

**MODERN HEYKEL SANATINDA ORGANİK
FORM, MALZEMENİN DÖNÜŞÜMÜ
VE YAŞAYAN BİÇİMLER**

Yüksek Lisans Tezi

İlayda KEPEZ

Eskişehir 2023

**MODERN HEYKEL SANATINDA ORGANİK FORM, MALZEMENİN
DÖNÜŞÜMÜ VE YAŞAYAN BİÇİMLER**

İlayda KEPEZ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Heykel Anasanat Dalı

Danışman: Prof. Rahmi ATALAY

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Güzel Sanatlar Enstitüsü

Mayıs 2023

ÖZET

MODERN HEYKEL SANATINDA ORGANİK FORM, MALZEMENİN DÖNÜŞÜMÜ VE YAŞAYAN BİÇİMLER

İlayda KEPEZ

Heykel Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Mayıs 2023

Danışman: Prof. Rahmi ATALAY

Tarih boyunca yaşanan birçok gelişme insan ve toplum hayatını etkilediği gibi sanat ortamını da etkisi altına almıştır. Yaşanan gelişmeler ve tarihsel olaylar sanatçıların eserlerinde hayat bulurken bazen konu olarak bazen ise form ve malzeme olarak kendini hissettirmiştir.

Modernizm ile sanatçılarda başlayan yeni arayışlar sanat anlayışının ve sanat objesinin hızla değişmesine sebep olmuştur. Yeni form arayışları içine giren bazı sanatçılar çevrelerinde var olan objelerden esinlenerek eserlerinde soyutlama ve sadeleştirme tutumunu benimsemişlerdir. Özellikle doğayı aracı olarak kullanarak organik soyutlama yolu ile yumuşak ve tanımlanması zor formlar üretmişlerdir. Yaşanan teknolojik gelişmeler sanat malzemesini daha işlenebilir bir hale getirirken yeni alternatif malzemelerin de sanat ortamına katılmasına imkân tanımıştır. Bu gelişmeler sayesinde sanatçılar duygu ve düşüncelerini sanatına aktarırken yalnızca formu değil malzemeyi de özgürce kullanmaya başlamıştır.

Sanat eserinin kalıcılığı ve dayanıklılığı ile ilgili geleneksel görüş zamanla yerini yeni ve farklı olanı yaratma fikrine bırakırken sanatçılar çevresinde var olan her türlü malzemeden faydalananarak üretim yapmaya başlamıştır. Sanat aracılığıyla izleyiciye bir deneyim yaşatmak isteyen sanatçılar 1960'lı yıllardan itibaren sanat üretiminde malzeme açısından neredeyse tamamen özgürleşmiştir. Bu dönemde canlı hayvan ve bitkilerin sanat malzemesi olarak kullanılmaya başlaması toplum için hem çok şaşırtıcı hem de sorgulayıcı bir etki yaratmıştır.

Anahtar Sözcükler: Soyutlama, Organik form, Organik malzeme, Malzeme

ABSTRACT

ORGANIC FORM, MATERIAL TRANSFORMATION AND LIVING FORMS IN MODERN SCULPTURE ART

Ilayda KEPEZ

Sculpture Department

Anadolu University, Graduate School of Fine Arts, March 2023

Supervisor: Prof. Rahmi ATALAY

Many developments experienced throughout history have affected human and social life, as well as the art environment. While developments and historical events come to life in the works of artists, sometimes as a subject and sometimes as a form and material, it has made itself felt.

The fondness for innovation that started in artists with modernism has caused the understanding of art and the art object to change rapidly. Some artists who are in search of a new form have adopted the attitude of abstraction and simplification in their works, inspired by the objects that exist around them. Especially artists who use nature as an intermediary have produced soft and difficult to define forms through organic abstraction. While the technological developments have made the art material more workable, they have also allowed new alternative materials to participate in the art environment. Thanks to these developments, artists have started to use not only the form but also the material freely while transferring their feelings and thoughts to their art.

While the traditional view about the permanence and durability of a work of art has been replaced by the idea of creating a new and different one over time, artists have started to produce using all kinds of materials that exist around them. Artists who want to give the audience an experience through art have been almost completely liberated in terms of materials in art production since the 1960s. The fact that live animals and plants started to be used as art materials during this period has created a very surprising and questioning effect for society.

Keywords: Abstraction, Organic form, Organic material, Material

ÖNSÖZ

Tezin genelinde modernizm sonrası heykel sanatında ‘organik’ kavramı hem form hem de malzeme açısından ele alınmaktadır. Birinci bölümde soyutlamanın genel tarihine değinildikten sonra soyutlama biçimleri üç alt başlıkta ele alınmış ve biyomorfik soyutlama ile organik kavramı form açısından incelenmiştir. Bu bölümde heykel sanatında organik form tutumunu benimseyen üç önemli sanatçıya yer verilmiştir. Tezin ikinci bölümünde heykel sanatında malzemenin değişime uğradığı tarihsel süreçlere değinilmektedir. Üçüncü bölümde organik kavramı heykel sanatında malzeme olarak ele alınmıştır. Tezin ana başlığında geçen ‘Yaşayan Biçimler’ üçüncü bölümde, ‘1960 sonrası sanatta malzeme olarak canlı hayvan kullanımı’ ve ‘1960 sonrası sanatta malzeme olarak bitki kullanımı’ olmak üzere iki alt başlıkta ele alınmış ve sanatçıların eser örnekleri incelenmiştir.

Tez çalışması sürecinde tecrübesi, yardımı ve desteği ile yanımda olan danışmanım Prof. Rahmi Atalay hocama, bu süreçte maddi ve manevi olarak her an desteğini hissettiğin anneme, babama ve aileme, araştırma sürecim boyunca beni yalnız bırakmayan heykel bölümü hocalarıma sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Mayıs 2023

Tarih: 06.06.2023

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

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

İlayda KEPEZ

İÇİNDEKİLER

Sayfa

BAŞLIK SAYFASI.....	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ.....	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
GÖRSEL DİZİNİ	ix
GİRİŞ.....	1
1. HEYKEL SANATINDA SOYUTLAMA	4
1.1. Soyutlama Biçimleri	4
1.1.1. Geometrik soyutlama ve kübizm	7
1.1.2. Figüratif soyutlama	9
1.1.3. Heykel sanatında biyomorfik soyutlama ve organik form	14
1.2. Heykel Sanatında Organik Form.....	17
1.2.1. Henry Moore.....	18
1.2.2. Barbara Hepworth	23
1.2.3. Louis Bourgeois	26
2. HEYKEL SANATINDA MALZEMENİN DÖNÜŞÜMÜ	29
2.1. Heykel Sanatında Malzeme	29
2.2. Sanayi Devrimi'nin Heykel Sanatına Malzeme Açısından Etkileri.....	30
2.2.1. Sanayi devrimi	30
2.2.2. Sanayi devriminin heykel sanatına etkileri.....	31
2.3. Modernizm ile Heykel Sanatında Başlayan Malzeme Çeşitliliği	32
2.4. 1960 Sonrası Heykel Sanatında Malzemenin Değişimi.....	36
2.5. İnsan-Sanat-Doğa İlişkisi Bağlamında Malzemenin Değişimi	39

2.5.1. Land Art.....	42
3.HEYKEL SANATINDA ORGANİK MALZEME VE YAŞAYAN BİÇİMLER	46
3.1. Heykel Sanatında Organik Malzeme Kullanımı	46
3.1.1. Meret Oppenheim.....	47
3.1.2. Victor Brauner.....	49
3.1.3. Damien Hirst.....	51
3.1.4. Marc Quinn.....	54
3.2. Yaşayan Biçimler.....	56
3.2.1. 1960 sonrası sanatta malzeme olarak canlı hayvan kullanımı	59
3.2.1.1. Jannis Kounellis: Untitled	59
3.2.1.2. Damien Hirst: In and Out of Love.....	61
3.2.1.3. Huang Yong Ping: Theater of the World.....	63
3.2.1.4. Marco Evaristti: Helena.....	65
3.2.2. 1960 sonrası sanatta malzeme olarak bitki kullanımı.....	67
3.2.2.1. Giovanni Anselmo: Untitled (Structure that Eats).....	67
3.2.2.2. Jeff Koons: Puppy	69
3.2.2.3. Kristian Nygard: No Red But Green.....	71
3.2.2.4. Olafur Eliasson: Yellow Forest	73
SONUÇ	75
KAYNAKÇA.....	78
İNTERNET KAYNAKÇASI.....	81
ÖZGEÇMİŞ	

GÖRSEL DİZİNİ

Sayfa

Görsel 1.1 Willendorf Venüs, Kireçtaşı, 11cm, MÖ.25.000, Viyana Doğa Tarihi Müzesi	5
Görsel 1.2 Alexande Archipenko, Médranı II, Teneke, Ahşap, Cam, Muşamba, Boya, 1913-14.....	9
Görsel 1.3 Auguste Rodin, The Walking Man (Yürüyen Adam), Bronz, 1880,	11
Görsel 1.4 Constantin Brancusi, Sleeping Muse, 16.1x27.7x19.3 cm, Bronz, 1907, Fransa	13
Görsel 1.5 Jean (Hans) Arp, Human Concretion (İnsan Konkresyonu), 49.5x 47.6x 64.7 cm, Alçı, 1935	17
Görsel 1.6 Henry Moore, Bird Basket (Kuş Sepeti), 1939	20
Görsel 1.7 Henry Moore, Reclining Figure (Uzanan Figür), 17.5x 47.7x 20.3 cm, Cumberland Kaymaktaşı, 1934	21
Görsel 1.8 Henry Moore, Reclining Figure (Uzanmış Figür), 105.4x 227,3x 89.2 cm, Bronz, 1951	22
Görsel 1.9 Barbara Hepworth, Pelagos, 43x 27.3x 25.4 cm, Meşe, Karaağaç, Tel, 1946	25
Görsel 1.10 Louis Bourgeois, Destruction of Father, 1974.....	27
Görsel 2.1 Walter De Maria, The New York Earth Room, 1977.....	44
Görsel 2.2 Christo ve Jean Claude, Surrounded Islands (Çevrilmiş Adalar),1980, Biscayne Koyu, Miami, Florida	46
Görsel 3.1 Meret Oppenheim, Le Déjeuner en Fourrure (Nesne), 12x 24x 20 cm, 1936..	49
Görsel 3.2 Victor Brauner, Wolf Table (Kurt Masa), Ahşap, Doldurulmuş kurt, 1939-1947	51
Görsel 3.3 Damien Hirst, The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living, 2170x 5420x 1800 mm, Cam, Çelik, Slikon, Monofilament, Köpekbalığı, Formaldehit, 1991	52
Görsel 3.4 Marc Quinn, Self, 208x 63x 63x cm, Kan, Paslanmaz Çelik, Soğutma Donanımı, 1991	55
Görsel 3.5 Jannis Kounellis, Untitled", 1969, Galleria L'attico, Roma	59
Görsel 3.6 Damien Hirst, In and Out of Love, 1991	62

Görsel 3.7	Huang Yong Ping, Theater of the World, Ahşap, Metal, Isıtma lambaları, Böcekler, Kertenkeleler, Kara kurbağaları, Yılanlar, Kaplumbağa, 1993 ..	65
Görsel 3.8	Huang Yong Ping, Theater of the World, 1993	66
Görsel 3.9	Marco Evaristti, Helena, 2000	67
Görsel 3.10	Giovanni Anselmo, Untitled (Structure that Eats), Granit, Bakır tel, Marul, 1968	69
Görsel 3.11	Jeff Koons, Puppy, 1240x 1240x 820 cm, Paslanmaz çelik, Toprak, Canlı çiçek, 1992.....	72
Görsel 3.12	Per Kristian Nygard, No Red But Green, Çimen, Toprak, Ahşap, 2014, Norveç	73
Görsel 3.13	Olafur Eliasson, Yellow Forest (Sarı Orman), Huş ağaçları, Monofrekans lamba, 2017	75

GİRİŞ

İnsanlık tarihinden günümüze kadar farklı amaçlar dahilinde var olan sanat süreç içerisinde birçok kırılma noktası yaşamıştır. İlk çağlarda tanrıları onurlandırmak, doğa, bereket, bolluk ve kötü ruhlardan korunmak gibi amaçlar için aracı olarak kullanılan sanat insanın doğa karşısında üstünlük kurmaya başlamasıyla kiliseye ve dini amaçlara hizmet etmek adına kullanılmaya başlamıştır. Bilimsel araştırmaların artması ve birçok alanda yaşanan gelişmelerle kilisenin katı kurallarına karşı çıkan toplum ayaklanma başlatarak insan merkezci bir tutum sergilemiştir. Rönesans'a gelindiğinde sanat artık burjuvaya hitap etmeye başlamıştır. Doğa ile insan arasındaki uçurumun giderek artması sanatın amacını da değiştirmiştir. Modernizme gelindiğinde hızla değişen hayat dinamikleri, ekonomik değişiklikler, teknolojik gelişmelerin daha da artarak hız kazanması, yeni makinelerin icadı gibi unsurlar birbiri ardına gelen sanat akımlarını doğurmuştur. Sanat üretimlerinde yeniyi arayan sanatçılar yeni kavramlar, yeni mekanlar, yeni malzemeler peşinde koşmaya başlamıştır.

Bu tez 'organik' kavramını sanatta hem form hem de malzeme açısından ele almaktadır. Tarih boyunca sanatta kullanılan malzemeler değişiklik gösterirken günümüz sanatında malzeme kullanımına dair bir sınır kalmamıştır. Dada ile yaşanan bu kırılma sonrasında sergi mekanlarının değişmesiyle sanatçıların yenilik tutkusu katlanarak artmıştır. Teknolojik gelişmelerle birlikte çevreye, havaya ve doğaya verilen zarara karşı tepki gösteren sanatçılar eserlerinde organik malzemeleri kullanarak kaygılarını sanat aracılığıyla dile getirmişlerdir.

Başlarda 'organik' kavramı geleneksel malzeme olarak bilinen mermer, ahşap ve metal gibi malzemelerde kullanılmıştır bu malzemelere organik malzeme denmektedir. Modernizmle birlikte bu kavram formun kendisine dönüşmüştür. Doğadan esinlenilerek yapılan, doğayı taklit eden, yumuşak kenarlı akışkan formlara organik form denmektedir. Organik form soyutlamanın bir çeşididir. Sanat ortamında yaşanan gelişmeler ve dünya genelinde gerçekleşen devrimler ile sanatçıların kaygıları ve tutumları da değişim göstermiş ve sanat eserlerinin ticari bir nesne olarak görülmesi sanatçıları kızdırmıştır. Eserlerin alınıp satılmasından rahatsızlık duyan sanatçılar kolay elde edilen, kalıcılığı olmayan, doğada bulunabilen materyallerden eserler yaparak alışla gelmiş organik malzeme tutumunu kırmışlardır. Ağaç dalları, toprak, yapraklar, hayvan kemikleri, kuş tüyleri gibi malzemeleri galeri mekanlarına taşıyan sanatçılar organik malzeme

kullanımındaki sınırı kaldırmışlardır. Modernizm sonrası heykel sanatında yaşanan malzeme değişimine değinilen ikinci bölümde yaşanan değişimleri Modernizm, Sanayi Devrimi, 1960 Sonrası Heykel Sanatı ve İnsan-Sanat-Doğa İlişkisi bağlamında olmak üzere dört bölümde ele alınmıştır. Üçüncü bölümün birinci başlığında ise sanatında organik malzeme olarak ölü hayvan bedenleri ve hayvan parçaları kullanan sanatçıları eserleri ile aktarılmıştır.

1960'lara gelindiğinde sanat artık eski tutumunun dışına çıkmıştır. Sanatçıların yenilik arayışı tüm sınırları alt üst etmiş ve sanatın ne olduğuna dair soru işaretleri yaratmaya başlamıştır. Geleneksel tutumların geride kalması ile sanatta belirsizleşme yaşanmıştır. Sanatçılar için artık önemli olan şey kavramsal bir fikri savunan eserler üretmektir. Bu dönemde sanatta üslup, tutum ve malzeme farklılığı en üst seviyeye ulaşmıştır. Eserlerinde vücut sıvıları, kan, idrar, canlı veya cansız hayvan bedenleri, kendi veya bir başkasının bedenini 'organik malzeme' olarak kullanan sanatçılar sıkça görülmeye başlamıştır. Tezin ana konusu olan 'Yaşayan biçimler'e heykel sanatında canlı hayvan kullanımı ve bitki kullanımı olarak üçüncü bölümde değinilmiştir. Sanatında canlı hayvan kullanan sanatçıların ele alındığı bu kısımda sanat eserlerinde bir süreçsellik söz konusudur. Yaşayan hayvanların bir sanat eseri olarak sergilendiği mekanlarda izleyici hiçbir zaman ilk gördüğü şeyi tekrar göremez. Hiçbir zaman sabit kalmayan eser kendi yaşam döngüsü içerisinde değişim göstermektedir. Bazen hareket etmekte, bazen uyumakta, beslenmekte, büyüüp yaşlanma sürecindedir. Bu durum izleyiciye her seferinde farklı bir an yaşama deneyimini sunmaktadır. Bitkilerin sanat eserlerinde kullanılması özellikle çevre sorunlarını ele alan, insanın doğadan uzaklaşmasını ve onu kötüye kullanmasını eleştiren sanatçılar tarafından sıkça tercih edilmiştir. Galeri ortamında yaşamayı sürdüren bitkiler bazen galeri mekanına müdahale ederek onu dönüştürüp farklı bir ortam oluşturmaktadır. Düzenli olarak bakım gerektiren bu yaşayan biçimler bazen de yaşam döngüsünü galeri ortamında tamamlamaktadır. Sanatseverlere eseri deneyimleme imkânı sunan çağdaş sanatçılar aynı zamanda kafalarda sanat eserinin ve izleyicinin konumu ile ilgili birçok soru da oluşturmaktadır.

Canlı organizmaların sanatta kullanılması yeni bir yaklaşım olmamakla birlikte çok yaygın bir durum da değildir. 1960 sonrası sanat ortamında değişen tutumlarla birlikte canlı varlıklarla sanatta daha sık karşılaşmaya başlanmıştır. Bu süreçte disiplinler arası üretimde de artış yaşanmıştır. Teknolojinin gelişmesi sanatçıların üretimlerine de etki etmiş ve yalnızca malzeme ve biçimsel değişim değil düşünsel değişim de yaratmıştır.

Tıpkı Germona Celant’ın dediği gibi “Hayvanlar, sebzeler, mineraller sanat dünyasındaki yerlerini alıyorlar” (Antmen, 2016).

Modernizm sonrası heykel sanatında yaşanan malzeme değişiminden bahsedilen bu tezde, modernizmden günümüze kadar gelen süreçte sanat anlayışında, sanatçıda, sanat malzemesinde ve izleyicide yaşanan değişimlere ve bu değişimlere sebep olan hareketlere, akımlara ve dünya genelinde yaşanmış olaylara değinilmektedir. Geçmişten günümüze kadar ‘organik’ kavramının değişimini ele alınarak günümüzde geldiği nokta ve disiplinler arası tutumun ortaya çıkardığı eserler incelenmiştir.

1. HEYKEL SANATINDA SOYUTLAMA

1.1. Soyutlama Biçimleri

İnsan varoluşundan beri doğa ile ilişki içerisinde olan bir canlıdır. Bu ilişki insanın varlık koşulları arasındaki en önemli ilişkidir. Bunun sebebi doğaya bağımlı bir varlık olmasıdır.

İnsan doğada yaşam bulan, yaşamını doğa içindeki koşulların etkisiyle şekillendiren ve zorunlu olarak da bir şekilde doğayla ilişki içinde var olabilen bir varlıktır. Canlı bir varlık olan doğa, yine kendisi gibi canlı bir varlık olan insanla yaşamı boyunca sürekli birlikte olmayı gerektirecek bir zorunluluğun parçası olarak karşımızda durmaktadır (Gül, 2013).

Bütün bir varoluşunu doğa üzerine şekillendiren insanın inanç biçiminden sanatsal tavrına kadar her eylemi ve düşünce biçimi doğa ile etkileşim içerisinde. Yaşamını sürdürebilmek için mücadele içerisinde olan insan kendi varoluşunu sorgulamaya başlamış ve bu bağlamda doğayı anlamlandırmak ve hayatta kalmak için bir çaba içerisine girmiştir. Yaşam mücadelesi veren insan her daim doğa karşısında güçlü kalmaz. Modernizm öncesi olarak kabul edilen bu dönemde insan, bir yandan kendisine gıda maddesi sağlayan doğayla, ona verdiği “toprak ana” kimliği çerçevesinde bir “organik bağ” yaratmış, bir yandan da açıklayamadığı doğa olayları karşısında daima korku duymuştur (Yeler, 2012). Doğa karşısında yaşadığı bu güç dengesini anlamlandırabilmek için ona manevi değerler yüklemiştir. İnsan yüklemiş olduğu bu değerler doğrultusunda doğayı birtakım semboller ile çözümlemeye çalışmıştır ve böylece insanoğlu kendini doğa ile ifade etmeye başlamıştır.

Neolitik dönemde doğayı işleyip ondan yararlanarak besin üretmeye başlayan insan tarımı keşfetmiştir. Doğaya müdahalede bulunup onu değiştirirken zamanla kendisini de şekillendirerek geliştirmeye başlamıştır. Yaşam mücadelesi içinde olan insan doğa üzerindeki gücünü fark ederek onu kendi ihtiyaçları doğrultusunda şekillendirmiş ve kendine yarar sağlayacak biçimde geliştirmiştir. Bu gelişmeler sırasında yaratma gücünü keşfeden insanoğlu doğa üzerindeki gücünden yola çıkarak inanç sistemindeki tanrılarını insan formunda yaratmaya başlamışlar ve bunu ifade edebilmek için sanatı kullanmışlardır. Kaynağı doğa olan insanın sanatı da dolayısıyla doğa olmuştur. Evrendeki matematiksel düzenin belirli bir döngü ile devam etmesi yaşamsal anlamda doğayı taklit eden ilkel insanın yapıtlarına da yansımıştır (Doğru, 2010).

İlk çağlarda insanlar bulundukları çevreye karşı yaşadıkları hisleri görselleştirmek için soyut sanatı kullanmışlardır. Henüz yazının olmadığı bu dönemde kendini ifade

etmek isteyen insan gerek mağara duvarlarına resmettiği anlatılarında gerekse ana tanrıça imgesinde doğadaki geometrik düzeni kullanmıştır. Tamamen bilinçsiz bir şekilde aktarılan bu imgeler anatomik bilgiden yoksundur. Fakat kendi kavradıkları biçimde doğayla uyumlu bir şekilde stilize edilip soyutlanmıştır.

