çalışması, ihtiyacın giderilmesi, merak, farkındalık, farklılık oluşturma ve sonsuz olma isteği gibi arayışları, insanı yaratıcı olmaya ve çözüm ya da sonuç için yaratmaya yönlendirmiştir. Bilimsel, teknolojik, sanatsal çalışmaların hepsi yaratıcılık ürünleridir. Yaratıcılık üzerine yapılan çalışmalar, belirli bir yaratıcılık tanımlaması oluşturmamakla birlikte bu kavramın içeriği, yapısı hakkında genel bilgiler vermektedir.

Rollo May (2013:56-57) yaratıcılığın kaynağını “Yaratıcılık ölümsüzlük için duyulan bir özlemdir. ...Yaratıcılık bu mücadeleden gelir- yaratıcı edim başkaldırıdan doğar. Yaratıcılık sadece gençlik ve çocukluğumuzun masum kendiliğindenliği değildir; yetişkin bir insanın tutkusuyla birleştirilmelidir- kişinin ölümünden öte yaşama tutkusu” şeklinde ifade etmektedir.

Rouquette (2007:104), yaratmanın yabancılaşma çatışkısı, bağımsız varoluşun optimumu ve de ‘ben’in mükemmelliği olarak kabul edildiğini ifade etmektedir.

Bessis ve Jaqui’ni yaratıcılıkla ilgili bir tanımlaması (1973:30) “nesneleri, kavramları, imajları gruplaştırmak ve ayırmak gücü ve arzusudur” şeklindedir.

Landau (aktaran San,2004:15) yaratıcı yetiyi “Daha önceden kurulmamış ilişkiler arasındaki ilişkileri kurabilme, böylece yeni bir düşünce şeması içinde, yeni yaşantılar,

deneyimler, yeni düşünüler (fikirler) ve yeni ürünler ortaya koyabilme yetisi" olarak tanımlamaktadır.

Guilford'a göre (Sönmez'den aktaran Bender2013:64) yaratıcılık, "eş ve zıt anlamları birlikte düşünme, ardından verileri akıllıca düzenleme, esnek düşünerek problemi çözme ve bütün bu sürecin sonunda ortaya özgün bir ürün koyma yetisi" dir.

Torrance'ın yaratıcılık tanımlarından birisi (aktaran Bender,2013:65) "sorunlara, aksaklıklara, bilgi eksikliklerine, kayıp öğelere, uyumsuzluğa karşı duyarlı olmak, güçlüğü tanımlayarak çözüm aramak ve kestirimde bulunmak"tır.

Vernon'a göre (aktaran Demirci,2007:65) ise yaratıcılık; insanın sosyal, manevi, estetik, bilimsel ve teknolojik değeri olduğu kabul edilen yeni fikirleri, görüşleri, buluşları üretme kapasitesidir.

Bu tanımlamalar doğrultusunda yaratıcılık; insanın sonsuz olma, kendini gerçekleştirme ve ifade etme isteği, bir eksikliğin, bir ihtiyacın giderilmesi, farklı bakış açıları sunma ve gösterme ihtiyacı ile ortaya çıkan ve bu isteklerin gerçekleştirilmesinde yeni, özgün bir sonuç elde edebilmek için farklı düşünme stillerini içeren bir üretim, bir yeti olarak ifade edilebilir. Bu bağlamda yaratma eyleminin kendiliğinden bir anda gerçekleşmediği, bir süreç olduğu ifade edilebilir.

1. YARATICI SÜREÇ/YARATIM AŞAMALARI

Hem düşünsel hem de uygulama boyutu olan yaratma, bir anda ortaya çıkan bir eylem değildir. Yaratım aşamalarının, Wallas, Harris ve May'in betimlemeleri üzerinden karşılık oluşturularak ele alınması yaratım sürecinin anlaşılması açısından önemlidir. Wallas ve Hadamard yaratım sürecini 4 aşamada ele alırken, Harris 6 aşama olarak belirlemiştir.

Graham Wallas ve Jacques Hadamard'ın yaratıcılık aşamaları (San'dan aktaran Bender,2013:82., Rouquette,2007:19, Sungur,1997:41):

1. Hazırlık Aşaması
2. Kuluçka Aşaması
3. Aydınlanma Aşaması
4. Gerçekleme/Gösterme Aşaması

Harris'in yaratıcılık aşamaları (Rouquette,2007:19):

1. İhtiyacın saptanması

2. Bilgi toplama
3. Bu bilgiyi işleyen düşünce etkinliği
4. Çözümlerin tasarlanması
5. Doğrulama
6. Uygulamaya geçiş

Yaratma sürecinin başlaması için öncelikle bir soruna ihtiyaç vardır. Bir duygu, bir düşünce, bir nesne veya yaratıcının alanı ile ilgili farklı bir yaklaşım sunma şeklinde ifade edilebilecek sorun, yaratımı gerçekleştirecek kişiye bağlı olarak değişmektedir. Yaratım süreci ne sadece akıl ne de sadece duygularla gerçekleşmemektedir, her ikisinin birlikteliği daha güçlü bir sonuç yaratır. May (2013:65) genel anlamda sorun olarak nitelendiğimiz yaratım sürecinin ilk basamağını 'karşılaşma' olarak nitelendirmekte ve şöyle ifade etmektedir: "Yaratıcı edimde dikkatimizi çeken ilk şey bir *karşılaşma* olmasıdır (encounter). (...) karşılaşma iradi bir çabayı yani, "istem gücünü"- içerebilir de, içermeyebilir de". Yaşamda verili olanlar ve kişinin bu verili dünya ile ilişkisinde kendi düşünüş, duyuş, algılayış biçiminin çarpışmasıyla gerçekleşen karşılaşma, zihinsel bir süreçtir. May'ın yaratım sürecinin ilk basamağı olarak ifade ettiği 'karşılaşma' Graham Wallas tarafından saptanmış ve bugün klasikleşmiş yaratıcılık aşamalarının ilki olan hazırlık aşamasına karşılık oluşturmaktadır.

Yaratımın ikinci aşaması olan kuluçka aşamasında, karşılaşmayla ilgili düşünsel bir sürece girilir. Harris'in yaratım aşamalarından bilgi toplama ve bu bilgiyi işleyen düşünce etkinliği bu basamağa tekabül etmektedir. Sorun ya da nesne ile ilgili yeni ve eski bilgiler bir araya getirilir, bağlantılar kurulur. Balık Kılçığı tekniğinde olduğu gibi problem derinlemesine irdelenmeye, kaynakları ortaya çıkarılmaya çalışılır. Bu durumu 'yoğunlaşma' olarak ifade eden May'e göre (2013:68) has yaratıcılık, "yoğun bir farkındalık, bir bilinç artışı ile nitelenir". Buradaki yoğunlaşma ya da irdeme sadece akılcı yaklaşımla değil duygusal yaklaşımla birlikte gerçekleşir. Rimbot'ya (aktaran Sartre,2006:46) göre yoğunlaşma olarak nitelendirilen durumda "bilinç durumları aralarında ortak bir duyumsal anlam olduğu için birleşirler" ve ardından "bir anlıksal duruma canlı bir duygu eşlik ettiğinde, buna benzer ya da benzeşen bir durum da aynı duyguyu uyandırmaya yönelir, anlıksal durumlar bir arada var olduklarında ilk baştaki duruma bağlı olan duygu da eğer canlıysa öteki durumlara da aktarılma eğilimi sunar" böylece yoğunlaşma ve aktarma arasında imgeler birbirine yaklaşarak yeni ve farklı bir bütün oluşturacaktır. Ancak bu aşamada problemle ilgili düşünceler netlik kazanmaz, uçuşur.

Yaratım sürecinin üçüncü aşaması olan Aydınlanma/Esinlenme/Çözümlerin tasarlanması, May'in ifadesiyle 'kavrama', yoğunlaşmanın ardından birden bire ortaya çıkan problem çözmeyle sonuçlanan basamaktır. Her ne kadar 2. ve 3. aşamalar ayrılmış olsa da probleme yönelik düşünme süreci özünde çözüme yöneliktir ve bu bağlamda yaratıcı probleme yönelik düşünce etkinliği, çözüme yönelik kodlamalar yapılarak gerçekleşmektedir. Yoğunlaşma evresinde algı ve dikkat, probleme yönlendirilmiş olduğundan probleme yönelik veriler uzun süreli bellekte kendiliğinden depolanır. Kavrama/Aydınlanma aşamasında, çözüme yönelik bilgiler geri getirilir ve çözüm zihinde oluşur. C. G. Jung (1999) bilincin sürekli olmadığını, yoğunlaşmanın ardından bir aydınlanma olmasını yani yapılanın bilincine varma durumunun kaynağını bilinçaltına bağlamaktadır. Jung (1999:82) belleğin işlevinin bilincimizde kaybolmuş, yüceltilmiş, itilmiş şeylerle aramızda (ego) bağlantı kurmak olduğunu, bilinçaltı içerikleri yeniden ortaya çıkardığını ifade etmektedir. Bilinçaltı içeriklerin bilince yükselmesi, yoğunlaşmanın ardından gelen bir gevşeme, ara verme ile gerçekleşmektedir. Matematikçi Poincaré "Mathematical Creation" isimli yazısında bu durumu kendi deneyimiyle şöyle anlatmaktadır:

Onbeşgün gün boyunca, Fuchsian fonksiyon olarak isimlendirdiğim fonksiyona benzer bir fonksiyon olmadığını kanıtlamaya çalıştım. O zamanlar çok bilgisizdim; her gün çalışma masama oturdum, bir veya iki saat kaldım, çok sayıda kombinasyon denedim ve sonuca ulaşamadım. Bir akşam, alışkanlığımın aksine koyu kahve içtim ve uyuyamadım. Fikirler yığınla üşüştü, çiftleri bağlayana, tabiri caizse kararlı bir kombinasyon yapana kadar onların çarpıştıklarını hissettim. Ertesi sabaha kadar hipergeometrik serilerden gelen Fuchion fonksiyonun bir sınıfının varlığını saptamıştım, sadece birkaç saatimi alan sonuçları yazdım (1910:326).

Son aşama olan gerçekleştirme/doğrulama aşamasında zihinde oluşan çözüm somutlaştırılır. Örneğin, bilimde deney, sanatta objektivasyon olarak son bulur.

2. DÜŞÜNME BİÇİMLERİ VE SANATSAL YARATMA

Düşünme bireye özgüdür ve düşüncenin eyleme dönüşmesiyle de özgün davranışlar çıkmaktadır. Bu kişilerin ayırt edilebileceği bir durumdan çok genel sınıflandırmalar içinde değerlendirilmektedir. Bloom düşünme şekillerini (Özden,2000:107) 6 grupta toplamıştır:

Hatırlamaya yönelik düşünme: Bu tip düşünme; temel gerçekleri, tanımları, tanımlamaları, genellemeleri, ana fikri, bakış açılarını, odak noktalarını tanıyabilme ve hatırlayabilme ile ilişkilidir....kavramların birbiriyle ilişkilendirilmesi yeterlidir.

Kavramaya yönelik düşünme: Bu tip düşünme, mevcut bilgiyi değişik formlara dönüştürmek (yeniden ifade etme, özetleme vb.) ilişkileri yorumlamak ve fikirleri karşılaştırmakla ilgilidir.

Pratik düşünme: Bu tip düşünme, öğrencinin bilgi ve becerilerini problem çözmede kullanmasıdır. Değişik fikirleri sınaama, geliştirme, çözüm önerileri üretme ve uygulamaya yönelik pratik düşünmenin başlıca örnekleridir.

Analitik düşünme: Bu düşünme biçiminde bütünü parçalara bölme, parça-bütün ilişkisini kurma, sebep-sonuç ilişkilerini görme vardır. Parçaların kendi aralarındaki ve bütünle olan ilişkilerin kavranması beklenir.

Sentezci düşünme: Bu düşünme biçiminde öğrenciler bildiklerinden orijinal, özgün bir bütün meydana getirmeyi öğrenir.

Yargısal düşünme: En üst düzeyi öğrenmeyi sağlayan bu düşünme biçiminde öğrenci kişisel ilke ve prensipler belirler ve değer yargıları oluşturur. Yargısal düşünme ile birey içinde bulunduğu çevreye yeni bir anlam yükler ve kendi konumunu yeniden belirler.

Bloom'un bu sınıflandırması aynı zamanda kişinin bir şeyi yapıp etme, bir şeye yaklaşımını nitelendirmeyi sağlamaktadır. Düşünme biçimleriyle ilgili farklı gruplandırmalar da bulunmaktadır. "Dört Katlı Düşünme Modelinin" dört düşünme biçiminden oluştuğunu ifade eden Dombaycı (2012) bu düşünme biçimlerinin "eleştirel", "yaratıcı", "özenli", "umutlu" düşünme olduğunu, yaratıcı ve umutlu düşünmenin ıraksak düşünme, yaratıcı ve eleştirel düşünmenin bilişsel bir düşünme olduğunu ifade etmektedir. Diğer taraftan yaratıcı düşünceye ilişkin farklılıklar "Psikanalitik Kuram, Gestalt Kuramı, Çağırışım Kuramı, Algısal Kuram, İnsancıl Kuram, Bilişsel Kuram" gibi başlıklarda toplanmasına rağmen yaratıcı bir edim hepsini de kapsayabilir. Yaratma eylemi nasıl bireye özgü ise her farklı eylem içeriğine göre kuramlar geliştirilmiştir. Yaratıcılık ile ıraksak düşünme birbirinden ayrılamaz gibi görünse de her farklı yaklaşım yaratıcı ürünle sonuçlanabilir görünmektedir. Elbette psikolog ve filozofların alanına da giren yaratma eylemi (özellikle sanatsal yaratıcılık) için kaynak aramak, kökenine gitmek doğaldır.

Çevremizde yaratma olarak nitelendirebileceğimiz birçok şey bulunmaktadır. Bu yaratmalar içinde sanatsal yaratmaları tüketilebilir olmayan insan edimi olarak ayırmak çokta yanlış olmayacaktır. Sanatsal yaratma, teknolojik, endüstriyel yaratmalardan doğrudan bir yarar sağlamaması noktasında farklıdır. Sanatsal yaratmalar dışındaki diğer yaratmaların amacı, insan yaşamını kolaylaştırmak, yaşamı ya da sağlığı daha iyiye taşımak, estetize edilmiş, işlevsel kullanım eşyaları; yani, tüketilebilir günlük nesneler üretmek gibi nitelendirilebilir. Dolayısıyla bu ürünlerin yaratım süreci işlevsellik, ergonomik özellikler, maliyet gibi ana hedefler üzerinden gerçekleşiyor görünmektedir.

Sanatsal yaratma, sanatçının hem kendisini hem de dünyayı/dış çevresini algılaması, tanınması ile ilişkilidir, sanatın nesnesi; yani problem, sanatçı tarafından belirlenmektedir. Diğer yaratım nesnelerinde olduğu gibi sanatsal yaratımın nedeni,

amacı çok farklı şekillerde dile getirilmektedir. İnsanlığın ilk dönemlerine gittiğimizde yaratmanın sebebini, özellikle bugün kültür nesnesi yerine sanat nesnesi olarak adlandırdığımız yaratmalar, soyut olanın somutlaştırılması ve gerçekleştirilmesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Tarih boyunca filozoflar ve psikologlar, sanat üzerine düşünmüşler ve görüşlerde bulunmuşlardır. Sanat, Heidegger, Hegel için hakikatin bulunması ve gösterilmesi, Bergson için hakikate farklı bir yoldan yaklaşan yaşamın farkına varılması, Freud için bilinçaltı yükten kurtulma ya da bilinç ve bilinçaltı çelişkinin yansıması, Camus'ye göre başkaldırı/özgürlük gibi öze sahiptir. Diğer taraftan sanatın kökenine dair farklı yaklaşımlar söz konusudur. Eskiden gelen bir anlayış Tanrısal İlham'dır. Bu anlayışta yaratıcılık kişinin kendisinde varolan bir yetenektir. Pitirim A.Sorokin'e göre (1961'den aktaran Vexliard,1966:111) büyük sanat yapıtları, din ve felsefede büyük başarılar, Ben'i yaratma anında kavrayan "bilinç-üstü"bir aşamada duyu-üstü ve doğa-üstü bir kudretin verilerini teşkil etmektedir. Başka bir anlayışta, delilik ve dahilik ya da yaratıcılık ve nevroz ilişkisi bağlamında ele alınmaktadır. Delilik ve dahilik anlayışında yaratıcılık, bilincin ortadan kalktığı, irade dışı bir edim olarak ortaya çıkmaktadır. Yaratım aşamalarını hatırladığımızda aydınlanma sürecinde bilince ara vermekle bilinçaltı verilerin ortaya çıkmasından söz edilmişti. Dolayısıyla bilincin ortadan kalkması, deliliğe eş tutulan kendini bilmeme hali değildir. Nietzsche'de (2010) yaratıcılık; yıkım, karşı gelme, kısaca her şeye "hayır"la gerçekleşir ve usçu düşünmeyi ortadan kaldırır. Bu yıkım, bilincin bilinçdışına çıkmasıyla gerçekleşmektedir. E. Kris'e göre yaratıcılık süreci (Kaptanoğlu,2010:22-23), "ego'nun hizmetinde bir gerilemedir". Yaratıcılık bağlamında sanatçının içindeki deliliğini/dışarıyı ziyaret etmesi ile ilişkilendirmektedir. Kaptanoğlu (2010:25) "Hayatın göbeğindeki yarığı, eksikliği, düzensizliği, onu gizlemeye çalışan mükemmel ve güçlü efendilere rağmen bilince sokabilen yaratıcılık, hep dışardadır" ifadesiyle bastırılmış olan bilinçdışının kendini göstermesinden, dolayısıyla alışılmış bütün kodların yıkımdan bahsetmektedir. Sanat eseri yabancılaşmanın kendisidir ve böylece süjeyi de yabancılaştırır. Sanatçı, bütün verili olan genel geçer şeylere, özünde kendisine yabancılaşmıştır ve onun gerçekliği göz ardı edilenlerden oluşur. Sanat eseri, Brecht'in tiyatro üzerinden ifadesiyle 'Yabancılaştırma efekti' ile düşünmeyi, algıyı, görmeyi kısaca öğretileri sorgulatır ve değiştirir. Brecht (1990:26) yabancılaştırma efektleriyle amaçlananın, toplumca etkilenebilir olaylardaki aşinalık damgasını sıyrıp atmak ve onları toplumun müdahalesine açık duruma sokmak olarak ifade etmekle birlikte yabancılaştırma efektinin acayip olarak nitelendirilmesinin nedenini, bilimselliğe aykırı olmasına

bağlamaktadır. Bu aykırılık, sanatçının gerçekliği olarak anlaşılabilir. Dolayısıyla sanatçının kendi gerçekliğini yansıtmaması ve bu gerçekliğe süjeyi inandırması, imgelem gücüne bağlıdır.

Nevrozla ilgili söylemler, bilinç ve bilinçaltı arasındaki gerilimin sanatsal olarak yansıtılması ve böylece sanatçının, nevrozlu hastalardan ayrıldığıdır. May (2013:64), yaratıcı sürecin sayrılığın sonucu olarak değil, duygulanımsal sağlığın en yüksek derecedeki betimi, normal kişilerin kendilerini gerçekleştirme edimlerinin bir dışavurumu olarak keşfedilmesi gerektiğini ifade etmektedir.

Geçmişten beri gelen bir görüş ya da alı ıla gelmi lik olarak sanat üzerine, sanatın ne' liği, sanatçı üzerine görüşler, bilimsel ya da kuramsal bir temel oluşturma filozoflar ve psikologların konusu olmuştur. Ancak hem sanatçıların hem de diğerlerinin göz ardı ettiği nokta, yaratıcının neden ve ne yaptığı üzerine d   nceleridir. Elbette yaratım anında sanatçı 'bunu  unun için yapıyorum' diye d   nmeyebilir, fakat bunun üzerine konuşmak ya da düşünmek zorundadır. Bu sebeple daha önemli olan, sanatçıların sanat yapma hakkındaki görüşlerini nasıl ifade ettikleridir.

Sanatçı, kendi bakış açısıyla dile getirilemeyen, g r lemeyeni göstermeye çalışır. Bilimsel gerçeklikten başka bir gerçeklik sunar. Sanat, sanatçının duygu ve düşüncelerini ifade eden bir dil olarak karşımıza çıkar. Sanatsal söylem sıradan bir söylemden daha etkileyici bir yapıya sahiptir. Plastik sanatlarda yaratım, kavramlarla ifade edilmesi yeterli olmayan, 'anlatamıyorum'a denk gelen o bütünün anlatımıdır, belki bir anlamda ya antıdır. Yaşam, yaşantı kavramından anlaşılması gereken, uyaranlar karşısında sanatçıda meydana gelen duygu ve düşünce bütünlüğüdür. Bunun içinde sanatçının g r  s  yer alır ve böylece sanat eseri çevremizdeki her şeyden hem farklılaşır hem de her şeyle kesi ir.

Yaratmanın gerçekleştiği alanda gerekli birikimi bulunmayan, bu nedenle bilinç dışı bir etkinliği ya ayamayan bireylerin içtepileri ne denli güçlü olursa olsun, yaratıcı olmaları söz konusu değildir. Bu nedenle resim yapmakla ressam olmak aynı şeyler değildir. Resim yapmak bir eylemi betimler; ressam olmak bir yaşantıyı anlatır. Bu yaşantıda, bireyin kendisi, doğal ve toplumsal çevresi ve kar ıla ması vardır. Bu kar ıla manın şiddeti yanında ifadede ortaya çıkan özgünlük nedeniyle birey, yaratıcı ya da sanatçı nitelemesini hak eder.(Karayağmurlar'dan aktaran Bender,2013:113)

Doğa ve sanat ilişkisi bağlamında filozofların ortaya koydukları düşüncelere karşılık, A. Rodin doğa ve sanat ilişkisinde (Lenoir,2005:80), doğanın basitçe kopya edilebilecek bir veri olmadığı tersine, üzerini örten perdenin kaldırılması, ortaya çıkarılması gerektiği

söylemiyle, sanatı perdeyi kaldıran bir edim olarak betimlemektedir. Delacroix ise (Huyghe'tan alıntılan Turani,2009:35); "Doğa, ressamın eleştirerek ve seçerek kullanacağı bir sözlüktür, resmi yaratan bizim tasarımımızdır" ifadesiyle doğa - sanat ilişkisini tanımlamıştır.

Her sanatsal yaratma farklı bir bakış açısı, disiplin açısından farklı bir yaklaşım, bir söylem olarak karşımızda durmaktadır. Bu söylem süjede bir değişiklik yaratma, yaşamın ve kendinin bilincine varması, süjede eyleme dönüşen bir farklılık yaratma temelinde de gerçekleşiyor görünmektedir. Sanatsal yaratmanın amacını Berthol Brecht '*Brecht'ten Tretyakov'a Mektup*'ta (Bozkurt,2004:215), "Asıl sorun katharsis yoluyla seyirciyi arındırmak değil, ama onu değişmiş bir insan olmaya doğru yönlendirmektir; daha doğrusu, tiyatro dışında da kendisini tanımlamasını gerektiren değişimlerin tohumlarını onun içine ekmektir" şeklinde ifade ederek, sanatın işlevselliği noktasındaki farklılığa da dikkat çekmektedir. Heykeltıraş Thomas Houseago (Baume,2011:97) "Çalışmalarımdaki dünya üzerine fantaziler ya da dünyaya nasıl baktığımız ve dünyada nasıl bulunduğumuz/varolduğumuz arasındaki oyun oldukça karmaşıktır; ben bu keşfin savunucusu olarak duruyorum" ifadesiyle kendisini, yaşama bakışını ve çalışmalarını betimlemektedir. Burada sanatın aynı zamanda "araştırma" olduğunu söylemek pek yanlış olmamaktadır.

Sanatsal yaratmaları, bir karşı çıkış olarak da nitelendirebiliriz. Verili olanlara, bütün öğretilere, sınırlamalara karşı bir tepki. Bu bağlamda sanatsal edim, sanatçının kendi görüş ve duyularını ortaya koymasıyla bir iktidar mücadelesi olarak okunabilir. Beuys, Kounellis, Kiefer, Cucchi'nin sanat üzerine tartışmalarını (1985) içeren "Bir Katedral İnşa Etmek" isimli kitabında, sanata yeni bir yaklaşım getirme, sanatın yeniden değer kazanması, yeni ve farklı bir sanat yapısı oluşturma düşünceleri yer almaktadır. Sanat merkezli olan tartışmalar, hem geçmiş sanatı, hem politik değişim ve etkileri, hem yaşadıkları coğrafyanın kültürünü, hem de küresel değişimleri ele alarak yaşadıkları çağı çözümlemeyi, tanımlamayı içermektedir.

Sanat aynı zamanda olasılıklar üzerine kurulur. Bu olasılıklar, her şeye karşı duyulabilen şüpheyile ortaya çıkan fantazilerdir. Örneğin, yaşamımızda her an karşılaşılabileceğimiz biyolojik hastalıklardan birisi de kanserdir. Bilimsel anlamda genel olarak anormal hücre çoğalması olarak tanımlanmaktadır. Anormallik, insan fizyolojisi açısından değerlendirilmiş bir kavramdır. Ancak sanatçı bu anormalliği şöyle görebilir: Tersinden bakıldığında iktidar savaşı içinde olan, organizmaya karşı gelen bir değişimdir. Dolayısıyla yok edilemeyen bir sorun, onunla uyum sağlamayı ve hatta ona

benzemeyi ya da onun gibi davranmayı gerektirir. Bu bağlamda ortaya çıkan sanatsal yaratı, gerçekliğin dışında başka bir gerçeklik ya da metaforik bakış açısıyla bir gerçeklik olarak vücut bulur.

Bilimsel modellerden farklı olmak üzere, sanatsal-imgesel modeller, dünyayı doğrudan doğruya açıklayamazlar; gerçekten varolan dünyanın bitişiğinde yer alarak, bizim tarafımızdan belli bir "hayali gerçeklik" olarak algılanırlar. Onun için, dünyanın sanatsal olarak algılanışının temel aracı soyutlayıcı düşünce değil, bizim tasarlama gücü, hayal gücü dediğimiz, insan bilincinin yaratıcı yeteneğidir (Kagan,1993:281).

"Akışın gücüyle hırpalanmış ve kışkırtılmış sanatçı, görüşünü sanat yapıtına dönüştürür" sözüyle P. Klee (2002:15) sanatçının, yaratım aşamalarında olduğu gibi problemi aramasına ya da bulmasına gerek olmadığına işaret eder gibi görünmektedir. Sanatçı, kendiliğinde sorunu olan bir bireydir. Yaratım aşamaları, yaratmanın nasıl gerçekleştiğinin somutlaştırılması olarak değerlendirilebilir. Sanat yapıtına dönüşen şey, sanatçının dikkati bağlamında zihinde gerçekleşen bir serüvendir. Bu süreçte düşünce, duygu ve sezginin belirleyici olduğu söylenebilir. Sanatçı, çevresindeki nesneleri sadece nicel olarak değerlendirmez. Nesneyi içinde bulunduğu çevre ile algılar, bağlantılarını kurar ve durumunu ortaya çıkarır, yani içselleştirir. Sanatçı gözlemi ya da yaşamı bütünü algılamak, parçaların birbiriyle ilişkisini görme üzerinedir ve kodlamaları bu doğrultuda gerçekleştirir.

Yaratma anında sezgi, bilinçaltında olan veriler doğrultusunda tam olarak bilinç tarafından şekillendirilmemiş bir bilme, farkına varma olarak çözüme ulaştırmaktadır. C. G. Jung sezgiyi şöyle dile getirmektedir (1999:79):

Sezgili kişinin aslında nesnelere bakmadığını anlayabilirsiniz; nesneleri çevreleriyle birlikte algırlar. Önemsiz bir veri kabul ettiği nesnenin kendisini gözlemlemekle yetinmez. Tanımaya can attığı, nesnelerin durumu, geçmişi ve geleceğidir. Bu nedenle nesnelerin bütünlüğüne yönelir, olaylarda nasıl yer aldıklarını, gelecekte ne olacaklarını öğrenmek istercesine özel doğaları ve özgül yaşamları üzerine bilgi edinmek ister. ... Nesneleri gördükleri gibi görmek istiyorsanız, çevresini fark edemezsiniz, dikkatinizi yanı başındakilere yoğunlaştıramazsınız.

Jung (1999), duygu ve düşünmenin karşılıklı zıt noktalarda yer aldığını, aynı anda hem mantıklı hem duygusal davranılamayacağından bahsetmektedir. Elbette yaşamda karşımıza çıkan ya da bir eylemde bulunmamız gereken durumlarda bazen akılcı bazen duygusal hareket edebiliriz. Ancak sanatsal yaratmalarda düşünme ve düşünmenin yaratmış olduğu duygular eserde bütünleşmiş olarak vücut bulmaktadır. Çünkü sanatçı, duygu ve düşünceleri bir araya getirir, yorumlar ve imgeleştirir. Sanatçı yaratım sürecinde ele aldığı problemi aydınlanma aşamasında, belleğinde depo edilmiş

veriler ile nesneye dayalı verileri kendiliğinden imgesel olarak bir araya getirir ve çözüm zihninde imgeleştirilmiş olarak var olur.