Mağara duvarlarındaki imgeler ve üç boyutlu formlar insanın doğal nesneler hakkındaki birikimlerini görsel bir dile çevirerek soyutlamasıdır. Bu durum doğada kendine yer edinmek isteyen bireyin en temel ihtiyacından oluşmuştur. Avlanma, açlık ve besin ihtiyacından ortaya çıkan düşünceler, insanı bereketi temsil eden simgeleri yaratmaya itmiştir. Buradaki amaç soyut bir heykel üretmek değil bolluğun ve bereketin temsili olan bir görsel oluşturmaktır. Bireyin zihninde canlandırdığı imgeler malzemeye aktararak üç boyutlu bir forma dönüştürülmüş ve ortaya *Willendorf Venüs* (Bkz. Görsel 1.1.) heykeli çıkmıştır. Bu noktada soyutlama bilinenin aksine Modernist tutumdan itibaren değil, insanoğlunun varlığından itibaren ortaya çıkmıştır.



Görsel 1.1 Willendorf Venüs, Kireçtaşı, 11cm, MÖ.25.000, Viyana Doğa Tarihi Müzesi.

Sanatta soyutlama bir nesnenin özelliklerinden veya bu özellikler arasında bulunan ilişkilerden birini veya birkaçını ele almaktır. Gerçekte ayrılmaz olanı düşüncede ayırma eylemidir. Soyutlama tek başına psişik bir edimdir. Sanatçının görünmeyeni görünür kılmak istemesi, ilgi duyduğu nesne, olay ve olguyu daha iyi anlamak ve kavramak adına

yalınlaştırdığı, ve yapısal öğelerine indirgediği sanat nesnesi ile gerçekleşir (Anlamaz, 2020).

Yaratıcı birey seçtiği nesneyi, kavramı olayı veya olguyu ele alıp onu çözümlediği zaman, ona değerler ve anlamlar yüklemeye başlar. Sanatçı seçtiği konular üzerinden kendi değer yargıları ile bağlantı kurarak yorumlar. Bu yorumlama esnasında var olan nesnel koşullardan etkilenen yaratıcı birey, sanatçı kimliğinin de üretim aşamasına katılması ile yaratıma başlamaktadır. Bu hareketlenmeler yani; doğada var olanı yorumlama ve ona yeniden anlam kazandırma işlemi, sanatsal yaratma süreci ile birlikte içsel dışavurumu beraberinde getirir. İmgelerin yüklendiği yeni anlamlar geçmişteki anlamları ile birlikte, yeniden ortaya konulan düşünsel ve ruh (Doğru, Heykelde Geometrik Soyutlama, 2010) salt bir işlev haline dönüşür. Sanat yapıtında bu değişim ve dönüşümün tanımlaması soyutlama olarak bu yaratıcı süreç içerisinde kendine yer bulur (Doğru, 2010).

20. yüzyıl modernizminin en önemli ifade biçimlerinden birisi soyut sanattır. 19. Yüzyılın başlarında izlenimcilik akımı ile soyutlama girişimleri başlamıştır. Bu durum sanatçıları var olan dünyanın gerçekliğinden yavaş yavaş koparmıştır. Tek bir sanatçıya ya da akıma atfedemeyeceğimiz bu kopuşu, dış gerçekliğin yerine sanatın kendi öz gerçekliğini koyan, böylece renk, çizgi, şekil, espas gibi biçimsel öğelere odaklanan pek çok sanatçı birlikte gerçekleştirmiştir (Antmen, 2016, s. 79). 20. Yüzyılın başlarında ortaya çıkan her akımın genel eğilimi soyutlamadır. Bu dönemde “sanat için sanat” anlayışı ağır basmaktadır. Adnan Turani heykel formunun zaman içerisinde yaşadığı değişimi şu şekilde açıklamıştır;

Plastik sanatlarda heykel alanında Rodin’le figür parçalanmış, Maillol’de yeniden formun figür çevresinde toplanmaya gidilmiştir. Moore ise, formu soyut değerlerine ulaştırmış ve insan fantezisinin figür dışında anıtsal biçimlere gidilebileceğini göstermiştir. Böylece XX. Yüzyıl, formun soyut değerleri üzerinde kişisel araştırmalara yöneldi. Alexander Archipenko (1887- 1964) kübizmden hareket ederek soyut biçimler buldu. Aynı şekilde Hans Arp (1887- 1966) da siluetten hareket ederek, toplu kitlelere vardı. O heykel kitlesinde hatların oynadığı rolü anladı. 1872 doğumlu Constantin Brancusi ise Sümer, Hitit geleneğine bağlandı ve sonunda tamamen soyuta vardı. Yıldızlanmış çelik sütunların heykel değerini dünyaya ilan etti. Heykel alanında soyutlamanın değerini ilk anlayanlardan biri o oldu (Turani, 2004).

Heykel sanatı Rodin ile ideal olarak görülen biçimlendirmeden ve akademik sanattan kopmuştur. Rodin’in bazı eserleri bitmemiş gibi durmakta bazı eserlerinde ise parçaları birer bütün olarak ele alıp sergilemektedir. Sanatçının yapıtlarındaki bu tutumu geleneksel heykel anlatışının değişmesinde rol oynamıştır. Eserlerinde sıradan insanları tüm sıradanlığı ve sadeliğiyle ele alan sanatçı gündelik konulara değinmiştir. Bu özelliği onu İzlenimcilik akımının bir parçası yapsa da Rodin bunu reddetmiştir. İnsan

bedenindeki gerekli gördüğü parçaları öne çıkararak gerek görmediği kısımları işlemeyi reddetmiş ve eserini tamamlamıştır. Sanatçının alışılmışın dışında olan bu tekniği sanat tarihinde ‘figürün ilk defa parçalanması’ olarak ifade edilir. Taş eserlerinde birden çok doku kullanan Rodin vurgulamak istediği kısımları pürüzsüz bir şekilde yontmuş geri kalan kısımları ise kendi halinde amorf bir biçimde bırakarak sergilemiştir.

Heykel sanatındaki modernleşme Rodin ile başlamış ve Constantin Brancusi ile devam etmiştir. Brancusi soyutlamaya yönelen en önemli isimlerden birisidir. Bir zamanlar Rodin’in asistanlığını yapan sanatçı gerçeklik anlayışındaki ilk kırılma noktasını bu süreçte yaşamıştır. Rodin’in aksine modelden çalışma geleneğini reddetmiş ve yalın formları ele alarak biçimlendirme yapmıştır. Brancusi Rodin’in 19. Yüzyıl teatrallığının gereken her türlü süsleme ve açık saçık öykü anlatımının karşısında bir tutum sergilemiştir. Onun sanatsal amacı, objelerin özüne inmektir ve bunu minimuma indirgenmiş formlar ile gerçekleştirmiştir (Çobanoğlu, 2011). Anatomik indirgeme ilk olarak Rodin ile başlamış ve soyutlamanın etkisi altında Brancusi ile devam etmiştir. Sanatçı tıpkı Rodin’ de olduğu gibi ‘heykel neler olmadan da olabilir’ ilkesiyle hareket etmiştir.

1.1.1. Geometrik soyutlama ve kübizm

Geometri, uzayı ve uzayda tasarlanabilen biçimleri (nokta, çizgi, açı, yüzey, vb.) ve bunların birbiriyle ilişkisini, ölçümlerini, özelliklerini inceleyen matematik dalı (http-1).

M.Ö. 4000 yıllarına kadar uzanan Geometri, Mezopotamya ve Eski Mısırlıların ihtiyaçları doğrultusunda ortaya çıkmıştır. Eski Mısır’da görülen geometri bilgileri yüzey ve hacim hesapları olarak karşımıza çıkmaktadır. Üç boyutlu cisimlerden yamuk, silindir, koni, küre, piramit, dikdörtgen, prizma gibi iki ve üç boyutlu geometrik biçimlerin alan ve hacim hesaplamalarını da bildikleri anlaşılmaktadır (Sürücü, 2019, s. 17). Sanatın gerçekliğini ve özünü anlamlandırma çabası içinde olan sanatçılar geometrik soyutlama bakımından tam anlamıyla rasyonel yönde eserler üretmişlerdir. Geometrik soyutlama ile en doğrudan bağlantısı olan 20. Yüzyıl sanat akımı Kübizmdir.

Döneminin en radikal sanat akımı olarak nitelendirilmektedir. Kübistlerin en önemli özelliği doğayı kavramsal bir yorumla ele almalarıdır. Nesneyi parçalayarak yeniden kurgulama eğilimleri vardır. Biçim bozmacı bir tavır takınarak ele aldıkları nesneyi resim üzerinde üç boyutlu yanılsamalarla yansıtmak yerine bazen nesneyi birden fazla açıyla resmederek yeni bir boyut yaratmışlar ancak aynı zamanda iki boyutluluğunu

da vurgulamışlardır. Akımın temelleri Picasso'nun "Avignonlu Kızlar" resmiyle oluşmuştur fakat kökleri 1901 yılında Cezanne'ye dayanmaktadır. Cezanne "doğada ne varsa küreye, koniye ve silindire göre biçimlenir" demiştir. Picasso'yla birlikte Kübizmin temellerini atan Braque'ı bile afallattığı söylenen bu resmin en büyük özelliği, estetik güzelliğin ne olduğuna ilişkin alışla gelmiş kalıpları yıkmaya güzel ile çirkin arasındaki geleneksel ayrımları yok etmesi, değim yerindeyse kendi kurallarını kendi koyan bir tavır taşımasıdır (Antmen, 2016, s. 46). Kübistlerde doğaya yaklaşma çabası söz konusudur ancak doğayı taklit etme kuramlarına tamamen karşı çıkmışlardır. Işık-gölge kurallarına, perspektife ve geleneksel olan bütün anlayışa karşı çıkarak doğada var olan şeyleri parçalara ayırarak nesnelerin birbirinden farklı açıları bir araya getirerek kendi gerçekliklerini yaratmışlardır.

Kübizm resim sanatı adına devrimsel bir hareket olarak değerlendirilse de heykel alanında o kadar büyük etkiler yaratamadığını söylemek mümkündür. Kübist heykelin en iyi temsilcilerinden biri olan Alexander Archipenko 20. yüzyıl avangard heykelinde ufuk açıcı eserler üretmiştir. Kübist tutumda bir dizi küçük ölçekli heykeller üreterek modern sanat dünyasında adını duyuran sanatçı ün kazandıkça "heykel resimleri" olarak anılan heykel ve resim karışımı deneysel eserler üretmiştir. Duvara asılabilen heykelsi formlar ilk görüşte iki boyutlu bir tabloyu anımsatsa da daha dikkatli incelendiğinde izleyici nesnedeki kabartmaların ve konturlerin hızla farkına varmaktadır. Archipenko'nun eserleri eski Mısır, Afrika, Asur ve Grek heykellerini andıran kübist formlara sahiptir. Çoğunlukla kadın bedenini ele alan sanatçı ahşap, metal, cam ve tel gibi malzemeleri parçalar halinde kullanarak çoğunu parlak renklere boyamıştır. Yoğun kütle ve boşluk arasındaki ilişkiyi yeniden değerlendirerek modern heykel sanatına birçok yenilik katmıştır.

Kübizmin etkilerinin net bir şekilde görüldüğü bu çalışmada bir kadın bedeni soyut formlar aracılığıyla izleyiciye aktarılmıştır. Kesişen düzlemler, koni ve kama şeklinde formlar vücuda hacim vermek için kullanılmıştır. Formda kullanılan renklerin ve şekillerin daha iyi ayırt edilmesi ve desteklenmesi için eserin arkasında bir panel kullanılmıştır. O dönemde heykel sanatında çok yaygın olmayan renk kullanımı Archipenko'nun "*Médrano II*" (Bkz. Görsel 1.2) eserinde yoğun bir şekilde karşımıza çıkmaktadır.

O dönemde kabul görmüş bronz, mermer ve sıva gibi malzemelerin dışında ahşap, metal, cam ve tel gibi malzemeler kullanan sanatçı yaratım sürecinde alışlagelmiş

modelleme ve yontma tekniğini değil bağlama, çivileme ve yapıştırma tekniğini kullanmıştır. Kendi çerçevesi içinde konumlanan figür formu ağırlıklı olarak kırmızı renk ile boyanmıştır. Kırmızı renk heykelin yapısal özelliklerini ve gelenekselin dışında kullanılan malzemeleri daha da vurgulamaktadır. Geleneksel heykel anlayışına meydan okuyan bu eser Kübist tutumdaki resimlerin görsel deneyimini ikiye katlayarak üç boyutlu bir form sunmaktadır.



Görsel 1.2 Alexandre Archipenko, Médrano II, Teneke, Ahşap, Cam, Muşamba, Boya, 1913-14 (http-3)

1.1.2. Figüratif soyutlama

Figüratif soyutlama, anatomik kurallardan çok uzaklaşmadan ayrıntıdan kaçınarak büst ve nü üstünde yapılan yorumlama ve stilize biçimdir (Coşkun, 2011).

Figürlerin bazı bölgeleri büyütülerek veya küçültülerek farklı dokular ile heykel formuna yeni bir yorum katmak amaçlanmıştır. İnsan elinin, ilk defa çakmak taşı ile işleyip bir bıçak yapıcaya kadar geçen zamanla, bizim bildiğimiz tarihi dönemler arasında, pek büyük bir zaman mesafesinin olduğu açıktır. Taşı eline alan ilk insandan Piramitleri yapanlara kadar geçen sürenin uzunluğu, zaman katmanlarının korkutucu derinliği, bir dizi karanlık çağları da içine almaktadır. Fakat, sanat için, ilk aletin yapılmasıyla ilk adım atılmıştır (http-17). Tarihte görülen soyutlama biçimleri estetik bir kaygı olmaksızın insanın kendini ifade etme biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır. İlkel insan ile başlayan

soyutlama girişimleri büyüsel amaçlar için yapılan mağara çizimleri ve taşınabilir heykelerde görülmektedir. İlk toplumlardan sonra bütün medeniyetlerde görülen bir tasvir biçimi olmuştur. Tarihteki bu soyutlama girişimlerini Turani şu şekilde açıklamaktadır;

Sanat tarihinin bize sağladığı bilgilere göre, mağara resimleri çağından yani Aurignacien'den Ortataş çağının ortalarına değin bütün dünyada somut (figüratif) sanat vardır. Toprağa yerleştikten, yani tarım başladıktan sonra, sanatta soyutlamanın (abstraktion'ın) başladığını görüyoruz. Bu çağda toprağa yerleşen ve tarıma başlayan insanlar, henüz bilmedikleri problemlerle karşılaşılıyorlar. Örneğin: Can, ruh, doğum, ölüm, tohum, bitkinin büyümesi, meyvesini vermesi, güneş, ay, mevsimler vb. gibi. Bu bilinmeyenler karşısında insan düşünüyor. Efsaneler buluyor. Böylece sanatta ilk kez soyut eserler başlıyor. Büyük uygarlıklar olan Mısır ve Mezopotamya'da, Cilalıtaş çağından zamanımıza dek yeniden uzun bir figüratif (somut) sanat çağı başlıyor (Turani, 2004, s. 553).

Sanat tarihine bakıldığında beden kavramının soyutla olan ilişkisi heykel sanatında Rodin'in eserlerinde yoğun bir şekilde görülmektedir. Yüzyıllar boyunca sanatçıların insan bedenini idealize etme girişimlerine karşı Rodin, parçalanmış bedenler üzerinde kaba ve tamamlanmamış gibi görünen eserler üreterek sanatında yeni yorumlar benimsemiştir. Bitmemiş ve yarım kalmış gibi görünen eserleri yüzünden başlarda tepki çeken ve kabul görmeyen sanatçı tutumunu bozmayarak bu yolda eserler üretmeye devam etmiş ve zamanla sanat ortamında kabul gören bir sanatçı olmuştur. Heykellerinde anatomik yapının yoğunluğunun yanında, içe kapalı, ruhsal bir gerginliğin vücudun her noktasına yayılan görüntüsünü vermiştir. Figürde fiziksel görüntüyü değil, düşünce ve gerginliği ortaya koyan ruhsal yapının bir ifadesi söz konusudur. İzleyiciyi şaşırtan bu düşünce ve gerginlik halini, heykel sanatında ilk kez Rodin'in heykellerinde görürüz (Yıldız, 2007, s. 39). Sanatçının yapmış olduğu “Yürüyen Adam” adlı eseri figüratif soyutlama üslubundaki ilk yenilikçi eserdir.

Modernizm öncesi yapılan ifadesiz ve cansız formların düz yüzeyler üzerinde sergilenmesi gibi kalıpları kırarak eserlerine bir ruh ve hareket kazandıran sanatçı heykel yapım tekniğiyle yüzeylerde bolca ışık kırılması yaratarak heykele yeni bir üslup kazandırmıştır. Bir harekettten ötekine geçiş üzerine çalışan sanatçı “Yürüyen Adam” (Bkz. Görsel 1.3) eserinde bir adımı önde olan, bedeni ve kalçaları bir sonraki adımı atmaya hazırlanıyormuş gibi bir izlenim veren erkek bedenini ele almıştır. Eseri asıl ilginç kılan şey sanatçının figürün kafasını ve kollarını yapmamış olmasıdır. Sanatçının soyutlamaya yönelik üstün gücü daha sonraki heykellerinde de görülmektedir. Delclaux'a

göre heykeltıraşın önem verdiği şey ‘yürüyen bir tapınak, devinen bir mimarlık’ olarak görülen insan bedeninin iç dinamiğini göstermektir (Huntürk, 2011, s. 204).



Görsel 1.3 *Auguste Rodin, The Walking Man (Yürüyen Adam), Bronz, 1880,*

Sanat tarihinde figüratif soyutlamanın en yoğun hissedildiği akım Primitif sanattır. Primitif sanatta resim, heykel sanatsal bir etkinlik değildir, güçlü inançların, umutların, korkuların anlatımıdır. Primitif sanat, doğa ve doğanın gücü karşısında onu kendi gereksinimleri doğrultusunda değiştirme amacı gütmüştür. Doğasal güçler böylelikle bir konumdan başka bir konuma dönüştürülmüştür. Primitif sanatta sanatçının bakış açısı hiçbir zaman gerçekçi değildir, kavramsaldır; yani şeylerin gözle görülen değil, saf zihnin bütünsel idraki ile anlaşılan en öz ve en temel yanlarını yansıtmaya çalışır (Okan, 2018).

20. yüzyılın başlarında hızla büyüyen kentleşme ve endüstrileşmeye tepki duyan sanatçılar dönemin dinamiklerine karşı takındıkları ‘Romantik’ ruhu Primitivizm olarak adlandırmışlardır. Modernleşmenin getirdiği bazı yeniliklere karşı koyan batılı sanatçılar bu karşı koymayı ilkel toplumların sanatına olan ilgileri ile dile getirmişlerdir. ... ‘primitif’ sözcüğü ayrıca ket vurulmamış her türlü ifadeyi, örneğin çocukların ya da akıl hastalarının biçimsel dışavurumlarını da kapsar (Antmen, 2016, s. 35). Güney Amerika ve Afrika gibi ilkel kabilelerin zengin biçim anlayışlarından faydalanan Batılı sanatçılar masif kütleye dönüş yaparak saf ve dolambaçsız anlatıya önem vermişlerdir. Eserlerinde

biçimsel bir indirgemeye giden sanatçılar saf bir sanatsal dürtü ile yaratmışlardır. Sanatçıların ilkel toplumların sanatına olan ilgisinden dolayı, bu dönemde birçok sömürge ülkesinden farklı ‘fetiş’ nesneler Avrupa’ya getirilmiş hatta o dönemin Avangard sanatçıların atölyeleri bile ilkel toplumların maskları, heykelleri ve ritüellerde kullanılan objeler ile süslenmiştir. Bu dönemde gerçekleşmiş olan bazı fuarlarda ‘gerçek ilkeller’ sergilenmiştir. Yaşanan bu durum Avrupa toplumlarının dünya üzerindeki gücünün net bir yansımasıdır. Primitif dönem sanatçıları için sanat, bir anlam taşımak ve gerçekçi olmak zorunda değildir. Biçim anlayışları tamamen yalınlık üzerine kurulmuştur. Kavramsallığa önem vererek görsel olmaktan çok düşseldirler. İlgi uyandırmayan parçalar kompozisyonundan tamamen çıkarılırken vurgulanmak istenen parçalar abartılarak kullanılmaktadır.

Bu dönemin temsilcilerinden biri olan Constantin Brancusi ilkel sanatın etkisi altında kalarak eserlerinde bütün detaylardan kaçınmıştır. Eserlerinde cilalanmış gibi görünen yüzeyleri sade, pürüzsüz ve dingindir. Bronz, ahşap ve taş malzeme kullanarak eserler üreten sanatçı, figüratif formları yalınlaştırarak daha organik formlara indirger. Sanatçının biçimsel dilinin yanı sıra malzemeye olan yaklaşımı da büyük önem taşımaktadır. Modern heykel sanatında forma ve malzemeye olan yaklaşımıyla önemli yeniliklere adım atarak modernizmin öncülerinden biri olmuştur. Afrika kabile sanatına ilgi duyan sanatçı bir Roman köyünde büyümüş ve Roman kültürüne ait bir ağaç yontma sanatının etkisinde kalmıştır. Bu iki tarzı birleştirerek kendine has bir biçimlendirme şekli yaratmıştır. Fiziksel benzerlikleri en sade hale indirgeyen sanatçı, formun sınırlarını yanı sıra malzemenin de sınırlarını zorlamıştır.

Brancusi,” Doğayı yeniden üretiyormuş gibi yapmak sadece bir kopya olurdu” dedi. “Manevi bir etki yaratmaya çalışıyorum.” Heykelin güzelliğini fiziksel formunun yeniden yaratılmasında değil, daha önce görünmeyen bir şeyin açığa çıkarılmasında yatığını gördü. Bir şeyde gerçeği temsil etmenin birden fazla yolu olduğuna inanıyordu (http-19). Sanatçının eserlerindeki tutumu, neyin heykelini yaptığından çok nasıl yaptığı ve nasıl bir aktarma yolu izlediği üzerinedir. Malzemeye karşı olan özgün yaklaşımı ile taklide meydan okumuştur.

Brancusi ilk olarak mermerden işlediği *Sleeping Muse* (Bkz. Görsel 1.4) eserini daha sonra bronzdan yapmıştır. Eser bir kadın kafasının zarif bir temsilidir. Yalnızca salt ifadeye dayalı olan bu eser Primitif sanatın iyi bir örneğidir. Sanatçı kapalı duran gözleri konturlemek için karmaşadan uzak ince ama net çizgiler kullanmıştır. Yumurta formunu

andıran eser yana yatık bir şekilde konumlandırılmıştır. Bu uyku halinin doğal aktarımıdır. Kadının ağzı açıktır, bu huzuru sembolize etmektedir. Eserin bir kaidesinin olmaması yana devrilmiş gibi bir görünüm verse de bir yandan da mecazi bir dinlenme anını izleyiciye sunmaktadır. Malzemeyle uyum içerisinde olan form, fazlalıklardan arındırılarak hem anlatısı hem de fiziksel özellikleriyle dinginliği yansıtmaktadır. Yüzde kullanılan oval form Bizans döneminden kalma izler taşımaktadır. Brancusi bu eserinde modern ve antik sanat unsurlarını bir arada kullanmıştır. Eserin uzun, yumuşak hatları Antik Yunan Tanrılarını anımsatmaktadır. Bu sayede sanatçı eserine gizemli ve ilahi bir boyut kazandırmıştır.



Görsel 1.4 Constantin Brancusi, *Sleeping Muse*, 16.1x27.7x19.3 cm, Bronz, 1907, Fransa

1900'lerde sanatçılar figürü ele alırken o döneme kadar gelmiş olan alışılmış formların dışına çıkarak geleneksel biçimlendirme anlayışını terk etmişlerdir. Bir başka deyişle sanatçı artık bedeni taklit etmek değil kendi içsel hislerini ve hayalini ele almayı tercih etmiştir. Yüzyıllarca sanata konu olan doğa, artık sanatçılar için esin kaynağı olan bir unsura dönüşmüştür. Bu durum konu, biçim ve üslup bakımından sanatçıya sonsuz bir yaratıcılık kazandırmıştır.

1.1.3. Heykel sanatında biyomorfik soyutlama ve organik form

Biyomorfik soyutlama, “soyut sanatta geometrik biçimlerden çok bitki ya da hayvan biçimlerini anımsatan eğrisel dış çizgilerle oluşturulmuş biçimler”dir ([http-9](http://9)).

Biyomorfizm, Yunanca “yaşam” anlamına gelen bio ve “biçim” anlamına gelen morphe kelimelerinden gelir. Bu iki kelimenin birleşimi “yaşam formu” anlamına gelmemektedir. Daha ziyade, canlının görünüşünü veya niteliklerini sergileme eğilimi anlamını taşır. Bilinenin aksine Biyomorfik soyutlamanın temelleri Modernist tutumdan itibaren, 20. Yüzyılın başlarından değil, tarihte insanoğlunun varlığından itibaren başlamıştır. İnsan doğal nesneler hakkındaki birikimlerini görsel bir dile çevirip, soyutlayarak mağara duvarları ve heykelciklere aktarmıştır. Görsel sanatlarda doğayı peyzaj olarak görmek kültürel bir reflekstir. Birinci Dünya savaşının toplum hafızasında bıraktığı kalıntılardan sonra Avrupalı sanatçılar bilinçaltılarında yatan şeyi ortaya çıkarmak için kendi iç benliklerine yönelmişlerdir. Sanatçıların birçoğu hem bilinçaltından çıkan görünmez işaretler ve sembollerden hem de bedeni oluşturan ve görünür kılan hücresel yapılardan esinlenerek psikoloji ve fizik bilimleri gibi alanlara katılmışlardır. Duygulardan sanat yaratmanın akıcı yolu ve bunun sonucunda ortaya çıkan bu eğrisel estetik formlar yalnızca resim ve heykelde değil, dekoratif sanatlardan iç tasarıma kadar toplumun tüm kesimlerine sızmıştır.

Plastik sanatlarda biyomorfik tanımını ilk kullanan isim Geoffrey Grigson olmuştur. Grigson bu terimi 1935 yılında geometrik soyutlamanın karakterize edilmesi amacıyla, “zihin (geometrik olan) ve duygu (organik olan) nun madde üzerindeki biçimsel, stil odaklı bir ayrımı ve aynı zamanda sentezlenmesi” bağlamında kullanmıştır (Mert, 2017).

1936’da MoMA’da yapılan Kübizm ve Soyut Sanat sergisinde biyomorfik sanat tanımı yapılmıştır. Alfred H. Barr tarafından yazılan bu sergi kataloğu, biyomorfizmi “Mistik, spontan ve irrasyonel olanın yüceltilmesinde doğrusal yerine eğrisel, yapısaldan çok dekoratif ve klasikten çok romantik” olarak tanımlamıştır ([http-8](http://8)). Barr bu terimi 20. Yüzyılın başlarından beri modern sanatta ortaya çıkan belirli bir tür soyutlamanın doğasını açıklamak için kullanmıştır.

Biyomorfizm, sürekli olarak değişkenlik gösteren sübjektif bir eğilimden oluşmaktadır. Barr, Grigson ve Alloway bu soyutlama tarzını sanatçı-eser ilişkisi çerçevesinde değerlendirmiştir. Biyomorfizm sezgisel-duygusal bir yapıya sahip olmasından dolayı kavramsal olarak değişkenlik göstermektedir. İngiliz eleştirmen

Laurence Alloway “biyomorfik” terimini Soyut sanat ve Sürrealizm çerçevesinde incelemiş ve Biyomorfizm’in kaynağını “Otomatizm, mitoloji ve bilinçdışı fikir kümeleri olarak belirlemiştir” (Mert, 2017). Böylece Biyomorfik sanat, New York’ta bilinçdışı hakkındaki bir dizi fikrin sonucu olarak ortaya çıkmış ve bu unsurlar, bu animsaticı sanatın geliştiği bir döngü oluşturmak için birbirini beslemiştir.

Biyomorfik soyutlama, temsili veya geometrik olmayan, ancak bir şekilde tanıdık olan biyomorfik şekillere dayalı görsel bir dil içerir, insanlar bu şekilleri tanırlar ve daha önce hiç görmemiş olsalar da onlarla bağlantı kurabilirler. Birçok biyomorfik form, gerçekliğin soyutlanmış türevleri olarak görülmektedir. Aynı anda hem biraz tanınabilir hem de tanımlanamaz. Biyomorfik formlar veya görüntüler, soyut olmasına rağmen bitkiler ve insan vücudu gibi canlı formlara atıfta bulunan veya onları çağrıştıran formlardır. 40’lı yılların ortalarında New York’ta gittikçe popülerlik kazanan biyomorfizm, Avrupa geneline de yayılarak Jean Arp, Henry Moore ve Barbara Hepworth gibi önemli isimleri de etkisi altına almıştır. Sürrealizm akımı ile aynı zamanda ortaya çıkan biyomorfizm gerçeküstücülerin “bilinçaltı” tutumundan etkilenmişlerdir. Biyomorfik formlar soyut olduğu için onları anlamaya çalışırken “ne?” sorusu değil, “neden, nasıl?” soruları sorulur. Önemli olan betimlenen objenin kendisi değil, o objenin özündeki anlam ve insana yaşattığı histir (Serin, 2013).

Birçok biyomorfik sanatçı, sanatta organik soyutlamanın sezgisel sürecinin kişinin varoluşundaki temel gerçekliğe ulaşabilmesi, manevi özlemlerini güçlendirebilmesi ve gelecek ile ilgili birtakım vizyonları açığa çıkarabilmesi için temel bir araç olduğuna inanmaktadır. Sanatçı, malzemenin sezgisel ifade aktarımına izin vererek, izleyici ve kendi iç ruhu arasında bir bağlantı -insan bilinçaltı ile gerçeklik arasından sanatsal bir köprü- ortaya çıkarmaktadır.

Biyomorfik soyutlama yaklaşımını benimseyen ilk sanatçılardan birisi de Jean Arp’tır. Avant-garde bir sanatçı olan Arp, Zürih’te Dadaizm’in öncülerinden birisidir. Bu dönemde burjuva zevklerini reddeden soyutlamalar üretmiştir. Zamanla üretimlerindeki tutumunu değiştiren sanatçı gerçek üstü akımın benimseyerek Brancusi’nin eserlerindeki sadeliğe yakın gösterişsiz ve romantik eserler üretmeye başlamıştır. 1. ve 2. Dünya savaşlarının getirdiği kargaşa ve gelişen teknoloji ile gelen gürültüden dolayı sanatçı sessizliğin ve huzurun özlemini yaşamaktadır. İkinci Dünya savaşında Naziler nedeniyle Fransa’ya yerleşen sanatçı biyomorfik soyutlamalarına burada başlamıştır. Başlangıçta yumuşak kenarlı yumurta benzeri duvar kabartmaları yapan sanatçı zamanla eserlerine

biyomorfik etkiler dahil etmiştir. Daha sonra çok çeşitli şekil ve boyutlarda biyomorfik heykeller yapmaya başlayan sanatçı kariyeri boyunca yavaş yavaş organik ve doğal biçimlerden oluşan bir dil geliştirmiştir. Baktıkça şekillenen ve oluşumu yansıtan eserler ortaya koymuştur. Eserleri hakkında Arp şöyle der: “Sanat insanın içinde büyüyen bir meyve gibi olmalıdır, bitkinin meyvesi gibi veya anne karnındaki çocuk gibi (Huntürk, 2011, s. 273).” Arp’ın yarattığı bu organik formlar biyomorfik soyut heykelin dilini gerçek anlamda tanımlayan iki İngiliz heykeltıraşı için derin bir ilham kaynağı olmuştur. İlki, doğa ile insanlık arasındaki temel bağlantıyı ifade etmek için biyomorfizmi kullanan ve en çok yatan insan figürleri ve anıtsal biyomorfik soyutlamaları ile tanınan Henry Moore’dur. Diğeri ise çok geniş bir malzeme ve teknik yelpazesi olan biyomorfizm dilini anıtsal heykellerinde büyük ölçüde genişleten Barbara Hepworth’tür.

1930’lu yıllarda bilinmeyen varlıklar serisini yapan Arp alışla gelmişin dışında bir tutum sergilemiştir. Birden fazla açıda kaide üstüne yerleştirilebilen eserlerin tek bir izleme açısı veya net bir duruşu yoktur. Eserlerinin kaide üzerinde sergilenmesinden yana olmayan sanatçı bu şekilde bir yüceltme gereksinimi duymamıştır. Sanatçının bu tutumunun sebebi kaide üzerinde konumlandırılmayan heykelin doğada var olan yerini kolayca bulabileceği fikrini savunmasıdır. Doğa ile iç içe ve bir bütün olma isteği onu sabit bir perspektife bağlı kalmaktan uzaklaştırmıştır.

Genellikle organik soyutlama olarak anılan biçim yaklaşımı dikkat çekici bir şekilde tutarlıdır. Formun dalgalı çizgileri soyut kalırken bitkileri, vücut kıvrımlarını ve diğer doğal motifleri çağrıştırmaktadır. Arp’ın bu dehası sanki yeryüzünde ilk kez dünya dışı bir varlık gibi, görsel bilgileri sanki ilk kez görüyormuş gibi sunmaktadır. Sanatçı dönüşüm, büyüme, doğurganlık ve metamorfoz gibi konuları ele almaktadır. 1933 tarihli “*Human Concretion*” (Bkz. Görsel 1.5) adlı eserlerinde insan bedenini açıklamaya çalışırken aynı zamanda yaşamsal sistemi boyutlandırmıştır. Bu serisinde Arp, insanın doğumundan başlayıp hayatını sonlandıracağı sürece kadar geçen zaman diliminde bireyden topluma, toplumdan bireye, doğadan bedene, bedenden doğaya geçişleri simgeleyen ve bilinç/bilinçaltına dair çeşitli metaforlar barındıran soyutlamalarıyla düşünsel olarak oldukça etkili/inandırıcı formlar yaratmıştır (Bingöl, Çevik, & Şenkal, 2020).



Görsel 1.5 Jean (Hans) Arp, Human Concretion (İnsan Konkresyonu), 49.5x 47.6x 64.7 cm, Alçı, 1935

1.2. Heykel Sanatında Organik Form

Organik eğilimli şekiller keskin kenarları olmayan, yumuşak hatlara sahip, eğrisel çizgilerden oluşan formlardır. Bitki ve hayvan gibi özünü doğada var olan formlardan almaktadır (Süner, 2015).

Form, bir nesnenin şekli, görsel görünümü veya yapılandırılmasıdır. Daha geniş anlamda, bir şeyin meydana gelme şeklidir (<http-13>).

Organik sözcüğü çeşitli anlamlara gelmektedir fakat temelde canlı olan bir varlığın parçası ya da bir canlıdan meydana gelen varlığı anlamak için kullanılmaktadır. Plastik sanatlardaki organik sözcüğü iki dala ayrılmaktadır, organik form ve organik malzeme. Sanattaki bu iki tarz da doğanın etkisi altındadır. Malzeme kullanımı ya da soyutlanmış formlar ile doğaya çağrışım yapmaktadır. Organik malzeme grubuna doğada var olan birçok malzemeyi katabiliriz. Hayvansal tüyler, kemikler, vücut parçaları, ahşap, kayalar, ağaç dalları, yapraklar ve organik olarak adlandırabileceğimiz birçok şey sanat eserine dönüşebilmektedir. Organik form özelliğine sahip olan eserlerde yine aynı şekilde doğadan esinlenerek onu taklit eder ve doğal bir yapıya sahiptir. Düzensiz ve asimmetrik formların keskin kenarları yoktur, yuvarlak hatlara sahip ve akışkan, kıvrak, geometrik bir yapıdadır. Organik görünümünden dolayı insana tanıdık gelen formlar bireyde dokunma ve yaklaşma isteği doğurmaktadır. Bu formların birey ile olan ilişkisi kolay

ve içgüdüselidir. Yapay sert ve keskin köşeli, soğuk formların aksine organik formlar izleyicide sıcaklık hissi yaratır. Doğaya ait olma, onun bir parçası olma fikri bakımından sanatta daha çok alçakgönüllü bir tavır ile var olmaktadır (Serin, 2013, s. 5).

Organik formları tanımlamak için kullanılan kelimelerden birisi de Amorf'tur. Biçimi belirli bir düzene uymayan, tanımlaması zor, düzensiz biçimlerde bulunan mineral, madde ya da nesneler için kullanılmaktadır (http-25).

Amorf, terim ifadeler arasında yer aldığı için genelde gündelik hayatta değil bilimsel alanlarda kullanılmaktadır. Bu alanların başında tıp ve kimya gelmektedir. Sanat alanındaki belirsiz formlara sahip tuhaf ve biçimsiz olanı temsil eder. Amorf formlar katı ve net görünüşe karşıttır. Biçimsiz olması nedeniyle yoruma ve farklı benzetmelere açıktır. Biyomorfizm'in ve organik formun en tipik özelliklerini eserlerine yansıtan sanatçılardan bazıları da Henry Moore, Barbara Hepworth, Juan Soriano ve Karl Hartung gibi isimlerdir.

1.2.1. Henry Moore

Dünya genelinde yaşanan düşünsel gelişmeler, yeni gelen akımlar, teknolojinin gelişmesi ve etkisini yoğun bir şekilde hissettiren dünya savaşı hem toplum genelinde hem de sanat ortamında tarihsel bir değişime ve gelişime sebep olmuştur. O dönemde daha çok figüratifin yoğunlukta olduğu sanat anlayışı bu süreçte daha soyut formlara evrilmiştir. 20. yy. ile birlikte sanat ortamında yaşanan köklü değişimler nedeniyle pek çok sanatçı sanat üretimlerindeki tutumunu değiştirerek bu değişime ayak uydurmuşlardır. Biyomorfik soyutlamanın önde gelen sanatçılarından olan Henry Moore da içinde bulunduğu bu karmaşık dönemin dinamiklerinden etkilenen sanatçılardan biridir. Sanatçının eserlerinde seçtiği konu bütünüyle organik olan 'insan' dır. Moore'un taş ve tunçtan yaptığı soyut formları organik görünümleriyle 20. yüzyılın önemli eserleri arasındadır. Bir endüstri kenti olan Yorkshire'da doğan sanatçı bu bölgenin coğrafya özelliklerini benimseyerek ilerleyen yıllarda yaptığı eserlerine aktarmıştır. 1930'larda en verimli dönemlerini yaşayan sanatçı hem Konstrüktivizm'den hem de büyük ölçüde Sürrealizm'den etkilenmiştir. İlk olarak soyut formun önemini takdir etmeye başlayan sanatçı daha sonra heykellerine insani ve psikolojik bir boyut kazandırmak için çabalamıştır. Zamanla Sürrealizm'e olan ilgisi Biyomorfik formlara olan ilgisinin artmasına neden olmuştur. Bu sayede insan bedenini nasıl parçalara ayırabileceğini ve en temel unsurlara indirgeyebileceğini öğrenmiştir.

Simgesel bir güce sahip olan sanatçı eserlerinde şiirsel bir anlatı ile sınırsız düş gücünü kullanarak boşluk ve doluluk arasındaki uyumu izleyiciye sunmaktadır. Figüratif soyutlama anlayışına yeni bir yorum getirerek formdan çok uzaklaşmadan doluluk-boşluk arasındaki dengeyi sağlamıştır. Eserlerinde kullandığı boşluğu en az kütle kadar önemsemiş ve onu plastik bir eleman olarak kullanmıştır.

Henry Moore'un birçok eseri soyut özellikler taşımaktadır ve esin kaynağı hep doğa olmuştur. İnsan bedenini özellikle de kadın bedenini konu alan eserlerinde biyomorfizmin en karakteristik özelliği olan farklı formları ve her açıdan farklı canlıları çağrıştırmaya özelliğini kullanmıştır. Anne, çocuk ve uzanmış figürleri sık sık çalışan sanatçı insan bedeni ile doğa arasında bir analogi kurmak için sayısız denemeler yapmıştır. Sanatçının figüratif soyutlamalarında doğadan olan formlar, insan ve hayvan bedeninin farklı parçaları görünmektedir. Tıpkı insan vücudunun Moore'un formlarına ilham vermesi gibi doğal yaşam da ilham vermiştir. Sık sık çakıl taşları, deniz kabukları ve kemikler gibi nesnelerden yeni fikirler üreterek bu fikirleri heykellerine yansıtmıştır. İzleyiciye doğal dünyayı ve sürekli olarak bir devinim içerisinde olan doğal süreçleri, bu süreçlerin sonsuz çeşitliliğini heykelleri aracılığıyla sunmuştur. Çalışmalarında hem doğal dünyayı hem de insan vücudunu aynı anda çağrıştıran sanatçı insanı doğa ile iç içe olan bir güç olarak yansıtmıştır. İnsan bedeninin özellikleriyle hayvan bedeninin fiziksel özelliklerini harmanlayarak eserlerine metaforik bir anlatı katmıştır. Tıpkı Biyomorfik sanatta olduğu gibi Henry Moore'un eserleri izleyiciyi duysal ve sezgisel olarak etki altında bırakmaktadır. Büyük kütlelerin son derece pürüzsüz ve yumuşak hatları izleyiciye hem çok tanıdık hem de bir o kadar yabancı gelmektedir.

Sanatçının eserlerinde kullandığı dil ilkel kabilelerin heykelciklerini, Afrika, Meksika ve antik kültürlerin yapıtlarını andırmaktadır. Sanat akımlarına ve antik kültürlere ilgili olan Moore hiçbir dönemin kurallarına tam anlamıyla uymamış ve kendine özgü bir üslup geliştirmiştir. Moore'un figürlerinde yüzey şekillerinin, dağların, tepelerin, ovaların, kanyonların özgün yorumlanması gözlemlenir. İnsan figürleriyle adeta yeni yüzey şekilleri oluşturmuş, heykelin doğanın bir parçası olarak algılanması istemiştir (Huntürk, 2011, s. 276).

Moore eserlerini üretirken doğrudan oyma tekniğine bağlı kalmıştır ve 'malzemeye karşı doğruluk' inancına sahiptir. Taş ve ahşap gibi malzemelerin yapısal özelliklerine saygı duyan sanatçı yaptığı heykellerde de bu özellikleri görünür kılmaktadır.

Malzemenin kendine has bir canlılığının olduğunu ve bir yaşanmışlığa sahip olduğunu düşünmekte ve bunu ortaya çıkarmak için aracı görevi görmektedir.

“*Bird Basket*” (Bkz Görsel:1.6) eseri Batılı olmayan sanattan, özellikle Okyanus adasından gelmiş olabileceği öne sürülmüştür. Aynı zamanda Moore’un 1930’larda Sürrealizm ve Konstrüktivizm’in özelliklerini eserinde nasıl bir arada kullandığını da izleyiciye sunmaktadır. Heykelin yumuşak kenarlı Biyomorfik formu açıkça sürreal, ipler ile yaptığı keskin geçişler ise konstrüktivist özellikler barındırmaktadır. Eser aynı zamanda Moore’un açık ve kapalı formlara olan ilgisinin net bir örneğidir. Sanatçının eserde kullandığı teller figürün etrafındaki alanı vurgulamaya hizmet etmektedir, ancak gözümüz hala heykelin formundaki sert kütleyi görebilmektedir. Bu eser Moore’un bir nesnenin kütlesi ile etrafındaki boşluk arasındaki süreklilikleri algılamının nasıl mümkün olduğuna dair yaptığı araştırmalardan birisidir.



Görsel 1.6 Henry Moore, *Bird Basket (Kuş Sepeti)*, 1939

“*Uzanan Figür*” (Bkz. Görsel 1.7) Henry Moore’un insan vücudunu parçalara ayırma yönteminin ilk örneğidir. Hayatı boyunca iki dünya savaşına da şahitlik eden sanatçı toplumun birçok üyesi gibi içinde bulunduğu bu karamsar dönemden olumsuz bir şekilde etkilenmiştir. Sanatçının uzanmış figürleri siperde bekleyen askerlerden

esinlendiği söylenmektedir. “Uzanan Figür” adlı eseri dört parçadan oluşmaktadır. Moore bu eseri savaşta parçalanmış insan bedenlerinden etkilenerek yapmıştır.