Sanatsal yaratmada düşüncenin imgeleştirilmesi sorunu sadece biçim üzerinden gerçekleşmez. Sanatçının problemle ilgili çözümü hangi malzeme/malzemeler ile nasıl gerçekleştireceği sorularının cevabını da içinde bulundurur. Malzeme sorunu içeriksel ve plastik etki/değer doğrultusunda irdelenmektedir. Özellikle heykel sanatında malzeme çeşitlidir ve genel olarak postmodern dönemde malzeme biçim verilen bir araçtan bir göstergeye dönüşmüştür. Ayrıca tasarım aşamasında hem heykel/mekan ilişkisi, hem heykelin kendi uzamı noktasında da heykeltıraşın tahayyülü farklılaşmaktadır.

3. HEYKEL TASARIMINDA GÖRSEL - UZAYSAL BİLİŞİN AYIRT EDİCİLİĞİ

Plastik sanatlar içinde heykel sanatında yaratma, farklılıklar göstermektedir. Her ne kadar heykel kavramının sınırları postmodern dönemde belirsizleşmiş gibi görünse ve “sanat yapmak” söylemi yaygınlaşsa da heykel, sanatsal bakış açısıyla elde edilen, kendisi olarak varolan üç boyutlu form, bir mekanda algı değişikliği yaratan sanatsal müdahale olarak tanımlanabilir. Form, hacim, uzam algısı heykelin temel gereklerindendir. Heykel farklı üç boyutlu formların bir araya gelmesiyle oluşan, boşlukta yer kaplayan formlar bütünüdür. Heykeltıraş, biçimi hacimlendirme yetisine sahip olmalıdır. Heykel diğer iki boyutlu çalışmalarda olduğu gibi bir mekana sahip değildir, örneğin; bir tuval, bir duvar, bir kağıt resmin mekanı olabilir ve ressam bu mekan içinde başka bir mekan yaratarak yanısama oluşturur. Ancak heykel var olmayan bir mekana ya da mekanla yaratılır ve bir gerçeklik olarak var olur. İki boyutlu çalışmalardan farklı olarak dokunsal bir varlık olmasıyla da sadece gözle değil aynı zamanda dokunarak da algılanabilir özelliğe, diğer bir deyişle dokunarak da görülebilir özelliğe, gerçekliğe sahiptir. Heykeltıraşın tahayyülü üç boyutludur ve Moore’un söylediği gibi elinde tutuyormuşçasına gerçektir ve bütün açılarıyla tasarımını zihninde döndürebilir. Bu noktada hem heykeli oluşturan formların uzamsal bağlamda birbiri ile ilişkisi, hem heykelin uzaysal ilişkisi noktasında algı farklılığı sanatçı açısından ayrı bir özellik olarak kendini göstermektedir.

Sanatçının, bir nesneyi etrafındaki diğer şeylerle olan ilişkisi içinde algılaması, görsel-uzaysal kodlardan kaynaklanmaktadır. İki boyutlu plastik çalışmalar görsel algı ile ilişkili iken üç boyutlu plastik çalışmalar görsel-uzaysal algı ile ilişkilidir. Psikolog Murat Kurt (2002:121), uzaysal bilişin, nesnelerin zihinsel olarak ters yüz edilmesini,

değişimlenmesini, imgeleme yeteneğini ve bunlarında ötesinde görselleştirme yeteneğini içerdiğini ifade etmektedir. Görselleştirme ile ilgili iki algı düzeyi belirleyen Bishop'a göre "Düşük düzeyli uzaysal yetenek, görsel imgelerin zihinsel değişimlenmesini içermeyen iki boyutlu nesnelerin görselleştirilmesini içermektedir. Yüksek düzeyli uzaysal yetenekler ise imgelerin zihinsel değişimlenmesini gerektiren üç boyutlu nesnelerin görselleştirilmesini içermektedir" (McGee1979, Smith 1964'den aktaran Kurt,2002:121). Dolayısıyla heykeltıraşın formları üç boyutlu algılama, uzamsal ilişkiler kurabilme ve biçimleri hacimlendirebilme yetisine sahip olması heykel yaratımı için olmazsa olmaz gibidir. Heykelin yaratım sürecindeki farklılığı bu noktada ortaya çıkmaktadır.

İKİNCİ BÖLÜM

PLASTİK YARATMA

İmgeler, bilinen ilk zamanlardan beri insanoğlunun yaşamında mevcuttur. İletişim kurmak ya da sihir yapma inancıyla gerçekleştirilmiş olabileceği düşünülen ilk resimler, doğada var olanların taklit edilmesi ya da temsili olarak imgelerin varlığını göstermektedirler. Bir mağara resminde görülen av sahnesi, o dönem insanın doğayı izleyerek resmetmesiyle değil zihinlerinde canlandırdıkları, zihinlerine kaydettikleri görüntülerin yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sanatsal yaratım sürecinde sanatçı, aydınlanma aşamasında kavramlarla değil imgelerle düşündüğü için gerçekleştirme aşamasından önce problemin çözümü, imgeleştirme olarak ifade edilmişti. İmgesel düşünme, kişiye özgüdür. Çok basit bir şekilde, bir konu ya da kavramla ilgili düşünceler nasıl farklılaşırsa imgelem de kişiye göre farklılaşmakta ve farklı anlam kazanmaktadır. “Sanatsal yaratma: Değiştirme sürecinde, öznel iç yaşantının farklı dışavurumudur. İnsanın deneyimleri, duyarlılığı, algılama tavrı ile yeniden üretimi gerçekleştirmesidir. Öznelin nesnelle diyalektik buluşmasında yeni ilişkilerin bulunması, keşfedilmesidir” (Çellek’ten aktaran Bender,2013:114). Plastik yaratım, imgelemi gerektirdiği için imge, imgelemin tanımlanması, açıklığa kavuşturulması plastik yaratım için önemlidir.

1. İMGE-İMGELEM

Daha önceki zamanlarda kullanılmakla birlikte imge, üzerinde 19.yy’dan beri düşünülen, kavranmaya çalışılan bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. İmge kuramları olarak karşımıza çıkan bu düşünceler daha çok psikoloji ve fizyoloji üzerinden irdelenmiş ve filozofların da sorunu olmuştur. İmge ve imgelem üzerine düşünceler imgenin algısal, mekanik, anlaksal açıdan irdelemelerini içermektedir. Elbette imgelemin nasıl oluşturulduğu, gerçekleştiği sanatsal yaratmalar açısından önemlidir. Ancak imgelemin yaratılmasıyla ilgili kesin, belirli bir teori ya da teknik söz konusu

değildir. Hem zihinsel hem de duyuşsal yapıya bağılı olan imgelem yaratma doğıal olarak bireye göre değışiklik göstermektedir.

... eğer bir duyu bana dokunur ve ardından kaybolursa, hafızamda bu duyusunun karanlık ve anlık izi kalır. İz kazınır, bu pasifliktir. İz kazındığında idealize edilir, böylece aktifliğe hazırlanmış olur. Ama bu özel bir biçimde olur, burada duyuşsal kazınma ile düşünşel tutma edimi birbirinden ayrılmaz (Ferraris,2008:20).

Aynı zamanda sanatçının ifade etmek istediğı içerik tam olarak tek bir sanat eseriyle yansıtılamaz. Bu sebeple de sanatçının problemiyle ilgili çözümü bir değıl birçok gerçekleştirme evresiyle sonuçlanır. Böylece sanatçı sorununu sanatsal yaratımda çözümler söylemi, sorunun tüketilmesiyle eşleşir ve bu tüketim gerçekleşene kadar sanatsal yaratılar meydana gelir.

Yaratıcı imgelemin kaynağında doğıal olarak imge söz konusudur. Genel olarak imge, verili olanın (nesne) zihinde canlandırılması şeklinde tanımlanmaktadır. Türk Dil Kurumu (TDK)'nın (<http://www.tdk.gov.tr/>), imge tanımlarından biri; “Duyularla algılanan, bir uyaran söz konusu olmaksızın bilinçte beliren nesne ve olaylar, hayal, imaj”dır. Descartes gibi Spinoza için de (Sartre,2006) imge, bilgiden ayrı tutularak beden bir duyulanımdır. Bir şeyin hatırlanması, akılda tutulması noktasında Ferraris (2008:18) “Kayıtları akılda tutmak isteyen biri, onları imgelere dönüştürmeli ve bellekşel yerlere yerleştirmelidir; yerler düzen için, imgeler de (notae) kaydedilecek şeyler için önemlidir” söyleminde imgenin nicelikşel işlevdeki yerini vurgulamaktadır. Bu, verili olanların bellekte yer alması için yapılan kodlamalara denk düşmektedir. Ancak imgenin sadece verili olanın yansıması olarak düşünülmesi yanlıştır. Şöyle ki; bir gruba gösterilen bir nesne ortadan kaldırıldıktan sonra nesnenin tasavvuru, verili olan nesneye dikkatten dolayı herkeşte birbirine yakın, benzerdir. Ancak somut olarak verili olmayan, kavram olarak verilen bir nesne herkes için farklı bir tasavvur ile sonuçlanmaktadır. Dolayısıyla imgelerin farklılaşması bir bilme, düşünme, özneye bir yer gerektirmektedir. Düşünme ve bilme yaşantı ile iç içedir, böylece farklı bir kavram ve olgu olarak imgelem kendini gösterir.

İmgeden farklı olarak imgelem, yaşantılar sonucu elde edilen veriler doğırultusunda bireyin düşünüş şekli ile birlikte ortaya çıkan yeni ve farklı bir zihinsel canlandırmadır. Sanatsal yaratma için imgeleştirmenin gücü Baudrillard'ın (2010:35) “her imge, dünyanın gerçekliğinden bir şeyler götürmeli, her imgede bir şeyler kaybolmalıdır” söylemiyle vurgulanmaktadır. Yaratıcı imgelemin ortaya çıkışı sistematik bir varoluş şeklinde değıl ve olamaz. Örneklerşek, heykel sanatının da diğşer sanatlarda olduğı gibi kompozisyon ilkeleri vardır. Form ve kompozisyon çözümlleme aşamasında asal

geometrik formlardan oluşan tasarımlar heykel öğelerinin ve ilkelerinin gözetilmesi, öğrenilmesi açısından bir düzenleme, formların düzenlenmesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak sanatsal yaratma noktasındaki yaratıcı imgelem başka bir şeye, duruma ya da varoluşa işaret etmektedir. Öğrenme, deneme, keşfetme olarak başlanan form, doku, yüzey, uzam öğelerinin ilkeler doğrultusunda bir araya getirilmesi, sonrasında, aktarılacak istenen duygu ve düşüncelerin plastik dile nasıl dönüştürüleceği noktasında çözümlemeye dönüşmektedir. Bu bağlamda imgelem, özne-nesne ilişkisini gösteren zihinsel gerçeklikler olarak ifade edilebilir. Lenoire (2005:77) imgelemeyi; “birbiriyle tutarsız öğeleri belirli bir düşünme kuralına göre düzenlemek değil, doğanın bize sunmadığı bir gerekliliği keşfetmek ve bunu gerçekleştirilen yapıtta ortaya çıkarmaktır; imgelemek, yaratmaktır” şeklinde ifade ederek ıraksak düşünmenin öğretilebilir olmadığına (öğrenme ve düşünme teknikleriyle geliştirilebilir) da işaret ediyor gibi görünmektedir. Sonuçta, her sanat bir tekniğe sahiptir ve teknik öğretilebilir ve öğrenilebilirdir ancak sanat yapmak, sanatçı olmak bambaşka ve öğretilemez, öğrenilemezdir, kendiliğindenliktir. Leonardo Da Vinci'nin (aktaran Lenoire,2005:122) “Uygulama bundan böyle, belirsiz olan maddenin bir biçim kazandığı an değil, sanatçının, kendi hesabına algılamının nedenlerini üreterek Yaratıcı katına yükseldiği andır” ifadesi, sanatsal yaratmanın sadece teknik ve duygusal bir eylem olmadığı, akıl ve duyguların duyular yoluyla birlikte işleyerek gerçekleştiğini vurgulamaktadır.

Sürekli olarak dillendirdiğimiz gerçeklik/sanatsal gerçekliğin gösterimi, plastik sanatlarda biçim ve formla birlikte gerçekleşmektedir. Bu sebeple imgeleştirme, iletilmek ya da aktarılacak istenilen duygu, düşünce ya da her ikisinin gösterilmesi sorunu olduğundan önemlidir. Thomas Hobbes'un imgelemine Ferraris (2008:65); duygusal imgelere hayat veren görünüm olarak karakterize ettiğini; dışardan hiçbir şeyin duygusal imgeye kesin olarak tekabül etmediğini, çünkü duygusal imgelerin maddelerdeki hareketler değil, bunları görüntülere, seslere, tatlara dönüştüren duyuların imgelemi olduğu şeklinde ifade etmektedir.

2. İMGELEŞTİRME

Sanatsal imge yaratmak daha çok biçim üzerinden irdeleniyor görünse de, sanatsal imge, düşünüş şekillerinin yansımasıdır ya da plastik dile transformasyonudur. Özne-nesne arasındaki ilişki düşünüş biçimleriyle birlikte devam ederken düşüncenin plastik dile dönüşmesi başka bir yöntem gerektirmektedir. İmgeleştirmenin nasıl yapılacağı öğretilemese de imgeleştirmede kullanılan yöntem ya da teknikler daha doğru bir ifade

ile düşünüş şekillerinin ne olduğu kavram ve örneklerle anlatılabilir görünmektedir. Sanatçı yaratım aşamasında 'bu tasarımda şu ifade şeklini kullanayım ya da hangi ifade şeklini kullansam' şeklinde düşünmez. Bu sanatçının kendi düşünüş ve söyleyiş biçimiyle eş olarak gerçekleşmektedir. Ne sanatçı ne de süje imgeleştirmenin nasıl yapıldığını açıklayamaz fakat sanatçı ne yaptığını süje de ne anlattığını açıklayabilir. Dolayısıyla imge yaratma iki aşamada gerçekleşmektedir: Problemin tanımlanması ve öznenin yaklaşımını içeren düşünsel boyut ve oluşan düşüncenin plastik dile dönüştürülmesinde kullanılan yöntemler.

2.1. Sanatsal Düşünüş Şekilleri

Plastik sanatlarda biçim ve içeriğin buluşması, sanat ürününü oluşturmaktadır. Ancak yaratım sürecinde önemli bir sorun bulunmaktadır. Düşünsel boyutu gösteren, içerik ve bunun plastik dile aktarımı, biçimdir. Düşünüş şekli, sanatçının problem edindiği nesnesine yaklaşım biçimidir. Aristoteles (2007) dil üzerinden söylemlerinde mecazın ve mecazları kullanmada ustalığın önemli olduğunu, mecaz yapmanın başkalarından öğrenilmediğini ve bunun doğal bir yaratma yetisinin işareti olduğunu ifade etmektedir. Yazınsal yapıtlarda güçlü sanatsal yaratıların daha çok metafor (eğretileme) ile birlikte gerçekleştiği dile getirilse de metafor, sanatsal yaratmalar için düşünüş şekillerinden sadece birisidir. Bu sebeple plastik sanatlar çözümlemelerinde de kullandığımız metafor, metonimi, ironi, analogi kavramlarının sanatsal düşünüş şekilleri başlığı altında irdelenmesi uygun görülmüştür.

2.1.1. Metafor (Değişmece)

Metaforlar öncelikle dilsel bağlamda yaşamda karşımıza çıkmaktadır. Düşünce ve duyguların dille (sözcükler) ifadesinde farkında olunarak ya da olunmayarak metaforlara başvurulmaktadır. Her kullandığımız sözcük başka bir şeye işaret etmekte ya da cümle bütünüyle başka bir anlama dönüşmektedir. Örneğin, "Sıcak bir yer" ifadesi kendi başına fiziksel olarak sıcak bir mekanı dile getirirken, yaşanmışlığı olan bir mekandan bahsedilen hikaye ya da anlatıda duyumsal bir anlama dönüşmektedir. Metafor üzerine çalışmalar Antik Yunan'dan günümüze süregelmiştir.

Aristoteles Poetika isimli çalışmasında eğretilemeden şöyle bahsetmektedir:

Mecaz (metaphoria) bir sözcüğe, kendi özel anlamının dışında başka bir anlam verilmesidir. Bu da, (1) cinsin anlamının türe verilmesi, (2) türün anlamının cinse verilmesi yahut (3) bir türün anlamının bir başka türe verilmesi yahut da son olarak

(4) bir orantıya göre olur. Birincisine örnek (1): “Gemim burada duruyor”. Demirlemek, durmanın bir türüdür. (2) türden cinse örnek: “Ever, binbir şeyler yaptı, Odysseus”. Burada da “binbir” “çok” un bir türüdür. (3) bir cinsin bir türden bir başka türüne örnek: “Bakırla onun ruhunu (kuyudan su çekercesine) çekerek” “bükülmez bakırla keserek”. Çünkü, burada su çekmeye kesmek diyor, kesmeye de çekmek diyor. Çünkü, her ikisi belli bir eksilterek almaktır (aphelein). Orantıya göre mecaz (4): Dört üyelik bir diziden, eğer ikinci (B), birinciye karşı, dördüncünün (D) üçüncüye (C) davrandığı gibi davranırsa, buna ben orantı diyorum. Sonra ikincinin (B) yerine dördüncü (D), ya da dördüncü (D) yerine ikinci alınabilir. Öyle ki zaman zaman başka bir şeyin yerine konmuş olan bir şey, yerine konulanan ilgi içinde bulunduğu şeye de katılır. (+A veya +C). Örneğini bununla anlatmak istediğimiz şudur: Kadeh (B) ile Dionysos (A) arasındaki ilgi, kalkan (D) ile Ares (C) arasındaki ilgi gibidir. O halde Kadeh (B), Dionysos’un kalkanı (A+D) ve kalkan (D) Ares’in kadehidir (B+C) diyebiliriz. Yahut: Yaşlılığın (D) hayatla (C) ilgisi, akşamın (B) gün (A) ile olan ilgisine benzer. Buna göre de akşam (B), günün yaşlanması olarak (D+A) yahut da (Empedokles’in dediği gibi) yaşlılık (D) hayatın akşamıdır (B+C) ya da hayatın batışıdır denebilir. Bazı mecazlarda orantılı üye için belli bir isim bulunmaz. Fakat yine de orantı mecazı kullanılabilir. Örneğin: Tohum serpmenin adı ekmektir, güneş ışınlarının serpilmesi için özel bir ad yoktur. Fakat güneş ışınlarının dağılmasının (serpilmesi) (B) güneşle (A) ilgisi, ekmenin (D) tohumla (C) ilgisi gibidir. Bundan ötürü ozan şöyle söyler: ‘Güneş, Tanrının yarattığı ışınları ekiyor’ (D+A). (Aristoteles, 2007: 60-61).

Aristoteles’in vermiş olduğu örnekler ve eğretilme yöntemleri parçayla bütünü, benzer olanlarla diğerini anlatmak, eşlemek sanatçının yaşantıları ve duyumlarıyla oluşturduğu düşünüş şeklinin açığa çıkmasına ışık tutmaktadır.

Lacan (aktaran Sarup,2010:23), “insanların eğretilme yetenekleri nedeniyle, sözcüklerin pek çok farklı anlama geldiğini, bizim de onları somut anlamlarından bambaşka şeyleri imlemek için kullandığımızı dile getirir”. Dolayısıyla yaşantı ve bakış açısı, metaforik anlatımda önemli bir yere sahiptir. Kişinin kendi bakış açısıyla sınırlı olduğunu ve bakış açısını değiştirebilmek, farklı görebilmek için kişinin düşüncesini zorlayabileceğini, kavramlar arasındaki diyalektik ilişki doğrultusunda var olanın değiştirilebileceğini düşünen Nietzsche’nin eğretilmelerin oluşumunu insanın değişmece (mecaz) yapma dürtüsüne duyduğu yakınlıkla betimlediğini ve Nietzsche’ye göre her düşüncenin, eşdeğer olmayanların eşdeğer kılınmalarıyla ortaya çıktığını söyleyen Sarup (2010:73), eğretilmenin birbirinden ayrı şeyler arasında özdeşlik kurmak olduğunu ifade etmektedir.

Metaforun yaşantıyla olan ilişkisi Lakoff ve Johnson’ın (2003a:61), “Grady, karmaşık eğretilmelerin, duysal motor yaşantımızı öznel yargılarımız alanına bağlayan gündelik yaşantıda doğrudan yere bağlı birincil eğretilmelerden ortaya çıktığını gösterdi. Örneğin, bizde sevgi sıcaktır gibi birincil kavramsal eğretilmesi (...) sevgiyle ilgili en erken yaşantılarımız, yakından alınan sıcaklığın bedensel yaşantısına denk düşer” ifadelerinde görülmektedir.

Sanatçının problem çözümünde metaforik düşünce, probleme yönelik bilgiler arasında bağlam kurmasıyla gerçekleşmektedir. Metaforik düşünüşün imgeye dönüşümünde doğal formlarla olan ilişki yer almaktadır. Bu ilişkiyi Rogers (1969:19); "... Doğal formların çeşitliliği çok şaşırtıcıdır. Biz kristallerin, kabukların, kemiklerin, çakıl taşlarının, kayaların, arazinin, balıkların, bitkilerin, hayvanların, insan vücudunun formlarıyla tanışmaya başladığımızda, benzer yerde gördüklerimizi ve ilişkileri geliştirmeye başlarız. Bu ilişkilerin çoğu, dilimizde somutlaşır ve metaforların ham maddesidir" şeklinde ifade etmektedir.

Aristoteles'te bir kavramı bir diğerinin yerine kullanma, benzerlik doğrultusunda kurulmuştur. Benzer özellikler gösteren şeyler yer değiştirebilir, diğerinin yerini tutabilir. Plastik sanatlar da diğer sanatlarda olduğu gibi parçaların bir araya getirilmesiyle oluşur. Bu parçaların seçimi ve birbirleriyle olan ilişkisi anlatılmak ya da ifade edilmek istenen duygu ve düşüncelerin iletilmesinde önemli yere sahiptir. Plastik sanatlarda bir problemin çözümüyle ilgili gerçekleştirme aşaması bu sebeple bir tane değildir. Bir form yerine başka bir form, geçiş, doku gibi değişimler çözüm tüketilene kadar devam etmektedir. Parçaların seçimi ile ilgili durumu Kövecses (2003:81) "Seçme, benzerliğin algılanmasını (dizgenin maddelerini grupların dizgesi içinde toplamayı) içerir ve birbiri yerine kullanılma olasılığını gerekli kılar. Dolayısıyla eğretilmenin oluşturulma işlemidir bu, çünkü eğretilme belli türden bir benzerliğe dayanan değişimdir" şeklinde ifade etmektedir.

Ruhbilimsel açıdan yaklaşan Freud'un "yasaklı" düş düşüncelerini kırıp parçalayarak düşün resimyazısal yazı düzenini üretmek için, ruhsal düş aygıtı çalışmasında kullanmak üzere dört teknik sıraladığını (Yoğunlaşma, yerdeğiştirme, simgesel düşünceler ve ikinci gözden geçirme) aktaran Sarup (2010:69);

... yoğunlaşma ve yerdeğiştirme birer söz sanatı için eğretilme ve düzdeğişmece diye anlaşılabilir. Sıralamadaki üçüncü başlık, bir düşünceyi imge olarak sunabilmek amacıyla düşünceyi parçalamak anlamına gelen bir tekniktir. İkinci gözden geçirme ise, mevcut karışıklıkları düzeltmeye, elde bulunanlar arasında gözle görülür bir bağlantı kurmaya yarayan ruhsal bir güçtür.

şeklinde yorumlamaktadır. Bu yorum doğrultusunda özellikle üçüncü ve dördüncü tekniklerle imge yaratma noktasında probleme ilişkin bilgilerin elde edilmesi ve çözüm karşımıza çıkmaktadır. Daha önce de örneklenen Balık Kılıcı yönteminde olduğu gibi problemin kaynakları, alt etkenleri ortaya çıkarılarak yani, parçalanarak –bu bağlamda uzak bağlantılar ve zıtlıklar elde edilmiş olacak- imgeleştirme gerçekleştirebilecektir.

Bulunulan durum ya da var olan sorunun neden, nasıl, kim, kimler, hangi gibi sorularla her cevap yeniden açıklanarak, sosyal, psikolojik, politik, ekonomik, felsefi vb. bağlantılarla görünenden daha farklı bir gerçeklik ortaya çıkabilecektir. “Eğretileninin diyalektik nitelikte oluşu, onun kendi sanatsal değerinin, yalnızca benzeştirilen nesneler arasındaki nesnel benzeşmeden gelişine değil, ama o benzeştirmenin temelinde yatan düşünsel-coşkususal anlamdan gelişine de bağlıdır” (Kagan,1993:250).

“Metaforlar, bilginin her formunda insan düşüncesinin yapılarıdır” (Brown ve Schon’dan aktaran Johnson,1992:144) ve Johnson (1992:145) için, “Üretici sanat metaforları, yeni algılamaları hazırlayan veya kolaylaştıran temel metaforlardır”. Johnson’ın “yeni algılamaları kolaylaştırmak” ifadesi Sarup’un (2010:75) “Anlam çevrede dolanır durur. Eğretileme işte o anlamın dolanıp durma sürecine verilen addır. Düzenli dilin korkusu eğretilmeler, anlamın çoğalmasını sağlarlar” söylemi ile karşılaştırıldığında metaforik anlatımın çoğul anlam yaratmasıyla çelişiyor görünmektedir. Metaforik anlatımın kendisi bir üst söylem, üstyapı olarak karşımıza çıkmaktadır. İfade edilmek istenen şey metaforun yapısı gereği kendini doğrudan göstermeyerek, sorunun nedeni ya da sonuç gösterilerek metaforik anlatımlar çok farklı yorumlara, okumalara olanak sağlamaktadır. Bu sebeple metaforik anlatımların ne söylediği üzerine düşünmek süjenin bakış açısını çeşitlendirebilir, farkındalığı artırabilir.

Çağrışım kuramına dayanarak metaforun ıraksak düşünüş şekli olduğunu ifade edebiliriz. Çağrışım, bazı etkenler/uyarıcılarla, bir algılama eylemiyle birlikte bilinçaltı verilerin bilince ulaşma yöntemi olarak karşımıza çıkmaktadır. Çağrışım süreci, bir ses, bir sözcük, bir davranış, bir nesne vb. gibi bir uyarıcıyla başlayabilmektedir. “Bir uyarıcı başka bir uyarıcı ile zaman ve mekanda duyum alanına birbirine yakın olarak girerse, aynı yakınlık onların zihinde oluşturduğu fikirler arasında meydana gelir ve bu fikirler arasında bağ kurulur. Kurulan bu bağa çağrışım denir” (Gökberk 1985’ten aktaran, Cangöz,2005:55). Dolayısıyla bu bağ kurma ıraksak ve yakınsak düşünme olarak gerçekleşmektedir. Guilford (aktaran Rouquette, 2007:20) uzaklaşan düşüncüyü “son derece çok yönlüdür, esnektir ve uyarlanma özellikleri taşır: bu bağlamda, birey, perspektifleri ve yöntemleri değiştirir ve çok farklı bilgi alanlarından yararlanır. Bu düşünce biçiminin benimsenmesi çok sayıda cevabı olan problemlerin (iyi tanımlanamayan problemler) çözümünde başarının koşuludur” şeklinde ifade etmiştir.

Mehmet Aksoy’un 1989 yılında barış için yapılan “Meçhul Asker Kaçağı” heykeli süjeye askerlik ve kaçak kavramları üzerine düşündürerek birey olmayı tekrar sorgulatmaktadır. Heykelin tasarımı boşluk ve doluluk kavramlarını tersine çevirerek,

boşlukta bir varlık, doluda bir iz yaratarak yokluğu ortaya koymaktadır. Bu varlık ve yokluk algısı, var olduğu bilinen ancak tutulamayan, çoklu bir gerçekliğe dönüşmektedir. Heykeldeki mermi izi ve hareket eden, kaçan figür geleneksel bakış açısı yani, vatan hainliği yargısından izleyiciyi uzaklaştırarak, savaştan/ savaşmaktan kaçmak, kaçınmak düşüncesini dile getirerek “Kaçak” ı sorgulatmaktadır. Mehmet Aksoy Aydın Engin ile söyleşisinde (Engin,2002:270-271) bu heykelin tasarımı ile ilgili düşüncelerini “Asker kaçağı kim? Özgür bir insandır o. Kişiliğine, özgürlüğüne çok düşkün bir insandır. Öyle emir komutayla birilerini öldürmez. Bir hümanist yanı var. Üniformaya, alt üst ilişkisine, hiyerarşiye baş eğmez... Sonra bu adam yakalanmaz, görünmez. Her yerde vardır ama yoktur da” şeklinde ifade etmektedir.



Görsel 1 - Mehmet Aksoy, “Meçhul Asker Kaçağı”, 1989, Mermer, Potsdam Meydanı, Berlin.

2.1.2. Metonimi (Düzdeğişmece)

Yazın sanatı için daha çok düzyazıda kullanıldığı ifade edilen metonimi, bütün yerine onu temsil edebilecek bir parçanın ya da niteliğin kullanılmasıdır. Her ne kadar sanatsal yaratıcılık için uzak bağlamlar kurmanın tasarımı güçlendirdiğinden bahsedilse de

plastik sanatlarda metoniminin de daha az kullanıldığını söylemek çok kolay görünmemektedir.

Harter Oxford English Dictionary, düzdeğişmeceyi 'bir özel niteliğin ya da katma bir sözcüğün adının, kastedilen şeyin adı yerine kullanıldığı bir değişmece olarak tanımlıyor. Richard A. Lanham A handlist of Rhetorical Terms adlı yapıtında biraz farklı bir tanım veriyor, 'Nedenin sonuç yerine ya da sonucun neden yerine; özel adın, niteliklerinden biri yerine ya da tersi... kullanılması (Lodge,2003:66).

Metonimi, söylemek istediği ya da göstermek istediği şeye doğru süjeyi yönlendirmektedir. Süje bu yönlendirmeden dolayı farklı yorumlara gitmez, amaç söylenenin anlaşılmasıdır. Lakoff ve Johnsen (2003b:36-37) metoniminin öncelikle göstermeli bir işleve sahip olduğunu, başkasını temsil etmek için bir varlık kullanmamıza izin verdiğini ifade ederek, metoniminin sadece gösterimli oyun olmadığını aynı zamanda anlamayı sağlama işlevini yerine getirdiğini de belirtmektedir. Lakoff ve Johnsen (2003b:36-37) bütünü gösterecek olan parçanın seçimi için onu anlatan, niteleyen ya da ifade eden yönünü bulmaya, ortaya çıkarmaya odaklanıldığından bahsetmektedir.

Metafor ve metonimi birbirine benzer bir yapıya sahip gibi görünse de metafor anlam genişletmesi yaratırken metonimi düşünceye işaret etmektedir. Lodge (2003:67) metafor ve metonimi arasındaki farklılık ve ilişkiyi şöyle ifade etmektedir:

Eğretilmeli tarzın, yorumu verimli bir biçimde güçleştirecek kendine özgü bir yolu vardır: yoruma istekli görünse de, sunduğu olası anlamların fazlalığıyla bizi şaşırtır. Düzdeğişmeceli metin ise, tersine, bir tek anlam içinde toplamaya çalıştığımız bir bilgi fazlalığına boğar bizi. Anlamı geçerli ve değerli gösteren şey, düzdeğişmeceli tarzın genelleyici yoruma sunduğu dirençtir. ... Eğretilmeli yapıt, anlaşılabilir olacaksa, düzdeğişmeceli sürekliliği bütünüyle gözden uzak tutamaz. Buna karşılık, düzdeğişmeceli metin, eğretilmeli yorum için elde mevcut bütün göstergeleri ortadan kaldıramaz.

Heykeltıraş Meriç Hızal'ın Antalya'da bir alana yerleştirilen "Alyazma" isimli anıt heykeli üzerinden hem metafor hem de metonomi pekiştirilebilir görünmektedir. Cinayete kurban giden kadınlar için yapılan anıt heykel piramit şeklinde yapılmış, yanlardan yazmanın kıvrımına benzer bir yapıyla hareketlendirilmiştir. Anıtın yapılma amacı hakkında bilgi sahibi olmayan bir kişinin heykeli gördüğünde sujeyi konu ve içeriğe yönlendiren ilk unsur kadın imgesi olan yazmadır, dolayısıyla kadın yerine onu temsil eden yazma kullanılmıştır.



Görsel 2- Meriç Hızal, “Alyazma”, Metal, 550 cm, Palmiye Parkı, Antalya.

Yazma geleneksel bir eşya olarak, geleneksel ahlaka kurban giden kadınları daha doğru bir ifade ile geleneksele vurgu yapıyor görünmektedir. İçine girilebilir olan anıtın zemini granit kaplıdır. Metal piramit form üzerine dekupe edilmiş olan cinayet kurbanı kadınların isimleri gün ışığında yere yansımakta ya da içeride anıtı gezenlerin üzerine yansımaktadır. Öncelikle kurbanların isimlerinin yere yansması istenmiş böylece belki de mezar taşı görevi üstlenmiştir. Bütünün içinde granit, mezar etkisi vermektedir. İkinci olarak anıtın içinde olanların üzerine düşen isimler içerideki her bir kişiyi mezar taşına dönüştürmekte ve sorumluluk yükleyerek metaforik bir anlatım gerçekleşmektedir.

2.1.3. İroni

İroni kavramının kaynağında Sokrates bulunmaktadır. Sokrates’in diyaloglarına bakıldığında filozofun, farklı alanlardan kişilerle yaptığı sohbetlerin, kişilerin yaptıkları ya da ne yaptıklarının kaynağına giden konuşmalar olduğu dikkatleri çekmektedir. Sokrates bunu yaparken çoğu zaman alanında bilirkşi olanların da bir şey bilmediğini açığa çıkartmaktadır. Burada oluşan durum alaya alınma, küçük düşme/düşürülme gibi görünmesine rağmen Roman Guardini (aktaran Demiralp, 2008:165), Sokrates’in amacının karşısındakini küçük ya da gülünç duruma düşürmek değil, ona gerçeği bulmasında yardım etmek olduğunu söylemektedir.

Genel olarak ironi tanımlamaları söylenenin/görünenin değil, söylenmeyen/görünmeyenin ifadesi olarak karşımıza çıkmakta ve eleştirel yapıya sahip olduğu gözlenmektedir. İroni, varolan her şeyin, farklı bir ifade ile verili olan her şeyin gerçekliğine, özüne ilişkin arayışın oluşturduğu sürekli bir betimleme hali olarak vücut bulmaktadır. İroninin söylev sanatında sık kullanılan bir söz oyunu olduğunu ifade eden Kierkegaard (2004:227) ironinin özelliğini, “söylenen sözün aksinin ima edilmesidir... yani fenomen öz değil, özün karşıtıdır” şeklinde dile getirmektedir.

... ironi kavramına ilişkin tanıma, “bir olgu/durum/şey’in iç ve dış cepheleri arasında gerilim yaratan bir zıtlık ilişkisinin bulunabileceği” fikrinden yola çıkılarak varılabilir. ... kişinin ne düşündüğünü ve ne hissettiğini kendisine saklaması, gerçek duygularının çoğu kez zıddını yansıtacak biçimde davranması hali, ... ironinin yapısal bir özelliği olan “görüntü ile içerik arasındaki farklılık ilişkisi” ne bir kez daha dikkatimizi çekmelidir (Cebeci,2008:87-88).

Diğer taraftan öze ilişkin düşünce, kişinin yaşantısıyla birlikte elde ettiği veriler sonucunda -sürekli dile getirildiği gibi- görünenin arkasındaki gerçeklik ya da verili olan karşısında kişinin/toplumun durumundaki zıtlık/karşıtlık noktasında kendini gerçekleştirmek, katlanılamaz olandan kurtulmak ister. Bu durumda Kierkegaard’ın “... ironi, fenomenin arkasında, içinde bulunandan farklı bir şey gizlediğinin kokusunu alır almaz, bunun herkese anlatmak istediği şey olduğunu görür; yani öznenin kendisini özgür hissetmesi ve dolayısıyla fenomenin özne için hiçbir gerçeklik elde edememesi” (2004:237) söylemi kişinin kendisini gerçekleştirebileceği bir üslup olarak karşımıza çıkmaktadır.

Verili olanlara şüpheyile yaklaşma, sorgulama bir taraftan kişinin yaşam şekli, düşünme biçimi, kısacası öznelliğin bir çeşit yansımasıdır. Dolayısıyla bu durum “ben”in tanınması veya gerçekleşmesi olarak farklı biçimde ortaya çıkmaktadır.

Bir sanat eseri, doğal ya da tarihi dünyanın bir parçası mıdır? Evet. Ama nasıl bir parçası? Süs parçası mı? Hayır. Bir taç giyme merasimi mi? Hayır. Bir eleştiri mi? Hayır. Ya nedir peki? Bir sanat eseri, başarıya ulaşmış insani bir cevaptır. Her daim yeniden doğan sonsuz bir cevaptır (Peter Handke’dan alıntılanan Genç, 2008:183)

İroni kuramının günümüz önemli yazarlarından biri olan Linda Hutcheon (aktaran Cebeci,2008:94-95) ironinin, okuyucunun bir ifadeyi anlamlandırma çabası kapsamında ele alınması gerektiğini, ironinin bir iletişim sürecini ifade ettiğini, yapısı gereği bu sürecin yorum faaliyetlerinden oluştuğunu, toplumun ve ironistin benzer ya

da ortak noktaları olması gerektiğinden bahsetmektedir. Hutcheon'a (2008:219) göre ironi, "bir nesnedeki "anladığınız" ya da "anlamayı" başaramadığınız bir şey değildir: Biri dile getirilen ve diğeri dile getirilmeyen iki anlamın, genellikle eleştirel bir açılım da yaratarak bir araya gelmesi üzerine "olandır" (daha da iyisi, sizin "oldurduğunuzdur)".

Richard Rorty ironisti (1995:114):

(i) İronistin, öbür sözcük dağarlarından, karşılaştığı insanların nihai kabul ettiği sözcük dağarlarından etkilenmiş olmasından ötürü kendisinin hali hazırda kullanmakta olduğu nihai sözcük dağarı hakkında radikal ve süregiden kuşkuları vardır. (ii) Kendisinin şimdiki sözcük dağarı içerisinde ifade edilen argümanın bu kuşkuları ne garantileyeceğini ne de dağıtacağını idrak eder; (iii) Kendi durumu hakkında felsefe yapması ölçüsünde kendi sözcük dağarının gerçekliğe başkalarınınkinden daha yakın olduğunu, kendisine ait olmayan bir güçle ilişki içinde olduğunu düşünmez.

koşullarını yerine getiren kimse olarak tanımlamaktadır. Bu anlatı şekillerinden ironi ve metafor anlama yöneliktir. Her ikisi arasında olan bu benzerliğe karşı, süreç ve sonuç noktasında çok büyük farklar mevcuttur. Metafor uzak bağlamlar kurarak anlamı genişletirken, ironi var olanı azaltır ve hatta hiçliğe kadar götürür. İroninin eleştirel yaklaşımın bir çeşidi olduğu söylenebilmektedir.

Metaforda yüzey anlamın reddinden ya da tersine çevrilmesinden çok "genişletilmesi" söz konusudur. Bu genişleme faaliyeti esas olarak, okuyucunun metaforun sınırlarına geldiğini düşündüğü bir noktada sona erer. İronide ise aşağı yukarı tersine işleyen bir süreç vardır. Anlamın "eksiltildiği" bu süreç içinde, alternatif anlamların denenmesi ve reddedilmesi, hatta "sabitlenemeyen ironi" durumlarında anlamın tümüyle silindiği bir hiçlik noktasına ulaşması beklenir. ... "metaforik eğilim" görünenden çoğunu bulmaya yönelirken, "ironik eğilim" görünenden azını bulmaya yönelir, böylece eleyici ve eleştirel bir yaklaşımı ifade eder (Cebeci,2008:98).

Pakistan asıllı sanatçı Huma Bhabha'nın "Oryantalist" isimli heykeli Edward Said 'in yazdığı, doğunun tarihi batı algısı ile ilgili kitabından esinlenerek ortaya çıkmıştır (Baume, 2011). Heykelin adıyla birlikte bu kavrama yönelik bilgiler çağrıldığında, heykel yapımında kullanılan malzemeler ve daha sonrasında bronz döküm yapılması düşünüldüğünde heykel ironik bir anlatım içindedir.



Görsel 3-Huma Bhabha, "The Orientalist", 2007, Bronz, 177.8 x 83.8 x 104.1 cm, New York City Hall Park.

18. yüzyıl ile birlikte gelişen aydınlanma ve arkasında gelen sanayi devrimi, sömürgelerin ve sömürgeleştirmelerin devam etmesi, bu dönemde batının doğu üzerinde kültürel incelemeler yapması ve yorumlaması (Oryantalizm), günümüze kadar devam eden süreçte sözde yatırım ve barış amaçlı müdahalelerle birlikte asimile edilmeye çalışılan toplumların durumu göz önünde bulundurulduğunda, Batı'nın Doğu anlatısının bozulmuş, yozlaşmış olduğu düşüncesinden hareketle atık nesneler, tel, ahşap, mobilya, strafor gibi malzemeler kullanarak bu yozlaşmayı gösterirken sanatçının heykeli bronzla dönüştürmesi, özünde atık maddelerden oluşan yani yozlaşmış bilgilerin değerli ve gerçek görünmesine karşılık bir sözde değer oluşturmalarının göstergesi olarak okunabilmektedir.

Tanımlamalar ve söylemler doğrultusunda ironi; şüphe, belirsizlik ve kesinsizlik üzerine kurulmakla birlikte bu özellikleri yaşamın da belirsizliği, kesinsizliği ve değişkenliği üzerine düşündürmektedir. Her ne kadar postmodern dönemin özellikleriyle örtüşüyor gibi görünse de herşey bir öncekinin üzerine kurulmaktadır ve doğal olarak bu belirsizlik ve kesinsizlikler modern kökenlidir. Ancak ironinin "-mış/miş gibi yapma" durumuyla postmodern dönemin "-mış/miş gibi yapma"sı üzerine düşünüldüğünde çağın kendisi/durumu ironiktir, -mış gibi yaşam gerçeğe dönüşmüştür.

2.1.4. Analoji

Analojinin kelime anlamı benzetme olarak karşımıza çıkmaktadır. Burada metafor ve analogi arasında ayrım yapmak önemlidir. Metaforda uzak benzetme ya da özdeşlik kurulurken analogide benzerlikten yola çıkılarak diğerinin de ilki gibi olduğu ifade edilmektedir. Kısaca benzer olanları eşleştirme söz konusudur. Çok basit bir örnekle bilgisayarın insan beynine benzetilmesi ya da bilgisayarın insan beyninin çalışması gibi tasarlanması ya da yaralarının gece görüşünden esinlenilerek gece görüş aletlerinin yapılması analogi kaynaklıdır. Burada daha çok yakınsak düşünme söz konusudur. Guilford (aktaran Rouquette, 2007:20) yaklaşan düşüncenin belirgin özelliğinin belli bir probleme en iyi cevabın araştırılmasına yönelmesi olduğunu, bu düşünce biçiminin özellikle iyi tanımlanmış, yani kabul edilebilirlik alanında birçok açık seçik kesin kural ve ölçüt içeren problemlerin (özellikle mantıksal özellikler taşıyan problemler) çözümüne uygun olduğunu ifade etmiştir.

Analoji, bir fikrin ya da düşüncenin, durumun anlaşılması noktasında metaforla benzer görünmesine rağmen işlevsel bağlamda benzerliklerden oluşmaktadır. Sanatsal çalışmalarda farklı bağlamlarla birlikte anlam kazanmaktadır. Marc Quinn, kendi kanıyla yapmış olduğu "Self" isimli çalışmasını, heykelin hayatta kalması için buzdolabı gibi onu soğutan bir sistemle tasarlamıştır.



Görsel 4 -MarcQuinn, "Self", 1991, 208x 63 x 63 cm, Kan (Sanatçının), Paslanmaz çelik, Pleksiglas, soğutucu ekipman. Saatchi Koleksiyonu.

Quinn'in çalışmaları genel olarak zıtlıklar üzerinden gerçekleşmektedir ve bu heykeli de yaşam ve ölüm temalarından ortaya ıkmyş bir çalışmadır. İnsanın kalbi durduğunda ölüm nasıl gerekleşiyoorsa Quinn'in "Self" isimli heykeli de fiş çekildiğinde ölecektir. İşlevsel olarak heykeli ayakta tutan soğutma sistemi iken insanı ayakta tutan sistemlerden biri olan kardiyak sistemdir. Dolayısıyla soğutma sistemi ve kardiyak sistem arasında analogi mevcuttur.

2.2. İMGELEşTİRME YÖNTEMLERİ

Sanatçı düşüncesini iletmek için bir araç seçer: Müzisyen notaları, şair sözcükleri, heykeltıraş formları. Dolayısıyla kullanacağı aracı, düşüncesini dile getirebilecek şekilde kurgular. Sanatçı imgeler üzerinden metafor yapmamaktadır, metaforik düşünüşünü plastik dile dönüştürmektedir. Heykeltıraş, düşünsel boyuttaki bağlantılarını plastik dile aktarmaktadır. Yaratım sürecinde sanatçı, bu dşn şeklini plastik dile dönüştürme üzerine imge yaratmaya başlar. Elbette ki bu süreç, birbiriyle kopuk bir şekilde işlemez. Plastik dile hakim olan sanatçı düşüncesini netleştirdikten sonra kuluçka ve aydınlanma aşamasında imgelem kendini gösterir.

Sanatçının dşn şeklinin imgeleştirilmesi ve somutlaştırılması, form ve biçimlerle gerekleşiş. Her disiplin (resmi ve heykel) kendine özgü öğe ve ilkeler –plastik değerler- doğrultusunda bunu oluşturmaktadır. Plastik dili oluşturan yöntemler kullanılarak, düşünce aktarılmaktadır. İmge yaratmak, hem düşüncenin, hem maddenin (malzeme) dönüştürülmesidir. Bu dönüşüm; imge yaratma, transformasyon biçimleri/yöntemleri ile sağlanır. Genel olarak "biçim değişimi, dönüşüm, dönüştürüm, yapısal değişim" olarak karşılaşılan transformasyon için, farklı disiplinleri de kapsayan tanımlar yapılmıştır. Bu tanımlara değinilmesi kavramla ilgili düşüncelere netlik kazandıracaktır.

TDK (<http://www.tdk.gov.tr/>), transformasyon kavramının karşılığını dönüşüm olarak vermekte ve dönüşüm üzerinden geniş tanımlamalar yapmaktadır. Dönüşüm;

1. *İsim* Olduğundan başka bir biçime girme, başka bir durum alma, tahavvül, inkılap, transformasyon.
2. *Biyoloji* Görevinin değişikliğe uğraması yüzünden bir organda ortaya çıkan değişme.
3. *Ruh bilimi* Bilinçaltına itilmiş bir duygu veya isteğin, karşıtı görünümünde veya başka bir biçimde bilince yükselmesi, transformasyon olarak tanımlamaktadır.

Keser (2005:336) transformasyonu, “bir şeyin biçimini ya da görünüşünü değiştirme” olarak tanımlamış ve Pablo Picasso’nun “Bazı sanatçılar vardır ki güneşi sarı bir beneğe dönüştürürler; bazı sanatçılar da vardır ki sarı bir beneği güneşe dönüştürdüğü için sanatlarına ve zekalarına teşekkür ederler” sözüyle kavramı örneklemiştir.

Heykel sanatı öncelikle, bir malzemenin dönüşümünden oluşmaktadır. (Burada dönüşüm kavramı biçim değiştirme olarak kullanılmaktadır). Dolayısıyla tasarımın gerçekleşmesi, somutlaşması için yaratım aşamasının son evresi olan gerçekleştirme aşamasında heykel, malzemesiyle birlikte düşünülen tasarımdan ortaya çıkar. Kil, ahşap, metal, taş, cam, plastik vb. malzemeler heykele dönüşür, dönüştürülür ve bazen kullanılan malzemenin kendisi de başka bir şeye dönüşebilir. Malzemenin biçim olarak dönüşmesi heykelin kendisini meydana getirdiği için bu durum kendi başına bir transformasyondur. Diğer taraftan tarihsel süreç içinde heykelin yapılış şekli ve amacı da değiştiğinden bu durum da transformasyon olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca en önemli nokta düşüncenin plastik dile aktarılma işleminin transformasyon olduğudur. Bu sebeple düşüncenin plastik dile transformasyonunda kullanılan metamorfoz, deformasyon, stilizasyon, soyutlama kavramları imge yaratma yöntemleri olarak incelenecektir.

2.2.1. Metamorfoz

Metamorfoz, varolan bir imgenin başka bir imgeye dönüşmesi, başkalaşımıdır. Metamorfoz, “Bir imgenin görünüşünü, karakterini, koşullarını, fonksiyonunu başka bir imgeye dönüştürme” dir (Keser,2005:213). Sözen ve Tanyeli (2011) başkalaşımı “Resim ya da heykel yapıtında yer alan bir betinin, gerçek doğadaki varlık ya da nesneye gönderme yapan biçiminden ve tanınabilir olmaktan uzaklaştırılmış oluşu durumu. Bu uzaklaşma onu başka bir gerçekliğe gönderme yapar niteliğe getirir” şeklinde tanımlamıştır.

Sanatsal yaratımlarda anlatılmak istenen düşüncelerin plastik dile dönüştürülmesinde metamorfoz etkili bir dönüştürme olarak karşımıza çıkar. Örneğin, sanatçı Patricia Piccinini, insan figürlerinde başkalaşım kullanarak bazı batıl ve dini inançların aksine doğumsal anomalilerin ya da farklılıkların bilimsel açıklaması olduğunu ve genetik değişikliklerle farklı canlı yapılarının oluşturulabileceğini savunarak, değişen dünya ve

teknoloji, insan ilişkisine dikkat çekmek istemiştir. Sanatçının düşüncesi “genetik değişiklikler” biyolojik transformasyon tanımı ile eşleşirken bu düşüncesinin plastik dildeki karşılığı metamorfoz ile kendini göstermektedir. Dolayısıyla plastik sanatlarda düşüncenin imgeleştirilmesinin bir yolu metamorfozdur.



Görsel 5-Patricia Piccinini, “Yenidoğan”, 2010, Silikon, Fiberglas, İnsan saçı, Vahşi Yeni Zellanda Keseli sıçan derisi, 19 x 24 x 17cm.

Başka bir metamorfoz örneği, heykeltıraş Peter Schipperheyn'nin “Metamorfoz” isimli çalışmasıdır. Bu heykel, temel sanat eğitiminde plastik yaratma yöntemi olarak verilen metamorfozun plastik dildeki karşılığına iyi bir örnektir. Sanatçı, kulağı; insanın anne karnındaki bir dönem olan embriyoya dönüştürmüştür.



Görsel 6-Peter Schipperheyn, “Metamorfoz”, 1980, 37 x 98 x 23 cm, Geelong.Sanat Galerisi Koleksiyonu.

Her iki heykel karşılaştırıldığında Piccinini, düşüncelerinden yola çıkarak formu dönüştürürken, Schipperheyn formda biçimsel bir benzerlik yakalayarak başka bir form yaratmıştır. Farklı bir ifadeyle ilk yaratmanın kaynağı düşünce iken ikinci yaratmada

sanatçının var olan bir formu/biçimi başka bir form/biçimle görmesi sonucu ortaya çıkan başkalaşım mevcuttur.

2.2.2.Deformasyon

Deformasyon, istenilen amaca yönelik form değiştirme, biçim bozmadır. Abartma, uzatma, kısaltma gibi değişikliklerle doğal yapının bozulmasıdır. Turani (2004:24) biçim bozma olarak ele aldığı deformasyonu, “resimde ve heykelde model olarak alınan nesnenin görüntü biçimini, yapılan yoruma uygun hale getirme, biçimi bozma” şeklinde tanımlamaktadır. Başka bir tanımda deformasyon, “Sanat yapıtında yer alan beti ya da betilerin gönderme yaptıkları dış gerçeklik olarak tanınabilir kalmakla birlikte, biçimlerinin doğada rastlanmayacak nitelikte değiştirilmesi” dir (Sözen ve Tanyeli, 2011). Çağlarca (1999:29) deformasyonu “Doğal biçim oranlarını bozmadan, konuyu başka görüntüye sokmadan, nesnenin özelliklerini olduğundan fazla abartıya götürerek, temel biçimini, özelliklerini kayıp ettirmeden yapılan yüzeysel veya hacimsel bozmalara denir” olarak tanımlamıştır. Bu tanım bazı soru işaretleri yaratabilir. “Doğal biçim oranlarını bozmadan” ve “yüzeysel ve hacimsel bozmalar” ifadesi heykel sanatındaki ya da resim sanatındaki deformasyonu tam olarak karşılıyor gibi görünmemektedir. Deformasyon, heykelde formun bozulması ise hacim bozulduğunda oran da bozulacaktır ve diğer taraftan bu bozma işlemi yoruma ya da ifadeye göre sadece yüzeyi değil bütünü de kapsayabilir. Bu sebeple deformasyon öze, yapıya sadık kalarak anlatılmak istenen duygu ve düşüncelerin aktarılmasına yardımcı olacak biçim, form bozma işlemidir. Heykelde deformasyonlar, bütünde anlatılmak istenen düşünceye ya da algıya yönelik yapılmaktadır.

Heykel sanatı genel olarak değerlendirildiğinde idealleştirmedir. İdealleştirmeden kasıt Klasik dönemin idealleştirmesi değil, nesnenin görüldüğü gibi değil de bilinen gerçek boyutuna ya da formlarına uygun olarak heykeli gerçekleştirmektir. Bu noktada Giacometti, gözün algıladığı ve duyumsadığını plastik dile dönüştürerek heykele dair bir ilke ya da kuralı bozmuş, bir gerçekliği dile getirmiştir. Giacometti'nin heykellerine baktığımızda figürler deforme edilmiştir. Ancak bu deformasyon –başın küçülmesi, gövde ve uzuvların uzaması ve incilmesi- sanatçının algısıyla, uzamla ilgilidir.



Görsel 7-Alberto Giacometti, "Big head Diego", 1954, Bronz, 65 x 39,5 x 24,5cm.

Nesneler ile izleyici arasındaki mesafe ve bakış açıları nesnenin boyutları noktasında algıyı farklılaştırır. Giacometti'nin heykellerindeki deformasyon nedeni de budur. Giacometti'nin bu görüşü, heykellerine devinim katmakta ve izleyiciyi belli bir mesafeye kadar itmektedir. Sartre'a göre, daha önce kimsenin aklına gelmeyen bir şeyi başarmıştı sanatçı (Yılmaz, 2009:29):

Giacometti, insanı görüldüğü gibi –belli bir uzaklıktan- yapan ilk heykeltıraştır. Tıpkı ressamların tuvallerindeki figürlere mutlak bir uzaklık verdiği gibi, o da verir *mutlak uzaklığı* kendi imgelerine. 'Yirmi adım ötede' ya da 'on adım ötede' bir figür yapar. Ne yaparsanız yapın, o hep orada kalır. Yani figür, gerçekliği olmayan bir alandır. Onun sizinle olan ilişkisi, sizin alçı kütlesiyle olan ilişkinize bağlı değildir artık.



Görsel 8 - Suzan Tepe Yılmaz, "Bakış", 2015, Alçı, 23x26x53 cm.

2.2.3.Stilizasyon (Üsluplaştırma)

Tanımlamalara bakıldığında stilizasyon; “Kendine özgü sadeleştirme, üsluplaştırma işlevidir” (Çağlarca, 1999: 21). Sözen ve Tanyeli’ne (2011) göre:

Bitki ve hayvanların doğadaki biçimlerinin şematikleştirilip yalınlaştırılarak betimlenmesi. Üsluplaştırma bunun ötesinde, belirli bir oranda bir deformasyonu da içerir. Üsluplaştırma sonucunda ortaya çıkan sanat ürünü doğadaki gerçekliği aynen yansıtmaz, ancak onu anımsatır. Yarattığı betinin ayrıntılarda değil, ana özelliklerde tanınabilir olmasını amaçlar. Üsluplaştırmanın ana özelliği bireysel değil, toplumsal bir kararın sonucu olmasıdır.

Turani için ise (2004) “Nesnelerin karakterlerini kaybettirmeden basitleştirerek tezyini ve şematik biçimlere dönüştürmek” şeklindedir. Genel bir ifade ile sadeleştirme olarak nitelendirdiğimiz stilizasyon heykel sanatında süjeyi, nesnenin birebir gerçekliğinden uzaklaştırarak hareket ve mekanla birlikte oluşan algıya, ifadeye yönlendirmektedir. Böylece ayrıntılardan arındırılarak yapılan stilizasyon işlemi, nesneye ait genel bir bilgi/gösterge/temsil olarak sonuçlanır. Her sanatçı stilizasyonu kendine göre gerçekleştirir ve böylece bütünde elde etmek istenilen imgelem içinde yerini alır. Çalışmalarının kaynağını ve amacını;

Gelecek nesillere kendisinden bir iz bırakmayı isteyen insan daima ilgimi çekti. Bu, bireysel ve toplumsal olarak kendimizin görünüşünden vazgeçmek ve yaratmak için hareket ettirici bir güçtür. Yansıtıcı figürler, ortak yaşamla ilgili ilişkimizi düşünmeye ve yeniden bakmaya bizi davet eder, biz doğal ve insan üretimi çevre ile varız.*

şeklinde ifade eden sanatçı Rob Mulholland’ın bu düşüncesini imgeleştirdiği enstelasyonlardan biri de “Vestige” isimli çalışmasıdır. Birebir boyutta aynalaştırılmış ve stilize edilmiş figürler, sanatçının kullandığı malzeme ve heykellerini yerleştirdiği mekanla birlikte çevreyle kaynaşarak günlük hareketin akışını yansıtmaktadır. Yansıtma, çevrenin insan formuna geçişini sağlayarak değişimin insanda da nasıl olduğunu kısaca, insanın ve doğanın dönüşümünün nasıl olduğu üzerine düşündürmektedir. Dolayısıyla bu çalışmada stilizasyon, malzeme ve mekanla birlikte düşünceye hizmet etmekte ve stilizasyon figür odağını kaldırarak süjeyi bütüne yönlendirmektedir.