Dört parçalı kompozisyon: Uzanan Figür, Purbeck mermer kaide üzerine yerleştirilmiş dört ayrı öğeden oluşan Cumberland kaymaktaşıdan bir oymadır. Heykelin bireysel unsurları tam olarak insan vücudunun parçalarına benzemiyor, ancak birlikte görüldüğünde ve eserin başlığına uygun olarak dört parça ayrı ayrı uzuvlar olarak anlaşılabilir. 1968’de Henry Moore, heykeli ‘baş kısmı, bacak kısmı, gövde ve göbek deliği olan ve bir bağlantı oluşturan küçük yuvarlak formdan’ oluşturduğunu söylemiştir. Kompakt bir düzende konumlanmalarına rağmen heykelin dört parçasından hiçbirisi birbirine değmiyor (http-10).



Görsel 1.7 Henry Moore, *Reclining Figure (Uzanan Figür)*, 17.5x 47.7x 20.3 cm, Cumberland Kaymaktaşı, 1934

Zamanla eserlerindeki soyutlamaların etkisini arttıran sanatçı heykellerinin figür olduğunu dile getirse de izleyici açısından figürlerin algılanması gittikçe zorlaşmaktadır. Bu eserlerini doğayı izleyip, doğaya ait olan aşınmış taşlar, denizdeki dalgalar ve hayvan kemikleri gibi formları izleyerek taklit etmesi sonucu üretmiştir. Doğanın akıcı enerjisini temsil eden nehir tanrılarının kişileştirilmeleri, sanatçının geleneksele uzanan figür heykelleri için bir çıkış noktasıdır. Moore’un figürleri kendilerinden başka bir şeyi temsil etmez ve sanki doğada var olan enerjileri tarafından şekillendirildikleri izlenimi verirler (Atalay, 2014).

Moore’un amacı yalnızca mükemmel bir şekilde soyutlanmış, dengeli bir uyum içerisinde konumlanan kadın bedeni yaratmak değildir. Mekanla uyum içerisinde olan ve mekânın bir parçasıymış gibi görünen eserler yaratma arzusu içindedir. Moore’un eserlerindeki formlar yaşamın içinden ve insan merkezli temalar üzerine kuruludur.

Sanatçının “*Uzanmış Figür*” (Bkz. Görsel 1.8) heykeli Büyük Britanya Sanat Konseyi tarafından 1951 yılında Britanya Festivali sergisi için yaptırılmıştır. Konsey üyeleri Moore’dan ‘keşfi’ simgeleyen bir ailenin temsili olabilecek heykel oymasını istemiştir ancak sanatçı kendi sanat tutumunu bozmayarak bronzdan bir figür tasarlamıştır. Büyük bir insan figürünü andıran bu eser son derece soyut ve insan anatomisinden oldukça uzaktır. Sağ ve sol tarafta kolları ve bacakları andıran formlar bulunmaktadır. Esere ilk bakışta bacaklar, dizler, boyun ve dirsekler net bir şekilde ayırt edilmektedir ancak bedenın kısımlarına tek tek baktıkça Henry Moore’un soyutlamaya olan düşkünlüğü daha da net bir şekilde algılanmaktadır. Gerçek bedenden çok daha farklı bir şekilde ele alınan bu eserin ortasında büyük bir boşluk bulunmaktadır. Şüphesiz ki izleyicinin ilk bakışta bedeni görebilmesindeki en büyük etken bu boşluktur. Moore’un eserlerinde formlar arasındaki boşluk da formun kendisi kadar önem taşımaktadır.



Görsel 1.8 Henry Moore, *Reclining Figure (Uzanmış Figür)*, 105.4x 227,3x 89.2 cm, Bronz, 1951

Mayıs 1951’de eleştirmen Eric Newton ‘Uzanmış Figürün’ bronz versiyonu için “yarattıkları arasından en esneği ve en kıvrakı’ olarak tanımlamış ve şöyle demiştir;

“Kemiksi bir yapıya sahip olmasına rağmen uçtan uca sıvı gibi bir akışa sahiptir. Hareket dalga gibi bacaklardan yukarıya doğru akar, denizin kabarması gibi yükselir, önden arkaya doğru sallanır, (her açıdan tamamen kavranabilen bir tasarımın bir ön ve arkaya sahip olduğu söylenebilirse) yuvarlak sırtta kadar inceler, sertleşir ve katı bloklar halinde kalınlaşır. Yarı

oyuk kafada doruğa yükselir, omuz ve göğsü sert bir dirsekle destekleyen bükülmüş kol boyunca aşağıya doğru batar.” (Correia, 2013)

Britanya Festivali sırasında “Uzanan Figür” ün bronz versiyonu South Bank sergisinde sergilenen heykellerden biri olmuştur. Bu festivalin amacı Britanya’nın teknolojik ve kültürel geleceğini sergilemektir. 37 sanatçıdan oluşan bu sergide Reg Butler, Frank Dobson, Jacob Epstein ve Babara Hepworth’un heykelleri de dahil olmak üzere festival için yaptırılan çok sayıda çağdaş sanat eseri bulunmaktadır. Moore’un heykeli festivalin iki ana temasına da uyum sağlamaktadır. Eser İngiltere’nin tarım tarihi ve insanlar ile toprak arasındaki ilişkiyi ele alan Land of Britain köşkünün önüne yerleştirilmiştir.

1.2.2. Barbara Hepworth

Kadın sanatçıların pek yaygın olmadığı bir dönemde İngiliz bir heykeltıraş olarak öne çıkan Barbara Hepworth dünya genelinde tanınan bir sanatçı olmuştur. Dönemin birçok önemli sanatçısıyla iletişim halinde olarak fikirlerini ve çalışmalarını geliştirmiştir. 1933 yılında Abstraction-Creation grubuna katılan sanatçı soyut sanatta geometrik formlardan çok organik denemeler üzerinde durmuştur. Üç boyutlu nesneler yaratan Hepworth zamanla soyutlama konusunda kendini geliştirerek önemli eserlere imza atmıştır. Sanatçının heykel dili ve fikri karmaşık ve çok yönlüdür. Barbara Hepworth yaşamı boyunca ve heykeldeki yaratım süreci içerisinde ona itici güç veren şey, insanla doğanın temel ve ideal bütünleşmesini yakalamaktı. Heykeltıraş olarak “yalnızlık bütünleştirir” ilkesinden hareketle onun felsefesine öncülük etmesi ve tüm eserlerinde bunu açıkça uygulamasıdır (Doğru, 2010). Doğaya olan yoğun ilgisi sanatçıyı insan figürlerinde tam olarak uzaklaştırmamıştır. Anne, çocuk, kadın gibi konuları ele alarak soyutlamalar gerçekleştirmiştir. Heykel yapmak için çeşitli fiziksel malzemelerin kullanımı ve heykellerinin nihai sonuçlarına karar vermeye yardımcı olmak için bu malzemelerin belirli niteliklerine eşi görülmemiş bir duyarlılıkla yaklaşmaktadır. Heykelde “varlık” kadar “yokluğun” araştırmasını ve formların birbiri arasındaki ilişkisini düşünen Hepworth, eserlerinde modernist estetiğin temiz çizgilerini barındırsa da bu temiz hatları farklı dokular kullanarak karmaşık bir hale getirmektedir. Eserlerinde kullandığı bu tutumu bir eleştirmen tarafından “nabız hızlandıran”, “duyusal ve dokunsal” olarak tanımlanmıştır ([http-7](http://7)).

Henry Moore ile yakın arkadaş olan Hepworth eserlerinde Moore'dan etkilendiğini dile getirmiştir. Sanatçının heykellerinde açtığı boşluklar bu etkinin izlerini taşımaktadır. İlk eserlerinde figüratif soyutlama yolunda ilerleyen sanatçı zamanla neredeyse tamamen soyut, belli bir temsili olmayan eserler üretmeye başlamıştır. Son derece soyut eserlerden oluşan büyük bir seri geliştirmesine rağmen çalışmalarının asıl dönüm noktası doğanın temel yönlerini eserleriyle harmanlamaya başladığı zaman olmuştur. 1943'te "Bütün heykellerim manzaradan çıkıyor." demiştir. "Galerideki heykellerden ve düz arka plana sahip fotoğraflardan bıktım... manzaraya, ağaca, havaya ve bulutlara geri dönene kadar hiçbir heykel gerçeklik taşımıyor." (http-7).

Kariyeri boyunca malzeme bilgisini her zaman sorgulayan Hepworth, heykel sanatındaki geleneksel yapıyı reddetmiştir.

Sanatçı, heykelde beden imgesini seçmiş olduğu insan temaları üzerinden yorumlamıştır. Bu konular, oturan figür, ayakta figür, annelik duyguları ve yatan figür gibi konuları ele almıştır. Özellikle Moore'la yakın dostluğundan kaynaklı çalışmalarının izlerini göz önüne alındığında bunun örneklerini görebiliriz. Yirminci yüzyılın soyut anlayışı heykel sanatında sadelik, pürüzsüzlük ve hareketlilik düşüncesinin yansımalarını duyumsayabiliriz (Keş, 2019).

Sanatçı tıpkı Moore gibi yaşadığı coğrafyayı gözlemleyerek organik malzemelerin doğal yapısında bulunan özellikleri değerlendirerek, eserlerini şekillendirmiş ve bu durum Hepworth'e evrensel bir değer katmıştır. 1932 yılında Soyutlama-Yaratma derneğine davet edilen sanatçı söyleşisinde şunları söylemiştir;

Tüm heykele özgü ifadeler kütle veya boşluğun şekillendirilmesi yoluyla bir düşüncenin üç boyutlu algılanmasıdır. Heykelde kullanılabilecek malzemeler kalite, gerginlik veya canlılık bakımından sınırsızdır. Bir fikri özgürce tam olarak taş, ahşaba veya herhangi bir plastik malzemeye aktarabilmek için malzemeye karşı duyarlılık-malzemenin iç niteliğini ve karakterini anlamak gerekir. Düşünce, madde, boyut arasında tam bir birlik olmalıdır ve bu birliği ölçek verir. Muhteşem bir heykelin görüntüsünden, gücünden, canlılığından, ölçeğinden, dengesinden, biçim veya güzelliğinden söz ettiğimiz zaman onların fiziksel özelliklerinden söz etmeyiz. Canlılık heykelin fiziksel veya organik özelliği değildir. -ruhsal iç yapısıdır- Güç insan gücü veya fiziksel kapasite değildir -içteki gücü ve enerjidir. Biçim algılaması sadece üç boyutlu kütle değildir – Düşüncenin somutlaştırılmasında doğru biçimin, oranın, şeklin, seçimidir. Görme aklın algılamasıdır (Huntürk, 2011, s. 277).

"*Pelagos*" (Bkz. Görsel 1.9) oldukça soyut bir forma sahiptir. İlhamını Hepworth'un 1949'dan beri yaşadığı Cornwall'daki St ives sahilinden almıştır. "Pelagos" Yunanca "deniz" anlamına gelmektedir. Hepworth, ahşabın fiziksel yapısının kendisini yönlendirmesine izin vererek bir doğrudan oyma uygulaması yapmıştır. Nihai şekil, bir

dalgayı anımsatmaktadır. İçi oyulmuş ve maviye boyanmıştır. Şeklin iç kısmına yapılan vurgu, Hepworth'un delikler ve delinmiş formlar ile yaptığı denemeleri hatırlatmaktadır ancak bu eserde tutumunu bir adım daha ileri götürmüştür. Sanat tarihçi A. M. Hammacher, Hepworth'un "daha önceki çalışmalarında karakteristik 'boşlukların' kontrolü ele geçirdiğini ve iç mekânda ustalaştığını" savunmaktadır (Barbara Hepworth, 2023).

Form ayrıca küçük deliklerle delindikten sonra bir müzik aletini anımsatacak şekilde tellerle perdelenmiştir. Hepworth, bu gergin tellerin, kendisiyle deniz, rüzgâr veya tepeler arasında hissettiği gerilimi temsil ettiğini dile getirmiştir. "Pelagos" (Görsel 1.9) izleyiciyi aynı anda hem hareketsiz hem de dinamik hissettirmektedir. Hem mükemmel uyumlu bir form hem de açılmayı bekleyen, tehlikeli bir şekilde dengelenen sarmal bir yay olarak görünmektedir. Sanatçının kişisel deneyiminde ortaya çıkan bu eser izleyiciye sakinleştirici ve rahatsız edici bir deneyim yaşatmaktadır. Monotonluğu kırmak isteyen sanatçı bunu forma dahil ettiği teller ile yapmıştır. Bu sayede hem heykel sanatında malzeme çeşitliliği yaratmış hem de formun içinde farklı boyutlar oluşturmuştur. Heykelinde organik ve dinamizm ve geometrik netlik yumuşak bir şekilde ifade edilmiştir. Tamamıyla soyut bir tasarım için ise baskın geometrinin konstrüktivizmi de göz önünde bulundurulmuştur (Kömürcü, 2020).



Görsel 1.9 Barbara Hepworth, *Pelagos*, 43x 27.3x 25.4 cm, Meşe, Karaağaç, Tel, 1946

1.2.3. Louise Bourgeois

Paris'te dünyaya gelen Louise Bourgeois aile içi sorunlardan dolayı mutsuz bir çocukluk geçirmiştir. Sanat yeteneğini kullanmasını isteyen babasına tepki olarak bu isteğini reddeden Bourgeois, Sorbon Üniversitesi'nde matematik ve geometri okumuştur. Sorbon Üniversitesi'nden ayrıldıktan sonra sanat derslerine başlayan sanatçı bu süreçte psikolojiye ilgi duymaya başlamış ve bu sayede çocukluk travmalarını keşfetmiştir. İngilizce dersleri için evlerine gelen bakıcının babasıyla ilişki yaşaması ve annesinin bu ilişkiye sessiz kalması sanatçının sanat yapıtlarında önemli bir yer edinmiştir. Çocuk yaşta evde yaşadığı bu huzursuzluğu ve gerilimi içselleştiren sanatçı hayatı boyunca bu duyguların içinden çıkamamış ve babasını affedememiştir. Aile içi problemlerin yanı sıra, babası tarafından bir kız çocuğu olduğu için sürekli aşağılanan Bourgeois bir hayal kırıklığı olarak algılanmıştır. Babasına göre, bu dünyaya bir kız çocuğu getiren kişi ancak affedilmeyi talep etmelidir. Çocukluktan beri bu cinsiyet baskısı Bourgeois'i takip etmiştir. Babası bu isteği pekiştirmek için kendi ismini vermiştir Bourgeois'e ve onu bir erkek çocuk gibi çağırmıştır (Alaca, 2008). Bu işlevsiz aile modeli, Bourgeois'in ruhunda silinmez bir iz bırakarak daha sonra toplumsal cinsiyet ve cinselliğe atfedilen çifte standartlarla ilişkinin kaynağı haline geleceğini söylediği sitem ve güvensizlik tohumları ekmıştır.

Louise Bourgeois'in hayatı, sanatın kişinin içsel duygusallığını ve psikolojik manzarasını işlemek için bir araç olarak kullanılabileceğinin üretken bir göstergesidir. Resim, çizim ve heykel gibi çok çeşitli ortamlarda çalışan sanatçı, sanatında büyük ölçüde kendi çocukluğundaki babasının sadakatsizliği de dahil olmak üzere travmatik olayları incelemeye, keşfetmeye ve bunlara tepki vermeye odaklanmıştır. Bourgeois'in genellikle sanat tutumu düşündürücü ve müstehcen konuları üç boyutlu formlara aktarmanın yanı sıra bastırılma, feminizm ve duygusallık ile ilgili kadın bakış açısını yansıtmaktır. Kadın sanatçıların yaygın olmadığı bu dönemde hem bir sanatçı hem de genç sanatçılara bir akıl hocası olan Bourgeois, güçlü kavramsal eserlerle ve yerleştirme sanatının gelişimi üzerinde büyük etki yaratarak uluslararası bir önem kazanmıştır.

Bourgeois, bilinçdışı, cinsel istek, kıskançlık, ihanet, korku, endişe, yalnızlık ve bedeni içeren son derece kişisel konuları eserlerinde tema olarak kullanmaktadır. Bu temalar çocukluğundaki olaylara dayanmaktadır. Sanatı terapötik (tedavi edici) veya rahatlatıcı bir süreç haline getirmeyi amaçlayan Bourgeois, kadınsı ruhu, güzelliği ve psikolojik acıyı sembolize etmek için spiraller, örümcekler, kafesler, tıbbi aletler, dikilmiş

uzantılar gibi nesneleri benimseyerek mitolojik ve arketipsel imgeleri kullanarak deneyimlerini oldukça kişisel bir şekilde görsel dile dönüştürmüştür.

Sanatçı çalışmalarını ve sayısız enstalasyonlarını hem bir anıyı ya da duyguyu zamanda donduran hem de söz konusu anıların ürettiği duyguları uyandıran “hücrelere” ya da bellek kaplarına benzetmektedir. Bourgeois, soyut formlar ve çeşitli medya kullanımıyla geleneksel olarak erkek ya da kadın kabul edilen malzemeleri ironik bir şekilde yan yana getirerek evrensel denge kavramlarını ele almıştır. Örneğin kadınlığı çağrıştıran biyomorfik formları yumuşak malzemelerle şekillendirmiş, erkek için ise en güçlü şekilde ilişkilendirilen kaba veya sert malzemeleri kullanmıştır.

“Destruction of Father” (Bkz. Görsel 1.10) sanatçıya göre günlük yemek masasında böbürlendiği ve övündüğü bilinen Bourgeois'in babasına yönelik bir intikam fantezisinin görsel bir tezahürüdür. Peyzaj serisinin yumuşak formlarına ve genellikle açık vücut görüntülerine dayanan eseri bir mağarayı veya rahmi andıran samimi bir iç mekâna yerleştirilmiş gerçek boyutlu bir yemek masasındaki bir sahneyi yansıtmaktadır. Oda zorba bir babanın ihanetini akla getiren yumuşak görünümlü lateks göğüs benzeri çıkıntılar, fallik formlar, biyomorfik ve cinsel açıdan düşündürücü müstehcen şekillerden oluşan bir düzenlemeye ev sahipliği yapmaktadır. Masa, gerçek kuzu uzuvları ve sökülmiş vücut parçaları gibi görünen ten rengi antropomorfik formlarla kaplıdır ve hepsi ima edilen bir şiddeti vurgulamaktadır. Bu eser Bourgeois'in yumuşak malzemeleri geniş ölçekte kullandığı ilk eser olmuştur.



Görsel 1.10 Louis Bourgeois, *Destruction of Father*, 1974.

Sahne öfkeyi, ölümü ve kanı simgeleyen yumuşak kırmızı bir ışıqla yıkanarak izleyiciyi cinayetin sonrasına tanık olmaya davet etmektedir. Bourgeois, eserin ilhamını bir çocukluk fantezisinden almıştır. Babasının tatmin edici övünmelerini duymaktan yorulan ailesinin onu parçalayıp yamyamlaştığı bir akşam yemeğı hayalinden kaynaklandığını öne sürmüştür. Böylece otorite için güç mücadelesini babasının elinden alıp kendisine ve kardeşlerine kaydırmaktadır. Sanatçı bu katliamın aktif bir katılımcısı olmak yerine kendini ve izleyicileri bir tiyatroydaymış gibi dramı izleyen seyirciler olarak konumlandırmıştır. Babasına yönelik öfkesini bu çalışma ile açıkça gösteren sanatçının en önemli eserlerinden biri olmuştur. Yaşadığı çocukluk travmaları nedeniyle eserin izleyicide yarattığı his genellikle olumsuzdur ve bu hissi entelektüel bir dille değil tamamen duyguları aracılığıyla yansıtmayı tercih etmektedir.

Kariyeri boyunca birçok malzeme ile üretim yapan sanatçı organik formlarında genellikle kolay şekil alabilen sıvı, akışkan malzemeleri tercih etmiştir. Biyomorfizm özelliklerinden biri olan yoruma açık olma ve çeşitli benzetmelere açık olma Bourgeois'in eserlerinde görölmektedir. Tanımlaması zor tuhaf parçaları her izleyici kendine göre yorumlamaktadır. Sanatçıya göre önemli olan formun kendisi değil izleyicide bıraktığı etki ve histir.

2. HEYKEL SANATINDA MALZEMENİN DÖNÜŞÜMÜ

2.1. Heykel Sanatında Malzeme

Tarik öncesine kadar uzanan heykel yapımı toplumun, teknolojinin ve değerlerin gelişimiyle birlikte zamanla değişime ve gelişime uğramıştır. Bireylerin ihtiyaçlarını karşılaması, evlerini koruması ve verimi arttırması için yapılan heykeller zamanla din ve insan arasındaki aracı bir forma dönüşmüş ve dini görsel olarak toplumlara aktarmayı üstlenmiştir. Rönesans öncesine kadar Sanat kavramı henüz ortaya çıkmamıştır. Zanaatçıdan sanatçıya Geç Rönesans'ta (Maniyerist dönem) geçilmiştir. Bu süreçte, sanatçıların giderek kendilerinden istenenden ziyade kendi istediklerini istedikleri şekilde, konu anlatımından çok estetik kaygılarla çalışmaya başladıkları gözlemlenebilir. (Huntürk, s. 12).

Zamanla heykel sanatının amacıyla birlikte formu ve heykel yaratımında kullanılan malzemeler de ciddi değişimlere uğramıştır. Eserlerde kullanılan mermer, metal, bronz gibi geleneksel malzemeler modernizmle birlikte değişime uğramış, karton, ip, tel, toprak, plastik, ışık gibi malzeme çeşitliliği ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda heykel sanatında üretilen objelerin görüntüsü, anlamı ve hissiyatı kullanılan malzemeye göre değişime uğramakta ve objenin varlığına etki etmektedir. Kullanılan her malzemenin kendine has bir dili vardır ve bu özellik nesnenin anlamını başlı başına değiştirmektedir. Heykel yalnızca salt bir biçim değil, aynı zamanda malzeme, sanatçı ve izleyici arasındaki diyaloga dahil olan bir nesnedir. Malzeme bu iletişim içerisinde nesnenin varlığını ortaya koymakta belirleyici bir yol oynamaktadır. Bu yüzden sanat eserinde kullanılan malzeme, izleyici-eser ilişkisinde kurulan diyalogta büyük önem taşımaktadır.