*<http://rachelradcliffe.com/2012/04/11/fantasy-art-architecture/> (ErişimTarihi: 23.04.2013)



Görsel 9-Rob Mulholland, “İz” ,2009, Paslanmaz çelik, İskoçya.

2.2.4. Soyutlama/Soyutlaştırma

Soyutlama, “yüzey ya da hacim sanatlarında gerçek varlıklara gönderme yapan betilerin tanınamayacak derecede yalınlaştırılması” dır (Sözen ve Tanyeli, 2011). Keser (2005) ise soyutlamayı, “Deneyimin içeriğindeki bir öğeyi, yapısal ve fonksiyonel ilişkilerinden yalıtarak tek başına düşünme eylemi. Bir nesnenin özelliklerinden ya da özellikleri arasındaki ilişkilerden herhangi birini tek başına ele alan işlem. Gerçekte ayrılmayanı düşüncede ayırmak” şeklinde tanımlamıştır.

Sanatçı bir anlamda verili olanlardan kendini sıyrarak kendini arayan ve kendini gerçekleştirme yollarından biri olarak da sanat yapandır. Yeni olanın bir öncekinin yıkılmasıyla başlaması sözünden hareket ederek sanatın da bir yıkım olduğu ifade edilir. Bu durumda dolaylı olarak sanatçıya erişilir ve yıkımı yapan sanatçıdır. Bu yıkma eylemi, sanatçının kendi gerçeğini bulması ile gerçekleşir. Dolayısıyla sanatçı verili olan her şeyin özüne dair bir sorgulama yapar ve onda başka bir söylem ya da gerçeklik arar. Böylece sorun/nesne kendisinden başka bir forma dönüşür. Kısacası kendisine verili olanlardan uzaklaştırılmış, görünenden başka bir gerçeklik karşımıza çıkar ve soyutlama gerçekleşir. Bu durum çok daha basit bir şekilde açıklanabilir: İnsan kendisinden bağımsız, hazır bir toplumun içinde kendisini gerçekleştirmeye çalışır. Ancak bu süreç içerisinde o toplumun üyelerinden birisi haline gelir ve herkese verildiği gibi roller, kurallar verilir, bunlar kodlanır. Ancak sanatçı bu kodlamaların dışına çıkmaya çalışan kişidir. Sürekli bir çelişki, karşıtlık söz konusudur. “İnsan hayatı böyle

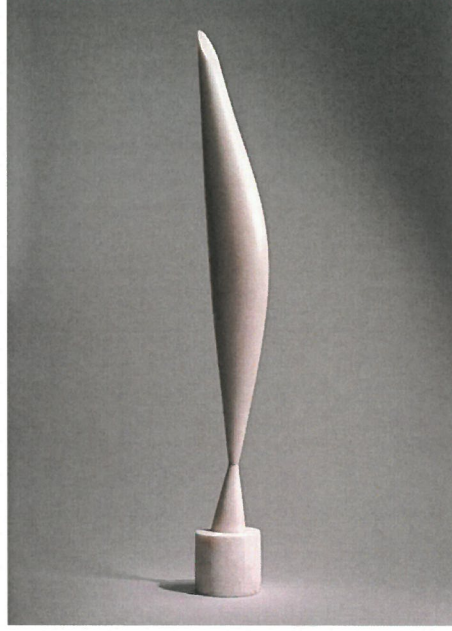
bir şeydir. Doğar, büyür, ürer ve ölür gidersin. Her evrede kurallar ve görevler vardır". Hayır, bunun dışında hem insan hem de evren için herkesten, her şeyden farklı başka bir gerçeklik vardır. İşte bu durum sanatçı tarafından soyutlama ile gerçekleştirilir.

Soyutlama içtepesinde, kendi kendinden vazgeçme içtepesinin gücü, benzeri olmayan daha büyük ve daha tutarlı bir güçtür. Soyutlama içtepesi, burada özdeşleyim ihtiyacında olduğu gibi, bireysel varlıktan kaçma içtepesi olarak değil de, zorunlu ve değişmez şeylere bakarken, insan varlığının genel olarak tesadüfiliğinden, genel organik varlığın görünüşteki keyfilikinden kurtulma içtepesi olarak kendini gösterir (Worringer,1983:31).

Gözle görülmeyen bir gerçekliğin yaratılması. Sürekli olarak sanat için dillendirilen bu yaratma, matematikle benzerlik göstermektedir. Matematikte (aynı şekilde geometri) her şey soyuttur. Evrendeki her şey sayısal bir sistem üzerinden varsayılır ya da açıklanır. Sanatçı da ispata ihtiyaç duymadan, duyular aracılığıyla nesnesini soyutlar. Worringer (1983:28) soyutlamayı ve soyutlama ihtiyacını şöyle ifade etmektedir:

Geometrik çizgi, doğal objeden, doğal bağlam içinde bulunmamasıyla ayrılır. Şüphesiz geometrik çizginin özünü yapan şey, doğaya ait bir şeydir. Mekanik güçler doğal güçlerdir. Ama onlar, geometrik çizgi ve geometrik biçimler halinde doğal bağlamdan ve doğal güçlerin değişik görünüşlerinden dışarıya alınırlar ve kendi başına kavranırlar.

Burada karıştırılmaması gereken şey, sanatta soyutlama ve soyut sanat kavramlarıdır. Soyut sanatta olduğu gibi figüratif olmayan gerçekleştirilmeler, soyutlama ile aynı şeyler değildir. Bir obje ya da varlık soyutlandığında, tanımlanabilir bir form karşımıza çıkabilir. Ancak ayırıcı olan nokta soyutlama sonrası gerçekleşen form obje ya da varlığın kendisini göstermez, kısacası biçim değişir, öze ait başka bir forma dönüşür. Brancusi'nin "Boşlukta Kuş" isimli heykeli, soyutlama ile ilgili netlik kazandıracaktır. Brancusi'nin (aktaran Atalay,2007:106) "hayatım boyunca yalnız uçmanın esasını aradım, uçmak bu ne mutluluktur. Bir çocuk gibi her zaman gökyüzünde ağaçlar arasında uçmayı hayallemiştim. Her zaman bu arzuyu sakladım. Kırk yıldan beri kuş yaparım. Bunlarla anlatmak istediğim kuş değildir. Vermek istediğim uçuştur, hızdır" ifadesi, sanatçının düşüncelerinin kuşla bir araya gelerek, kuşun soyutlanması ile özünde olan "uçmak ve hız"a ulaşan heykelini anlatmakta ve soyutlamayı örneklemektedir. Artık heykel sanatçının gözü ile kuş olmaktan çıkmış, özüne ait forma dönüşmüştür ve süreyi kuşa bu yönüyle yaklaştırmaya çalışmaktadır.



Görsel 10-Brancusi, Kuş, 1923, Mermer, 144.1 x 16.5 cm.

3. HEYKEL SANATINDA FORM DÜZENLEME

Heykel sanatının formlar bütünü olduğu gerçekliğinden yola çıkıldığında, sanatçının imge yaratmasının kaynağı form biçimlendirme ve düzenleme bilgisi ve yetisidir. En temel gereklilik olan form düzenleme öncelikle daha çok asal geometrik formlarla gerçekleşiyor gibi görünse de heykele ait plastik öğeleri göz önüne alındığında (form, yüzey, doku, uzam) organik objeden yola çıkılarak bütün bu bilgiler elde edilmiş olmaktadır. Ancak form yaratmanın somutlaştırılması için asal geometrik formlar üzerinden düzenleme yapılması, sanatçının plastik imge yaratmasına temel oluşturmaktadır.

Silindir, koni, küp, küre, dikdörtgen prizma, üçgen prizma gibi geometrik formlar özellikle mimarlık ve heykel alanlarında tasarımların temel birimleridir. Geometrik formlar doğal objelerden ortaya çıkarılmıştır. Geometrik formların yorumlanması etkili ve güçlü tasarım yapabilmenin önemli bir ayağıdır. Öncelikle bu formlarla kompozisyon oluşturmayı ve etkilerini öğrenmek ilerleyen süreçlerde amaca yönelik tasarımların yapılabilmesinin bir yolu olarak görülebilir. Bireysel tavra ve yakalamak istenilen etkiye göre kullanımı değişen eksiltme, ekleme, parçalama, bütünleştirme heykelde kompozisyon ilkeleri doğrultusunda gerçekleştirilir. Diğer taraftan heykel tasarımında bu yöntemlerin kullanılması, yüzey araştırmalarına, hacim ve derinlik hissi, etkisi

yakalamaya zemin hazırlamakla birlikte, kompozisyon ilkelerinin daha iyi kavranmasına, gözün eğitilmesine, form duygusunun gelişimine katkı sağlamaktadır.

Form düzenlemede kullanılan yöntemlerden eksiltme; asal geometrik formdan bir veya daha fazla parçanın çıkarılması işlemidir. Bu işlem asal formun farklı yüzeylerine uygulanmasıyla gerçekleştirilebilir. Eser Onat (2010: 9-11) yanal eksiltmelerin yapının dış çevreyle ilişkisinde ve yönelişinde belirleyici bir rol oynadığını, üstten ve düşey doğrultuda yapılan boşaltmaların yapıya içe dönük karakter kazandırdığını ifade etmektedir. Eksiltme işleminin oranına bağlı olarak asal formun sınırları korunabileceği gibi farklı bir forma da dönüştürülebilir. Francis D.K. Ching (2004:48), eksiltmeli transformasyon olarak tanımladığı bu işlemi şöyle açıklamaktadır:

Bir biçim, hacminin bir kısmı çıkarılarak dönüştürülebilir. Çıkartma işleminin oranına bağlı olarak, sözü edilen biçim ilk kimliğini koruyabilir ya da başka bir tür biçimler ailesinin bir üyesi haline gelebilir. Örneğin, bir küp bir kısmı çıkarılsa bile küp olma özelliğini koruyabilir ya da küreye yavaş yavaş yaklaşan bir polihedrona dönüşebilir.

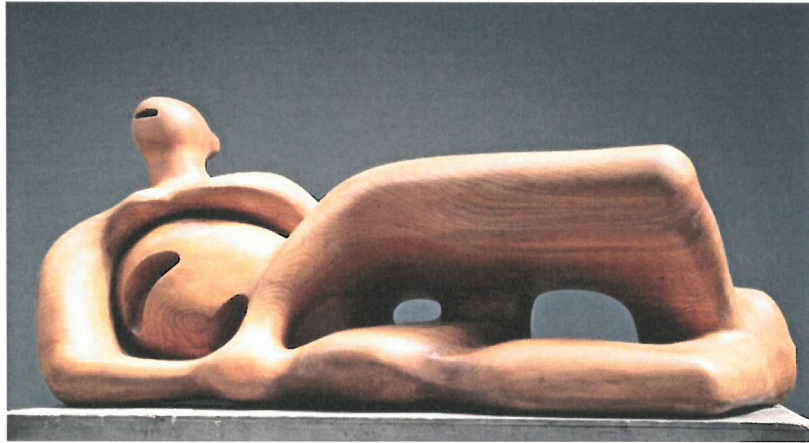
Diğer yöntem olan ekleme; asal forma başka formun-formların ilave edilmesidir. Ekleme hissi, eklenen formun ana forma göre daha küçük olması ile elde edilmektedir. Eklenen form yalın olabileceği gibi müdahale edilmiş de olabilir. Ekleme, asal formun etkisi korunarak istenilen yüzeylerde uygulanabilir.

Üçüncü bir yöntem olarak parçalama, geometrik asal formu bölerek bir bütünden birden fazla parça elde etmeye yöneliktir (Onat,2010:47). Asal formun parçalanması sonucu elde edilen formlar, asal formun sınırları içinde ve bu sınırı bozacak şekilde düzenlenebilir. Parçalama sonucu elde edilen parçaların farklı açı ve konumlarda biçimlendirilmesini Onat (2010:49) "konumu değiştirilen parça, asal formun sınırlarında da bir deformasyona neden olur. Bu tip uygulamalarda parçanın asal formun düzenine bir karşı çıkış etkisi vardır. Açısal ilişkiler değişik ve ilginç perspektiflere yol açabilir" şeklinde ifade etmektedir.

Son olarak bütünleştirme; farklı asal formların bir araya getirilmesidir. Tasarımcının, heykelin kendi bütünlüğünde ve çevre-heykel ilişkisi bağlamında elde etmek istediği etkiyi yakalamasında bütünleştirme işlemi üç farklı şekilde yapılmaktadır. Bunlardan biri bitişirmedir. Bitiştirme, oran olarak birbirine yakın formların uyumlu yüzeylerde bir araya getirilmesidir. Bitiştirilecek olan formlardan birinin diğerine göre oran farkı çok olduğunda ekleme etkisi ortaya çıkacaktır ya da formların bir araya getiriliş şekilleri, diğer bir deyişle birinin diğerine göre konumu eksiltme etkisi de ortaya çıkarabilir.

Bütünleştirme işleminin ikinci bir yolu olan bağlama – ekleme; ana formların parça formlarla, küçük formlarla bütünleştirilmesidir. Eklemede, ana formlar biçimlerini korurlar ve ekleme yüzeyleri örtüşmeyen formların bütünleştirilmesini sağlar. Bağlamada ise, farklı ana formlar oran olarak daha küçük formlar aracılığıyla birbirine bağlanır. Bütünleştirme için diğer bir yöntem girişirmedir. Giriştirme; iki ya da daha çok asal formun biçimlerinin korunarak birbirleri içine sokulmasıyla gerçekleştirilir. Formların birbirlerine göre oranları, yüzey sayıları ve konumları girişirmede önemli rol oynar.

Heykel sanatı formlar bütünlüğüdür. Bu bağlamda formların birleşim yerleri geçiş alanı, bütünleştirmeye de geçiş adı verilir. Sanatçı tercihinine göre kompozisyonda, ani ve yumuşak geçişler kullanır. Mehmet Yılmaz (2006), birbirine bağlanan formlar arasındaki keskin geçişleri ani geçişler, yüzeyler arasında akıcılık ve süreklilik gösteren geçişleri yumuşak geçişler olarak betimlemektedir.



Görsel 11-Henry Moore, "Uzlanmış Figür", 1945-1946, Ahşap.

Henry Moore'un figüratif heykellerinden biri olan ahşap heykeli (Görsel: 10) heykel sanatında form düzenlemeye ait bütünün parçalanması, bir araya getirilmesi, formların dönüşümü ve birbirleriyle olan ilişkileri ve bağamları noktasında yol gösterici bir çalışmadır. Moore, insan vücudunu parçalayarak, vücut boşluklarını da göz önünde bulundurarak, plastik öğeler doğrultusunda parçaladığı uzuvları ve bölgeleri farklı formlarda tekrar bir araya getirmiştir.

Heykel sanatında form düzenleme yöntemleri Bloom'un düşünme şekillerinin plastik dildeki karşılığına denk düşmektedir. Özellikle analitik, sentezci, yargısal düşünme şekillerinin plastik dildeki ifadesini ve form yaratmanın gelişimsel çizgisini göstermektedir. Başka bir ifade ile temeldeki form düzenleme (analitik ve sentezci) sanatsal anlatım şekline bağlı olarak imgeleştirme yöntemleriyle birlikte sanatsal yaratımı gerçekleştirir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

HEYKEL SANATINDA MALZEME VE MEKAN

Sanat tarihini incelediğimizde heykel, özünde bir bilgi objesi olarak vücut bulmuştur. İster yerleşik yaşam öncesi heykeller ister arkaik ve klasik dönem heykelleri hangisi irdelenirse irdelensin her heykel bir düşünüş şeklinin, bir anın, bir dönemin, bir zaferin bilgisini bu zamana kadar taşımıştır. Her ne kadar yerleşik yaşama geçişten sonra 18.yy sonlarına kadar yapılan heykeller sipariş olarak tanımlayabileceğimiz eserler olmasına rağmen bilgi objesi olarak bir gerçekliğe sahiptirler. 18.yy sonlarına doğru değişen sosyo-politik gerçekler sanatı etkilemekle birlikte sanatın “güzel, hoş a giden” bir obje gibi algılanması sorunu “kişisel estetiğin” saptanmasıyla ilgili gibi görünmektedir. Bununla birlikte “Sanat için sanat” yapma söylemi estetik obje yaratma eğilimi gibi sonuçlanmış/okunmuş olsa da sanatın kendi değerleriyle ilgili yapılan araştırmalar, geleneksel sanat anlayışı ya da öğretisinin bozulması, yıkılması ile sonuçlanarak sanat yapmaya yönelik bilgi taşımaktadır. Bu bağlamda heykeltıraş A.Rodin süregelen tamamlanmış heykel anlayışını yıkarak, bitmemişlik hissi uyandıran heykeller yapmıştır. Bu durum süjenin heykelle bakışını ve algısını değiştirebilecek bir yaratı olarak değerlendirilir. Bununla birlikte duygunun aktarımı, modernlikten (ideolojik bağlamda) kurtulma ve sınırların olmadığı sanat anlayışı için primitif ve kabile sanatlarının yansıtılması/kullanılması, sanatçının içe dönük araştırmalarının yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır. Her ne kadar her sanat eseri bire bir dönemin özelliklerini yansıtmaya da eserler, sanatçının dönemine ait bilgilerle birlikte hem düşünsel hem sanatsal bağlamda başka bir bilgi olarak var olmaktadır. Özellikle primitif, fovist yaklaşımlar özüne bakıldığında yerleşik yaşama geçmeden önceki sanat yapma isteğine ve şekline yaklaşmaya çalışmakla birlikte, ideolojik yapıdan uzaklaşamaması nedeniyle var olan sanat anlayışına karşı bir tepki olarak okunmaktadır. Burada önemle üzerinde durulması gereken nokta heykelin estetik (hoşa giden) bir obje olmadığı değil hem estetik (plastik değerler göz önünde bulundurulduğunda) hem de bir bilgi objesi olduğudur.

Her şeyde olduğu gibi heykel de bir önceki veriler üstüne temellenmiş olup farklılaşmakta, değişmektedir. İnsanın ve dolayısıyla dönemlerin değişmesiyle birlikte heykelin yapılış amacı ve şekli de değişmektedir. Sanatçının “özgürleşmesi” ile birlikte sanatın nesnesi/nesneleri de değişmiş, çeşitlenmiştir. Sanatçının sorunu artık dini temsiller ya da ideal bir figür yapmak değil sanatçı merkezli problemlerin plastik dile dönüşmesine yöneliktir. Heykel sadece biçimlendirme değil aynı zamanda malzemeyle kurulan ilişkiyi de içerir.

Sanata, araştırmalar bütünü olarak baktığımızda malzeme ve mekan araştırması kendi başına yeni bir yaklaşım getirmekte ve başka bir bilgiyi aktarmaktadır. Dolayısıyla hem duygu ve düşünce aktarımının plastik araştırmaları, hem malzeme arayışı ve araştırması ya da hepsi birden heykel sanatının yaratım sürecinde yer almaktadır. Özellikle heykel yaratım sürecinde malzeme ve mekan araştırmalarının postmodern ve sonrası dönem için heykelin içeriğine yönelik göstergelere dönüştüğü ya da sınırların, kuralların değişmesi olduğu söylenebilir. Bir heykel okuması yapılırken bazı heykellerde sadece biçimsel bir çözümleme değil, malzemenin de nedenselliği araştırılmalıdır. Diğer taraftan düşünceyi aktarımına hizmet edebilecek malzeme/malzemeler seçimi yanında farklı bir malzeme yakalamak ve olanaklarını araştırmak ya da o malzemenin yapısını değiştirmek, plastik etkisini araştırmak da farklı bir yaratım süreci ile sonuçlanabilmektedir.

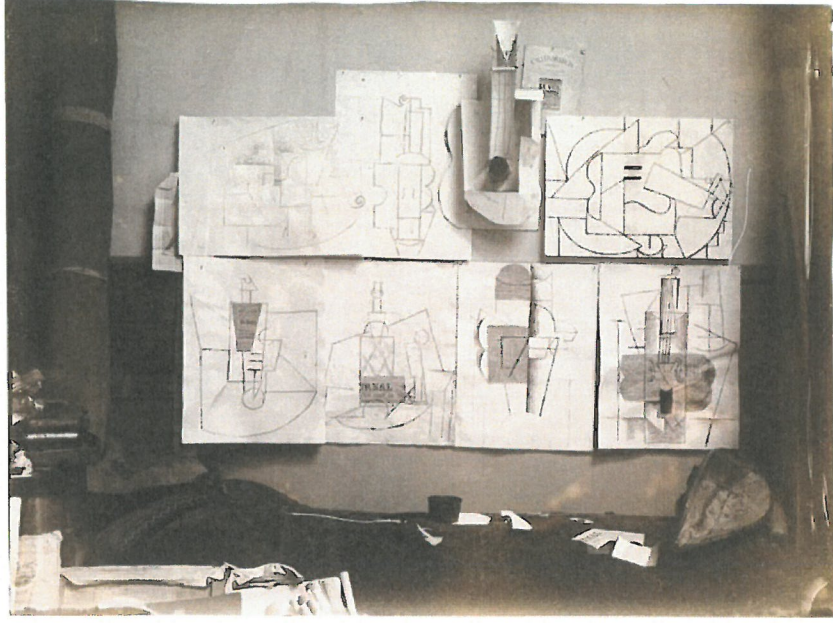
Heykel tasarımında değişen bir başka unsur mekan sorunudur. Heykel, ilk başlarda malzemenin biçimlendirilmesi ile ya boşluğa biçim veren, kendi başına mekan oluşturan bir varlık olarak yaratılmakla birlikte modern dönem sonrasında algı değişikliği yapılacak her yer/her şey mekan olarak genişlemiş, kavramsal boyut ön plana çıkmıştır. Kısacası, heykelin mekanı sadece malzeme olmaktan çıkıp duygu ve düşünceyi dile getirebilecek her şeye dönüşmüştür. Başka bir ifade ile bir yere heykel yapmak ya da heykel koymak bir yerin sanatsal bakış açısıyla değiştirilmesi/dönüştürülmesi fikri ile genişleyerek heykel sanatının kapsamına girmiştir. Heykeltıraş, yaratım aşamasında problemi çözmeye yönelik geleneksel anlayışa göre sadece bir malzemeye biçim verme sorunuyla karşı karşıya değildir. Mekan ve malzeme seçimi, ifade edilmek istenen problemin çözümüne, içerik ya da anlamsal bağlamda katkısına göre de gerçekleştirilmekte ve dolayısıyla problemin plastik dile dönüştürülmesinde malzeme ve mekan çözümlemesi de yer almakta, alabilmektedir.

1. ÇEŞİTLENEN MALZEME VE SANATÇININ MALZEME TERCİHİ

Heykel genel bir ifadeyle; "sanatsal bakış açısıyla elle şekillendirilen, üç boyutlu form" şeklinde tanımlanmaktadır ya da plastik kavramının karşılığı "elle şekillendirilen"dir. Dolayısıyla heykele yönelik iki önemli özellik ortaya çıkmaktadır: Form ve şekillendirme. Şekillendirme kavramı düşüncemizde bir malzemenin şekillendirilmesi olarak karşılık bulur. Bu noktada heykelin malzemesi yığma, yontma, birleştirme teknikleriyle şekillendirilebilen her şeyi kapsayabilir. Ancak ilk dönemlerden kalma bir istek olarak düşünebileceğimiz dayanıklı malzeme seçimi sanatçıyı temel malzeme olarak niteleyebileceğimiz kilin pişirilmesiyle dayanıklılığının artırılmasına, taş, ahşap, döküm ve metal kullanmaya, her şeyin geçiciliği üzerine düşüncelerin yansması olarak da kalıcı olmayan malzemeler kullanmaya yönlendirmiştir.

Modern dönemin ardından belirsizlik, kesinsizlik, sonlu olma, değişebilirlik gibi düşünceler üzerinden gerçekleşen postmodern heykel uygulamaları genel olarak metal, mermer, bronz döküm gibi kalıcı malzemelerin biçimlendirilmesiyle yapılmasa da 19. yüzyılda keşfedilmiş olan plastik ve benzeri olan sentetik polimer malzemelerin özellikle 1980 li yıllarda yaşamın her yerine nüfuz etmesi, çağın tanıklığı ve malzemesi olarak sanatta kullanılmakla birlikte, yapısı gereği uzun yıllar doğada kalması ve yok edilememesi sebebiyle bir anlamda kalıcılığı sağlamaktadır. Diğer taraftan heykelde genellikle ara malzeme olarak kullanılan alçının, temel malzeme olarak kullanılması da yine gelip geçiciliğin, bir eleştirinin temsili olarak kullanılabilmektedir. Dolayısıyla heykel sanatında kullanılan malzeme çeşitliliği, kavramsal boyuta hizmet edebilecek ya da geleneksel kuralları yıkmaya ve/veya eleştirmek gibi düşüncelerin yanı sıra plastik arayışlar ve söylemler içinde bilinçli bir seçme sonucu kendini göstermektedir. Bu bağlamda farklı malzemelerin sanatçılar tarafından neden ve nasıl kullanıldığı, plastik değer/etki ve göstergesel bağlamda heykele katkısının irdelenmesi önemlidir.

Heykelde malzeme çeşitliliği postmodern dönemle artmış gibi görünmesine rağmen asamblaj olarak nitelendirebileceğimiz ilk heykel P. Picasso'nun 1912 yılında yaptığı "Gitar" heykelidir. Heykelde yontu ve yığma tekniğinin kullanılması geleneğine karşı, o dönem için Picasso'nun kullandığı asamblaj, heykel yapma ve malzeme konusunda ilerisi için önemli bir kaynak oluşturmuş gibi görünmektedir. "Herhangi bir çalışma heykel kavramının tamamen dönüşümü olarak belirlenebilecek ise bu çalışma, Picasso'nun 1912'de yaptığı *Gitar*'dır" (Hohl,2006:973).

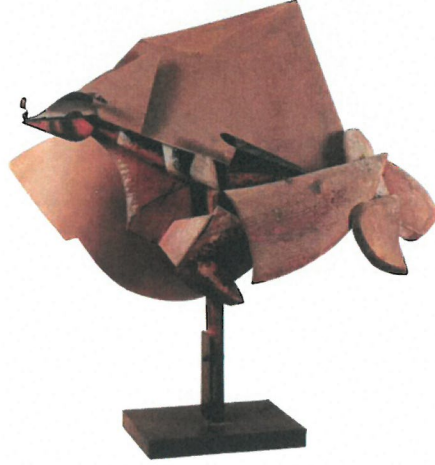


Görsel 12- Pablo Picasso, Gitar, 1912, karton, kağıt, yay, tel, Modern Sanat Müzesi, New York.

Bu heykel o zamana kadar yapılan heykellerle karşılaştırıldığında hem teknik, hem konu hem de heykelin konumlandırılması ya da mekanı ile farklıdır. İnsan, hayvan ya da yaşam şekli konu olarak alınmamış, konu bir obje, yani gitar olmuştur. Diğer taraftan heykel ne kendi başına ayakta durur ne de uzanmış olarak ve rölyef gibi de değildir, bir resim gibi duvara asılmıştır.

Picasso'nun bu heykelinden yola çıkarak günümüze kadar gelindiğinde bu çalışma, heykel ile ilgili soruların sorulmasına ya da farklı malzemelerin nasıl kullanılacağı noktasında olanak tanımış gibi görünmektedir. Picasso'nun bu uygulaması yığma ve yontma tekniklerinden farklı olarak birleştirme/inşa tekniği olarak karşımıza çıkar. Sanatçı bu heykelini önce kağıt, karton ve tel ile denemiş fakat dayanıklı olmaması sebebiyle metal malzemelerle tekrar yapmıştır. Bu noktadan hareketle sanatçının/sanatçıların kalıcı bir eser yapma, kişinin yaşamına dair izler bırakma isteğinin olduğu karşımıza çıkmaktadır.

Picasso'nun ardından Rus sanatçı Viladimir Baranoff-Rossiné, Fransız sanatçı Henri Laurens, İtalyan sanatçı Umberto Boccioni (Görsel:12, Görsel 13) gibi sanatçıların hem farklı malzemeleri bir araya getirdikleri hem de inşa tekniğiyle heykeller yaptıkları görülmektedir.