Heykel sanatını sanatçının duygu ve düşüncelerini estetik bir dil kullanarak bir nesne veya malzemeye aktarması ve yeni bir form oluşturması şeklinde nitelendirebiliriz. Diğer sanat dallarında da olduğu gibi heykel sanatı da çevresinde değişime uğrayan doğa, toplum, teknoloji ve farklı değerlerin etkisi altındadır. Fikirlerini hayata geçirmek isteyen sanatçılar heykel üretimi için aracı olarak malzemeye ihtiyaç duymaktadır. Bu sebepten dolayı farklı sanat dallarına nazaran heykel sanatı malzemeye çok daha fazla bağlı olmak durumundadır. Duygu ve düşüncelerini sanatına aktarmak isteyen sanatçılar bu görüşlerin daha uzun süreler ayakta kalması ve uzun yıllar boyunca farklı nesillere ulaşabilmesi için eserlerinde dayanıklı malzeme kullanmayı tercih etmişlerdir. Bu yüzden malzeme olarak

taş, mermer, bronz ve metal gibi uzun süre formunu koruyabilen materyalleri tercih etmişlerdir. Fakat bu düşünce şekli zamanda değışime uğramıştır. Bu dönemde farklı malzeme seçimleri yapılmış olsa da günümüze kadar ulaşamadığını söylemek mümkün. Günümüze gelindiğinde heykel sanatında malzeme çeşitliliğı neredeyse sınırsız bir hal almıştır. Gelişen teknoloji ile daha hızlı işlenebilen ve daha ucuz fiyatlı malzemeler kullanılmaya başlamıştır. Fabrika üretimi hazır nesneler, tekstil malzemeleri, plastik gibi inorganik malzemeler bal mumu, insan ve hayvan bedenleri de sanat ortamında sıkça görölmektedir.

2.2. Sanayi Devrimi'nin Heykel Sanatına Malzeme Açısından Etkileri

2.2.1. Sanayi devrimi

Sanayi Devrimi, 18. yüzyılın ikinci yarısında İngiltere'de sanayi için gerekli olan güç kaynaklarının keşfedilmesi ile başlamıştır. Üretimi hızlandırıp kolaylaştıran buharlı makinelerin icadı ülke ekonomisinde köklü değışimlere neden olmuştur. İlk olarak çelik-demir ve tekstil sektörlerinde başlayan devrim, zamanla Kuzey Amerika ve Avrupa'ya yayılmıştır. Sanayi Devrimi'nin başlangıç sebepleri arasında buhar gücü ile çalışan araçlar ve makineler yer almaktadır. Teknolojinin gelişmesi ile bu araçların yerini benzin ve elektrik gücü almaya başlamıştır. Sanayi Devrimi'nin yaşanmasına, Avrupa nüfusunun hızlı artışı, sömürgecilik, teknolojik ilerlemeler ile üretilen buharlı makineler, girişimciliğın ve ticaret hukukunun gelişmesi, sanayi yatırımlarının artması, kapitalizmin gelişmesi, ekonomik ve ticari haklar ve mülkiyetlerin güvence altına alınması olmuştur (http-26).

Sanayi devriminin sonuçları arasında yalnızca ekonomik ve ticari gelişmeler değil, toplumun her kesimini, her alanda derinden değıştiren gelişmeler yaşanmıştır. Nüfusun hızla artması, çevresel sorunlar, sosyalizmin doğması ve işçi sınıfının oluşması, bilimsel gelişmelerin hız kazanarak insan ömrünün uzaması, toplum genelinde refah artışı ve sömürgeciliğın yaygınlaşması gibi birbiri ile bağlantılı sonuçlar ortaya çıkmıştır. Kimya biliminin gelişmesiyle birlikte tarım sektöründe kullanılmaya uygun kimyasallar geliştirilmiş ve böylece önceleri gıda üretiminde yaşanan sorunlar ortadan kalkmaya başlamıştır. Ayrıca sanayi devrimiyle birlikte demir yolları ve yeni ulaşım biçimlerinin yapılması gıda maddesinin daha hızlı ve daha uzak yerlere ulaşımını da kolaylaştırmıştır. 1890'lı yıllara gelindiğinde Sanayi Devrimi farklı bir döneme girmiştir. Bilimsel buluşlar

sayesinde, doğal kaynaklar ve bilim birlikte kullanılarak, yeni ve kitle halinde bir üretim sistemine geçilmiştir. Sanayileşme sürecinin bu ikinci aşaması, ilkinde göre, toplumsal etkilerden daha kuvvetli, sonuçlarında daha şaşırtıcı ve halkın yaşamını şekillendirmede daha etkilidir (Tatlıcı, 2012, s. 16-17). Bu yeni dönemde hali hazırda işlenebilen kömür ve demir gibi maddelere yenileri eklenmiş çelik, petrol, kimyasal maddeler, elektrik gibi enerji maddeleri ve hammaddeler de üretim aşamasına dahil olmuş ve sanayileşme günümüzdeki şeklini almıştır. Üretime giren telefon, telsiz, motor ve bisiklet gibi ürünler toplumu bütünüyle etkilemiş ve birbiriyle daha çok iletişim halinde olan örgütlü bir toplum yapısı oluşmaya başlamıştır. Bu gelişmeler beraberinde toplumun hak ve özgürlük arayışını arttırmıştır.

Sanayi Devrimi ile ilgili siyasi, sosyal ve ekonomik akımlar 19. yüzyılın karakterini oluştururken 20. yüzyılda da etkileri devam etmiştir. Sonuç olarak 19. yüzyılın değişiminde etkili olan olgular; liberalizm, milliyetçilik ve sanayileşme sonucunda Avrupa’da ulusal birliklerin kurulmasını ve dünya genelinde emperyalist faaliyetlerin artmasına neden olmuştur (Tatlıcı, 2012, s. 17).

2.2.2. Sanayi devriminin heykel sanatına etkileri

Sanayi devriminin topluma kazandırmış olduğu yenilik ve kolaylıklardan birçok sanatçı da gerek dolaylı yoldan gerekse doğrudan faydalanmıştır. Toplumun her alanında olduğu gibi modern sanatta ve sanatçıların sanat anlayışında da bir yenileşme hareketi söz konusu olmuştur. Sınırsız malzeme imkânı ile sanatta yeni form arayışları başlamış ve malzeme çeşitliliğine olan ilgi artmıştır. Makineleşmenin yaygınlaşması ile 20. Yüzyılın başına gelindiğinde hızlı üretim sayesinde çelik üretimi artmaya ve ucuzlamaya başlamıştır. İletişimi hızlandıran teknolojinin gelişmesi ve elektrik enerjisinin kullanılmaya başlaması insan yaşamında köklü değişimlere sebep olmuştur. Teknolojik gelişmeler sayesinde kolaylıkla işlenebilen hammaddeler sanatın en köklü dallarından biri olan heykeli de etkilemiştir. Bu gelişmeler sayesinde sanatçılar geleneksel malzemeleri çok daha kolay işleyebilmeye ve eskisinden daha hızlı eserler üretebilmeye başlamışlardır. Elektrikli motorların kullanılmaya başlaması ve yeni metal kaynak yöntemlerinin ortaya çıkması biçim algısını değiştirmiş ve yeni biçim ilişkilerinin doğmasını sağlamıştır. Ayrıca bu dönemde tüketimden kaynaklı hızla artan fabrikalar sayesinde gelir düzeyi yüksek olan fabrika sahipleri kolaylıkla sanat eseri alabilmeye başlamışlardır.

Makineleşmenin artması aynı üretim bandını kullanarak farklı ürünler üretebilmeye ve esnek üretim maddelerinin gelişimine imkân tanıyan ‘Post-Fordist’ süreç, sanatta da artık hazır nesne kullanımının başlamasına yol açmıştır (Özakçaoğlu, 2021). Sanatta fabrika üretimi, biriciklikten çok uzak nesnelerin kullanılması sanat severler açısından bir şok etkisi yaratsa da üst üste gelen toplumsal gelişmeler ve sanat ortamındaki yeni arayışı bu durumu değiştirmiştir. Teknolojik gelişmelerin 1940’lı yıllara doğru daha da hız kazanması fotoğraf ve video gibi malzemelerin de sanat ortamında yerini almasına olanak sağlamıştır. Sanayi devrimi sonrasında gelen endüstri devrimi ile sentetik malzemelerde gelişmeler yaşanmış ve 1960 sonrası sanatta yaşanan köklü ve keskin değişimler ile bu tarz malzemeler de sanat eserlerinde kullanılmaya başlamıştır. Çağdaş sanat çok çeşitli malzemelerden ve araçlardan faydalanarak yeni ilkeleri ve sanatsal elemanları sanata kazandırmayı uğraş edinmiştir (Özakçaoğlu, 2021). Sanayi Devriminden sonra hızla birbiri ardına gelen devrimler, hareketler ve gelişmeler sanat ortamında da her zaman varlığını hissettirmiştir. İnternet çağının etkileriyle birlikte dijital eserler ve teknoloji aletlerde sanat ortamındaki yerini almaya başlamıştır

Günümüzde de hızla devam eden teknolojik, ekonomik ve toplumsal gelişmeler toplumun her kesimini etkilediği gibi sanatçıları da etkisi altına almaktadır. Yenilik ve farklılık arayışı içerisinde olan çağdaş sanatçılar sanatın her döneminde olduğu gibi bu zamanda da dönemin dinamiklerine uyum sağlayarak sanat eseri üretmeye devam etmektedirler.

2.3. Modernizm ile Heykel Sanatında Başlayan Malzeme Çeşitliliği

19. yy’ın ilk yarısıyla birlikte biçimlenmeye başlayan sanayi devrimi toplum içerisinde köklü değişimlere ve sınıflar arasındaki ayrımın artmasında sebep olmuştur. Sanayi devrimiyle hızla büyüyen endüstri toplumu şehirlerin genişlemesine ve yayılmasına olanak sağlamıştır. Ancak bu büyük değişim toplumda gittikçe artan bir bunalıma sebep olmuştur. Teknolojinin gelişmesiyle birlikte artan tüketim toplumu bireylerin yenilik arayışı içerisinde olmasına ve durmadan tüketmesine neden olmuştur. Alışkanlıkları hızla değişen bireyler dönemin dinamiklerine yetişebilmek için huzursuz bir arayış içerisine girmişlerdir.

Toplumun birçok alanında hissedilen değişimler sanat ortamında da etkisini göstermiştir. Hızla büyüyen ve birçok alanda hissedilen gelişmeler 19.yy da birbiri ardına gelen sanat akımlarını doğurmuştur. Sanatçıların yeni arayışlar içerisine girdiği bu

dönemde sanatın estetik ölçüleri ve taşıdığı anlam dahil birçok özelliği değişime uğramıştır. Sanat ortamındaki bu değişimin en büyük örneği Modernizm'dir. Kökeni aydınlanma felsefesine dayanan ve insanlara mutlu bir tablo çizen modernizm, en nihayetinde toplumsal bunalımlara sebep olmuş; ancak sanat adına yaşanan bu bunalımlar bir çağın etkin sanat/estetik formlarına dönüşmüştür. (Şahin, s. 78) Modernizm sözcüğü ilk olarak 20. Yy başında Roman Katolik kilisesinde geleneksel olanı yeni fikirler ile değiştirmek anlamında kullanılmıştır (Huntürk, 2011, s. 189). 1860'lı yıllarda İzlenimcilik akımı ile başlayan modern sanat 1960'lara kadar devam etmiştir. Modernizmin amacı en yeniyi ve denenmemiş olanı aramaktır. Sanat için sanat anlayışı benimsenmiş ve böylece sanat, toplumun her kesimine değil yalnızca kendi anlatım dilini anlayabilenlere hitap etmeye başlamıştır. Sanatçılar tamamen özgürleşmiş ve sanat üretim sürecinde ilk gayeleri yeni bir biçim dili aramak olmuştur. Gelenekselliğe karşı olarak doğan Modernizm ile ortaya çıkan bütün sanat akımlarının ortak özelliği doğada bulunanı olduğu gibi işlemeye karşı çıkmalarıdır.

Modern sanatçı, geleneksel biçimlendirme ve renk anlayışını reddederek soyutlayandır. Duyguları, iç dünyayı, sevinçleri, hüznüleri ortaya koymuştur. Doğanın taklidinden kaçınan sanatçı, biçim ve renkleri kullanarak ruhsal ve duygusal vurgular yaratmışlardır. Natürist anlatımdan kaçınan sanatçılar doğayı tamamın yok saymamıştır; biçimler doğal hallerini andırmaktadır. Böylece, sanat eserinin anlamı ile yansıtılan ve biçimlendirilen nesne birbirinden kopuk değildir ve yansıtılan nesne anlatılmak iten değil, anlatılanı anlatmak için bir araçtır (Çobanoğlu, 2011, s. 40).

Bu dönemin sanatçıları modernleşmenin bilinciyle birlikte özgün ve modern eserler üretmişlerdir. Yalnızca mekân veya renk değişimi değil, ele aldıkları konular ile de yenilik getirmeyi hedeflemişlerdir. Sanatçılar eserlerinde akli, duyguyu ve soyutlamaları ele almışlardır. Bu dönemde tavır olarak gittikçe özgürleşen sanatçılar zamanla sanatta bireyselleşmeye başlamışlardır fakat bu bireyselleşmenin olumsuz bir yanı da vardır. Sanatta derin anlamlardan yoksun ve yüceltilmeyen nesnelerden geriye fazla bir şey kalmamaktadır.

Her alanı diğer alanlardan ayırma girişimi, yıllar ilerledikçe modern sanatta kendini safçılık olarak göstermiştir. Saf olan şeyin imgesi de ister istemez yekpare olmalıymış gibi düşünülmüştür. Modernist sanatçı ve kuramcılar sanatı, sanat olmayandan kurtarma operasyonuna girişmiş, böylece öyküleme, dinsel, betimleme, doğallık vb. geleneksel konu ve değerleri birer birer modernlik gemisinden atmaya başlamışlardır (Şahin, 2022, s. 81)

Modern dönemin en yaygın sanat akımlarından biri Kübizm olmuştur. En önemli temsilcilerinden biri Picasso'dur. Picasso eserleri ile gerek teknik gerekse malzeme

kullanımı bakımından geleneksel yaklaşıma zıt düşen bir devrim yaratmıştır. Heykellerinde ahşap, ip, metal levha gibi birbirinden farklı malzemeleri kullanan sanatçı dönemin alışla gelmiş geleneksel malzeme kullanımının kurallarını alt üst etmiştir. Modern sanat ile başlayan büyük değişim sanatçıların eserlerini hayata geçirmek için kullandığı malzemelerin de dönüşmesine ve çeşitlenmesine olanak sağlamıştır. Heykel tarihinde form bakımından pek çok kırılma noktası yaşansa da malzeme kullanımında yaşanan değişiklikler sanat anlayışını tamamen değiştirmiştir. Toplumun alıştığından dışında form, mekân ve malzeme kullanarak üretim yapan sanatçılar belli bir kesim tarafından ilgi görürken bir kesim ise tepki göstermiştir. Modern sanat içerisinde malzemenin değişime uğradığı bir başka sanat oluşumu Konstrüktivizm'dir.

Yeni bir dünya inşasını gerek gören Konstrüktivist sanatçıları tasarıma ağırlık vererek sanatı o güne kadar alışla gelmiş işlevinin dışında değerlendirerek toplumsal bir anlam ifade etmesi gerektiğini savunmuşlardır. Bu dönemde üretilen heykeller geometrik formda ve oldukça sade görünen temel biçim öğelerine indirgenmiştir. Sanatçılar bireysel estetik dürtülerinden değil toplumun entelektüel ve fiziksel ihtiyaçlarının sanat aracılığı ile giderilebileceği düşüncesinden yola çıkarak üretim yapmaktadır. Konstrüktivizm tutumunu benimseyen sanatçıların çoğu mimarlığa ve mühendisliğe ilgi duymaktadır. Konstrüktivistler dönemin teknolojisinin el verdiği kadar endüstriyel yöntemleri ve malzemeleri ham halde kullanarak geleneksel anlayışı geçersiz kılan tutumlar sergilemişlerdir.

Konstrüktivizm' den sonra büyük bir başkaldırı, bir ayaklanma olarak görülen Dada sanattaki yeninin ifadesi olmuştur. Sanattaki geleneksel tavra tepki olarak çıkan ve kabul gören bütün değerleri yıkmayı hedefleyen Dada hareketi, bu tutumuyla bir şok etkisi yaratmıştır. Mantığı arka planda bırakarak anlık duyguların aktarımına önem veren Dadacıların bu agresif tutumunu Bedri Baykam şöyle dile getirmiştir;

Nerene geldiğini kimsenin tam olarak bilmediği, çıkış noktası konusunda çeşitli söylentiler bulunan Dada sözcüğü, yarattığı sarsıcı, anarşik ortam ve ele avuca sığmaz, dizginlenemez görünümüyle modern sanat tarihinin en haylaz, en rezil, en kışkırtıcı veledi olacaktı (Baykam, 1994, s. 226)

Dadacılar ortaya çıkardıkları ürünlerde sanat yapmadıklarını söyleyerek kaotik bir tutum sergilemişlerdir. Dadacılar kurulu olan bütün bir düzeni bozup toplumun değerlerini sorgulamaksızın reddederek doğaçlamaya yönelik rastlantısal bir teknik üzerinde çalışmışlardır. Bu rastlantısallıkla birlikte yaşam ile sanat arasındaki sınırı

kaldırmayı hedefleyen Dada anlayışında sanat karşıtı bir tutum oluşmuştur. Dadayı diğer sanat akımlarında ayıran en büyük özelliği bu tavrıdır.

O güne kadar alışılmış malzeme teknik ve üslup anlayışını reddederek beklenmedik ve sanatta görülmemiş malzemeler ile eser üreten Dadacılar akılcılığa bu şekilde karşı çıkmışlardır. Dadaistlerin görüşüne göre bir yapıyı sanat eseri yapan şey nesneyi yapan kişinin sanat yaptığını bilmesidir. Nesnede kullanılan malzemenin, tekniğin, işçiliğin, biçimsel özelliklerin hiçbir önemi olmadığı görüşünü savunmaktadırlar. Dada hareketinin önemli isimlerinden biri olan Trestan Tzara 1924 yılında Mey Dergisinde yayınlanan bir konuşmasında Dadayı şu sözlerle açıklamıştır;

Dada aslında hiç de yeni bir düşünce değildir; tam tersine, Budizme özgü bir aldırma dinine dönüş. Bilimin yaralarına olan zaafımızı güzelce kullanan, akıllı akımlardan bıktık. Şimdi size gereken şey, doğaçlamadır. Sanat, yaşamın en değerli göstergesi değildir. Yaşam çok daha ilginçtir Dada, sanata verilmesi gerek gerçek değeri bilir; sanatı günlük yaşama sokar. Dada, her şeyi, gün geçtikçe basitleşen bir izafiye (göreliliğe) götürür. Kaprislerini yaratının kaotik rüzgârı ve vahşi kabilelerin barbar danslarıyla karıştırır. Mantığı en aza indirgemeye çalışır. Dada'yı modern bir akım olarak görmeyin, hatta bugünkü akımlara bir tepki olarak bile görmeyin. Dada'yı bir ruh durumu olarak kabul edin. Bugün mutlu, üzgün, neşeli, hüzünlü ya da Dada olabilirsiniz. Edebiyat yapmadan romantik, hayalperest, acayip, iş adamı, zayıf, değişken, burnu havda dost canlısı ya da Dada olabilirsiniz (Baykam, 1994, s. 228).

Dada hareketinin en önemli sanatçılarından biri olan Marcel Duchamp 1913 yılında “Bisiklet Tekeri” ile hazır nesne kullanımına başlamış ve 20. Yüzyılın en tartışmalı eserlerinden biri olan “Çeşme” gibi yapıtlara imza atmıştır. Duchamp gündelik hayatta kolaylıkla karşımıza çıkan sıradan bir objeyi sanat eseri olarak izleyiciye sunmaktadır. Bu hareketiyle Dadacıların takındığı tavır olan yaşım ile sanat arasındaki engeli yıkmayı hedeflemiştir.

Duchamp, sanatın ne olduğuna ilişkin alışla gelmiş üretim, sunum ve değerlendirme ölçütlerine ilişkin beklentileri yerle bir ederek estetik beğeni ölçülerinin nasıl şekillendiğini sorgulamış, sanatta salt retinal hazzı reddetmiş, sanatı bir yetenek ve beceri eyleminden bir düşünme eylemine dönüştürmüştür. (Antmen, 2016, s. 125)

1960 sonrası görülen pop sanat, kavramsal sanat gibi akımları etkileyen Dada sanatçıları postmodern görüşün öncüleri olarak kabul edilir (Huntürk, 2011, s. 260). Dadacıların sanat ortamında yarattığı devrimlerle birlikte sanatta malzeme kullanımının önü tamamen açılmış ve sanatçılar diledikleri malzemelerden eser üretebilme özgürlüğüne kavuşmuşlardır.

2.4. 1960 Sonrası Heykel Sanatında Malzemenin Değişimi

1960'lı yılların başında Avrupa ve Amerika olmak üzere dünyanın her yerinde sanata dair farklı görüşler ve tutumlar oluşmaya başlamıştır. Sanatla ilgili birçok sınırın önünün açılması ve belirsizleşmesi sanatçıları sürekli olarak yeni arayışlara itmektedir. Sanatsal yaklaşımların, tekniklerin ve malzeme kullanımlarının değişmesi heykel sanatının da kendi içinde dönüşmesine ve geleneksel olan bütün tutumları geride bırakmasına sebep olmuştur. Bu durum sınırların olmadığı, esnek ve özgür bir sanatsal dile dönüşerek o güne kadar görülmemiş eserlerin birbiri ardına oluşmasına olanak sağlamıştır.

Modernizmin takındığı idealist yaklaşım ile toplumun yaşam tarzını değiştirme girişimi beraberinde hem toplum hem de bireyler üzerinde birtakım sorunlara sebep olmuştur. Kapitalizmin yaşam şekline dönüştüğü bu dönemde devletlerin demokratik yaklaşımları halkın tepkisine neden olmuştur. Teknolojinin hızla gelişmesi peşinde sanayi toplumunu getirmiş ve hızla artan üretim, toplumu tüketmeye ve daha çok tüketmeye teşvik etmiştir. Bu tüketimi sürekli bir hale getirmek için reklam kültürü devreye girmiş ve 'yeni' olanı özendirerek toplumu sonu gelmeyen bir tüketim çılgınlığına sürüklemiştir.