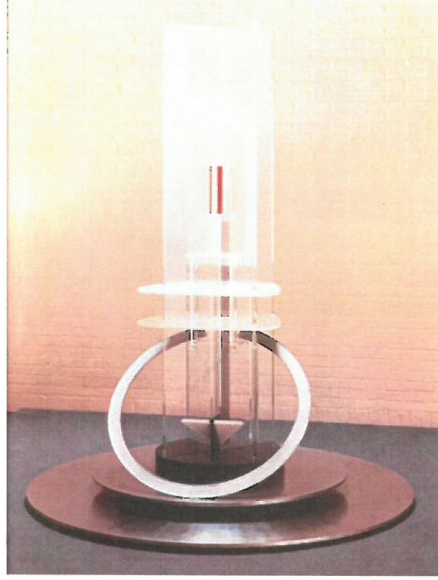
Görsel 13-Umberto Boccioni, Horse + Rider + Houses, 1914, Teneke, yağlıboya, ahşap, mukavva.



Görsel 14-Vladimir Baranoff-Rossiné, Symphony No.1,1913, Polikrom ahşap, mukavva, kırılmış yumurta kabuğu, 161.1 x 72.2 x 63.4 cm.

Konstrüktivizm ile devam eden inşa tekniği ile birlikte heykelde geleneksel malzemelerin yanında 1920'li yıllardan sonra endüstriyel bir malzeme olan cam ve plastik de Gabo, Pevsner ve Moholy-Nagy tarafından kullanılmış, ancak plastiğin (polimerik malzeme) sanatsal bağlamda ilk şekillendirmesi heykeltıraş Saint-Maur tarafından gerçekleştirilmiştir. "Gabo, Pevsner ve Moholy-Nagy konstrüktivist yaratılarına plastiği zaten dahil etmişlerdi ancak, özellikle 1930 sonrasında plastik,

heykel uygulamalarını değiştirebildi. O yıl heykeltıraş Saint-Maur, polyester reğine halinde ilk heykeli yaptı” (Daval,derleme,2006:1076). Sanatçı, biyografisinden* anlaşıldığı kadarıyla 1949 yılında gelenekle modernliği bir araya getirebilecek bir malzeme arayışına girerek plastik malzemeyle çalışmıştır.



Görsel 15-Naum Gabo, “Column”, 1923, Cam, plastik malzeme, ahşap, metal.

Teknoloji ile gelişen ve keşfedilen malzemeler, kolay işlenebilirlik, hafiflik, ışık geçirgenliği, dayanıklı ve dirençli olması gibi sebeplerle sanatçıların tercihi olmakla birlikte yaşama nüfuz eden, her yerde karşılaşılabilir olmaları da dönemin temsili olarak sanatta yerini almış gibi görünmektedir.

Yeni malzemelerin sanatçılar tarafından araştırılmasının yanında sanatçının, sanat piyasasının ve değerlerinin sorgusu ve yıkımı üzerine yoğunlaşan Dada ile birlikte hazır nesne kullanımı, heykelin elle biçimlendirilmesi başka bir deyişle zanaatkarlık tarafının sorgulanmasına yönelik uygulamalar olarak değerlendirilebilir. Kaynak olarak Dada’dan hareketle problemin çözümüne yönelik süreçte hazır nesne biçimi oluşturuyor ise başka bir malzemeye biçim vermeye gerek duyulmamasıyla karşılaşılmıştır. Dolayısıyla içeriğe yönlendiren, içeriğin ön plana çıkması noktasında hazır nesnenin kullanılması okda yanlış görünmemektedir. Bu bağlamda Raul Hausmann’ın “Zamanımızın Ruhu” isimli heykeli yönlendirilen rasyonel aklın, savaş ve saldırganlığın eleştirisi olarak farklı

*<http://www.sam-saint-maur.com/biographie.html> (ErişimTarihi: 10.10.2014)

malzemelerin bir arada kullanılmasıyla gerçekleştirilmiştir. Kavramsal boyuta vurgu yapan heykel ahşap bir büste eklenmiş bir mezura, tahta cetvel, metal bardak, baskı rulosu, gözlük kabı gibi buluntu nesnelerden oluşmuştur.



Görsel 16-Raul Hausmann, "Zamanımızın Ruhu (Mekanik Kafa)", 1919, buluntu nesneler, 32,5 x 21 x 20 cm. Ulusal Modern Sanat Müzesi, Paris.

Raul Hausmann'ın "Mekanik Kafa"sı, Dadacıların aklın iflası olarak gördüğü savaş ve saldırganlık ruhunun bir tür simgesidir. Berberlerin peruk takmak için kullandığı tahta kafanın üzerindeki mezura rasyonel akla göndermede bulunurken, tepesindeki metal asker bardağı savaşı çağrıştırmaktadır. Bir kulağında baskı rulosu, diğer kulağında bir kameranın vidalarını taşıyan tahta kafanın ensesinde bir cüzdan durmaktadır. Bütün bu buluntu nesneleri Hausmann, "önemsiz dış etkenlerle şekillenen insan bilincini" gözler önüne sermek için bir araya getirmiştir (Antmen,2009:120).

Duchamp'tan sonra sıradan nesnenin sanat nesnesi olarak yeniden sunulması ile ilgili olarak gerçeküstücülerin sergilerine katılan kadın sanatçı Meret Oppenheim'in "Nesne (Kürklü Kahvaltı)" isimli çalışması gerçeküstü bir nesne olmanın dışında kavramsal boyuta vurgu yapmaktadır. Sanatçı günlük kullanılan fincan, tabak ve kaşığı kürkle kaplayarak izleyiciye sunmuştur. "Kadınlar hem kendi kadınlıklarını, hem de erkeklerin onlar için tasarladığı kadınlıklarını yaşamak zorundadır. Yani, kadın iki kez kadın. Bu çok fazla" (Yılmaz,2013:200) söylemi sanatçının kimlik, cinsiyet gibi konulara olan

duyarlılığını, ilgisini ve sorununu dile getirmekte ve bu bağlamda “Nesne (Kürklü Kahvaltı)” isimli çalışması kadın – erkek rollerine bir tepki olarak okunabilmektedir.



Görsel 17-Meret Oppenheim, “Nesne (Kürklü Kahvaltı)”, 1936, kürkle kaplanmış fincan, tabak ve kaşık, MoMA, New York.

İkinci dünya savaşının ardından sanatın merkezi Amerika’ya kaymış, hem Avrupa hem Amerika’da eş zamanlı farklı ve benzer sanat hareketleri oluşmuştur. Heykel sanatında malzeme kullanımının değerlendirilmesi için dönem, ülke ya da hareket ayrimından çok bazı sanatçıların malzeme seçimlerinin irdelenmesi yaratım süreci bağlamında daha faydalı gibi görünmektedir.

1940’ların ortalarından itibaren geleneksel güzel sanat dışındaki bir sanat tipini belirten “Ham Sanat”, resmi kültürü, stereotiplerinden türetilmiş gibi gördüğünden kesinlikle farklı ve mükemmel ham, işlenmemiş ve kendiliğinden olan nonkomformist sanatı özgün sayan Fransız ressam ve heykeltıraş Jean Dubuffet tarafından bulunmuş ve ünlü olmayan sanatçıların, kendi kendini yetiştirenlerin, akıl hastaları ve çocukların yaptığı çalışmaları toplayarak sergilemiştir. Resim ağırlıklı çalışan sanatçı ilk kez, 1954 yılının Mart ve Kasım ayları arasında heykeli ele almış ve heykellerinde karaya vuran odun, fırın cüruf, sünger veya kütükler kullanmıştır.



Görsel 18-Jean Dubuffet, "Dansçı", 1954, Sünger, keten elyaf ve tuğla, Ulusal Modern Sanat Müzesi, Paris.

Dubuffet yaratıcılık noktasında, birilerine gösterme, sergileme düşüncesinden uzak, verili olan bütün öğreti ve sınırlandırmaların dışına çıkan, kişinin kendisine dayalı olarak her şeyden bağımsız bir sanat yapmanın, özgünlüğü ortaya koyduğuna işaret etmektedir.

Ham sanat yaratıcıları katı eğitime ve kültürel koşullandırmaya karşı koyan aykırılardır, her türlü norma ve her türlü ortaklaşa değere başkaldıran bir konumda tutarlar kendilerini. Kültürden hiçbir şey almak istemezler, ona bir şey katmak da istemezler. İletişim kurmaya can atmazlar, özellikle de sanatın dağılım sistemine özgü ticari ve tanıtımla ilgili yöntemler uyarınca iletişim kurmaya. (...) Anlayış bakımından olsun, teknik bakımdan olsun, yapıtlar geleneğin ya da sanatsal bağlamın etkilerinden büyük ölçüde bağımsızdır. Daha önce kullanılmamış, yaratıcıları tarafından bulunmuş ve kurulu figüratif dile yabancı malzemeleri, başka türlü bir beceriyi ve figürasyon ilkelerini uygulamaya koyarlar. Çoğu durumda, şu toplumsal ve biçimsel özellikler bir araya gelip birbirlerini yankılayarak yoğunlaşırlar: Sapma ifadenin özgünlüğünü sağlarken, ifade özgünlüğü de yaratıcının soyutlanmasını ve içe kapanıklığını pekiştirir, öyle ki yaratıcı kişi düşsel girişiminde ilerlediği ölçüde, kendini kültürel çekim alanından ve zihinsel normlardan uzak tutar (Thévoz 1990'dan alıntılan Rocco,2012:151).

Pop sanat içinde değerlendirilen Claes Oldenburg'un heykelleri tüketim toplumunun kullandığı her şeyi kapsamaktadır. Gerçek ve temsil üzerinden hareket eden sanatçı (Daval,2006:1078) malzeme ve ölçü ile obje ve onun çevresi arasında yeni bir ilişki yaratmaya çalışmak, heykelin; doğallığı bozma olasılığı yaratması üzerine odaklanmıştır. "Ben, normalde sert yüzeyleri yumuşak gibi yorumlayarak keşfettim, yeni

sembollerin bir malzemesi/hammaddesine ve yeni bir çeşit heykele ulaştım... Yumuşak heykelin hareket olanağı, onun zaman ve değişim fikriyle olan ilişkide bütün duruşlar, onun yaşamı, sabitlenen her konuma direncidir" (Daval,2006:1079). Sanatçı "Soft Washstand" isimli çalışmasında, bakış açısını yansıtacak malzeme kullanmış ve temsil ettiği obje ile Duchamp'ın "Pisuar"ına hem kavramsal bağlamda hem de hazır nesnenin sanat nesnesine dönüşmesi noktasında bir göndermede bulunmuş gibidir.



Görsel 19-Claes Oldenburg, "Soft Washstand", 1965, Vinil, pamuk, pleksiglas, 55 x 36x 28 cm.

Sanata ve sanatçıya farklı bir yaklaşımla bakan Joseph Beuys'un sanatsal çalışmaları, tek bir disiplin altında nitelendirilememesine, genel olarak eylem sanatçısı olarak kabul görmesine rağmen "Yağ Sandalyesi" isimli heykeli, sanatçının yaşanmışlıkları ve heykel-kültür sorgusuyla bir araya gelen bir çalışmadır. Mehmet Yılmaz'ın ifadesiyle (2013) Beuys, heykel yerine "biçim alan", "biçim verilebilen", "değişebilen" anlamına gelen plastik kelimesini kullanmayı tercih etmiş ve hayatın sanatla birlikte değişebileceğinden, yaşamın kendisinin bir plastik olduğu ve dolayısıyla insanın plastik olduğundan hareketle sanatsal çalışmalarını gerçekleştirmiştir. Çalışmalarında genellikle, yaşamında önemli bir yeri olan malzemeleri kullanmıştır: Keçe, yağ, bakır. Bir kaza sonucu donmak üzere iken Kırım Tatarları tarafından bulunan sanatçının vücuduna iç yağı sürülmüş, keçeyle sarılmış ve daha sonrasında ameliyatta kafasına bakır implant yapılmıştır. Sanatçı, bu malzemeleri bir sembolden ziyade malzemenin

kendi yapısına uygun olarak, malzemenin kendisiyle doğrudan bir ilişki kurmuştur. Yeniden “Yağ Sandalyesi” isimli çalışmasına döndüğümüzde heykel, ahşap bir sandalye ve üzerine yığılmış yağdan oluşmaktadır.



Görsel 20- Joseph Beuys, "Yağ Sandalyesi", 1964, Yağ, sandalye, Stroher Koleksiyonu.

Yağ kullanmaya, tartışma yaratma niyetiyle başladım. Bu maddenin esnekliği, özellikle de ısı değişimlerine karşı gösterdiği tepkisi ilgimi çekmişti. Bu esneklik psikolojik açıdan etkilidir (insanlar, bu maddenin içsel duygular ve süreçlerle ilgili olduğunu içgüdüsel olarak hissederler.). İstediğim şey, kültür ve heykelin ne anlattığı, dil denen şeyin ne olduğu, insan yaratıcılığı ve üreticiliğinin ne anlama geldiği gibi konuları, yani kısaca, kültür ve heykelin gizilgücünü tartışmaya açmaktı. ... bu maddeyi gören öğrenciler ve sanatçılar, bir köşeye yağ yerleştirme konusundaki düşüncelerimi haklı çıkaran garip davranışlar gösterdiler. İnsanlar dalga geçtiler, sinirlendiler, hatta ona zarar vermeye çalıştılar. *Yağ Sandalyesi*'ndeki yağ, *Yağ Kalıpları*'ndaki kadar geometrik değildi, ancak kaotik özelliğini koruyordu. Bunu vurgulamak için yağı bir sandalyenin üstüne yerleştirdim, çünkü burada sandalye insan anatomisini (sindirim bölgesini, boşaltım sistemini, cinsel organları ve ilginç kimyasal değişimleri, psikolojik açıdan irade gücünü) temsil ediyordu. ... ve bu kaotik özelliğe sahip mineralleştirilmiş ve kullanılmış madde, yağın çapraz bölünmesinin dokusunda yansıtılmıştır (Davvetas 1991'den alıntıl原因an Yılmaz, 2013:346).

Yaşamın gerçekliği ve sanat piyasasına karşı bir tepki olmanın yanında yaşamsal döngü, gelip geçicilik, yaşam-sanat ve doğa-kültür ilişkisi üzerine kavramsal bakış açısıyla Arte Povera sanatçıları, insanlık tarafından oluşturulan yeni doğanın içinde

bulunan her şeyi -plastik, bitki, pamuk, tütün, çuval, hayvan, ışık, saman gibi- sanatsal malzeme olarak kullanmaya yönelerek, malzeme sınırlarını daha da genişletmişlerdir. Sürece, değişime ve bu arada var olan enerjiye dikkat çeken Arte Povera sanatçılarından birisi olan Gilberto Zorio'nun çalışmaları "sık sık devrimci insanın hareketi, dönüşümü ve yaratıcılığına yönelik metafor olarak okunmaktadır". Hem fiziksel hem de mental enerjiyi konu alan Zorio, çalışmalarını şöyle ifade etmiştir:

Çalışmalarım, kendilerindeki enerjidir, çünkü onlar her zaman çalışır, yaşamda, harekette veya değişen zamanda. İlk çalışmamda bu enerji, kimyasal reaksiyon seviyesinde iyi bir fiziksel yapıda ortaya çıkarıldı, sonuç olarak çalışma tamamlanmadı, ancak kendi canlılığını devam ettiriyor halbuki ben, halkın ve kendi tepkilerimize seyirci haline geliyorum. Ve bu, benim çalışmalarımda süreç kavramının önemsenmesidir (Daval,2006:1119).



Görsel 21 –Gilberto Zorio, "Piombi", 1968, Kurşun plaka, bakır sülfat, hidroklorik asit, 95 x 250 x 160 cm.

Diğer taraftan malzeme çeşitliliği, farklı malzeme bulma arayışına geleneği reddetmek, eleştirmek gibi düşüncelerden bağımsız, başka bir deyişle kavramsal boyutun ötesinde heykel yapma ve izleyicide algı değişikliği yaratmak üzerinden malzeme seçimi yapan / yapmak zorunda kalan sanatçılar bulunmaktadır. Ressam yönüyle daha çok tanınan, her zaman figürlerini biçime dönüştürme isteği olan sanatçı Mehmet Gülerüz'ün heykel yapmak için kullandığı malzemeyle karşılaşması yaratım süreci açısından önemli bir örnektir.

*<http://www.getty.edu/vow/ULANFullDisplay?find=&role=&nation=&subjectid=500088858> (Erişim Tarihi: 04.11.2014)

Bir gün desenlerim ve heykel üzerine konuşurken (Chronis Botsoglou ile) "Bunları heykel olarak yapsana !" dedi. Ben de yapacağım dedim. ... Fakat dediğim gibi şartlar son derece kısıtlı. Oturduğumuz evler dar ve param da o kadar fazla değil. Malzeme ararken büyük bir süpermarketin çocuk reyonunda papiermâché gördüm paketler içinde. ... Aldım onlardan ve nasıl kullanabilirim diye düşündüm, çünkü sıkıştırıp bir şey yapmanın imkanı yok. Bir arkadaşımın önerisiyle tel kullanmaya başladım, telle form oluşturup üzerini kaplıyordum. Sonra bunu renklendirmeye ve insan boyutlarında işler yapmaya başladım (rh+sanat,2006:45).



Görsel 22 - Mehmet Gülerüz, "Şişman Adam", 1974, Kağıt Hamuru, Karışık teknik, 140 x 95 x 87cm.

Kavramsal sanat anlayışı, sanatçıları plastik dilin ifadesinden kavramsal boyuta yönlendirerek plastik arayışta biçim, ustalık gibi önemli nitelikleri geri plana itmiştir. Ancak tekrar dile getirirsek, yaratımın başlangıcı yani sorun sanatçıyla ilgilidir ve bu bağlamda sanatçının plastik disiplinle (heykel, resim) ilgili arayışlarda bulunması en doğal olanıdır. Karşılaşılan bir malzeme, farklı plastik etkiler yakalamayı sağlayabilmekte ya da elde edilmek istenen etki için malzeme tercihi yapılabilmektedir. Gülerüz'ün kullandığı kağıt hamuru, renklendirmelerle birlikte insan tenine yaklaşan, ancak birebir ten gibi görünmeyen –resin kullanımında olduğu gibi-, malzemenin etkisiyle izleyicide farklı bir gerçeklik sunan sanatsal bir malzemeye dönüşmüştür.

Kavramsal boyuttan ötesinde algı değişikliği/değişimi yaratma çabasıyla Anish Kapoor, fiberglas, metal ve mermer ya da farklı taşlar, boya kullanarak izleyiciyi bu değişime ve

farkındalığa davet eder. Çalışmalarında algı değişikliği için renk, malzeme, boyut ve formun nasıl etki ettiğini araştırmaktadır.



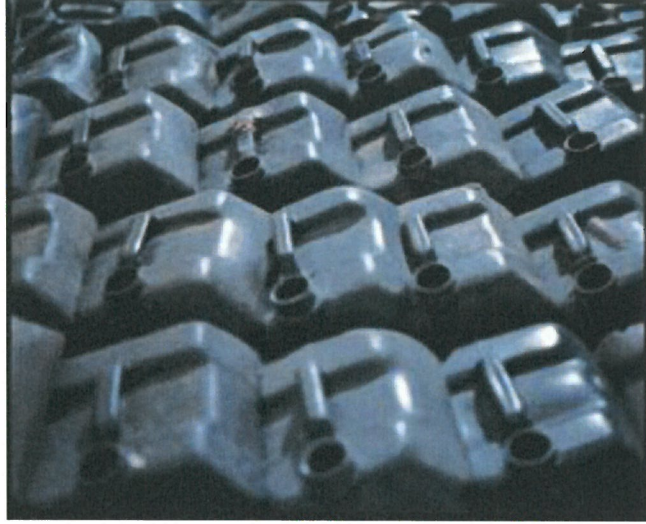
Görsel 23 –Anish Kapoor, "Bulut Kapısı", 2004, Paslanmaz çelik, 2012 x 1006 cm, Milenyum Park, Chicago.

Diğer taraftan özellikle paslanmaz çelikten yapılmış çalışmalar çağın teknolojisinin bir göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır. "Kapoor'un malzeme ve strüktürle ilgi sürekli denemeleriyle keşfi, onu çok çeşitli kil, fiberglas, boya pigmentleri gibi materyallerle çalışmasına, geleneksel sanat fikrine karşı güzel, tuhaf ve merak uyandıran çalışmalar yaratmaya, çelik ve balmumuna götürüyor".

1962 doğumlu Afrikalı sanatçı Romuald Hazoumé, plastik konteyner atıklarından ve özellikle benzin galonlarından, bazı değişiklikler yaparak heykellerini oluşturmaktadır. Sömürge, kölelik gibi çıkış noktasıyla post-kolonist bakış açısının eleştirisi olarak politik bakış açısını gösteren sanatçı, kullandığı malzeme ile ilişkisini şöyle dile getirmektedir: "Her gün bizi ele geçiren, onlara ait olan tüketim toplumunun artıklarını Batı'ya geri gönderiyorum". Sanatçının "La Bouchedu Roi" isimli enstalasyonu, plastik benzin bidonlarından yapılmış masklardan oluşmaktadır. 18. yüzyılda köle ticareti için yapılmış, İngiliz köle gemisi olarak bilinen Brookes Ship'e gönderme yapmakta ve modern zamanın köleliğini (benzin bidonları) kendi bakış açısıyla sunmaktadır.

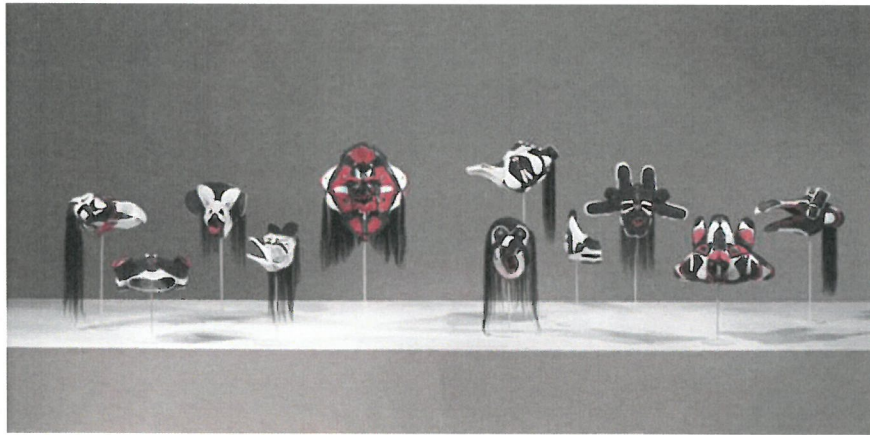
* <http://www.mca.com.au/exhibition/anish-kapoor/> (Erişim Tarihi: 06.11.2014)

** www.caacart.com/pigozzi-artist.php?i=Hazoume-Romuald&bio=en&m=35 (Erişim Tarihi: 04.11.2014)



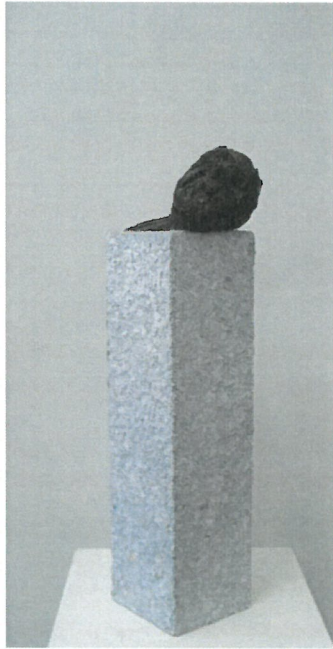
Görsel 24 – Romuald Hazoume, "La Bouche du Roi", 2007, Plastik bidon.

Brian Jungen'in "Yeni Bir Anlayış İçin Prototipler" isimli heykelleri (Collins,2007:163) Nike'in spor ayakkabılarıyla yaptığı masklar Amerika'ya ait olan ve belli bir sınıfı temsil eden ayakkabıların üçüncü dünya ülkelerinde üretilmesi ve bu bağlamda postkolonyal durum ve küresel sermayenin sorgulanmasına işaret etmektedir.



Görsel 25 –Brian Jungen, "Yeni Bir Anlayış İçin Prototipler", 1998, Nike Air Jordan ayakkabıları, saç.

Sınırları genişlemiş olan heykel sanatında özellikle neo-liberal dönemle birlikte (1980 ve sonrası) kültür, kimlik üzerinden hareketle düşüncelerini dile getirmek için kültür nesneleri kullanan sanatçılar yanında, geleneksel ve farklı malzemelerle var olan her şeye ait görüşlerini dile getiren sanatçılar da vardır. Politik, sanatsal, bilimsel, varoluşsal, fenomenolojik gibi çoğaltabileceğimiz sanatçı sorunları, sanatçı tercihiyle izleyiciye sunulmaktadır. Bu bağlamda heykel, sanatçının problemine dayalı olarak hem eleştirel hem plastik değerler/yeni plastik değerler yaratma doğrultusunda biçim verme, biçim-içerik bağlamında imge yaratmayla ortaya çıkmaktadır. İnsan önce bütünü kavrar ve daha sonra detayı, parçaları gözlemler. Bu sebeple malzeme öncelikle kavranan bir şey değildir, olmamalıdır. Malzeme ve içerik ilişkisi, sanat nesnesi ile süjenin ilk karşılaşmasından sonra sorgulanmaya başlanır. Verdiğimiz örneklerden Jungen'in ve Hazoum 'un malzemesi içerik yönünden ele alınmak zorundadır sanatçı kavramsal boyuta dikkat çekmektedir, ancak Güleryüz'de heykel dışavurumcu, grotesk bir etkiye sahiptir ve izleyici malzemeyi sorgulamamaktadır. Heykeltıraş Rahmi Aksungur ( enyapılı,2003) malzemenin içeriğin önüne geçmesine izin vermemekten bahsetmektedir. Dolayısıyla bir sanat nesnesinde/eserinde izleyiciyi kendine çeken şey bütün olarak kavranan plastik imgedir.



Görsel 26 - Suzan Tepe Yılmaz, "Yabancı II", 2014, Atık kağıt, a a  kabuğu, 13x20x60 cm.

Postmodern döneme ait heykel incelemeleri sanatçı söylemi olmadan heykele ait temel öğretiler ve uygulama anlayışlarıyla bağlantılı olarak ya da göstergeler arası okuma ile gerçekleşebilse de farklı malzeme kullanılarak yapılan heykellerin, malzemenin tercihi, malzemenin düşünsel bağlamdaki yerini bulma noktasında sanatçının söylemine dayanarak sanat nesnesinin okuması daha doğru yapılabilmektedir.

2. DEĞİŞEN MEKAN ALGISI

Tekrar ilk dönemlere döndüğünde heykel, kendi başına bir var olarak hatta işlevsel (sihir, büyü, güç gibi düşünelere dayalı) bir varlık olarak yaratılmıştır. Bu heykeller, doğadan ya da bedenden beklenen isteklerin somutlaşmış halidir. Onlar, hayatta kalabilmek için toprağın verimliliği ya da temel ihtiyaçların karşılanması noktasında çoğalma, üreme isteğinin karşılığı olan heykellerdir. Başka yaratmalar olarak totemlerin, kişisel kullanım nesnelerinin gücü temsil etmesi, onları koruyan ruhu temsil eden sembollerden oluşması, heykellerin kendi başına bir varlık olduklarının, bir söylemin, bir ifadenin gerçekliğidir. Bu yaratılarda malzeme kullanımındaki ustalığın ötesinde düşüncenin aktarılmasının önemi dikkat çekmekte ve düşüncenin plastik dile dönüşmesi anlam kazanmaktadır. Dolayısıyla bugün düşüncenin yani, kavramsal boyutun dile getirilmesi noktasında enstalasyonların yapılması, hazır nesne, kültür nesnesi, doğadan canlılar ve bunun gibi farklı malzeme kullanımıyla mekan düzenlemeleri daha yaygın hale gelmiş ve heykel kendi başınlıktan başka bir şeyin, mekanın dönüştürülmesi eylemini de kapsamaya başlamıştır.