Her şeyin bu denli hızlı ve kolay tüketilmesi bireylerin daha depresif ve değersiz hissetmesine sebep olmuştur. Bu olumsuzlukların gün geçtikçe arttığı 1960'lı yıllarda Modernizme eleştiri olarak Postmodernizm'in temelleri atılmaya başlamıştır. Postmodernizmi modernizmin sonrası ve ötesi anlamında bir tanımlama olarak kullanılmaktadır ve modern düşünceye ve kültüre ait temel kavram ve perspektiflerin sorunsallaştırılmasıyla ve hatta bunların yadsınmasıyla birlikte yürütülmektedir (http-23). Kimine göre postmodernizm modernizmden kopuş kimine göre ise modernizmin ileri halidir. Postmodern anlayışta ortak özellikler yoktur. Onun için idealizm, materyalizm, pragmatizm, gibi bir izm, felsefi bir teori değildir. İzmlerde olduğu gibi temel ilkeleri olmadığı için izim denilemiyor. Bunun en iyi ifadesi postmodern durum yaşandığı şeklindeki ifadedir (Yıldız H. , 2005). Postmodernizmin özellikleri arasında belirsizlik, kuralsızlık ve kuralın bozumu, benin yitirilmesi gibi durumlar söz konusudur. Postmodernizm her şeyden şüphe duyan bir bakış açısına sahiptir. Belli tanımlamalardan kaçınarak keskin sınırları reddeder.

1960’larda Pop sanat ile başlayan Postmodern sanat, modernizme ve sonrasında çıkan bazı dallara tepki olarak doğan bir sanat hareketidir. Enstalasyon sanatı, kavramsal sanat ve intermedya gibi hareketler Postmodern sanata dahildir. Modernist düşünceyi kökünden sorgulayan postmodernizm merkezi olmayan bir düşünce biçimini savunmaktadır. Postmodernizm terimi evrensel ve nesnel gerçeklik kavramlarının şüphecilik, ironi ve felsefi eleştirileriyle ilişkilendirilmektedir. Modernizm idealizme ve akla dayanan bir tutumken, postmodernizm şüphecilikten doğmuştur ve evrensel kesinliklerin olduğu fikirlere meydan okumuştur. Modernistler açıklığı ve sadeliği savunurken postmodernizm karmaşık ve çoğunlukla çelişkili anlam katmanlarını kucaklamıştır. 1960’lı yıllarda film kültürü, pop sanat, rock konserleri, çeşitli eğlence gösterileri gibi kültürler revaçtadır. Birbirinden farklı birçok alandan sanatçılar medyaları birbiri ile harmanlayarak popüler kültüre kendi estetik anlayışlarını dahil etmişlerdir.

Sanatçı kendisi dışında oluşmuş birtakım kuralların ve ortak kabul edilen gerçeklerin temsili anlatılarına değil daha çok gösterilmeyene önem vermektedir. Başka bir deyişle postmodern, modern ifade içinde dile getirilmeyeni dile getirmek için beğeniyi reddederek, anlatı özgürlüğünü ön plana çıkarmaktadır. Modernin temel düşüncelerini dayandığı bilimsel bilgi ve felsefeye dayalı estetik ölçüler yerine, yerel, anlık ifade ve bireyselliğin merkezde olduğu bir süreç konmaktadır. Bu özelliklerden dolayı, postmodernizm anlatı bilindik bir içeriğin temsili ifadesinden çok, tekil bir anlatının görüntüsü olarak kabul edilmektedir (Kuş, 2019).

Postmodern sanat anlayışındaki en önemli özniteliklerden birisi de biçimsel yöntemlerin ve normların çeşitliliğidir. Hız kesmeden gelişen teknoloji ve bireylerin düşünsel değişimleri heykel sanatında da etkisini hissettirmiştir. Yalnızca biçim ve içerik bakımından değil teknik ve eserlerde kullanılan materyaller de çeşitliliğini arttırmıştır. Endüstride meydana gelen gelişmeler sanatsal üretime de yansımıştır. Plastik ve benzeri ürünler sanatçılara alternatif üretim seçenekleri sunmaktadır. Yalnızca uzun ömürlü malzemeler değil gündelik, sıradan, kolay elde edilebilen ve kısa ömürlü malzemeler de fiziksel ve kavramsal olarak sanatta yer almaya başlamıştır. Bu dönemde yalnızca endüstriyel teknolojinin peşinde getirdiği inorganik malzemeler değil, organik malzemelerde kavramsal ve deneysel uygulamalar için farklı yenilikler arayan sanatçılara çeşitli içerik olanakları sağlamıştır. 1960 sonrası hareketlerinden biri olan Arte Povera (Yoksul Sanat) sanat ortamına değersiz, kırılğan, hatta kimi zaman bir yığın paçavra gibi görünen malzemeleri getiren eleştirel bir hareket olmuştur. Dada’dan sonra sanatta malzeme çeşitliliğinin önünü açan hareketlerden birisidir.

1960'lara gelindiğinde sanat eski tavrının dışına çıkarak değişim göstermeye başlamıştır. Sanat eserinin aktarmak istediği fikir, kavramsal alt yapısı ve yapım süreci de eserin fiziksel varlığı kadar önem kazanmıştır. Sanatta materyal kullanımı gün geçtikçe değişim göstermeye başlamıştır ve sanatçılar sanat eserinin kalıcılığı ile ilgili sorgulamalar yapmaktadır. Bu süreçte tüketim kültürü hayatın birçok alanını istila ederek sanat piyasasında da kapitalist bir sistem oluşturmuştur. Sanatçılar sanat eserinin alınıp satılmasından rahatsız olmuş ve bu ticari çarkları kırmak için sanatları aracılığıyla bir tepki ortaya koymuşlardır.

Arte Povera 1960'larda İtalya'da Savaş sonrası dönemde tüketim kültürüne karşı doğan özgürlükçü ve politik bir sanat hareketidir. Arte Povera insan-doğa-kültür kavramaları üzerinde durmaktadır. Sanatın gelip geçiciliğini savunan sanatçılar eserlerinde atık ve değersiz malzemeler kullanmışlardır. Farklı doğa yasaları üstünde duran sanatçılar eserlerinde doğal ve doğal olmayan süreçleri izleyiciye sunarak deneysel bir tavır takınmışlardır. Bazı Arte Povera eserlerinde süreç içerisinde değişim gözlemlenmektedir bu alışla gelmişin dışında bir sanat deneyimi sunmaktadır. Bu durum karşısında Arte Povera akımın adını veren Germano Celant: "Hayvanlar, sebzeler, mineraller sanat dünyasındaki yerlerini alıyorlar" demiştir (Antmen, 2016, s. 213)

Gazete, neon ışıklar, cam vb. malzemelerin yanı sıra doğada bulunan toprak, ağaç dalları, hatta canlı hayvanları kullanarak eser üretmişlerdir. Yoksul sanat, doğayı avangartlara özgü enerji ve cüretle sanayi dünyasına sokarak modern kültürü şiirsel açıdan canlandırmayı amaçlamıştır. (Eroğlu, 2015) Eserlerdeki bu malzeme farklılığı 20. Yüzyıl sanatının bütün malzeme dağarcığını genişletmiş ve geleneksel malzeme kullanımının önündeki sınırı kaldırmıştır. Aynı zamanda Arte Povera eserlerindeki canlı malzeme kullanımı izleyiciye yeni bir sanat deneyimi sunarak süreçselliği işin içine katmıştır. Süreç sanatı 1960'ların sonlarına doğru ortaya çıkmıştır. Sanatçıların amacı sadece sanat eserlerinin tamamlanmış bir nesne olarak görülmesi değil sanat yapma sürecinin de bir sanat eseri olduğunu izleyiciye göstermektir. Arte Povera sanatçılarının eserlerinde organik ve canlı malzeme kullanması eserin sürekli olarak değişime uğraması demektir. Eserlerin her an değişim içerisinde olması ile ilgili Celant şunları söylemiştir:

Bu çalışmalar genellikle isimsizdir, neredeyse fiziksel anıtsal bir delil sunmaya yöneliktir ve bir deneyim birbirini takip eden aşamaların analizine benzemez. Doğanın ve hatta mikroorganizmaların dışsal yönlerinin betimlemesini ve temsil edilmesini kabul etmez ve özel yönlerini göz önüne alır. Daha büyük daha çarpıcı, ama aynı oranda hareketsiz olanlarla kıyaslanabilen çok küçük biyomorfik ve ekolojik gerçekleri daha doğru bir perspektife

koymakla ilgilenir, doğal ve hayati önem taşıyan gerçeklerin basmakalıp açıklığından yola çıkarak mükemmele ulaşmaya çalışır. Böylece, sihri (kimyasal kompozisyon ve reaksiyon), amansızlığı (bitkinin gelişimi), güvenilmezliği (madde), algı yanlışlığını (duygular), gerçekliği (doğal bir çöl, varlığı unutulmuş bir göl, deniz kar, orman) yeniden keşfeder. Bütün bunlar biyofiziksel tepkilerdir ve doğayı, daha kapsamlı bir araştırmaya bağlantılı bilinç aracı olarak ortaya çıkar. (Nalça, 1999, s. 46)

1960 sonrası dönemde yenilikçi akımlar birbiri ardına gelmiştir. Heykel sanatında Minimalizm, Kavramsal sanat, Arte Povera ve Performans sanatı gibi akımlar izleyicinin fikir, form, mekân ve malzeme algılarını yerle bir ederek kendi gerçekliklerini savunmaktadır. Günümüz sanatına şekil veren bu akımlar sanat yapma sürecindeki bütün geleneksel tutumları adım adım yok etmiştir.

2.5. İnsan-Sanat-Doğa İlişkisi Bağlamında Malzemenin Değişimi

Sanattaki en temel esin kaynağı doğadır. Tarih boyunca sanatçılar doğadan etkilenip onu kopyalayarak benzerlik çabasıyla doğada var olan malzemeler ile eser üretmiştir. Çevresini anlamlandırma çabası içinde olan insan doğayı ve doğada bulunan nesneleri farklı boyutlarda algılamış ve bunları eserlere aktarmış bazen ise doğada yeni biçimler oluşturmuştur. Kendi ihtiyaçları doğrultusunda doğayı gözlemleyen ve onu kendi ihtiyaçlarını karşılayabilecek şekilde şekillendirip dönüştüren insan bu süreçte doğa temelli bilimsel teorileri, felsefeyi ve sanatı ortaya çıkarmıştır. Yöntem ve içerik ne olursa olsun görsel çalışmalarda doğanın yeri kaçınılmazdır. Doğada sınırsız sayıda form, kavram, renk ve şekil bulunmaktadır, sanatçı veya toplumun bir üyesi her kim olursa olsun sanat yapmak için doğayı taklit etmek durumundadır.

İnsan evrensel olarak doğadan zevk alır ve ondan hoşlanır. Doğa ile ilgili birçok deneyimden keyif alır. Bu yüzden geçmişten günümüze kadar bütün uygarlıklar doğanın etkisi altında kalmıştır. Yontma taş çağında mağaralarda barınan ve henüz hiçbir şey üretemeyen insan hayatta kalmayı, avlanmayı ve barınmayı çevrede bulunan hayvanları gözlemleyerek öğrenmiştir. Doğa karşısındaki güçsüzlüklerini mağara duvarlarına çizdikleri şekiller ile yenmeye çalışmışlardır. Bu şekillerin avlanmayı ve hayatta kalmayı kolaylaştıracak birer büyü olduğuna inanmışlardır.

İnsan varoluşunun ta kökündeki bu büyü -güçsüzlük duygusu ile birlikte güçlülük bilincini, doğa korkusu ile birlikte doğaya üstünlük sağlama yeteneğini yaratmak- her türlü sanatın başlıca özüdür. İnsanların kullanabilmesi için taşta yeni bir biçim veren ilk araç yapıcı, ilk sanatçıydı. Bir nesneyi doğanın sonsuzluğu içinden seçip onu işaretlemek yoluyla evcilleştirerek öbür insanların kullanabileceği bir araç olarak ortaya çıkaran bir ad-verici de

büyük bir sanatçıdır. Ritmik bir ezgi yoluyla çalışma sürecini düzenleştiren, böylece insanın toplu iç gücünü arttıran ilk örgütleyicide bir sanat yalvacıydı. Hayvan kılığına girip bu benzeşme yoluyla avı yakalamayı kolaylaştıran ilk avcı, belli bir çentik ya da süsle bir aracı ya da silahı işaretleyen bir taş devri insanı, bir hayvan derisini bir kayaya ya da ağaca gererek aynı cinsten hayvanların yakalanmasını sağlayan ilk oymak beyi- bütün bu insanlar sanatın öncü atalarıydılar (Fischer, 1990).

Tarih öncesi çağlardan sonra oluşmaya başlayan uygarlıklarda mimari dahil birçok alanda doğadan esinlenmiştir. Mezopotamyalılar hayvanların ve bitkilerin koruyucu gücüne inanmışlardır. Bu yüzden mimaride hayvan ve bitki motiflerini kullanmışlardır. Sümerlilerin dini inançlarının temeli doğadır ve sanat yapıtları dinsel nitelikte olmuştur. Mezopotamya uygarlıklarından sonra Mısırlılarda doğadan esinlenen bir başka uygarlıktır.

Eski Mısır halkı, düş gücünün neler yaratabileceğini göstermek istercesine tanrılarını kedi başlı bir kadın olarak üretmiş, taştan dev sfenksleri oluşturmuşlardır. Mezopotamya mitlerinde ise tanrılar, bazen kuş başlı adam tasviri ile karşımıza çıkarken bazen de boğa başlı aslan olarak karşımıza çıkabilmektedir. Gerçekleştirilen arkeolojik araştırmalar neticesinde, çağlar öncesinde yaşayan insanlardan günümüze kadar sürede insanoğlunun tanrıyı pek çok surette betimlediğini görebiliriz (Arı, 2019).

Antik Yunan Uygarlığı'na gelindiğinde toplum yapısı değişmeye başlamıştır. İnsanlar ilkel dönemlerden kalma göçebe yaşam tarzını değiştirerek sistemli bir toplum tarzını benimsemiştir. Bu dönemde insan doğadan korkmak yerine, doğa karşısında üstünlük kurarak doğayı şekillendirip, kendi istekleri ve amaçları için doğadan faydalanmaya başlamıştır. İnsanların doğa ile ilişkisi başlarda hayatta kalabilmek için devam ederken Antik dönemde insanların el becerilerinin artması doğayı kendi amaçları için kullanmasına yol açmıştır. Doğaya müdahale edebildiğini gören insanın gün geçtikçe doğa anlayışı değiştirmeye başlamıştır. Ancak doğada yaşanan bazı olaylara hala bir cevap bulamayan insan bu olayları tanrısal güç olarak nitelendirmiştir. Şimşek çakması, denizde devasa dalgaların oluşması gibi doğa olaylarını görünmeyen tanrısal güç olarak yorumlayan Antik dönem de insanlar hala bir nebze doğadan korkmaktadır. Bu durum insanların hala ilkel dönemden kalma izler taşıdığının belirtisidir. Antik Yunan toplumu, sanat ve felsefenin temellendirildiği dönem olarak karşımıza çıkmaktadır. Mitolojinin bu anlamda öyküsel yanı, anlamlandırma çabasıyla bir araya gelerek, kavramsal ve düşünsel boyutta felsefe ve sanata dönüşmüştür. Bu dönemin sanatı, yaşam algılayışı ve felsefenin uzağında değildir (Kurtaran, 2019). Doğa olaylarında tanrıları kızdırdığını düşünen

insanlar, yaşanan her doğa olayına bir tanrı atfetmiş ve sanat aracılığıyla bu tanrıları onurlandırmışlardır.

Orta çağ gelindiğinde insan-doğa ilişkisi bağlamında dine dayalı bir felsefe gelişmiştir. Bu dönemde doğa tanrı tarafından yaratılan bir sistem olarak görülmektedir. Toplum genelinde doğa hala inanç temelleri içerisinde yer almaktadır. Fakat sonraki yüzyıllarda bilimsel temellerin atılması ile bu durum değişmeye başlamıştır.

Kilisenin de onayı ile inanç çerçevesi içerisinde bilimsel olarak yapılan araştırmalarda doğa bir inceleme nesnesi olarak ele alınmaya başlanmıştır. Doğa hakkında öğrenilen her bilgi zamanla felsefi görüşleri teknik bir bakış açısına dönüştürmüş ve doğa üstünde hakimiyet kurabilme ihtimalini düşündürmeye başlamıştır. Bu andan itibaren insan ve doğa arasındaki ilişkinin değişimi kaçınılmaz olmuştur. Sanat artık kilise ve dini inançların tasviri için kullanılmaya başlamıştır.

Toplumsal doğa ile olan ilişkisinin ciddi şekilde değişime uğradı dönemlerden biri de Rönesans dönemidir. Bu dönemde ilkel toplumlardan beri kalan paradigmalara bağlı olan düşünceler köklü bir şekilde değişime uğramıştır. İnsanı merkeze alan Rönesans döneminde sanatsal anlayış ve toplumun özellikle orta kesimi kiliseye karşı bir başkaldırı içerisindedir. Bu dönemin yönetim biçimine tepki gösteren toplum içinde sanatçılar önemli bir rol oynamaktadır. Bu tepkiler sonucunda otoritesini kaybeden kilisenin yerine burjuva sınıfı söz sahibi olmaya başlamıştır. Rönesans döneminde insana verilen değerin artması gelecek dönemde kapitalist toplum yapısının oluşmasına zemin hazırlamıştır.

Modernleşme ile toplumun doğa ile olan ilişkisi bir kez daha değişime uğramıştır. Modernleşme yolunda Fransız İhtilali büyük önem taşımaktadır. Bu dönemde halkın Orta Çağdan kalma düşünce biçimi köklü değişimlere uğramıştır. Yıkılması imkânsız olarak görülen krallıklar bu dönemde yıkılabileceği gerçeği tüm dünyaya yayılmış ve eşitliği savunan düşünce yapısı benimsenmiştir. Bu düşünce yapısının değişimi ile bilimsel gelişmeler hızlanmış, ticaret büyümüş, hammadde ihtiyacından doğan sömürgeleşmede artış yaşanmış ve en önemlisi sanayi devrimi başlamıştır. Sanayi devrimi ile makineleşmenin artması ile doğal yaşam alanları yok edilmeye başlanmıştır. İnsanlar kent yaşamı için doğayı geride bırakmış ve bu durum insan- doğa arasındaki ilişkinin güçsüzleşmesine sebep olmuştur. Makinelerin insan gücünden hızlı ve fazla üretim yapması akabinde dünyayı Birinci Dünya Savaşına sürüklemiştir. Sanayileşmenin getirmiş olduğu doğanın tahribatına yol açan yeni üretim biçimleri, zamanla küreselleşmenin etkileri ile dünya üzerinde canlıların yaşam haklarını savunan, çevreyi

savunan sivil toplum örgütlerinin çevreci kuruluşların oluşmasına neden olmuştur (Kurtaran, 2019, s. 12).

Modern toplumda insan-sanat-doğa ilişkisi kritik bir döneme girmiştir. Modern görüşe sahip olan insan doğa karşısında otorite kurmaya başlamıştır. Teknolojinin ve sanayinin arttığı bu dönemde insan doğa ile olan ilişkisini değiştirerek doğayı hammadde sağlamak için sınırsızca sömürmeye başlamıştır. Düşüncesizce sömürülen doğa karşısında sanatçılar kendi üretim kaygıları içerisinde, mental olarak savaşların yıkıcı yan etkileriyle mücadele ederek ‘sanat için sanat’ anlayışını benimsemişlerdir.

1960’lı yıllardan önce doğa yalnızca sanatçıların eserlerine konu olan bir objedir. Tuvallere resmedilen geleneksel doğa görselleri oldukça pasif ve doğanın içinde bulunmayan, doğadan kopuk çalışmalardır. 60’lı yıllara gelindiğinde sanatçıların konu olarak ele aldığı doğa yaşanan çevre kirlilikleri ile yeni bir sanatsal yaklaşıma dönüşmeye başlamıştır. Bireylerin çevreye karşı edinmeye başladığı bilinçle birlikte sanatsal çalışmaların amacı, yöntemi ve yeri değişiklik göstermeye başlamıştır. Sanat, gerçekte var olmayan ideal doğa kavramını dile getirmekte yetersiz, ancak doğal çevrenin tahrip edilmesi gibi mevcut tehlikeler konusunda toplumu bilinçlendirmekte kararlı bir rol üstlenmiştir (Aydın & Zümrüt). Bu bilinci sağlamak için de sanatçılar doğada bulunan malzemeleri eserlerine dahil ederek ağaç dalları, yapraklar, kum ve kaya parçalarıyla eserler üretilip bir anlatım dili oluşturmuştur. Bazen ise yapıtlarını galeri mekanlarının dışında, doğal ortam olan arazilerde, deniz ve göl kenarlarında, kırlar ve çöllerde sergileyerek heykel-mekân algısına yeni bir boyut kazandırmışlardır. Doğa tahribatına, çevre kirliliğine ve insanın kendi doğasını unutmasına karşı seslerini duyurmak isteyen sanatçılar Land Art, Arte Povera ve Performans Sanatı gibi akımlar sayesinde tepkilerini ortaya koyan eleştirel eserler üreterek farkındalık yaratmayı amaçlamışlardır.

2.5.1. Land Art

Sanat piyasasına bir tepki olarak 1960’lı yıllarının sonunda ABD’de ortaya çıkan Land Art (Arazi Sanatı) 1970’lerde Avrupa’ya yayılmaya başlamıştır. Tıpkı Arte Povera da olduğu gibi sanat eserinin alınıp satılmasından rahatsızlık duyan sanatçılar, içinde bulundukları bu sisteme eleştirel bir yaklaşımda bulunmak istemişlerdir. Sanat piyasasına bir baş kaldırı yaparak eserlerinin kapalı alanlara hapsedilmesini istemeyen sanatçılar bu durum için yeni ve alternatif mekân arayışına girmişlerdir.

Bu dönemde artan teknoloji ve endüstriyel hız ciddi çevre sorunları yaratmaya başlamıştır. Yaşanan bu sorun karşısında bazı topluluklar çevre hareketleri başlatmıştır.

Alternatif mekân arayışı içinde olan sanatçılar hem sanat eserlerini galeri ortamından koparmak hem de yaşanan çevre sorunlarına bir farkındalık yaratmak için doğayı bir sanat eserine dönüştürme kararı almışlardır. Doğaya direkt olarak müdahalede bulunarak doğal ortamda yeni formlar ve şekiller oluşturmaya, yüzeyleri kazarak ve eklentiler yaparak eserlerini hayata geçirmeye başlamışlardır. Sanatçılar eserlerinde doğada kendiliğinden bulunan taş, toprak, ağaç dalları, yaprak, su gibi malzemeleri kullanmışlardır. Land Art eserlerinin büyük bir kısmı gelip geçiciyken bir kısmı uzun yıllar boyunca varlığını sürdürebilmektedir. Sanatçıların sanat ortamında yarattıkları bu büyük değişim ile hem hedefledikleri gibi sanat eserleri galeri ortamından koparılmış hem de artan teknolojik gelişmeler karşısında doğa kutsanarak daha görünür bir hale getirilmiştir.