Heykel sanatı yaratım sürecinde sanatçı, probleme dayalı çözüm arayışında malzeme seçimi ve onu nasıl biçimlendireceğinin dışında nereye, nereyi, nasıl sorularına da cevap/çözüm aramaktadır. Klasik bir şekilde daha basit bir anlatımla, anıt projelerinde heykelin konumlanacağı yer gösterilmekte, sanatçı bu alanla birlikte çevre analizini de yaparak tasarımını gerçekleştirmektedir; heykel kendi içinde başka bir mekana sahip olabilir ya da kendisi o mekanda var olur. Ancak her şeyden önce heykel kendi başına bir mekana sahiptir, kendisi bir mekandır ya da aynı zamanda bir mekan da oluşturmaktadır. Burada irdelenecek olan nokta heykeli oluşturan formlar arasındaki ilişkilerle ortaya çıkan uzamın yani oluşan mekanın değişimidir. Heykeli oluşturan elemanlar hem kendi içinde mekan ve uzam oluştururken diğer taraftan heykelle, heykelin yerleştirildiği mekan ve boşluk arasındaki algıda önemli rol oynar. Dolayısıyla geleneksel bağlamda mermer, ahşap ya da metal gibi malzemelerin kullanılmasıyla yaratılan heykelin dışında heykeli oluşturan öğelerin en başta formların farklı bir şekilde

bir araya getirilmesi, yapılan bir heykelin kavramsal boyuta göndermesi olan bir mekanın seçilmesi ya da değiştirilmesi, kendi başına bir var olandan algı değişikliği yapacak, kavramsal boyutu vurgulayacak her şeye müdahaleye doğru genişlemiştir. Başka bir bakış açısıyla seçilen mekan, dönüştürülen mekan ya da uzamda bir mekan yaratma, göstergesel bağlamda ya da heykelin tamamlanması noktasında hem bir öge hem de bir heykel olabilmektedir.

Heykelin mekanla olan ilişkisi bağlamında tarihsel değişimi hatırlandığında kendisini tanımlayan heykel, mimari ile birlikte gerçekleşen heykel, mimariden ayrılarak kaide üstünde heykel, kaideden kutulan ve kendini temsil eden heykel, enstalasyon ya da düzenleme olarak nitelendirilmesine rağmen algı değişikliği yapan ve kavramsal boyutu öne çıkaran her şeyi dönüştüren heykel çalışmaları, heykel tasarımında “mekan” kavramının irdelenmesine olanak tanımaktadır.

Mekan kavramı, daha çok mimari ile birlikte düşünülse de bir aurayı (güç ve etki alanı olarak kullanılmıştır) kapsayan ya da tanımlayan bir sözcüktür. Pratik olarak bir dükkan, bir oda, bir sınıf, bir mağaza, bir hayvanat bahçesi mekan olarak gösterilebilen somut örneklerdir. Düşsel mekan çok da akla gelmeyen ya da sınırlandırmaya, sınır koymaya alışılmış bir mekanın dışında başka bir bütünlük ortaya koymaktadır. Yaratım sürecinde olan bir sanatçının zihinsel süreci bu mekanda geçmekte ya da bir çağrışım sonucu geçmiş/geleceğe giden bir kişi için bulunduğu mekan, gerçekte var olduğundan başka bir yere dönüşmektedir.

... mekanın öznel öğeleri, insanın o mekanı algılaması sırasında ya da bu algılama sonucunda o mekana kattığı özellikler, nitelikler, duygu-düşünce ve değer yargıları gibi ölçülemez değerlerdir. Mekan bu yönüyle insanı sadece maddi varlığı ile içinde barındıran bir yer değil aynı zamanda onun duygu-düşünce ve değer yargılarıyla anlam kazanan bir olgudur (Karaaslan,2005:290).

Karaaslan'nın bu ifadesinden yola çıkıldığında mekan özerk bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır ve bu özerklik doğal olarak başka bir bakış açısına, başka bir alana göre farklılık göstermektedir. Dolayısıyla her alan ve her özne birbirine göre farkındalık yaratabilecek yapıya sahiptir. Daha farklı ifade edildiğinde bütün düşünüş ve davranışlar “ben” göstergesidir.

İlk dönem heykellerin kendi kendisinin temsili olduğu ifade edilmişti. Ancak her kendilik temsili yine bir yaratıcı tarafından gerçekleştirildiği-fakat toplumun aynı düşünüş şeklini yansıttığı için bir gösterge olarak tanımlanabilir. Totemler yine topluluk ya da kişiyi tanımlayan göstergelerdir. Burada heykelin tarihsel değişiminden bahsetmenin ötesinde başka önemli bir noktaya dikkat çekilecektir: Heykel ortaçağda İncil'in

söylediklerinin somutlaşmış halidir ve yeri kilisedir. Bu dönemde izleyici ne görüyor ise heykel ondan ibarettir. Gösteren ve gösterilen şey aynıdır, temsildir. Aynı şekilde Neo Klasik dönem heykelleri de bir zaferin, bir güç olarak gösterilen otoritenin temsidir ve meydanlarda, halkın görebileceği mekanlarda dikilidir. Sömürgelere ait nesneler ya da bazı sanatçılara ait eserler özel koleksiyonlarda, odalarda bulunur ve bu bir zenginlik göstergesidir. Bu doğrultuda modern ve postmodern süreç değerlendirildiğinde modern dönemin sanatsal ve siyasal/politik sorgulamaları sanatsal çalışmalara yansımıştır ve daha çok politik bakış açısıyla iç içe geçen ya da bu bakış açısıyla bir arayış olarak sanat çalışmaları olduğu gözlenmektedir. Sosyo-politik değişimler sanatçıların sanat yapma eylemini değiştirmiş, sanatçılar ideolojik olarak sanatsal eylemlerini farklılaştırmışlardır. Kısaca heykel, gösterge-temsil-gösteren-gösterge şeklinde dönüşen bir disiplin olarak okunabilmektedir.

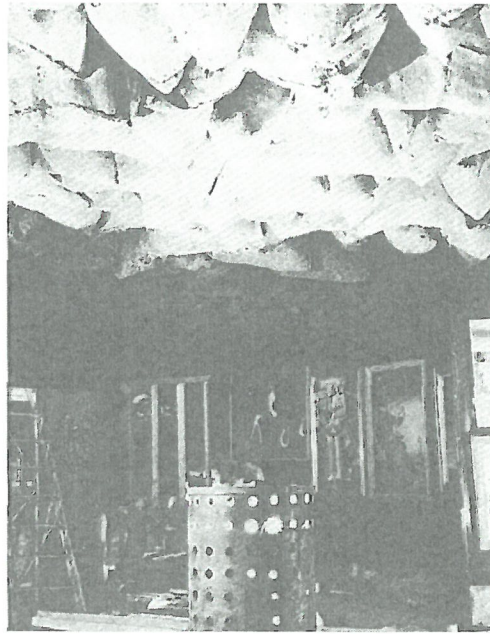
Heykele ait kavram bulanıklığının yaşanmaya başlaması 1960'lı yıllar olarak gösterilse de sanatçının düşüncesine hizmet eden her şeyin ve her yerin dönüşümünün sinyalleri 1920-1930'lu yıllarda verilmiştir. Yaşam şekli ve sanatın içiçeliğinin, yaşamın sürekliliği ve devingenliğinin bir göstergesi olarak düşünebileceğimiz, mekanın heykele dönüştüğü bir yapı olarak "Merzbau", günümüzde heykel mi, enstalasyon mu, mekan düzenlemesi mi gibi soruların ortaya çıkışını sağlayan sanatsal çalışmaların kaynağı olmuş gibidir.



Görsel 27- Kurt Schwitters, "Merzbau", Wilhelm Redermann tarafından 1933'te fotoğraflanmıştır.

Birinci Dünya Savaşının ardından kentsel enkazın bir araya getirilmesi, bütünleştirmeye çalışılması bağlamında okunan çalışma atıklar, gazete, reklam parçaları, ahşap gibi malzemeler kullanılarak sanatçının Norveç'teki aile evine yaptığı müdahaledir. 1923 yılından 1937 yılına kadar sanatçının çalıştığı ev, sürekli olarak değişmiş ve dönüşmüştür. Gabo ve Pevsner'in "Heykelin uzamı kendini dışardan biçimlendirmez, buna bağlı olarak uzamı belirleyen, katı kütleler değildir; heykelin uzamı kendini içeriden, benzersiz, tutarlı ve sürekli bir derinlik olarak biçimlendirir" (Rovel'den aktaran Duve,2002.113) ifadeleri farklı bir yaklaşımla burada kendini göstermektedir. Schwitters'in Merzbau'su formların bir araya gelmesiyle oluşmuştur, tek fark kendini temsil eden bir varlık olarak değil, deneyimlenebilir bir alan oluşturmasıdır. Dolu bir kütlenin içeriden yontulması gibidir.

Düşünce-imgeleştirme, heykel-mekan ilişkisini sorgulatan bir uygulama olarak Paris'te 1938 yılında yapılan "İnternational Surrealist Exhibition" da Duchamp'ın 1200 Kömür Çuvalı "enstalasyonu", bir yere bir şey koyma düşüncesini bir yeri dönüştürme ve bunun üzerine izleyiciyi düşündürme boyutuna adım olarak okunabilir. Sanatçılar bir mekanda heykellerini ya da resimlerini sergilemek için en iyi yeri seçmeye çalışırlar. Ancak Duchamp, hiç kimsenin tercih etmeyeceği belki de hiç akla gelmeyen bir yeri seçmiştir; tavan. Bu durumda izleyici sanatçının neden tavanı tercih ettiğini sorgulayarak çalışmanın içine girebilmektedir.



Görsel 28 –Marcel Duchamp, "1200 Kömür Çuvalı",1938.

Kimse tavana bakmaz, kimse yapıtını sergilemek için tavanı seçmez- gerçekten de (o ana kadar) bir yer bile değildir tavan (...) Duchamp galeri mekanını ters yüz ederek izleyiciyi "tepetaklak" etmiştir. Tavan zemin, zemin de tavan olmuştur. Yerdeki soba –görünüşe bakılırsa eski bir fıçıdan yapılmış derme çatma bir mangal gibi- bir tür avize haline getirilmiştir. O fıçının içinde ateş yakmasına polis haklı olarak izin vermeyince Duchamp içine ampul koymuştur. Üstünde (yani altında) 1200 çuval yakıt, altında (yani üstünde) onu yakacak olan mangal vardır (O'Doherty,2012:89).

Her ne kadar heykel olarak nitelendirilmesi konusunda şüpheler varsa da mekanın şekillendirilmesi heykeli kapsamakta ya da heykel bu şekillendirmeyi de kapsamaktadır. Sanatçının düşüncesinin plastik dile dönüştürülmesi noktasında şekillendirilen şey bir mekandır. Sanatçının tavrı bilindiği için bunun sadece sürreal bir çalışma olduğu söylenemez. Sanat eserlerini ve izleyiciyi buluşturan aracı olarak galeri, sanatın metalaşması noktasında bir role sahiptir. Bu bağlamda Duchamp, mekanı ters çevirerek bu sistemi değiştirmek, tepe taklak etmek fikrini göstermiş gibi görünmektedir. Mimariye ya da mekana müdahale noktasında heykel-mekan ilişkisiyle içerisi-dışarı, koruma-korunma kavramlarını sorgulatmak amacıyla mimariye müdahale edilen çalışmalar da mevcuttur.

Bir heykeltıraş ya da bir ressam için çalışmalarını paylaşacak bir yer gereklidir. Bu yer genellikle bir galeri, sergi salonu, kamusal alandır. (Bu noktada bir bedel ya da bir onay söz konusudur. Dolayısıyla sanatçı --özellikle heykeltıraş-her istediğini her mekana yapamaz, bu farklı bir tartışma konusudur). İnsanın aitlik hissi ya da kendinin bir göstergesi olarak mekan yaratma ihtiyacı çok yabancı, şaşılacak bir durum değildir. Basit bir şekilde barınma ihtiyacımızı karşılamak amacıyla edindiğimiz barınaklar bütün tasarımı her zaman kişiye ait olmamakla birlikte içi kişiye özeldir ve onun göstergesidir. Bu bağlamda André Bloc'un yapıtı iyi bir örnek olarak gösterilebilir. Doğayla uyumlu bir çevre tasarımı anlayışıyla hareket eden sanatçı heykel ve mimariyi bir araya getirerek heykel ev yaratmıştır. "İnsan, bir mekana fırlatılmakla birlikte, kendisi için yeni mekanlar üreten bir varlıktı. O halde başarılması gereken öncelikli mesele, bu mekanların doğayla uyumlu hale getirilmesiydi. Heykel ve mimarlığı birleştirmek önemli bir adım olabilirdi" (Yılmaz 2007'den alıntılan Yılmaz,2013:242).



Görsel 29 –André Bloc, "Habitacle", 1962, Tuğla, Meudon, Fransa.

Hayatla sanatın birleşmesi noktasında Groupe Espace karşılığı olarak Ali Hadi Bara'nın kurduğu Türk Grup Espas benzer düşüncelere sahip olmasına karşılık heykel ve resmin mekanla olan ilişkisi noktasında Ali Hadi Bara'nın Andre Bloc'a yanıtı (Plastik Sanatların Sentezi,1955:21-24) şöyledir:

Plâstik sanatlar sentezi meselesi hakkında, vaziyet ve düşüncelerimizi serahatla(açıklıkla) tayin etmeyi faydalı bulduk. Bizim için sentez, resim ve heykelleri, en münasip ve elverişli olsa dahi, mimarî veya tabii çerçeveler içine yerleştirmekten ibaret değildir. Bu, nihayet, müze programı etüdüne ait bir meseledir. Fotograflardan gördüklerimize nazaran, bize öyle geliyor ki, Caracas'da ve bilhassa Biot'da (Biot'daki esasen bir açık hava sergisidir) ancak yukarıda söylediğimiz meseleler tahakkuk ettirilmiştir. (...)Daha doğrusu, kendi çerçeveleri içinde tasarlanmış mimarî, resim ve heykeltraşi eserlerinin birbirleriyle ahenkleştirilmesi değil de, daha ziyade, ressam, heykeltraş ve mimarın görüş ve düşüncelerinin bir tek eser üzerinde, spatial münasebetler plâstığının bir bütününde birleşmesidir. Bu düşünce belki, bugünkü anlaşılan mânada resim ve heykeltraşının, birer muhtar (özerk) sanat olduklarını inkâra sevk eder. Ne şövale resminden ne de abstre veya başka mevzulu heykellerden bahsetmediğimiz aşikârdır. Fikrimizce, konulacak yerler için düşünölmüş olsa dahi, figüratif bir freskin yerine non-figüratif bir kompozisyon, yahut, bronzdan bir insan heykelinin yerine organik veya hendesi (geometrik) bir volüm koymak kâfi değildir. (...) Başka bir şekilde söylenirse, sentezin mekanizmasının künhüne (özüne) varmak, plâstik, inşaî, fonksiyonel düşüncelerin sentezinden doğmuş ve ifadesini teşkil eden unsurlarının, resim, mimarî, heykeltraşi olmayıp, zaman ve mekân içinde hudut çizen veya birbirine karşı koyan (kelimenin tam mânasıyla) renkli satırlar olan, tam plâstik esere erişmek lâzımdır.

Bu ifadeler günümüzde sanat yapmak söyleminin öncülleri gibidir. Ne o/ ne bu diye ayrılmayan, uyumdan çok bir uyumsuzluk yaratan sanat yapmak. Bu bağlamda Richard Serra'nın devasa heykelleri alışkanlıkların kırılması, unutulunanların hatırlanması için beden ve zihnin hareketini değiştiren ya da farkındalığı artıran/farkındalık yaratan bir

yapıya sahiptir. Bu heykeller kendinin temsili/bir imge olmaktan çok uzak bir şekilde izleyici/deneyimleyicide, etki yaratmayı sağlayan formlardır. Bu heykellerin mekanları her yer değildir, yaratılacak etki bağlamında konumlandırılacak mekan seçimi vardır. Bazen de formun kendisi mekan yaratarak izleyiciye heykeli deneyimletir ve bu sebeple nereye yerleştirildiği önemli olmayabilir. Bu iki açıdan yaklaşımı gösteren iki heykel örneği heykel-mekan ilişkisi bağlamında çeşitlilik sunacaktır.

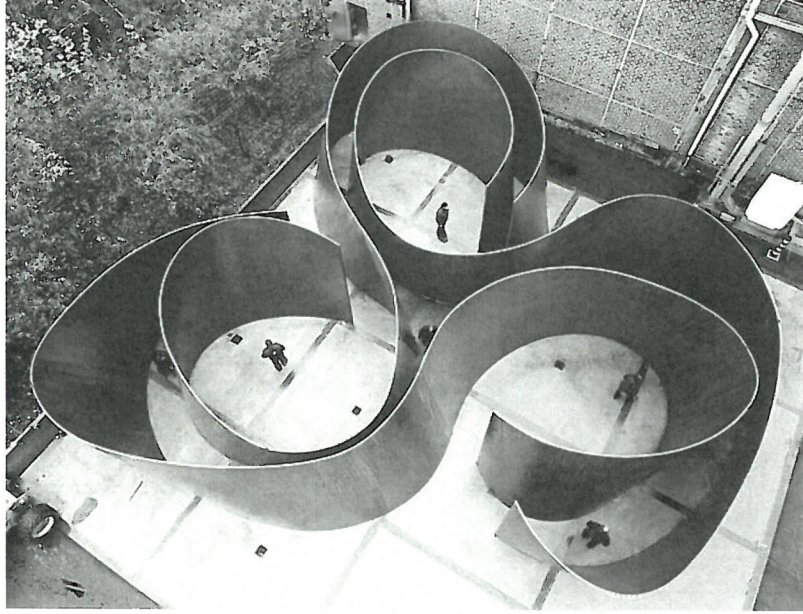
Richard Serra'nın beş ayrı parçadan oluşan devasa çelik heykeli "Gezi", Grand Palais'in uzun eksenine yerleştirilmiştir. Her bir parça arasındaki boşluk doluluğa işaret ederken izleyicinin mekan içindeki konumu, mekana yönelik algı heykeller aracılığıyla yeniden deneyimlenmekte, izleyiciyi düşünmeye yönlendirmektedir. Heykeller, izleyiciyi ve alanı tanımlayacak işaretler gibidir. Serra bu çalışmasıyla ilgili şunları söylemiştir (Foster,2013:347):

O eser, çok farklı bir bağlamın mimarlık tarihiyle ilişkiye girer. Yüksek, dar ama gene de içinde yürüyebildiğiniz bir yapıyı düşündüğünüzde aklınıza ne gelir? (...) bir toplanma yeri, hem de –umarım- bir tefekküre dalma yeri olacaktır. (...) Bir yeri çok yüksek ve dar bir mekanla belirlemek, o çevreyi toplamak ve zemine bağlamak demektir.



Görsel 30 -Richard Serra, "Gezi", Corten Çelik (5 parça), 1700 x 400 x 13 cm, Monumenta 2008, Grand Palais, Paris.

Heykelin her bir parçası bir figür gibi mekanı kendine yaklaştırmakta diğer taraftan izleyici kendi boyutuyla sunulanlar arasında ilişki kurarak belki de kendi varlığını sorgulamaya yönlenecektir.

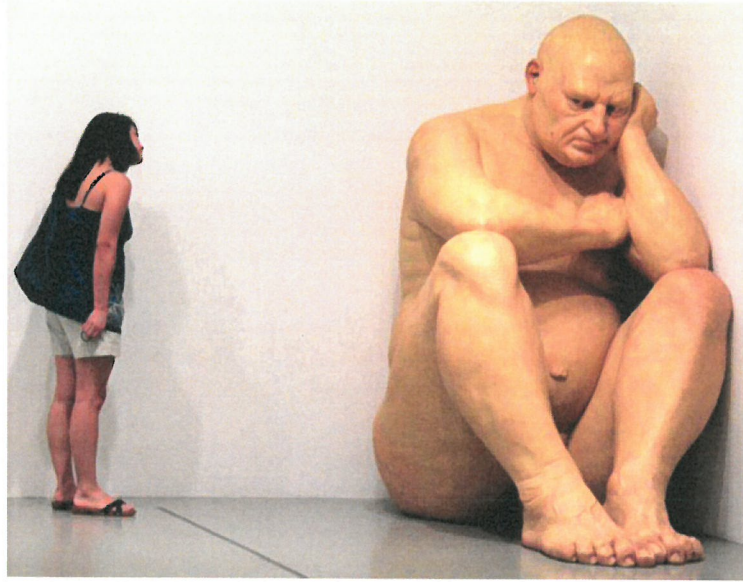


Görsel 31 -Richard Serra, "Kavşak", 2011, Su geçirmez çelik, 400 x 2290 x 1520 cm.

Sanatçının bir başka çalışması olan "Kavşak" isimli heykeli, yapısı gereği izleyiciyi içeri davet etmekte ve bütünü göremeyen izleyici heykeli gezerken değişen form ve geçişlerle bütünü, mekanı algılamaya çalışırken diğer taraftan heykele giriş yollarının çeşitliliği izleyiciyi bir seçim yapma süreciyle baş başa bırakmakta, sanatçının ifadesi ile (Foster,2013:349) "Seçim yapmak zorundasınız; sürekli hangi yöne sapacağınıza karar vermeniz gerek" mektedir, dolayısıyla heykel yaşamda yapılan seçimler ya da dayatılanlar noktasında bir sorgulamaya yönlendiriyor görünmektedir.

Yaratım süreci için hem kavramsal hem plastik boyutta heykel-mekan ilişkisinin irdelenmesi üzerine farklı bakış açıları sunan Ron Mueck ve Antony Gormley'in heykelleri bir başka öneme sahiptir. Ron Mueck'in, insanın yaşam döngüsüne vurgu yapmak, gelip-geçicilik bakış açısından uzaklaşan insana bu gerçekliği tekrar hatırlatmak üzere boyutlarla oynayarak meydana getirdiği hipergerçekçi heykelleri, sıkışıp kaldığı mekanla birlikte tekinsizlik, gözetlenme hissi yaratarak izleyiciyi kendisi üzerine düşündürmektedir. Bu devasa heykeller kurgulandıkları bu iç mekandan

dışarıya çıkarıldığında sadece devlerin yaşadığı ya da insan boyutunun dışında masalimsi canlıların yaşadığı izleniminden daha öteye gidemeyecektir.



Görsel 32 –Ron Mueck, "Untitled" (Big Man) ,2009, Hirshhorn Koleksiyonu.

Benzer şekilde Antony Gormley'in heykelleri de kurgulandığı/yerleştirildiği mekanla birlikte bütünlük sağlayarak izleyiciyi sanatçının düşünsel boyutuna yaklaştırmaktadır. Zaman, mekan, hareket ve hareketsizliğin test edilmesi, yaşamın akışına kapılmış olan insanın belki görmeyi unuttuğu bir durum olarak evrenin ya da üzerinde yaşadığımız gezegenin hareketinin göstergesi olarak Gormley'in "Başka bir yer" (Another Place) isimli çalışması düşüncenin plastik dile dönüşmesinde mekanın heykellerden ayrılamayacağı bir örnektir. Gormley, Crosby sahilinde deniz içine 1 km sahilde 2,5 km alana aynı seviyede yerleştirdiği 100 tane figürün gelgit durumu, hava koşulları, günün saatine göre az ya da çok görülebilir hale geldiğini ifade etmiştir*. Dolayısıyla heykeller ve mekan ayrı birer öge olarak değil bütün olarak algılanmakta ve heykeller başka bir yerde düşünülememektedir. Bu durumda mekan heykelin değişmez bir parçası, göstergesel bağlamda önemli bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.

*<http://www.antonygormley.com/projects/item-view/id/230#p7> (ErişimTarihi: 28.11.2014)



Görsel 33 –Antony Gormley, “Başka Bir Yer”, 1998, Demir döküm, Crosby Sahili, İngiltere.

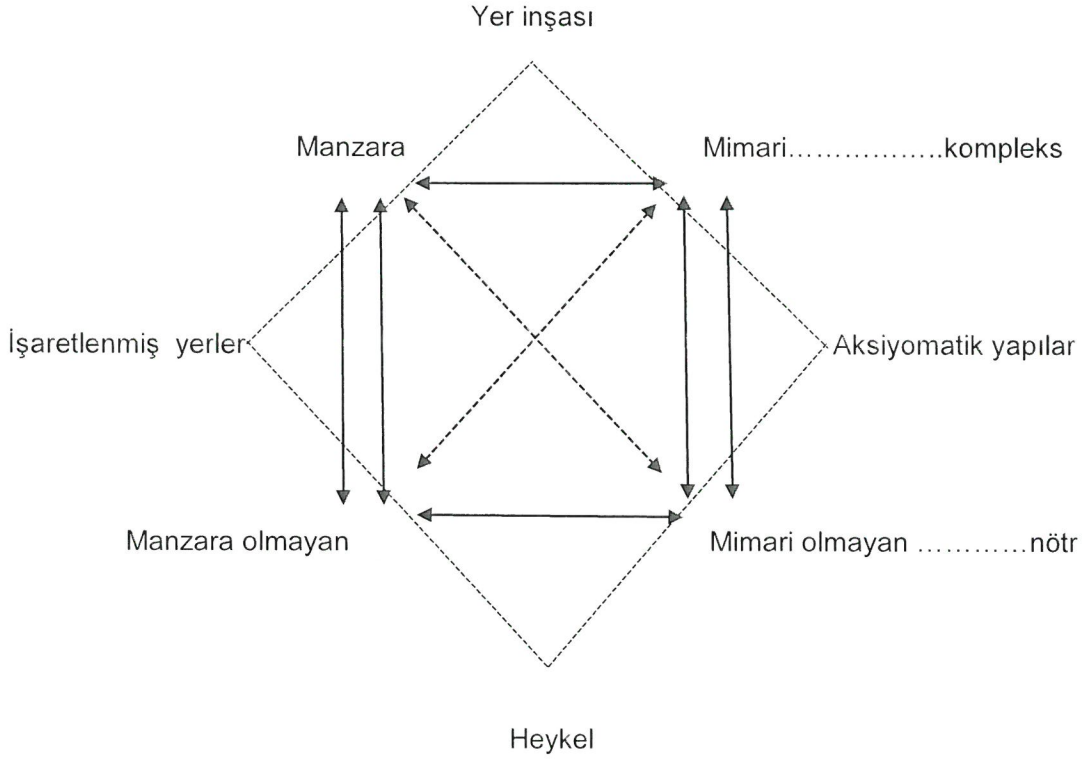


Görsel 34 –Antony Gormley, “Başka Bir Yer”, 1997, Med-Cezir sonrası.

Mekan ilişkisi noktasında mekana yapılan her müdahale heykel olmadığı gibi bu müdahalelerin de ne olduğunun tanımlanma ihtiyacı da heykel tanımını belirsizleştirmiş gibi görünmektedir. Oysaki heykelin tanımından ziyade sadece heykele dair sınırlar ya da kurallar bozulmuştur. Bu bozulma kendini temsil eden heykel yaratma noktasında değil heykelin öğelerinin farklı şekillerde bir araya gelmesi, imge yerine göstergenin

kullanılması, heykelin bir alan oluşturması şeklinde ortaya çıkmıştır. Verilen örneklerden yola çıkıldığında yaşanılabilir heykel, deneyimlenebilir heykel, gösterge heykel şeklinde tanımlanabilen bir değişim geçirmektir. Gormley'in heykellerine yerleştirme ya da enstalasyon demek çok doğru görünmemektedir. Sanatçının problemine yönelik çözüm sahil kenarına heykeller koymak değil çözümün sahille birlikte gerçekleşmesidir. Aynı şekilde Mueck'in heykelleri de mekanla kurgulanmıştır. Dolayısıyla heykelin öğesi olan uzam, tasarım için var olan bir mekana dönüşmüş ya da formların ilkeler doğrultusunda farklı biçimlerde bir araya gelmesi yani derinliğin uzaması, genişlemesi deneyimlenebilen heykeli yaratmıştır.

Rosalind Krauss'un "Mekana Yayılan Heykel" isimli makalesi, heykel tanımının belirsiz olmadığının göstergesi olarak okunabilmektedir. Krauss (2002:105) modernist heykelin kaideyi fetişleştirerek, onu kendi bünyesine katmak için aşağıya uzanarak, bulunduğu fiili yerden uzaklaştığını, kendi malzemelerini ve inşa ediliş sürecini temsil ederek kendi özerkliğini betimlediğini ifade etmektedir. Heykele ait bu durumu Barnett Newman, "Heykel, bir resme bakmak için geri ekildiğinizde arptığınız şeydir" (Krauss,1979:34) şeklinde ifade etmiştir. 1960'lardaki dış mekan heykellerini de Krauss "Bir binanın üzerinde ya da önünde bulunup da binaya dahil olmayan ya da manzarada bulunup da manzaraya dahil olmayan şey heykeldi" şeklinde betimlemektedir. Ancak kendi zamanından, çağından ayrı düşünülemeyen sanatçı ve sanat ürünleri doğal olarak bu süreci geçirmiştir. Sanatın ve sanatçının özgürleşmesi noktasında temsil, anıt mantığından ya da baskısından kurtuluş, sanayi devrimi sonrasında "sanat için sanat" anlayışının kabullenilişi ile gerçekleşmiş ve kişisel estetiğin saptanması doğal olarak kendini temsil eden heykel yapma anlayışını getirmiş, kısaca sanatçının özerkliği sanat eserine yansımıştır. Dolayısıyla heykelin ne mimari ne manzara ne de kent ile bir ilişkisi yoktur. Kendi dönemi içinde heykel var olan anlayışla bir karşıtlık oluşturmuş, geleneği yıkmıştır. 1960 sonrası döneme gelindiğinde bütün dengeler değişmiş, sanatın merkezi Amerika'ya kaymış, sınıfsal mücadele ruhu kaybolmuş ve bireysel mücadeleye dönüşmüş, sanat eleştirel yaklaşımın göstergesi haline gelmiştir. Bu bağlamda heykel ne mimari olmayan ne de manzara olmayan değildir. Krauss'un şemasına baktığımızda; mimari ve manzara olmayan heykel, diğer ilişkiler de işaretlenmiş yerler, yer inşası, aksiyomatik yapılar olarak isimlendirilmiştir.