Bu sayede yeryüzünde bulunan herhangi bir alanda, kimsenin bilmediği ıssız bir arazide ya da bir çölde, yüksek bir dağın tepesinde veya denizin ortasında eser üretip sergileme özgürlüğüne sahiptirler. Uzun soluklu olmayan veya ulaşımı zor olan eserleri fotoğraf veya video aracılığıyla belgelenerek gelecek nesillere aktarmaktadırlar. Eserleri galeri ortamının dışına taşımayı istemelerine rağmen bazı Land Art sanatçıları eserlerini her zaman doğada sergilememişlerdir. Bazen doğaya ait bit parçayı galeri mekanına getirmiş bazen iste endüstriyel malzemeleri arazilere taşımışlardır. Bu eserlere örnek olarak Walter De Maria'nın "*The New York Earth Room (New York Toprak Odası*" (Bkz. Görsel 2.1) adlı eserini ve Christo ile Cloude'ye ait "Naylonla Sarılmış Adalar" eserini gösterebiliriz.

197 metrekairelik bir mekânda 300 kilo toprakla yapılan bu enstalasyon, gerek görünüşü gerek kokusu itibarıyla kentsel mekânda yaşayan izleyiciyi doğanın bir simgesi olarak ham toprakla karşılaştırmış; öte yandan yalnızca kapı aralığından izlenebilmesi nedeniyle kent insanının doğadan ne kadar uzak düştüğüne dair sessiz bir yorum sunmuştur (Antmen, 2016, s. 254)

Bu büyük ölçekli çalışma Walter De Maria'nın Land Art yaklaşımının bir örneğidir. Aynı zamanda kavramsal sanat ile Minimalizm uygulamalarına yaptığı yatırımı da gözler önüne sermektedir. *The New York Earth Room* insanın doğa ile olan ilişkisine ilişkin iç gözlemi harekete geçiren bir ortam yaratarak ziyaretçileri dünya ile ilişkilerini yeniden gözden geçirmeye davet etmektedir. Sanatçının bu denli sıradan ve basit olan bir şeyi galeri ortamına taşıması geleneksel sanatın kurallarını ve sanatın nelerden olabileceğinin sınırlarını zorlamıştır. Bu eserin özellikle New York'un kentsel ortamında sergilenmesi 'kir'in, genellikle görüldüğü ve anlaşıldığından daha değerli olduğunu öne sürmektedir. Aynı zamanda hem doğanın hem de sanatın ne olabileceğine dair yeni bir anlam

tasarlayan sanatçı, toprak ve toprakla olan tipik etkileşim deneyimine meydan okumaktadır. Sanat ortamının alışıla gelmiş değerlerini, pratiklerini ve maddiyatçılığını bu eser aracılığıyla eleştiren De Maria bir yandan da doğal dünyayı vurgulamaktadır. Land Art hareketinin önemli örneklerinden biri olan bu eser sanatı çevreye dahil etmek yerine, doğal çevrenin parçalarını sanat dünyasına getirerek kendi alanında nadir görülen bir eser olmuştur.



Görsel 2.1 Walter De Maria, *The New York Earth Room*, 1977

Christo ve Jeanne Claude çiftinin eserleri incelendiğinde tekstili yoğun bir şekilde kullandıkları görülmektedir. Çiftin eserlerinde mimari-heykel ilişkisi farklı boyutlarda gözlemlenmektedir. Bulgar asıllı Christo Javacheff eşi Jeanne ile alışıla gelmiş arazi sanatının sınırlarını aşarak büyük ölçekli eserlere imza atmışlardır. Kariyerlerine daha küçük ölçekli nesneleri paketleyerek başlayan sanatçılar zamanla çalışmalarının boyutlarını büyütürerek açık alanlara ve büyük arazilere paketleme yapmaya başlamışlardır. Devasa boyutlarda ve uzun kumaşlar kullanarak yaptıkları paketleme işlemi ile uluslararası ün kazanmışlardır. Sanat disiplinleri arasındaki sınırın kayboluşunu ifade etmeye çalışan ikili büyük binaları, arazileri, anıt heykelleri, dağlık alanları ve adaları paketleyerek toplumda farkındalık yaratmayı amaçlamışlardır. Çiftin en büyük çalışmalarından biri olan “*Surrounded Islands*” (*Çevrilmiş Adalar*) (Bkz. Görsel 2.2) adlı

eseri Florida’da bulunan 11 adanın suya dayanıklı 585,000 metrekaRELİK polipropilen bir kumaş ile sarılmasından oluşmaktadır. Sanatçılar bu eseri hayata geçirmek için avukatlar ve resmî kurumlar ile uzun görüşmeler yapmak durumunda kalmışlardır. Gerekli izinler alındıktan sonra 11 adanın çevresi pembe renk bir kumaş ile paketlenmiştir. Bu parlak pembe örtü yeşil adaların bitki örtüsü ile uyum sağlayarak devasa boyutlarda birer nilüfer çiçeğini anımsatmaktadır. İki hafta boyunca hem karadan hem havadan izlenebilen bu çalışma büyük ilgi görmüş ve sanatçıların sanat dünyası tarafında kabul görmesinde büyük rol oynamıştır.

Christo “Surrounded Islands” (Çevrilmiş Adalar) Eserini üretirken yaşadığı zorlukları şu sözlerle anlatıyor;

“Sanırım projenin yıkıcı bir boyutu vardır ve bu nedenle birçok sorunumuz oldu. Büyük olasılıkla bütün karşı çıkışlar, bütün eleştiriler bu nedenle. Eğer üç bin doları bir film seti için harcasaydık buna kimse karşı çıkmazdı. Film çekmek için adaları yakmaya kalkabilirlerdir ve gene sorun çıkmazdı. Projenin büyük gücü, tümüyle mantık dışı olmasından. Projenin ana fikri zaten bu, bütün değerleri kuşkulu kılmak.” (Atakan, 2015)



Görsel 2.2 Christo ve Jean Claude, *Surrounded Islands* (Çevrilmiş Adalar), 1980, Biscayne Koyu, Miami, Florida.

3. HEYKEL SANATINDA ORGANİK MALZEME VE YAŞAYAN BİÇİMLER

3.1. Heykel Sanatında Organik Malzeme Kullanımı

İnsanın uygarlık tarihi boyunca yaptığı bütün üretimlerde hem doğadaki formlardan hem de doğanın işleyişinden esinlenmiştir. Binlerce yıl boyunca sürmekte olan insan ve doğa arasındaki ilişki toplumsal kültürün temelini oluşturmakta ve sanatsal açıdan yeni sanat formlarının ortaya çıkmasına katkı sağlamaktadır. 1960’larda değişen sanat anlayışı ile çevreci sanat akımları oluşmaya başlamıştır. Bu akımlar aracılığıyla sanatçılar toplumda çevre bilincini sağlamayı hedeflemiştir.

Postmodern süreçte sanatın çok yönlü, çok dilli yapısı; deneyimi öne çıkaran uygulamaların nesneyle sonuçlanmak zorunda olmaması, performatik ve kavramsal önermelerin teknolojik yeniliklerle uzam ve zaman algısında köklü değişimler sunar. Bu durum sanatın ekolojik konulara yaklaşımını farklılaştırdığı gibi insanlar arası etkileşim ve sanatla farkındalık sağlama gibi konuları da gündeme getirir (Karaca, s. 233).

1960 sonrasında sanatta gelişen malzeme anlayışı ile çevreci sanat, ekolojik sanat ve sürdürülebilir sanat gibi akımların altında üretim yapan sanatçılar geleneksel tutumdan uzaklaşarak çevreye daha duyarlı hale gelmiş ve organik malzemeleri eserlerinde kullanmaya başlamışlardır. Geleneksel anlayıştan hızla uzaklaşan sanatçılar galeri mekanlarını ve sanat nesnelerini sentetik olarak görmüş ve daha çevreci bir yaklaşımla farkındalık yaratmayı amaçlamıştır. Ancak bu durum beraberinde sanat nesnesinin, sanatçının ve sanatın ne olduğuyla ilgili sorgulamaları da beraberinde getirmiştir.

Sanatçılar bu süreçte toplum bilincini sağlamak için duygularını sanat yoluyla dile getirmiş ve eserlerinde doğada var olan, organik malzemeleri veya doğanın kendisini kullanmışlardır. Organik malzemeler, hammaddenin doğal yollarla oluşan malzemeleridir. Doğada hazır bulunan su, toprak, ağaç, taş, kaya, bitki tohumları, demir, kömür gibi malzemelerdir. İnsanoğlu bunları doğada hazır bir şekilde bulmuştur. Doğadaki bu malzemeler sanata da öncülük etmiştir (Özkul, 2022, s. 297). Malzemenin sanat yaratım sürecindeki önemi büyüktür. Fikrin form bulmasında en önemli tasarım elemanlarından olan malzeme, sanatın çağdaşlaşma sürecinde kimi dönem değersiz, kimi dönem çok önemli addedilse de o süreçlere günümüz koşullarından bakıldığında değeri daha iyi algılanabilmektedir (Önal, 2018, s. 12). Organik malzeme kullanılarak yapılan eserler çevreyle uyum sağlar ve doğal çevre ile bir diyalog içindedir. Bu süreçte birbiri ardına gelen sanat akımları ve oluşumların da etkisiyle sanatta geniş bir malzeme

yelpazesi oluşmaya başlamıştır. Çağdaş sanatçılar sanat dışı olarak görülen sentetik, organik ve seri üretim malzemeleri sanat üretimlerine dahil etmişlerdir.

İfadeyi aktarma, dışı vurma, paylaşma amacı ve isteğiyle sanatçı, bu amacı için ona araç olacak materyali arar. Bu materyal, tamamlanmış eserin içinde barındıracağı ve sanatçı tarafından belirlenen ifadeyi en iyi aktaracak malzemedir. Bu sebeple, malzemenin eseri ortaya koymadaki rolünü en az fikir kadar önemli olduğu söylenebilir. Malzeme, kavramsal yapıya, fikre, öze vücut kazandıracak olandır (Önal, 2018, s. 9).

3.1.1. Meret Oppenheim

Şüphesiz ki heykel sanatında organik malzeme kullanımı dendiği zaman akla ilk gelen kişilerden birisi de Meret Oppenheim'dir. Berlin doğumlu sanatçı oldukça entelektüel bir aileye sahiptir. Çok küçük yaşlardan itibaren çok sayıda sanatçıya maruz kalarak sürekli sanat ortamlarında vakit geçirmiştir. Çocuk öyküleri yazan büyükannesi Lisa Wenger ünlü bir yazar ve kadın hakları savunucusudur ayrıca Düsseldorf Sanat Akademisi'ne giren ilk kadınlardan birisi olmuştur. Teyzesi Ruth Wenger'den fazlasıyla etkilenen Oppenheim onun modern yaşam tarzı ve sanata olan ilgisinden ilham almıştır. İlerleyen yıllarda psikanalitik teori ile ilgilenerek Carl Gustav Jung'un öğretilerini takip etmiştir ve bu ilgisi sanatının en önemli kaynağı olmuştur.

18 yaşına geldiğinde sanatçı olmak için Paris'e giden sanatçı burada Alberto Giacometti'yle tanışmıştır. Sanatçının yeteneğini fark eden Giacometti onu "Salon des Surindépendants" sergisine davet etmiştir. Marcel Duchamp, Pablo Picasso, Francis Picabia ve Marx Ernst gibi isimlerle tanışan Oppenheim'in Sürrealist çevreyle ilk tanışması bu şekilde olmuştur. Dönemin en önemli sanatçıların olan bu isimler Oppenheim'in sanat anlayışının şekillenmesinde büyük rol oynamışlardır. İlgiyle takip ettiği Carl Gustav Jung'un arketiplerini eserlerine yansıtarak üretip yapan sanatçı kadın sanatçıların saygı görmediği bir dönemde büyük başarı elde etmiştir. Kadınların yalnızca sanat yapmak için faydalanılan bir ilham perisi konumunda olduğu bu dönemde sanat dünyasına adım atarak Sürrealist sanatçılar arasında önemli bir isim olmayı başarmıştır. Sanatını kadın gözüyle yorumlayıp esprili bir dille eleştirel eserler üretmiştir. Sanatçı eril bakış açısının toplumsal yaşamı yüzyıllardır düzenleyip şekillendirildiğini, şekillendirilmiş bu toplumsal yapının kadın yaşamıymış gibi sunulduğunu düşünmüştür. Bu toplumsal yaşamın fantezilerini, kadınla ilgili tabuları sanatında ele alarak görünür hale getirmiştir (Soysuren & Zöngür, 2021).

Sanatçısının *Le Déjeuner en Fourrure (Nesne)* (Bkz Görsel 3.1) eseri medeniyeti vahşi bir hayvanla buluşturan, kahve fincanı ve kürkün birleşiminden doğan rahatsız edici bir melezdir. Sanatçı bir işleve hizmet eden ev eşyasını yeniden amaçlayarak farklı bir işlev kazandırmaktadır. Eserin ortaya çıkışı Paris’te bir kafede Picosso, fotoğrafçı Dora Maar ve Oppenheim arasında geçen bir konuşma sonucu olmuştur. O dönemde takı tasarımı ile uğraşan Oppenheim kendi yaptığı kürk kaplı bir bilezik takmaktadır. Bu takıya hayran kalan Picasso her şeyin kürk ile kaplanabileceği konusunda bir tartışma ortaya atmıştır ve Oppenheim onun bu tutumu karşısında şöyle demiştir, “Bu fincan ve fincan tabağı bile mi?”



Görsel 3.1 Meret Oppenheim, *Le Déjeuner en Fourrure (Nesne)*, 12x 24x 20 cm, 1936

O dönem medeniyet olarak görülen ve zarif kadınların kullandığı iki farklı objenin bir arada kullanılması hem bu objeleri işlevsiz kılmakta hem de medeniyetsiz bir duruma indirgemektedir. Oppenheim Sürrealizm ile paralel giden eserler üretse de yaptığı buluntu nesneler Dada hareketinin özelliğini barındırmaktadır. Bu yüzden sanatçı iki hareketi birbiriyle harmanlayan bir geçiş figürü olmuştur. O dönem Sürrealist sanatta yaygın olan hakimiyet, boyun eğme, cinsellik, esaret, yamyamlık gibi temaları kadınsı eşyalar olan yüksek topuklu ayakkabılar, kürkler, çay fincanları gibi eşyalarla birleştirilerek esprili bir eleştiriyi sanata dönüştürmüştür. Çok ses getiren kürklü çay fincanı Sürrealistler tarafından hareketlerinin net bir ifadesi olarak görülmüş ve anında kucaklanmıştır.

İlk olarak Andre Breton’un ilk Sürrealist heykel sergisinde olan Galerie Charles Ratton’da sergilenen eser kısa bir süre sonra 1936 yılında New York Modern Sanat

Müzesinde sergilenerek uluslararası boyutta ün kazanmıştır. Eseri gören Modern Sanat Müzesi'nin yönetmeni ve serginin organizatörü nesnenin etkisi ile ilgili şunları söylemiştir;

“Son yıllarda çok az sanat eseri popüler hayal gücünü bu kadar yakaladı... ‘Kürklü Çay Seti’ en aşırı, en tuhaf, olasılığı somut olarak gerçek kılar. Bu nesnenin etkisi on binlerce Amerikalının zihninde yarattığı gerilim ve heyecan, öfke, kahkaha, tiksinti veya keyifle ifade edilebilir. (http-2)”

Tate Modern'in eski yöneticilerinden bir olan Will Gompertz bu eser hakkında şunları yazmıştır;

“Object (Le Déjeuner en Fourrure) adlı eserin cinsel çağrışımları açıkça bellidir: tüylü bardaktan içmek açık bir cinsel göndermedir. Ancak bu sadece bir cilveli şakadan daha fazlasıdır. Kürklü bir fincan ve kaşık görüntüsü, kontrolün varlığına dair herhangi bir iddiayı sinsice altüst eden kaygı kâbusları hakkındaki herhangi bir kitabın ilk bölümünde yer alabilir. Bu durumda, fincan ve kaşık sahip olunması gereken rahatlatma ve zevk kaynaklarından, saldırgan, hoş olmayan ve hafifçe iğrenç bir şeye dönüşmüş durumdadır. Eser burjuva suçluluğu çağrışımlarına sahiptir: kafelerde dedikodu yaparak vakit harcamak ve güzel havanlara kötü davranmak gibi (kürk bir Çin ceylanındandır). Ayrıca, deliliği doğrudan bir nesnedir. İki uyumsuz malzeme birleştirilerek endişe verici bir araç yaratılmıştır. Kürk dokunması hoş bir materyal olmasına rağmen, ağza alındığında iğrenç bir his verir. Bardaktan içmek ve kaşıktan yemek istersiniz – amaçları budur- ancak kürk hissi çok iğrençtir. Bu çıldırtıcı bir döngüdür. (http-22)”

Gündelik eşyaların işlevini değiştirerek yeni bir anlam yaratan Oppenheim, kadınların ötekileştirildiği bir dönemde bir kadın sanatçı olarak sanat piyasasına ve Sürrealistlere kendini kanıtlamayı başarmış hem de New York Modern Sanat müzesine kabul edilen ilk kadın sanatçı olmuştur.

3.1.2. Victor Brauner

20. yüzyılın önde gelen Rumen ressamlarından olan Victor Brauner aynı zamanda birbirinden farklı ve melezleştirilmiş heykeller de üretmiştir. Tıpkı Meret Oppenheim gibi birbirinden farklı ve uyumsuz nesneleri bir arada kullanan sanatçı huzursuz edici formlar ortaya koymuştur. Sürrealizm akımına bağlı olarak eserler üreterek otomatizm tekniğini kullanmaktadır. Otomatizm tekniği bilinçaltını ve burada yatan düşünce ve duyguları serbest bir şekilde yansıtmaya tekniğidir. Birçok sürrealist sanatçı bu tekniği sanat üretiminde kullanmaktadır. 1930'larda Paris'e yerleştikten sonra kariyerine başlayan sanatçı André Breton gibi sürrealist sanatçılarla tanıştıktan sonra bu hareketi

benimsemiştir. Din ve mistisizm gibi konulara ilgi duyarak çeşitli kaynaklardan bulduğu sembolleri çalışmalarına dahil eden Brauner oldukça bireysel ve özgün bir görsel dil kullanmaktadır. Eserlerini kendi duygu ve düşüncelerini dile getirmek için bir aracı olarak kullanan sanatçı kullandığı semboller ve sürrealist tutumuyla izleyicinin anlamasını zorlaştırır.

Sanatçı 1931 yılında yaptığı “Koparılmış Göz ile Otoportre” adlı bir resimde kendini bir gözü eksik bir şekilde tasvir etmiştir. Resmin yapımından 7 yıl sonra, iki ressamın kavgasına müdahale etmek için araya giren Brauner bir cam şişenin kırılmasıyla saçılan cam parçalarından birinin sol gözüne saplanması sonucu gözünü kaybetmiştir. Bu kazadan sonra Sürrealistler tarafından önseziye sahip olduğu düşünülmüş ve kendisi de buna inanmıştır. Kehanetler ile ilgili fikirleri bu olaydan sonra başlamış ve çalışmalarında daha da içe dönük hale gelmiştir. Kehanetler ile ilgili sembolleri ve tepegöz imgelerini sıkça kullanmaya başlamıştır.

Sanatçının din, mistisizm, mitoloji, rüya gibi konulara ilgi duymasının altında yatan sebep çocukken babasının hipnoz seanslarına katılarak spiritüalizm ile ilgilenmesidir. Babasından Brauner’e geçen bu ilgi onun sanatsal yeteneği ile buluşarak arkaik bir ifade oluşturmuştur. Eklektik bir tutum sergileyerek hayvanları, insanları ve makineleri oldukça rahatsız edici ve tuhaf görünümlere sokarak onları fantastik ve genellikle grotesk melez varlıklara dönüştürmektedir.

Brauner ilk olarak 1939 yılında resmini yaptığı “*Wolf Table*” (Bkz. Görsel 3.2) eseri 1947 yılında Uluslararası Sürrealist Sergisi için heykel dönüştürmüştür. Bu eser sanatçının canlı formları insan yapımı nesnelerle birleştirmesi melezleştirmeye olan ilgisinin net bir temsilidir. Akla ve mantığa meydan okuyan bu saçma yan yana gelme tilkinin testislerinin de esere dahil edilmesiyle esprili bir hal almıştır. Bu hareket esere hem mizah hem de cinsel bir unsur kazandırmıştır. “*Wolf Table*” (Bkz. Görsel 3.2), Victor Brauner’in yapmış olduğu birçok heykelden birisidir. Tahta bir masanın yan tarafına tutturulmuş bir tilki başından oluşan bu eser heykel sanatında yaşanan malzeme çeşitliliğinin Postmodernizm’den önce temellerinin atılmaya başladığının net bir örneğidir. Tilki başı masanın diğer ucuna yerleştirilen kuyruğuna dönük bir şekilde konumlandırılmıştır ve ifadesi kendi doğasını andıracak biçimde dişleri açık, hırlar vaziyettedir. Masanın arka ayaklarından biri formun geneline uyum sağlaması için bir tilki pençesine benzer şekilde şekillendirilmiştir. Tilkinin ifadesinden okunan sinir hali sanki ahşaptan oluşma gövdesinin onu hareketsiz kılmasına bir tepki gibi görünmektedir.

Brauner'ın “*Wolf- Table*” (Bkz Görsel 3.2) eserinde, doğada bulunan imgeleri kullanarak fantastik bir dünya yaratmıştır. Sanki bir rüyadan çıkmış gibi hissettiren bu eser Sürrealist tarzın derin ve karmaşık düşüncelerinden çıkarak heykel sanatına uyarlanmış halidir. Sürrealizm akımına katkı sağlayan bu eser Brauner'in sanat dünyasındaki önemli heykel sanatçıları arasındaki yerini sağlamlaştırmıştır.