Bu şemaya göre, manzara olmayanın mimariyi, mimari olmayanın da manzarayı ifade ettiği göz önünde bulundurulduğunda bu tersten okuma mimari ve manzara çizgisinde hareket etmektedir. Dolayısıyla manzara olmayan (mimari) – mimari olmayan (manzara) heykel ise manzara- manzara olmayan (mimari) ve diğerleri de heykeldir ya da işaretlenmiş yer-aksiyomatik yapı-yer inşası gibi bir sonuç çıkmaktadır. Ancak sebebi tam olarak açıklanamadığı gibi, belki de alışıla gelmiş öğreti ya da kodları kıramamaktan dolayı diğer isimlendirmelere heykel denilememektedir ve bu sebeplerle de başka isimlendirmelere ihtiyaç duyulmaktadır. Fakat bazı çalışmaların heykel olarak kabul edilmemesinin sebeplerinden bir tanesinin izleyici ile buluşamaması olabilir ya da işlevsel olmayan her üç boyutlu yapı heykel değildir. Dolayısıyla arazi sanatı söz konusu olduğunda müdahalenin yapıldığı yer ve bağlamı, izleyicisiyle buluşması önemlidir. Sanat, düşüncenin dile getirildiği bir yol ise izleyiciyle buluşmalı, iletişime geçmelidir. Örneğin, Arazi sanatı çalışmalarına baktığımızda sanatçıların kendilerinin de “heykel” yapıyorum, bu heykeldir söylemine rastlayamıyoruz. Diğer taraftan işaretlenmiş yerler, aksiyomatik yapılar betimlemesi içinde kabul edilen sanatçılardan biri Krauss’a göre (2002) Richard Serra’dır. Ancak sanatçı heykel yaptığını ifade etmektedir:

İskambil evi yapmaya başladım: Yıkılabilirmiş gibi görünmesine rağmen, aslında kendi kendine ayakta duruyordu. Bir tarafından diğer tarafını görebiliyor, içine bakabiliyor, etrafında dolaşabiliyordunuz ve o zaman şöyle düşündüm: "Lamı cimi yok; bu heykeldir". (...) Ressamım, heykeltıraşım demenin çok basmakalıp olduğunu biliyorum. Ama gençken Paris'e gittiğimde, La Coupole' de Giacometti'nin önünde her gece boşuna oturdum ya da Brancusi'nin atölyesine her gün boşuna gitmedim. Onlar beni güçlendirdi. Bu nedenle, *İskambilEv'i* yaptıktan sonra, onun bir heykel olduğunu biliyordum (Foster;2013:322).

Buradaki tartışma neye heykel deyip neye demeyeceğimize dair değildir. Heykel ne mimari ne de manzaradır ancak eleştirel dönemle birlikte heykel mimari, manzara ya da her ikisini birden barındırabilir. Heykel ve mekan arasındaki ilişki ikisinden birinin kaldırılması durumunda ortaya çıkan eksiklik, anlam kaymasıdır. Cümle yapısında olduğu gibi bütünün oluşturan parçalardan biri kaldırıldığında anlam kayması, boşlukta kalan bir ürün, bir söylemsizlik ortaya çıkar.

Sanat; sanatçı, sanat eseri ve izleyicinin bulunduğu bir alandır. Dolayısıyla sanatçı yaptığını göstermek ve paylaşmak ister. İnsanı sanat yapmaya yönlendiren güçlerden birinin "ben" in varlığının gösterilmesi, temel iktidar savaşı olduğu hatırlandığında, sanatçı anlaşılacak ister ve izleyici de sanat eserini deneyimlemek ister. Diğer taraftan yapılan her sanatsal çalışma sanatçının izidir ve doğası gereği her insan iz bırakmak ister. Heykel (her sanat üretimi) izleyiciyle buluşur ve üç boyutlu olması; dokunulabilirliği, etrafında veya içinde dönülebilirliği/deneyimlenebilirliği, uzamla olan ilişkisi birebir iletişimi sağlar.

Heykel olarak nitelendirilemeyecek ancak "sanat yapma" söylemine dahil olan uygulamalardan biri "yerinden alıp yerine koyma"dır. Maurizio Cattelan'ın 1998 yılında İtalya'dan Lüksemburg'a getirdiği canlı zeytin ağacını hazır nesne olarak sergilemesi (Collins,2007:238) "yerinden alıp yerine koyma"ya örnek gösterilebilir. Ancak sanatçının doğaya, çevreye dikkat çektiği ve korumaya alınması gereken doğa izlenimi vermesine, buna işaret etmesine rağmen bu uygulama heykel olarak nitelendirilememektedir.



Görsel 35 –Maurizio Cattelan, "Isimsiz", 1998, Zeytin ağacı, toprak, su, ahşap, metal, plastik , 800 x 400 x 400 cm.

Günümüzde düşüncenin dile getirilmesi noktasında farklı araçların kullanılması ile birlikte “sanat yapmak” söylemi daha çok kullanılsa da düşüncenin plastik aktarımı söz konusu olduğunda heykel kendi ilke ve öğeleri, plastik değeri ile birlikte gerçekleşmektedir. Serra (Foster, 2013:327), heykelde malzeme, kütle, ağırlık, yer çekimi, denge, yer, ışık, zaman, hareket gibi öğelerden/sorunsallardan kaçınılamayacağını ve bunlara yaklaşım biçiminin de “ne yaptığınızı” tanımladığını ifade etmektedir. Dolayısıyla heykel; bu temel öğelerle düşüncenin plastik dönüşümü noktasında bir araştırmanın sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

DONALD KUSPİT'İN “YENİ ESKİ USTALAR” SÖYLEMİ ÜZERİNE POSTMODERN SONRASI HEYKEL OKUMASI

İnsanoğlu doğada var olan şeyleri öncelikle duyularıyla kavrar. Maddenin ya da nesnenin ısını, sertliğini, dokusunu, biçimini, tadını, rengini, sesini vb. algılar, daha sonra onu oluşturan ya da ona etki eden yapıları inceler. İlk önce bir var olanı bütün olarak görür daha sonra detaylarını fark eder. Dünyada var olan her şeyin hem biçimsel hem de özsel yapı taşları vardır. Benzer öğeler farklı yapılar meydana getirebilir. Örneğin, bir araya gelen farklı atomların diziliş ve bağlantı şekillerinin değişmesi farklı maddelerin oluşmasını sağlar. Bir sanat eserini de meydana getiren öğeler vardır. Bu öğelerin bir araya getirilmesi duygu ve düşünceleri yansıtan biçim olarak ortaya çıkar. Sanat eserlerindeki farklılıkları, çeşitlilikleri meydana getiren şey, öğelerin dizilişi, kompozisyonudur. Plastik sanatların diğer alanlarında olduğu gibi heykel de, heykeltıraşın düşüncesinin somutlaştırılmasıdır. Her disiplinin, o dili oluşturan öğeleri bulunmaktadır. Yazar; söz dizimi, sözcükler arası ilişki ve bağlamlarla kavramlar üzerinden düşüncesini anlatmaktadır. Heykeltıraşında düşüncesini paylaşmak üzere seçtiği dil, plastik dildir ve heykel için ilke ve öğeler; form (hacim), yüzey, uzam, doku, denge, ritim, zıtlık, oran, harekettir. Heykeltıraş, dile ait bu temeller üzerinden hareket ederek yaratımı gerçekleştirir. Bir heykelde (bütün sanatsal çalışmalarda) hiçbir öğe keyfi olarak yerleştirilmez. Her bir parçanın yönü, formu, bir diğeriyle olan ilişkisi bir bağlama sahiptir. Tamamlanmış bir eserde fazla ya da eksik bir öğe bulunmaz. Aristoteles'in Poetika'sındaki (2007:30) “Olayların parçaları da, onlardan birinin yerinin değiştirilmesi ya da çıkarılması halinde bütünün ortadan kalkacağı, parçalanacağı şekilde bir bağlılık içine konmalıdır. Çünkü varlığı ya da yokluğu fark edilmeyen bir şey, bir bütünün parçası olamaz” ifadesi, sanatsal yaratılar için önemlidir.

Kavramsal boyutu vurgulama ihtiyacı sanatçıyı farklı çalışmalara yönlendirmiş olsa da kendi başına bir şey söylemeye devam edemeyen heykel, düzenleme kaldırıldıktan sonra yok olan heykel düşüncesi sanatçıyı hem düşünce hem biçimin birlikte var olabildiği bir imge yaratma arayışına, çabasına yönlendirebilir. Diğer taraftan sanat

nesnesi sanatçının kendisidir ve kendi varlığının bir göstergesi olarak da kendini ve dolayısıyla yaşamı temsil eden heykel yapma ihtiyacı kendini göstermektedir.

Heykeltıraşın duygu ve düşüncelerini plastik dile dönüştürebilmesinin yolu bu dile hakim olabilmesinden geçmektedir. Bu durumda sanatçı, heykele ait öge ve ilkeler arası ilişkileri problem çözümüne yönelik irdelemeli, araştırmalı ve yaratmalıdır. Daha açık bir ifade ile bu dilin ustası olmalı, ustaca kullanabilmelidir. Vurgulamak gerekirse buradaki ustalık, sadece bir malzemenin ustaca kullanılması (zanaat) bağlamında değil, dile hakim olma ve düşüncenin bu dille dönüştürebilme noktasındaki ustalıktır. Sanatsal bir çalışmanın (plastik sanatlar) altına sayfalarca esere ait açıklamanın yazılması, açıklama yapılmadan esere ait hiçbir okuma yapılamaması açıkçası “açıklama varsa düşünce plastik dile dönüşememiş” düşüncesi oluşturmaktadır.

“Sanat yapmak” eylemine karşılık olarak “heykel yapmak” eyleminin gerçekliği üzerinde durmak, verili olanlar karşısında tekrar imaja dönüşmenin tuzağı ve alışılmışlığından kurtulmanın yolu olarak görünmektedir. Günümüzde her şey gelip geçmekte, her şey tüketilmekte, yerine yenisi gelmekte ve sosyo –politik bağlamda bakıldığında insan yaşamı “özgürlükler” çağına rağmen sınırlılıklarla dolu bir süreçle devam etmektedir. Ne avangardlar bu durumu değiştirebilmiştir ne de transavangardlar. Her şeyin sanat olduğu, hayatla sanatın birleştiği bir yaşam şekli ne yazık ki endüstriyel sanatta bütünleşerek üretim-tüketim ilişkisinin bir parçası haline gelmiştir. İnsan yaşamıyla ilişkili olmasına rağmen sanatsal yaklaşımların neredeyse hiçbiri izleyiciyi kendine yaklaştıran bir yapıda değildir. Modernizmin üst anlatılarını eleştiren postmodernizmin, “ne görüyorsan, ne okuyorsan O’dur, her şey doğrudandır” yaklaşımı zaman zaman hiçbir şey söylemeyen bir temsil, bazen çok ciddi eleştiriye sahip ancak okunamayan üst anlatıya dönüşmüştür. Bu bağlamda sanat ve sanatın işlevi noktasında bir çıkış gösteren “Yeni Eski Ustalar” söylemi postmodern sonrası süreç için önemli bir adım olarak görünmektedir.

Donald Kuspit “Yeni Eski Ustalar”ı (2010:197); Eski Ustaların maneviyatı ve hümanizmi ile Yeni Ustaların eleştireliliğinin ve yeniliğinin birleşmesi olarak tanımlamaktadır. Bu, öznelde genele yayılan, içselleştirilmiş olan, ütöpik bir gerçeklik yerine varolan gerçekliğin hem sanatsal hem de kişiye/sanatçıya ait bir söylem ve duruş olarak eleştirel ve bu bağlamda yenilikçi yaklaşıma sahip sanatsal ürünler vermenin bir tanımı olarak görünmektedir. Sanatsal yaratının sıradan bir nesne ya da sanat tarihsel kolaj/asamblaj olmadığı düşüncesinden yola çıkarak kendini temsil etmekle birlikte bir

söylemi olan nesneye dönüşen/dönüştürülen şeyin, bu dönüşümü sağlayan özelliklerin ne olduğu cevaplandığında “Eski ve Yeni”yi barındıran nitelikler söz konusu olacaktır.

Sanatla hayatın birleşmesi, birleştirilmesi sorunu daha çok sanat ve zanaat üzerinden irdelenerek ve sanat-piyasa ilişkisi gibi sorunların üstesinden gelmek amacıyla farklı yönlerde evrilmiş gibi görünmektedir. Sanat ve hayatın birleşmesi ya da ayrılması noktasında ilk tartışmalar 19. yüzyılda ortaya çıkmıştır. Sanatın ahlakla olan ilişkisi doğal olarak sosyal yaşamın eleştirel yaklaşımla sunulmasını gerektirmektedir. Gustave Courbet, Édouard Manet, Vincent van Gogh gibi sanatçılar eleştirel bakış açısıyla gerçekliği yansıtan sanatçılardan bazılarıdır. Bu bağlamda Kuspit’in “Eski ustaların maneviyatı ve hümanizmi ile Yeni ustaların eleştirelliği ve yeniliği” söylemi çelişkili görünmektedir. Çünkü “Eski Ustalar”ın da eleştirel olduğunu görebilmekteyiz. Kuspit’in söyleminde daha çok vurgulamak istediği şey postmodern yaklaşımın yok saydığı ve körelttiği estetik yaklaşımdır. Estetik sanat yapısı eleştirel değildir anlamına gelmemektedir. Plastik değerlerle birlikte düşüncenin dile getirilişi ve bireyin/öznenin geri dönüşüne işaret etmektedir. Sanatın bu yapısı yaşamın her şekilde gözlemlenmesini, bağlantılar kurulabilmesini gerektirmektedir. Sanatçı yaşamın içindedir, gözlemler, etkilenir ve gerçeklik yaratır. Bu bağlamda eski ustaların hümanizmi, eleştirelliği de içinde barındırmaktadır. Ancak sanatın her şeyden bağımsız olarak “sanat için sanat” yapmak söylemi ve sanatçının özerkliği, sürekli olarak sınırlandırılmış ve kalıplaşmış sanat öğretilerinin yeniden araştırılması sanat ve hayat ortaklığını bozmuştur.

İçselleştirilmiş olanın, insana özgü, insanın özüne, durumuna, geleceğine dayanan, birey olarak da bakış açısını yansıtan, plastik dile ve tekniğe hakimiyetin göstergesi olan şey “sanatsal yaratı” olarak tanımlanabilmektedir. Dolayısıyla sanat, ne sadece maneviyat ve hümanizm ne de yenilik ve eleştirelliktir, ikisinin birlikte olduğu bir alandır. Yaşanılan dönem itibarıyla bir akış, bir savrulma içinde olan insanın durumunun, yaşamın insan üzerine etkileri, iyi ya da güzel, kötü ya da çirkin olan bütün duygu, düşünce ve duruşların dile getirilmesi uzun zamandır unutulmuş gibi görünmektedir. Akış içindeki olumsuzluklar “sanatsal yolla” gösterilirken insana dair olan kısmı çok gerilerde kalıyor gibidir. Baudrillard’ın ifade ettiği gibi imge ve aynı zamanda özne yok olmuştur. “Postmodern dönemde (...) “konu ile biçimin tamamen iç içe geçmesinin gerçek anlamda canlı bir benlikteki düşünce ve duygu birlikteliğini simgelediği yer olan estetik deneyim aracılığıyla, kişinin kendini gerçek ve özüne bağlı hissetmesi – artık söz konusu değildir” (Kuspit, 2010:191). Ekonomik sistemin değişmesiyle birlikte sürekli bir şeylerin mücadelesini veren insan verili olanlarla uğraşırken kendisini sorgulayacak

zamanı bulamamış, bu zamana sahip olan sanatçıların çalışmaları da insan/insanlık merkezli olmasına rağmen imaja ya da verili olanların temsiline dönüşerek özneyi geri plana atmıştır. Özellikle 1980'li yıllarla birlikte daha çok varlığını gösteren çeşitliliğin kabulüne, varlığına yönelik çalışmalar birlik yerine ne yazık ki ırk ve kültür ayrılıklarına dikkat çekmektedir. Aynı yaşamın sürdürülmediği, modern dönemden sonra postmodernin de stereotipleştirmeye çalıştığı duruma karşılık farklılıkların ortaya konularak farkındalık yaratılması önemli olmakla birlikte her şeyi dönüştüren sistem içinde hem sanat hem de sanatsal duruş, yine başarısızlığa uğramıştır. Sanatçı, kendisine, öze ait duygu ve düşünce bütünlüğü içerisinde olma yanılsamasıyla sosyo-politik göstergelere işaret ederek sıradanlaşmıştır. Bu durumda sanat insanlarla iletişim kurabilecek bir yapıyla yenilenmelidir; hayata değinen sanat yapmak.

Her yerde sanat yapmak, yaşama ve topluma karışmak, herkesin sanatçı olduğu düşüncesi gibi yönelimler, farklı sanatsal uygulamalara ya da eylemlere dönüşmüştür. Ancak sanatçı (kendi misyon ve vizyonuna göre değişmekle birlikte) akışın coşkusuna kapılan kişi değil, farkında olan ve kendi bakış açısıyla yeni bir şey söyleyendir. Dolayısıyla sanat ne yok olmuştur, ne de sadece gösteri/eyleme dönüşmüştür. Sanatçı, gözlemler, bağlantılar kurar, parçalar, yeniden toplar, dışarıyı ve içeriği tekrar bir araya getirir. Olaylar, etkenler değişir ve çeşitlenir, ancak özne hep vardır ve öznenin duygu ve düşüncesi geçici olan her şeyden daha önemlidir. Daha öncede belirtilmiş olduğu gibi sanatsal yaratı ne sadece duygu ne de sadece düşüncenin imgeleştirilmesi değildir, her ikisini içerir ve etki eder. Bu sebeple Kuspit (2010:192), yaşamı içine alan ancak sanatçının kendi duygu ve düşüncelerine kulak verdiği atölye disiplinine geri dönen ustalardan söz etmektedir.

Sanatsal yaratma, artık öznenin varlığını tekrar hatırlatmalıdır, duygu ve düşüncesiyle bir olan, kendini temsil eden özneyi. Kagan'a göre (1993,s.400). "Yaratım süreci, kafada düşünülmüş, hesaplanmış biçimler kurmak olduğu kadar, sanatçının kendi yaşamının da o biçimde yer almasıdır". O halde sanat, içselleştirilmiş olan yaşamın dışavurumudur. Estetik yaklaşım artık hoş a giden, eğlendirici değildir, gerçeğin kendisini olduğu gibi, içselleştirilmiş olarak izleyiciye geri verir. Dolayısıyla sanat, sanatçının yaşamışlıklarından ve sanatçının etkenler sonucunda oluşturduğu düşünce, duygu ve duruşun kendisine dönüşmektedir. Bu bağlamda ister istemez figüratif yaklaşımlar akla gelse de sanatçının imgeleştirme gücüne göre her şey insana, özneye işaret edebilir. "Yeni Eski Ustalar"ın sanatı, sanatın amacı olduğuna dair taze bir anlayış -yaşamın trajedisini yalanlamadan onun içinden yeni bir estetik uyum çıkarma imkanına olan inanç- ve sanatın insanlar arası bir şey olduğuna dair yeni bir

anlayış getirmektedir” (Kuspit,2010:206). Özne-nesne arasındaki ilişki ile yaratılan imge, nesnenin temsili olmaktan çıkarak sanatçının nesne ile olan yaşamsal bağlamına dönüşmektedir. Öznel bir anlatıya dönüşen/dönüşebilen özne-nesne ilişkisi okuması güç bir dil oluşturabilmektedir. Özelden genele yayılan plastik dili oluşturabilmek “Yeni Eski Ustalar” için yaşamdan bir kare değil, eleştireliliğinde katıldığı estetik bir dil yaratmaktır. Yeniden biçim ve içeriğin birleşmesi söz konusu olurken ne üst anlatı ne de doğrudan gösterme yoktur. Bu sebeple uzun zamandır kaldırılmış olan öznenin, plastik ustalık ve eleştirel bakış açısıyla geri dönüşü sağlanabilir.

Heykel, objektivasyondur, malzemeyle düşüncenin plastik birleşimidir. “Yeni Eski Ustalar” bağlamında heykeltıraş, hem geleneksel olarak nitelendirilen plastik ve teknik ustalığa, hem de eleştirel yaklaşımla birlikte yeniliğe sahip olmalıdır. İlerleyen teknoloji ile birlikte teknik ustalık çok önemli değilmiş gibi görünmesine rağmen her sanatçının bu imkanlara sahip olamadığı göz önünde bulundurulduğunda önemlidir. Örneğin, figüratif çalışmalarda kalıp alma yönteminin kullanılması heykeltıraşın figürü modle etmesinden oldukça farklıdır. Modelaj, sanatçıya ait izler taşımakla birlikte ruhsal durumun aktarılmasında postür ve mimikleri de etkiler. Heykel sanatında düşüncenin imgeleştirilmesini sağlayan dile ait yöntemler hatırlandığında, heykeltıraşın yarattığı imgenin daha güçlü olduğu ortadadır. Ancak bu; kalıp alma, hazır nesne kullanmanın farklı yaklaşımlar sunmadığı, sanatçının yeterli ustalığa sahip olmadığı anlamına da gelmemektedir. Önemli olan heykeltıraşın yarattığı bütün, yeni plastik yaklaşımlardır. Parçaların birbiriyle ilişkisi, bağlamı, ayrılmaz görünümü, varsa hazır nesneyi nasıl dönüştürdüğü önemlidir. Diğer taraftan sanatın tarihsel sürecine hakim olma, heykelin öğelerine ve ilkelerine ilişkin sorgulama, imge yaratma ile bağlamın araştırılması yeni bir plastik yaklaşıma olanak verecektir.

Burada bir yargılama söz konusu değildir. Her dönem farklı ihtiyacı, yaklaşımı getirmektedir. Doğal olarak bugün için de bugünün eksikliği giderilecektir. Bu bağlamda eksiklikler yine bu akış içinde duran ve akmaya ara veren sanatçının yaşamı ve kendisini sorgulaması, dinlemesi, çevresini gözlemlemesi, bağlantılar kurabilmesi ve plastik dilin yeniden yapılandırılması ile bulunacak, gösterilecektir.

Hollandalı sanatçı Rosa Verloop’un naylon heykelleri, hem malzeme, hem teknik, hem de eleştirel yaklaşımla dikkatleri çekmektedir. “Çoğu insanın deforme edilmiş vücut parçaları olarak gördüğü heykellerini Verloop; onların güç, savunmasızlık/zedelenebilirlik ve sessizlikle şekillendirildiğini, organik bir etki elde

etmek amacıyla naylon çorap kullandığını* ifade etmiştir. Bazıları performans figürü, kostüm olarak da kullanılabilir olan heykeller itici olmalarına karşın izleyiciye yaklaşmaktadır.



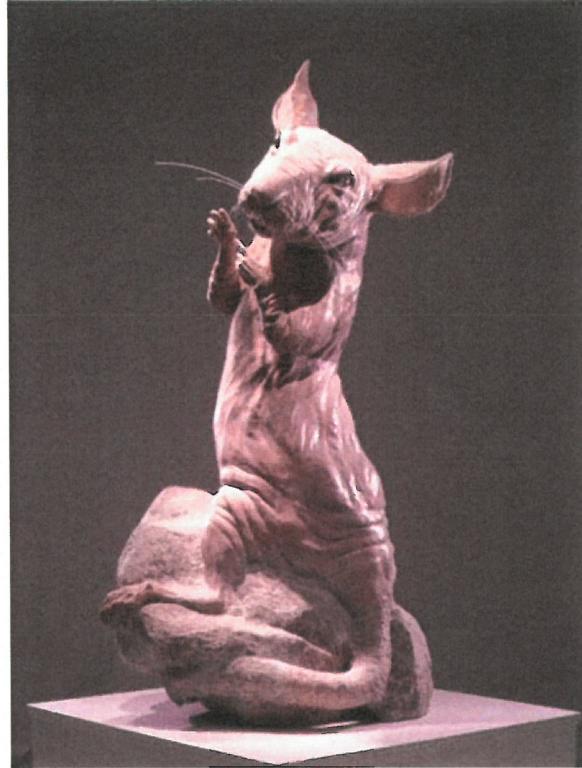
Görsel 36 –Rosa Verloop, “Hissetmek Projesi”, 2011, Naylon çorap, Bosch Parade 2011.

Sanatçının ifadesinden yola çıkarak heykellerini değerlendirdiğimizde yumuşak bir yapıya sahip olan naylon çorap, hem kolayca zarar verilebilir bir yapıya hem de içeriği gösteren özelliğe sahip olması sebebiyle sanatçının düşüncesine hizmet eden bir malzeme olmuştur. Malzemenin yapısı, yaşam-ölüm döngüsünde geçici olan insanın ve çağın gelip-geçiciliği ile örtüşüyor gibi görünmektedir. Sessizlik içinde gibi görünen heykeller, güçlü postür ve mimikleriyle konuşmaktadır. Sanatçının heykellerinde geleneksel yaklaşımın göstergesi olarak anatomik yapı dışavurumcu etki yaratırken, malzeme tekinsizlik hissi yaratarak, savunmasızlık etkisini desteklemekte ve artırmaktadır. Bu tekinsizliği Freud “Uncanny” (1919) makalesinde, yeni ya da yabancı olan bir şey olmayan, baskıyla geriye itilen gerçekliğin kendisini göstermesi olarak ele almaktadır. Dengenin kurulması için ego bazı şeyleri geri atar ya da yok sayar ve böylece derinlerdeki gerçeğe rağmen kişi bunlara yabancılaşır. Bu bağlamda Verloop’un figürleri sanatçının kendisini nasıl gördüğü ya da hissettiği gerçeğinin tanıdık olmayan ya da yabancılaşmış olanın gösterilmesiyle yenidir ve sanatçı figüratif

*<http://www.rosaverloop.com/> (Erişim Tarihi: 09.12.2014)

heykellerinde yaşama geçmiş, heykeller sanatçıya işaret etmemekle birlikte yaşamın içine karışmıştır. Verloop'un heykelleri sadece duygunun dile geldiği değil, kullandığı malzemenin plastik katkısıyla ortaya çıkan, sanatçının ifadesiyle "korku ve öğrenme" ile bakılan, sanal gerçeklik ile gerçekliğin(hissedilen, yaşanan) farklılığını ortaya koyan yaratılardır.

Eleştirel yaklaşım kavramı, sosyo-politik-ekonomik etkilere bağlı bir düşünce uyandırır da sanatçının problemine yönelik olarak eleştiri kavramı genişlemektedir. Bu bağlamda Bryan Crockett'ın bilimsel ve teknolojik çalışmaların etki ve sonuçları üzerinden hareketle mermer yontu ve epoksinin modellenmesiyle oluşturduğu "Ecce Homo" isimli heykeli örneklenebilir. Sanatçı, doğal bir malzeme olan mermerle, endüstriyel bir malzeme olan epoksiyi birlikte kullanarak, müdahale sonucu oluşan yapaylığa işaret ederken ustaca yapılan heykel (hem plastik dil hem de malzeme kullanımı açısından) "İşte İnsan" ismiyle her şeye hakim olmaya çalışan, tanrısal görev üstlenen insanı yüceleştiriyor gibi görünürken eleştirmektedir.

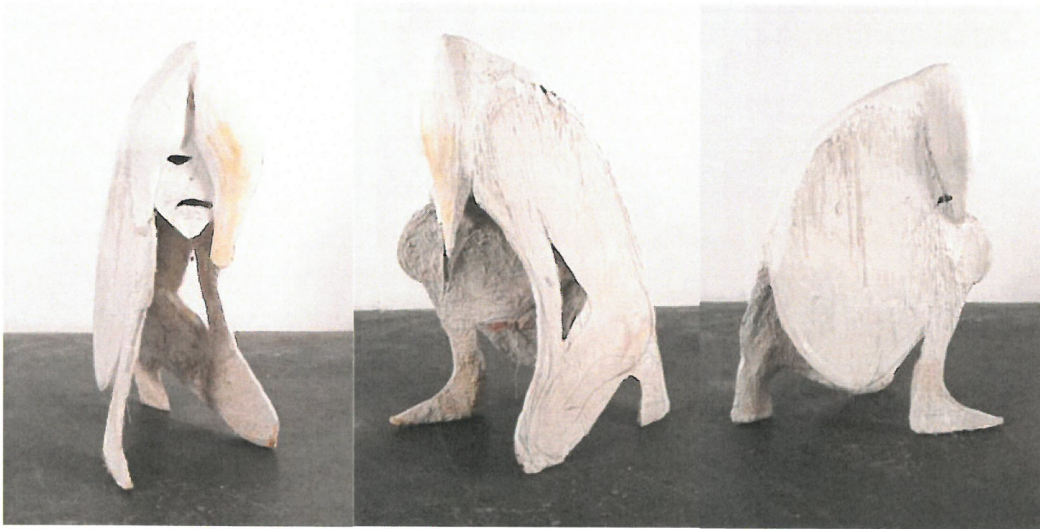


Görsel 37 –Bryan Crockett, "Ecce Homo", 2000, Mermer, epoksi, 274,3 x 106,7 x 106,7 cm.



Görsel 38 - Suzan Tepe Yılmaz, "Yabancı I", 2014, Akasya ağacı, atık kağıt, 24x26x51 cm.

Çağın figüratif heykelini sorgulayan ve hayatta nasıl durduğunu araştıran heykeltıraşlardan Thomas Houseago, geçmiş üzerinden yeni söylemlerde bulunan, farklı disiplinlere ait özellikleri bir araya getiren heykeller yapmaktadır. Primitif, kübist, dışavurumcu sanat anlayışlarının etkileri görünen ve bu yaklaşımları yeni bir anlayışla ele alan sanatçı, farklı plastik yaklaşım ortaya koymuştur.



Görsel 39 - Thomas Houseago, "Joanne", 2005, Alçı, demir, kenevir, grafit, 124,5 x 58,4 x 86,4 cm, Saatchi koleksiyonu.

Gözün parçayı tamamlamasından yararlanan sanatçı bedene ait parçaları alçı yüzeyde iki boyutlu biçimlendirerek üzerine formu çizmiş, iki boyuttan oluşan parçalar bir araya gelerek üç boyut oluşturmuştur. Heykelin duruşu harekete geçmeye hazır, portre ise şüpheli ve tedirginlik hissi veren bir yapıyla şizoid görünüm oluşturmaktadır. Sanatçının kullandığı malzeme ve heykellerin büyüklüğü anıtsallığa gönderme yaparken sıradan figürün yaşamdaki duruşu ve yaşamın etkisi somutlaşmıştır.

Yeni bir sanat yapma anlayışı yeniden imge üretmeyi, heykel diline hakim olmayı ve her anlamda eleştirel bakış açısına sahip olmayı gerektirmektedir. Heykel sanatı hala az ile çoğu dile getirmektedir. Sanatçı ile nesne (problem) ilişkisi ve bunun plastik dile dönüşümü ne nesneye ne de özneye işaret etmeyecek şekilde farklılaşması, iç içe geçmesi ile mümkündür. Levi Strauss'un söylediği gibi (1997:140);

Sanat yapıtı nesnenin eksiksiz bir yeniden üretimi değil, bir göstergesi olduğundan, nesnenin ilk algılanışında göze çarpmayan bir şeyi anlatır ve bu onun yapısıdır; çünkü sanat dilinin ayırt edici özelliği, gösterilenle gösterenin yapıları arasındaki çok derin benzeşimdir... yeter ki sanat yapıtı, nesneyi gösterirken nesnenin yapısına ilişkin bir anlamlama yapısı yaratmayı başarabilsin.

Ancak postmodern sonrası sanatlar ne sanata dair ne de imge yaratmada üst söylem içermemektedir. Önemli bir nokta esere verilmiş olan isimdir. Sanatçı, suveyi içeriğe yönlendirmek istemektedir. Bu yönlendirme geniş bir bakış açısına sahiptir çünkü sanatsal imge gizemini korumaya devam eder, bir şeye işaret etmez ve yayılır.

Sanat, uzun zaman önce kaybetmiş olduğu iletişim görevini yeniden kazanmaya çalışmaktadır. Sürekli olarak bir sınıf, bir grup ile yapılan diyalog herkesle kurulmaya çalışılan iletişime yönelmektedir. 1980 sonrası dönem yapılan sanatsal çalışmalar her ne kadar bu amaçla yapılsa da (kapitalist sistemin geldiği bugünkü durumunu işaret eden perde arkası her şeyin gösterilmesi) "Yeni Eski Ustalar" la heykel, plastik hakimiyet, göstergesel kuruluş, eleştirel ve öznenin varlığına dair yaklaşımla yeniden bir iletişim aracı haline gelmektedir.

SONUÇ

İnsana yönelik bir eylem olarak bilimsel, teknolojik, endüstriyel ve sanatsal üretimlerde sürekli karşımıza çıkan kavram olan yaratıcılık, her alan ve disiplin için farklı bir ereklilik gerektirmektedir. Bu ereklilik plastik sanatlarda farklılaşmaktadır. Doğruluk, ispat, fayda üzerinden hareket etmeyen plastik sanatların erekliliği Ernst Cassirer'in söylediği gibi (1980:137), "insan özyapısını dışlaştırmaya" yöneliktir. Öz yapının dışlaştırılması, her şeye dair olanı kapsar. Bu sebeple problem sanatçıya yöneliktir ve her problem bir başkası tarafından farklı algılanır. Ancak sanatsal yaratmalar da diğer yaratmalar gibi bir süreçte ortaya çıkmaktadır. Genellikle ressam ve heykeltıraşların taklit üzerine değer kazandığı göz önünde bulundurulduğunda sadece bir şeyi aslı gibi yapabilme, gerçekmiş gibi yapabilme ya da malzemeyi dönüştürme noktasında usta olma niteliklerinden çok uzağa gidememektedir. Tuhaf olan şey süje için eser tanıdık gelmediğinde "sanatçı burada ne demek istemiş" gibi sorular duyulmasıdır. Yani süje için eser ya çok ustacadır ya da onunla iletişim kuramadığı bir şeydir. Dolayısıyla sanat nesnesi izleyici ile buluşuyor ise sanatçının bir sorunu vardır ve bunu paylaşma açmaktadır. Anlaşılmayan ya da az da olsa izleyiciye dokunmayan heykel sonuç olarak süje için "yok"tur. Bu bağlamda iki cevap ortaya çıkmaktadır: sanatçı problemini imgeleştirememiştir ya da süjenin hem sanatsal hem de yaşıntısal deneyimi yoktur.

Sanatsal yaratmalar için öncelikle problem yoksa sanatsal yaratı da yoktur. Sanatçı problemle olan ilişkisini, yaklaşım biçimini yani düşünsel ve duygusal boyutu ifade edebilmek için bir araç, bir dil kullanır. Dolayısıyla sanatçı, problemi ve probleme karşı tutumunu kavramak ve sanatsal dile hakim olmak zorundadır. Buradaki zorunluluk, sınır, kural anlamında değildir, plastik imge yaratmanın arka planındaki dile getirilemeyen gerçekliktir. Plastik imge yaratma üzerine –teorik bağlamda- ressamlar ya da heykeltıraşlar çok fazla düşünmezler. Sanatçılar tarafından üzerinde fazla düşünülmeyen bu süreç kendiliğinden gelişiyor, bir anda heykel ortaya çıkıyor gibi görünmektedir.

Plastik yaratma üzerine düşünüldüğünde netleşmemiş, karışık/karmaşık olan bazı durumlar ortaya çıkmaktadır. Örneğin, "imgesel düşünme" söylemi üzerine düşündüğümüzde plastik sanatçıların problemi ortaya koyma, buna yaklaşımı öncelikle düşünseldir. Yani plastik sanatçılar, yaşadıkları, gördükleri şeyleri imge olarak sorgulamamakta ya da kodlamamakta, farklı bir ifade ile her şeyi sanatsal imge olarak dönüştürerek yaşamamaktadır. Yaratım süreci irdelendiğinde plastik imge yaratmanın

zihinsel süreçte iki farklı süreci olduğu gözlenmiştir. Probleme yönelik düşünme biçimi yani düşünsel boyut ve bunun plastik dile dönüştürülmesi yani, imgeleştirme. Daha basit anlatılırsa, plastik sanat çözümleme ve tasarımlarında daha çok kullanılan ve sanatsal kabul edilen metafor, anlam genişlemesine yönelen bir düşünüş şeklidir. Ancak her sanatçının nesnesine bakışı bu yönde değildir, eleştirel, iğneleyici olabilmektedir. Dolayısıyla diğer sanat dallarında olduğu gibi sanatçı metafor ya da ironi yapmaz, düşünür. Sürekli sanatsal ifade olarak algılanan bu düşünüş şekilleri yaşamın her anında kendini gösterebilmektedir ve doğal olarak insanın mizacına, karakterine, yaşama bakış şekline göre her eylem ve her söylem farklılaşmaktadır. Kişinin yaşam şeklinden ve özyapısından ayırt edilemeyen düşünüş şekilleri farklı olmakla birlikte bunun sanatsal imgeye dönüşmesi, o dil üzerinden gerçekleşmektedir. Özetle, insan metaforik, ironik, satirik, metonimik düşünebilir ancak bunu dile getiriş biçimi aynı değildir ve bu sebeple herkes şair, yazar, heykeltıraş, ressam olamaz. Dolayısıyla sanatsal olan şey bu düşüncenin kullanılacak dile dönüştürülmesi, dönüştürülebilmesindeki ustalıktır.

Heykel sanatı için yaratım, özel bir yeti gerektirirken diğer taraftan geçmişten bugüne kadar yapılan değerlendirmelerle heykeltıraşın öge ve ilkeler boyutunda ele alınan her şeyi tek tek irdelemesi gerektiği, her ögenin bir soruna dönüşebildiği süreci kapsamaktadır. Öncelikle zihinsel süreçte heykeltıraş, her şeyi üç boyutlu olarak görebilme, döndürebilme yetisine sahip olmak zorundadır ve bu öğretilbilir bir durum değildir. Başka bir durum tasarımın, heykeltıraşın sadece bir malzemeyi biçimlendirme süreci olmadığıdır. Malzemenin plastik değeri ve etkisi, malzemenin söylemi, yeri hesaba katılan önemli elemanlardır. Düşüncenin plastik dile dönüştürülmesinde kullanılan yöntemlerin tek başına bir dil oluşturmadığı görülmektedir. Dönüştürme sürecinde neden ve nasıl soruları plastik bütünün oluşmasına katkı sağlayacak şekilde cevabını bulmaktadır. Bu dönüştürme sürecinde sanatçının düşünüş şekillerinin neredeyse hepsini içine alan bir bakış açısına sahip olması gerektiği kaçınılmazdır. Heykeltıraş, kavrama, ilişkiler kurma, analiz, sentez yapabilme, eleştirel düşünebilme yetisine ve bunları plastik dile dönüştürebilecek imgelem gücüne de sahip olmalıdır.

Heykel sanatıyla ilgili bir başka açıklık heykel tanımının sınırlarının belirsizleştiği söylemi üzerine getirilmiştir. Heykel sanatında belirsizleşen bir durum olmamıştır. Aksine heykelin var olan sınırları ve kuralları değişmiştir. Bu değişimler heykel sanatı için genişleme yaratmış olsa da negatif bir değişim olarak tanımlayabileceğimiz durum imgelem gücünün ve dolayısıyla imgenin yok olarak diğer disiplinlerde olduğu gibi gösterene dönüşmesidir. Ancak enstalasyonların heykel olduğu ya da mekanla birlikte

kurgulanan heykelin enstalasyon olduğu söylemi ne yazık ki doğru bir inceleme değildir. Heykel tasarımında mekan algısının değışmesi, heykel tanımını değıştirmediği gibi bu farklı yaklaşımlarla yapılan çalışmalarda heykeldir, Gormley örneğinde olduğu gibi.

Heykel sanatı tarihi, malzemenin tasarımdaki yerini gözler önüne sermektedir. Geçici malzemelerden özellikle 1980 sonrasında kültür ve kimlik üzerine hareketlerin başlamasıyla kültür nesnelerinin heykel tasarımında yer aldığı görölmektedir. Daha çok kavramsal boyuta vurgu yapan ve eser üzerine açıklamalarla düşünceye varılan heykeller, açıklama ortadan kaldırıldığında malzemenin içeriğın önüne geçtiğı gözlemlenmektedir. Bu açıdan bakıldığında heykel sadece malzemenin yaratıcı bir şekilde dönüşümü olarak algılanabilmektedir. Elbette bu, sanatçının önceliğı ve düşüncesine göre şekillenen heykeldir. Topluma ait bir birey olan sanatçının sosyo-politik etkilermeleri ve gerçekleri yansıtmaları kaçınılmazdır. Sanat, uzun zamandır ideolojilerin aracıdır. Sınıfsal mücadelenin veya bireysel mücadelenin göstergesi olan sanat, yine hükümsüz kalmaktadır. Bu sebeple işarete değil bir anlayışa götüren, içselleştirilmiş, eleştirel ve yeni imge yaratan heykel yapma düşüncesi kendini göstermektedir.

Heykelde yaratıcı imgelemin tekrar dönmesi, plastik ustalığa işaret etmektedir. Süjeyi sanat eserine yaklaştırmak, düşündürmek, eserde kendini direk göstermeyen ancak hissedilebilir olanın varlığı ile gerçekleşebilmektedir. Bu sebeple heykel ne sadece biçim, ne eleştiri ne de içeriktir, hepsini birden kapsayan ve her türden süjeye az da olsa yaklaşan bir bilgi objesi olarak varlık bulur. Düşüncenin imgeleştirilmesi, yeni ve eleştirel yaklaşımın somutlaşması hem plastik dil ustalığı hem sanat tarihinin bilinmesi hem de sanatçının kendi varlığını sorgulaması ve tanınmasıyla gerçekleşebilir görönmektedir. Sanat tarihsel bilgi, yeninın bulunmasında önemlidir. Marinetti'nin eski bir usta resmini "ölülerin küllerini taşıyan bir kupa" olarak adlandırdığını ifade eden Kuspit (2010:200) Yeni Eski Ustaların, eskinin içinden yeni bir yaşam çıkardığını dile getirmektedir. Sanat, yaşamın içselleştirilmiş olanın yankısıdır. Dolayısıyla özneye/bireye değinen insancıl bir yaklaşımı da içinde barındırmaktadır. Delacroix'nın ifade ettiğı gibi (Hannosh 1995'ten alıntılanan, Kuspit, 2010:191) dış ve iç doğanın bir araya getirildiğı plastik ustalık ve dolayısıyla estetik yaklaşımın ortaya çıktığı heykel yapmak bugün önemli bir adım gibi görönmektedir.

Sonuç olarak, her dönem farklı sanatsal yaklaşımları beraberinde getirmekte ve sanat görönmeyeni gösteren, sanatçının kendini ifade ettiğı bir dil olarak varlığına devam

etmektedir. Sanat- piyasa ilişkilerinin dışına çıkarak bakıldığında heykel, günümüzde ne estetik ne temsil ne de sadece ustalıktır. Heykel, üzerine düşünülmüş, içselleştirilmiş olan problemin hem estetik hem eleştirel bakış açısıyla çözümlenmesi ve geçmiş üzerinden yeni söylemde bulunan sanatsal bir yaratmadır.

Genel olarak plastik yaratma/imgeleştirme sürecini değerlendirdiğimizde hem düşünsel süreç hem de bu sürecin plastik dile nasıl dönüştüğü ya da dönüştürüldüğü netlik kazanmış gibi görünmektedir. Sanatçı, genel söylemle “uygulamacı” bu sürecin nasıl işlediği üzerine düşünmez. Ancak plastik yaratmaların nasıl gerçekleştiği sorusu dört aşama ile tanımlanan sürecin kendi içinde irdelenmesi ile mümkündür. Dolayısıyla bu sürecin teorik olarak dile getirilmesi sanatı ve sanatçıyı, özellikle heykel sanatçısını sadece kol gücüyle çalıştığı (her ne kadar bu durum Rönesans döneminde çözülmüş gibi görünse de) düşüncesinden uzaklaştırabilir gibi görünmektedir. Ne yazık ki teorisyenlik ve sanatçı olma noktasında kavramlar çokta anlaşılmış görünmediği için plastik sanatçıların kuramsal bağlamda eksikliğinden söz edilmektedir. Ancak sanatçının eylemi; sanatı ve sanatsal dili üzerine düşünmektir ve bu durum da yaratım sürecine dahil edilmektedir. Sonuçta sanat eserleri yaratılır ve sanat üzerine yazılar yazılarak kuramlar oluşturulur ve sınıflandırılır. Fakat göz ardı edilmemesi gereken nokta sanatçının sanat tarihi bilgisiyle yeniyi, farklı olanı bulduğudur.

KAYNAKÇA

- ANTMEN, A. (2009). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- ARENDT. (2005). Dünyanın Sürekliliği ve Sanat Yapıtı. *Sanat Yapıtı*. (Ed. LenoirBéatrice).(Çev. Aykut Derman). İstanbul: YKY.
- ARİSTOTALES. (2007).*Poetika*. (Çev.İsmail Tunalı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- BAUME, N. (2011). *Statuesque: Pawel Althamer, Huma Bhabha, Aaron Curry, Thomas Houseago, Matthew Monahan, Rebecca Warren*. NewYork: Public Art Fund.
- BAUDRİLLARD, J.(2010). *Sanat Komplosu*.(Çev. Elçin Gen, Işık Ergüden). İstanbul: İletişim Yayınları.
- BENDER, T. M. (2013). *Duyguların İzinde Sanatsal Yaratma*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- BESSİS, P., JAQUİ, H. (1973). *Yaratıcılık Nedir?*(Çev. Süheyl Gürbaşıkan).İstanbul: İstanbul Reklam.
- BEUYS, J., KOUNELLİS, J., KİEFER, A., CUCCHİ, E. (2005). *Bir Katedral İnşa Etmek*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- BOZKURT, N. (2004). *Sanat ve Estetik Kuramları*. Bursa: Asa Kitabevi.
- BRECHT, B. (1990). *Sanat Üzerine Yazılar*.(Çev.Kamuran Şipal). İstanbul: Cem Yayınevi.
- CASSİRER, E. (1980). *İnsan Üstüne Bir Deneme*. (Çev. Necla Arat). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- CEBECİ, O. (2008). Tarihsel Bir Perspektif Üzerinden İroni Tür ve Tekniklerinin Gelişimi. *Cogito, İroni*. Yapı Kredi Yayınları Üç Aylık Dergisi, sayı: 57, s.87-104.
- CHİNG, D.K.F. (2004). *Mimarlık: Biçim, Mekan ve Düzen*. (Çev.Sevgi Lökçe). İstanbul: Yapı Yayın.
- COLLİNS, J. (2007). *Sculpture Today*. London: PhaidonPress.
- ÇAĞLARCA, S. (1999) Resim-Heykel: Plastik Öğeler, İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- DAVAL, J.L. (2006). The Space of Representation. *Sculpture From The Renaissance To The Present Day*. (Ed: G.Duby ve J.L. Daval). China: Taschen, ss.1064-1089.

- (2006). The Affirmation of Sculpture. *Sculpture From The Renaissance To The Present Day*. (Ed: G.Duby ve J.L. Daval). China: Taschen, ss.1118-1132.
- DEMİRALP, O. (2008). Altın Dalma. *Cogito, İroni*. Yapı Kredi Yayınları Üç Aylık Dergisi, Sayı: 57, s.164-168.
- DEVU, T.(2002). ExSitu. (Çev. Kemal Atakay). *Sanat Dünyamız*, Sayı:82, s.111-121.
- ENGİN, A. (2002). *Heykel Oburu*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- FERRARİS, M. (2008). *İmgelem*. (Çev. Fırat Genç). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- FOSTER, H. (2013). *Sanat Mimarlık Kompleksi*. (Çev. Serpil Özaloğlu). İstanbul: İletişim Yayınları.
- HOHL, R. (2006). A New Technique: The Assemblage. *Sculpture From The Renaissance To The Present Day*. (Ed: G.Duby ve J.L. Daval). China: Taschen, ss.973-983.
- HUTCHEON, L. (2008). İroni, Nostalji ve Postmodern. *Cogito, İroni*. Yapı Kredi Yayınları Üç Aylık Dergisi, Sayı: 57, s.211-230.
- JUNG, C.G. (1999). *Bilinç ve Bilinçaltının İşlevi*. (Çev. Ergin Büyükinel). İstanbul: Say Yayınları.
- KAGAN, M. (1993). *Estetik ve Sanat Dersleri*. (Çev. Aziz Çalışlar). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- KAPTANOĞLU, C. (2010). Yaratıcılık Katillerin Ayrıcalığıdır. *Psikeart: Yaratıcılık*. Sayı:8, s.18-29.
- KESER, N. (2005). *Sanat Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- KLEE, P. (2002). *Modern Sanat Üzerine*. (Çev. Rahmi G. Ögdül). İstanbul: Altıkkırkbeş Yayın.
- KÖVECSES, Z. (2003). Edebiyatta Metafor.(Çev. Ali Kaftan). *Kitap-lık 65,Metafor*, Ekim, s.79-84).
- KARUSS, R. (2002). Mekana Yayılan Heykel. (Çev. Tuncay Birkan). *Sanat Dünyamız*, Sayı:82, s.103-110.
- KUSPİT, D. (2010). *Sanatın Sonu*.(Çev. Yasemin Tezgiden). İstanbul: Metis Yayınları.
- LAKOFF, G., JOHNSON, M. (2003a). Eğritileme Kuramında Gelişmeler. (Çev. Mehmet H. Doğan). *Kitap-lık 65,Metafor*, Ekim, s.59-64.
- (2003b). *Metaphors We Live By*. London: The University of Chicago Press.

- LODGE, D. (2003). Eğretileme ve Düzdeğişmece. (Çev. Mehmet H. Doğan). *Kitap-ılık* 65, *Metafor*, Ekim, s.65-69.
- NİETZSCHE, F. (2010). *Güç İstenci*. (Çev. Nilüfer Epçeli). İstanbul: Say Yayınları.
- O'DOHERTY, B. (2010). *Beyaz Küpün İçinde Galeri Mekanının İdeolojisi*. (Çev. Ahu Antmen). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- ONAT, E. (2010). *Mimarlık, Form ve Geometri*. Ankara: Efil Yayınevi.
- ROCCO, D. V. (2012). Ham Sanattan Sanatla Tedaviye, (Çev. Orçun Türkay) Yaratılar ve Kurumlar. *Cogito: Tuhaflık ve Yaratıcılık*. Sayı:72, s. 149-171.
- Rh+Sanat. (2006). (Ed. Elif Dastarlı). Mehmet Gülerüz'den Devrimin Estetik Heykelleri. *Güzel Yüceden Aykırı Sıradana: Heykel Sanatı*, Türkiye'nin Plastik Sanatlar Dergisi. Aralık, s.42-47.
- ROLLO, M. (2013). *Yaratma Cesareti*. (Çev. Alper Oysal). İstanbul: Metis Yayınları.
- ROUQUETTE, M. L. (2007). *Yaratıcılık*. (Çev. İsmail Yerguz). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- ROGERS, L. R. (1969). *The Appreciation of The Arts 2 / Sculpture*. London: Oxford University Press.
- RORTY, R. (1995). *Olumsuzluk, İroni ve Dayanışma*. (Çev. Mehmet Küçük, Alev Türker). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- SAN, İ. (2004). *Sanat ve Eğitim*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- SARTRE, J.P. (2006). *İmgelem*. (Çev. Alp Tümertekin). İstanbul: İthaki Yayınları.
- SARUP, M. (2010). *Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm*. (Çev. Abdülbaki Güçlü). İstanbul: Kırk Gece Yayınları.
- SÖZEN, M., TANYELİ, U. (2011). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- SUNGUR, N. (1997). *Yaratıcı Düşünce*. İstanbul: Evrim Yayınevi.
- ŞENEL, A. (2009). *Kemirgenlerden Sömürgenlere İnsanlık Tarihi*. Ankara: İmge Kitabevi.
- ŞENYAPILI, Ö. (2003). *Otuz Bin Yıl Öncesinden Günümüze Heykel*. Ankara: METU Press.
- TURANI, A. (2004). *Sanat Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- (2009). *Çağdaş Sanat Felsefesi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

WORRINGER, W. (1983). *Soyutlama ve Özdeşleyim*. (Çev. İsmail Tunalı). İstanbul: Remzi Kitabevi.

YILMAZ, M. (2006). *Heykel Sanatı*. Ankara: İmge Kitabevi.

(2009). *Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

(2013). *Modernden Postmoderne Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

E- Kaynaklar

ATALAY, R. (2007). Brancusi'nin Özelinde Heykel Sanatında Soyutlama. *Anadolu Sanat*, sayı: 18, s.101-106.

<http://kybele.anadolu.edu.tr/kybele.aspx?IS=DETAY&SP=4369722215097500&N1=&N2=&KN=450370> (Erişim Tarihi: 21.08.2014)

BİLGE, İ. (2011). Sanatçı Mısınız? Tasarımcı Mısınız? Sanat Katmak Başka, Sanat Yapmak Başka. "Yedi" *Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, Ocak, Sayı: 5, s.45-51. gsf.deu.edu.tr/gsf/dosya/yedi5.pdf (Erişim Tarihi: 16.12.2013)

CANGÖZ, B. (2005). Geçmişten Günümüze Belleği Açıklamaya Yönelik Yaklaşımlara Kısa Bir Bakış. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, cilt: 22, sayı: 1, s.51-

62. <http://www.edebiyatdergisi.hacettepe.edu.tr/index.php/EFD/article/view/119>. (Erişim Tarihi: 20.06.2014).

DEMİRCİ, C. (2007). Fen Bilgisi Öğretiminde Yaratıcılığın Erişi ve Tutuma Etkisi. *Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Sayı:32, s. 65-75. <http://www.efdergi.hacettepe.edu.tr/200732CAV%C4%B0DE%20DEM%C4%B0RC%C4%B0.pdf> (Erişim Tarihi: 16.06.2014).

DOMBAYCI, M.A. (2012). Dört Katlı Düşünme Modelinin Kavramsal Temelleri. *Bilim ve Akılın Aydınlığında Eğitim*, Nisan, s.37-42. (Erişim Tarihi: 10.04.2014)

FREUD, S. (1919). *Uncanny*. (İngilizceye Çev. Alix Strachey). web.mit.edu/allanmc/www/freud1.pdf (Erişim Tarihi: 10.10.2014)

JOHNSON, N. R. (1992). Metaphor and Design. *Studies in Art Education*, Cilt. 33, No. 3, s. 144-153. <http://www.jstor.org/stable/1320896> (Erişim Tarihi: 14.08.2013)

KARAASLAN, Y. (2005). Heykel ve Mekan. Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 14(1), s.289-295. dergipark.ulakbim.gov.tr/cusosbil/article/viewFile/.../5000001728 (Erişim Tarihi: 11.11.2014)

KURT, M. (2002). Görsel-Uzaysal Yeteneklerin Bileşenleri. *Klinik Psikiatri*, 5,s.120-125.http://scholar.google.com.tr/scholar?q=G%C3%B6rsel-Uzaysal+Yeteneklerin+Bile%C5%9Fenleri.+&btnG=&hl=tr&as_sdt=0%2C5&as_viss=1 (Erişim Tarihi: 20.11.2013)

POINCARÉ, H. (1910). Mathematical Creation. (Çev. George Bruce Halsted). *The Monist*, Vol. 20, No. 3 (JULY, 1910), s. 321-335. <http://www.jstor.org/stable/27900262> (Erişim tarihi:18.06.2014)

VEXLIARD, A. (1966). Yaratıcılık Teorileri ve Eğitim. (Çev. Nusret Hızır).*A.Ü. Dil Ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Felsefe Bölümü Dergisi*, cilt:4, s.107-153. <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/34/964/11878>(Erişim tarihi:12.01.2013)

YONTAR, A. (1993). İnsanda Yaratıcılığın Gelişimi. *Yaratıcılık ve Eğitim*. Türk Eğitim Derneği XVII. Eğitim Toplantısı 25-26 Kasım, s. 15-29.http://www.ted.org.tr/pdf/ted_yaraticilik_ve_egitim_ocr.pdf(Erişim Tarihi: 19.06.2014)

WEB KAYNAKLAR

<http://www.antonygormley.com/projects/item-view/id/230#p7> (Erişim Tarihi: 28.11.2014)

<http://www.getty.edu/vow/ULANFullDisplay?find=&role=&nation=&subjectid=500088858> (Erişim Tarihi: 04.11.2014)

<http://www.mca.com.au/exhibition/anish-kapoor/> (Erişim Tarihi: 06.11.2014)

<http://rachelradcliffe.com/2012/04/11/fantasy-art-architecture/> (Erişim Tarihi: 23.04.2013)

<http://www.sam-saint-maur.com/biographie.html> (Erişim Tarihi: 10.10.2014)

<http://www.tdk.gov.tr/>(Erişim Tarihi:15.08.2014)

Plastik Sanatların Sentezi, *Arkitekt*, 1955, Sayı:1,s.21-24. <http://dergi.mo.org.tr/search.php> (Erişim Tarihi:28.11.2014)

www.caacart.com/pigozzi-artist.php?i=Hazoume-Romuald&bio=en&m=35 (Erişim Tarihi: 04.11.2014)