Görsel 3.2 Victor Brauner, Wolf Table (Kurt Masa), Ahşap, Doldurulmuş kurt, 1939-1947

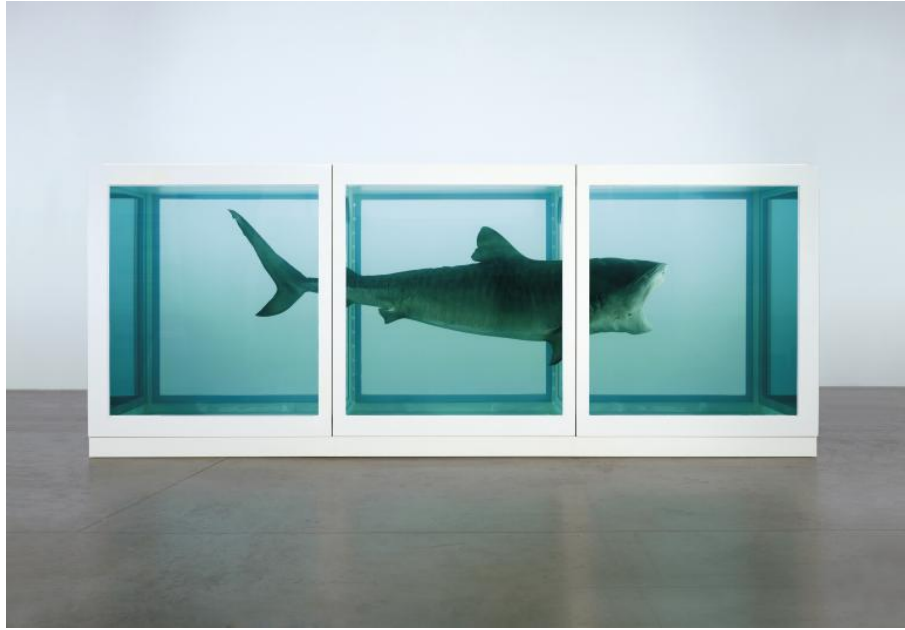
3.1.3. Damien Hirst

1990'lı yılların sanat yıldızı olan İngiliz sanatçı, 20. Yüzyılın en büyük provokatörlerinden ve dönemin tartışmalı isimlerinden birisi aynı zamanda Young British Artists olarak anılan topluluğun en önemli üyesidir. Kendine özgü tarzı ve eserlerinde kullandığı ilginç malzemelerle tanınmaktadır. Genellikle çürüme, varoluş, ölüm gibi karanlık temalara değinen sanatçının eserleri çoğu zaman izleyiciyi rahatsız etmektedir. Kariyerinin başlarında sanat eleştirmenlerinin ve halkın dikkatini çekmek için Andy Warhol'un da kullanmış olduğu 'yaratıcı rahatsızlık stratejisini kullanmıştır.

Çürüyen hayvan cesetlerini kullanarak yaptığı eserlerde henüz çok genç ve bilinmeyen bir sanatçıdır ancak gelecek vadettiğini düşünen reklam kralı Charles Saatchi sanatçıya neredeyse sınırsız bütçe yardımıyla bulunarak kariyerinde hızla tırmanmasına olanak sağlamıştır.

1991 yılında, “Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fiziksel İmkansızlığı” (Bkz. Görsel 3.3) adlı eserini hayata geçiren sanatçı, içi formaldehitte dolu bir tanka, ölü bir köpek balığı koyarak sergilemiştir. Ağzı açık ve dişleri gözükecek bir şekilde, her an saldırmaya hazırmış gibi konumlandırılan köpek balığı tehlikesizce yatarak ‘av’larının karşısında sergilenmektedir. Bu eserde Hirst izleyiciyi etkilemek için ölümsüzlük kavramını ele almaktadır. Sanatçı köpekbalığına duyduğu ilgiyi “gerçekten güçlü korku” ve “evrensel tetikleyici” olarak dile getirmiştir ve bir röportajında şöyle demiştir; “Herkes köpekbalıklarından korkar, herkes kelebekleri sever.” (http-29).

Bu eser izleyicilerin bir kısmını kendine hayran bırakırken bir kısmını ise iğrendirmiştir. Çürüyen cesetlerin sanat ortamında sergilenmesi eylemini bir tür cesaret olarak gören izleyiciler dehşete kapılmıştır. 1995 yılında Hirst’ün çürüyen bir inek ve boğayı yerleştirme sanatında kullanması sonucu, ziyaretçilerin kusmaktan korkması nedeniyle New York halk sağlığı yetkilileri tarafından eser yasaklanmıştır. ‘Ölüm’ kavramı üstünde duran sanatçı ölmüş hayvan bedenlerini sanki ölmemiş, hala yaşıyormuş gibi teşhir etmektedir.



Görsel 3.3 Damien Hirst, *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, 2170x 5420x 1800 mm, Cam, Çelik, Slikon, Monofilament, Köpekbalığı, Formaldehit, 1991

Ölüm teması insanların sıklıkla kaçınmaya veya görmezden gelmeye çalışabileceği bir şeydir, ancak insan deneyiminin o kadar gerekli bir parçasıdır ve yaşamla o kadar ayrılmaz bir şekilde bağlantılıdır ki, onu kabul etmemek ve bir noktada sorgulamamak imkansızdır.

Bu nedenle, korunmuş köpekbalığı açıkça ölümlülüğün ‘imkânsız’ doğasıyla ilgilenir. Düşünmek zorunda kaldığımız bir konudur ama bir o kadar da problemlili ve tam olarak kavraması zordur ama en önemlisi köpekbalığı gibi kaçınılmaz (http-28).

Yaptığı eserlerde ölü hayvan kullanmasıyla ilgili fazlaca eleştiri alan sanatçı çoğunlukla eserlerinde inek, koyun ve domuz gibi insanlar tarafından en çok katledilen hayvanları kullandığını ve bu hayvanlara yürüyen yemek muamelesi yapıldığını söylemiştir. Onlara birer ölüm nesnesi olarak baktığını ve tank içerisinde sergilediği hayvanların tarlalardaki hayvanlardan daha fazla kişiliğe sahip olmadığını düşündüğünü belirtmektedir (Yılmaz, 2019, s. 580).

Hirst’in çalışmaları incelendiğinde yüzyıllar boyunca sanatçıların konu ettikleri yaşam-ölüm kavramlarının kesişim noktasında anlam bulduğu görülecektir. Onu diğer çağlardan farklı kılan özelliği ele aldığı konuyu işlerken kullandığı kurgu ve materyallerdir. Hayatta bir gün ölçeğini bilen insan yok olmamak için, kendi bedenini mumyalatarak yüzyıllar boyu canlı gibi görünmek arzusunu taşımıştır. İşte aynı özelliği hayvan cesetlerini koruyucu malzeme olan formaldehit dolu şeffaf tanklar içine farklı bir kurguyla sergileyen ve yaşamla ölüm arasındaki paradoksal zıtlığı en vurucu biçimde ortaya koyan Hirst’te de buna benzer bir durum vardır (Yavuz, 2009, s. 112).

Doğal ortamından izole bir şekilde donuk ancak korunmuş bir durumda görülen köpekbalığı çoğu izleyici için belki de ilk kez deneyimlenen bir andır. İzleyicilerin bir kısmı köpekbalığını televizyonlarda, dergilerde veya bir akvaryumda hala hayattayken gözlemlemiş olabilir ancak Hirst bu eser aracılığıyla izleyiciye doğrudan bir deneyim sunmaktadır. Bu sayede izleyici köpekbalığını yeni ve farklı bir bağlamda ele alarak hayvanı nasıl algıladığını yeniden değerlendirmek zorunda kalmaktadır. Daha önce bir köpekbalığıyla deneyim yaşamamış olan birisi bile filmler ve benzeri şeyler aracılığıyla ağzı açık bir halde dişleri görülen bir hayvanın saldırıya geçmiş olduğunu bilmektedir. Sanatçı bu eylemi izleyiciye birebir deneyimleme fırsatı sunarak izleyicinin huzursuzluk ve korku yaşamasını sağlamıştır. Aynı zamanda eserde bir eş zamanlılık söz konusudur. Aynı anda hem ölü hem de diri görünmektedir. Elbette ki artık hayatta değildir ancak tanktaki konumlandırılma biçimi ve izleyicide yarattığı etki yüzünden canlı olabileceğini hissettirmektedir.

Geniş açık ağzı ona bir tehdit ve tehlike hissi verir. Bu, izleyicilerin popüler kültürden köpekbalıkları hakkında bildiklerini, insanları öldürebileceklerini, tehlikeli ve tehdit edici olduklarını gösterir. Nazik ya da güzel olarak algılayacağımız bir hayvan yerine, bir köpekbalığını ölümün vücut bulmuş hali olarak kullanmak Hirst’ün bilinçli bir karardır (http-28).

Hirst bu eserle sanat piyasasının kutsallaştırdığı sanatsal yapıtlarının dokunulmazlığına gönderme yaparken aynı zamanda sanatta orijinallik kavramı üzerine de büyük bir tartışmaya neden olmuştur.

3.1.4. Marc Quinn

Tarih boyunca insanların hayatında önemli bir yer tutan sanat, farklı toplum ve kültürlerin zenginliğini yansıtan bir ayna görevi görmektedir ve her dönem farklı yönleriyle gelişerek yoluna devam etmektedir. İşte bu bağlamda, çağdaş sanatın en önemli ve yenilikçi isimlerinden biri olan Marc Quinn'in eserleri dönemin sanat anlayışına farklı bir perspektif getirmiştir.

Marc Quinn Londra doğumlu İngiliz bir çağdaş sanatçıdır. 1990'ların başında sanat kariyerine başlayan sanatçının yükselişini sağlayan eser "*Self*" (Bkz Görsel 4.3) adlı otoportresi olmuştur. Tıpkı Damien Hirst gibi döneminin tartışmalı isimlerinden birisidir. İngiliz İmparatorluğu Nişanı'na layık görülen Quinn 2017 yılında Royal Academy of Arts'a seçilmiştir. Sanatçı doğayı, insanı, dünyayı ve çok kültürlülüğü sorgulamaktadır. Kimlik, beden, medya ve çevre gibi konuları aracı olarak kullanan Quinn "Günümüz dünyasında insan olmak nedir?" sorusunun yanıtını aramaktadır. İnsan vücudu, cilt ve et gibi konuları farklı teknikler ve malzemelerle ele alarak sıra dışı eserler yaratmıştır.

Postmodern sanata gelindiğinde, yeni malzeme olanaklarının artması ile Quinn, diğer sanatçılardan farklı olarak kendi benliğini ortaya koymak ve kendi otoportresini otobiyografik bir esere dönüştürmek için farklı bir yöntem benimsemiştir. Sanatçının otoportresi olan "*Self*" (Bkz. Görsel 3.4) kendi kafasının kalıbı alınarak elde edilmiştir. Beş ay boyunca vücudundan 4.5 litrelik kan toplanarak kendi kanından yaratılan eserde tam anlamıyla kendi vücudunu malzeme olarak kullanmıştır. Bu sayede heykelin maddeselliği hem gerçek hem de sembolik bir işleve sahip olmuştur.



Görsel 3.4 Marc Quinn, *Self*, 208x 63x 63x cm, Kan, Paslanmaz Çelik, Soğutma Donanımı, 1991

Çalışma Quinn'in alkol sorunları yaşadığı bir dönemde hayata geçirilmiştir. Eserin formunu kaybetmemesi ve donmuş görüntüsünü koruması için bir soğuk hava deposuna ve bu depoyu çalıştırmak içinde elektriğe ihtiyaç vardır, yani hayatta kalması için bir fişe takılmalıdır eserde bir bağımlılık kavramı söz konusudur. Heykel birebir boyutlarda bir insan kafasıdır ve soğutucu bir kutu içerisinde sergilenmektedir. “*Self*” (Görsel 3.4), sanatçının kimlik ve insan bedeni üzerine yaptığı çalışmaların bir parçasıdır. İnsan bedeninin geçiciliğini yansıtan bu eser aynı zamanda insan hayatıyla da ilgilidir. Sanat ortamında büyük ilgi uyandıran eser aynı anda tartışmalara da yol açmıştır. Bazı insanlar sanatta kan kullanımını şok edici, patolojik, saygısız olarak görmektedir. Ancak kan sanatta zengin sembolik bağlantıları nedeniyle değerli bir malzemedir, bununla birlikte, araştırma ve ticari amaçlar için artan kan kullanımına yönelik etik tepkilerde gündeme gelmektedir (Girgin, 2019). Quinn “*Self*” eseri hakkında şunları söylemektedir;

Son derece yüksek bir şiddet içeriyor. Birisi ateşli bir silahla vurulduğunda veya düştüğünde, kendini yaraladığında veya birisine bir araba çarptığında filan kan görmeye alışkınsınız, dolayısıyla kan gördüğümüzde bilinçdışı bir etkiyle bu bağlantıları kurarız. Ama çelişki elbette şuradaki, bana bu işin üretim sürecinde herhangi bir zarar gelmedi. Yapıt, insan bedeninin gücü hakkında. Çelişkili bir imge oluşturuyor, hem yıkıcı bir eylem dahilinde bir

bedenin iinin dışına çıkarılmasına dair bir imge, hem de aynı zamanda bedenin kendisi mucizevi bir şekilde yenileyebililişinin bir imgesi. Dolayısıyla hem yaratma hem de yok etme hakkında (apar, 2017, s. 284)

şok etkisi, 19. yüzyıldan beri sanatta önemli bir yere sahiptir. Provokasyonlar her zaman yzeyssel bir dikkat çekme durumu değildir. Sanatçının kendi kanından elde ettiği heykel bu duruma en iyi örnektir. Eserin bu denli ilgi görmesinin en büyük sebebi izleyiciler üstünde yarattığı şok etkisidir. Eseri yalnızca bir kez görmek onu unutmamak için yerlidir. Kanın görülmesi bu etkiye sahiptir. Bazıları için son derece ürkütücü bir eser olan “Self” beklenmedik ve alışılmışın dışında olan sanatsal eylemlere alışkın olan bireyler için bile gerçek vücut sıvılarının halka açık bir şekilde sergilenmesi hala bir tabu olarak grlmektedir. Her beş yılda bir tekrarlanan bu heykel serisi, geçen zamanın bir indeksini ve yaşlanıp değişen benliğinin devam eden bir otoportresini sumaktadır (http-4). Alışıla gelmiş ifade malzeme kullanımının dışında olan bu eser sanatın ne olacağına dair kafa karışıklığı yaratırken Graham Whitham ve Grant Pooke ağdaş Sanatı Anlamak adlı kitaplarında “Self”i heykel yapan şeyi araştırmışlardır. Onlara göre bu eseri heykel olarak değerlendirebilmemizin sebebi;

... Quinn’in çalışması da izleyicilerin etrafında dolaşabildiği bağımsız duran, üç boyutlu bir eserdir.

Baş modellenmiştir; aslında sanatçının başının kalıbından yapılmıştır; kalıba dökme, heykelde kullanılan görece geleneksel bir işlemdir.

Konu geleneksel olarak heykelin konusudur: portre bst.

Baş, heykelin geleneksel biçimde sergileniş tarzına uygun olarak bir kaide üzerindedir (Whitham & Pooke, 2018, s. 117).

Kanın dondurulmuş olmasından dolayı zamana meydan okuyan bu eser aynı zamanda insan hayatına farklı bir bakış açısı sunmaktadır. Sanat ve bilim birlikteliğinin çarpıcı örneklerinden olan eser, 1991, 1996, 2001, 2006 ve 2011 yılları arasında günümüze kadar 5 farklı otoportreden oluşmaktadır. Quinn’in eserleri insanın varoluşu ve ölümsüzlüğü hakkında düşünmeye teşvik eder. Çağdaş sanatın zgn bir rneği olan “Self” Marc Quinn’in en ünlü eserleri arasında yer almaktadır.

3.2. Yaşayan Biçimler

Sanat retiminde teknik, biçim ve malzeme kullanımı açısından yeni bir döneme girilmesi sanatçıların yenilik arama tutkusunu tetiklemiştir. Birçok ağdaş sanatçı sanatlarını ifade etmek için benzersiz yaratıcılıklarını ortaya koymaktadır. Tezin konusu

olan “Yaşayan Biçimler” dönüşüm içerisinde olan canlı organizmaların sanat eserlerinde malzeme olarak kullanılmasını ele alarak günümüzde sanat ve biyolojinin bir araya gelmesiyle tahmin etmesi zor ve izleyiciyi heyecanlandıran yeni eserlere değinmektedir. Yukarıdaki bölümlerde de belirtildiği gibi sanat yapım sürecinde kullanılan malzemeler tarih boyunca yaşanan devrimler ve gelişmeler sayesinde birçok kez değişime uğramıştır. Yaşanan toplumsal, ekonomik, politik ve kültürel olaylardan ve teknolojik gelişmelerden etkilenen sanat, içinde bulunduğu bu derinlemesine ve zengin bağlarla bilim alanlarında olduğu gibi sanat alanında da disiplinlerarasılık kavramını ön plana çıkarmıştır (Koşar, 2017).

Sanatta modernizm sürecinde ‘organik’ kavramı eserlerde form özelliği olarak görülürken postmodernizm sürecinde daha öncesinde sanat eserlerinde kullanılmayan ve kullanılması hoş karşılanmayan organik malzemelerden eserler üretilmeye başlanmıştır. Bu malzemelerin kolay elde edilmesi, kalıcılığının olmaması, doğada kendiliğinden oluşması gibi faktörler bazı sanatçılar, sanat eleştirmenleri ve sanat severler açısından hoş karşılanmamıştır. Ancak belli bir kitle tarafından da oldukça heyecan verici olarak görülen bu çeşitlilik sanatçıların yaratıcılığını genişleterek hayvan parçaları, vücut sıvılar, yaşamayı sürdüren bitkiler ve organizmalar gibi malzemelerden tahmin edilemez eserler üretmelerine olanak sağlamıştır.

1960’lı yıllarda sanat nesnesinin ne olduğu ya da olmadığı, sanatçının görevi veya eserin kavramsal tutumu üzerine tartışmalar yaşanmış ve toplum genelinde kafa karışıklığına neden olmuştur. Bu süreçte sanat ortamında büyük değişiklikler yaşanmıştır. Toplumun alıştığı sanat anlayışından çok uzakta ve bütün tutumları altüst eden sanatçılar yeni sergileme teknikleri, yeni sergi alanları ve eserlerini üretirken yeni malzeme arayışı içindedir. Farklı ve daha önce karşılaşılmamış eserler üretme kaygısı içinde olan sanatçılar disiplinlerarası bir yaklaşımla sanat piyasasının sınırlarını zorlayarak beklenmedik üretimler yapmaktadır.

Disiplinlerarasılık; akademik bir bağlam içerisinde farklı çalışma alanlarından teorileri ve metotları benimseyen bir kavramdır. Günümüzde görsel sanatlar olarak da adlandırılan plastik sanatlar, farklı sanat anlayışlarının oluşmasında ve gelişmesinde oldukça etkili olmuş, disiplinler arası yaklaşımın yoğun bir şekilde yaşandığı bir ortam sağlamıştır (Koşar, 2017).

Bu yıllarda kavramsal sanat, minimal sanat, beden sanatı, arazi sanatı, happening, Yoksul Sanat, süreç sanatı gibi farklı sanat hareketleri ile sanatçı, yapıt, galeri, mekân, malzeme, anlatım ve dil konuları ile birlikte zaman ve mekân algılarında da kökten

değişimler olmuştur (Türk, 2021). 60'lı yıllarda sanat ortamındaki en büyük değişimlerden birisi de sanatın nesneye gerek duyup duymadığıdır. Retinal hazlardan çok düşüncenin ön planda olduğu eserlerin sanat ortamında yaygınlaşması sanat yapıtının biçimsel ve maddi varlığının etkisini yitirmesine sebep olmuştur. Postmodernizm ile heykel sanatında üç boyutluluğu araştırma ve gerçekçilik tutumu terk edilmiştir. Bunun yerine fabrika çıkışlı seri üretim ürünler, konstrüksiyonlar, doğada bulunan nesneler ve olabilecek her türlü nesne heykel malzemesine dönüşmeye başlamıştır. Bu dönemde yenilikçi sanatçılar yalnızca heykeli değil heykel- mekân sorunlarını da tartışmaktadır.

1960'lı yıllarda malzemeyle olan ilişkisi açısından en dikkat çeken sanatçılardan biri Joseph Beuys'tur. Geleneksel olmayan içyağı, keçe, kemik, bitki artıkları, fidan, tüy, ölü tavşan, gibi organik malzemeler; bakır, kablo, elektrik feneri, kullanılmış pil, cep saati, akü, televizyon, vida, askı, mıknaş, piyano, radyo gibi inorganik malzemelerin yanı sıra çikolata ve bazı kimyasal sıvılar da kullanmıştır (Aydın M. D., 2016, s. 31).

60'lı yıllarda sanat ortamında değişmeye başlayana malzeme tutumu. 1980'li yıllara gelindiğinde hız kazanmıştır. Beuys'un kendi sanatında yapmış olduğu büyük çeşitlilik birçok sanatçı için ufuk açıcı olmuş ve özellikle 1980 sonrası heykel anlayışını bütünüyle değiştirmiştir. Sanat eserlerinde farklı malzeme kullanımı bu dönemde artış gösterse de temelleri 20. Yüzyılın başlarında atılmıştır.

Canlıların sanat yapıtlarında kullanılması 20. Yüzyılda çok alışıldık bir durum değildir anca az da olsa sıra dışı düşünce yapısına sahip olan sanatçılar eserlerinde canlı hayvanları kullanmışlardır. 1938 yılında Leo Malet'in Uluslararası Gerçeküstücülük Sergisinde yapmış olduğu bir eserde canlı balıkların yer aldığı bir akvaryumu bir mankenin mide kısmına yerleştirmiştir ancak o dönemde eser fazla kışkırtıcı bulunduğu için çıkarılmıştır. Yine aynı sergide Sürrealist sanatçı Salvador Dali yapmış olduğu bir enstalasyonunda marul ve marulla beslenen Burgonyo salyangozlarını kullanmıştır. Geçmişten günümüze kadar gelen süreçte sanatta canlı hayvan kullanımı belli bir kesim tarafından fazlasıyla eleştirilerek hayvan hakları ihlali olarak görülmüş ve görülmeye devam etmektedir. Artan nüfus ile tüketim ve yemek alışkanlıkları değişen toplumun hayvanlara karşı tutumlarını da değiştirmiştir, bu tüketime karşı çıkan bazı sanatçılar performans sanatı gibi bazı sanat hareketlerini benimseyerek sanatlarında ölü veya canlı şekilde hayvanları kullanmışlar. Damien Hirst gibi bazı çağdaş sanatçılar ise alışla gelmiş sanat anlayışını yıkararak toplum genelinde sansasyon yaratmayı hedeflemişler ve yapıtlarında kullandıkları hayvanlara karşı duygusal bir tutum sergilememişlerdir.

3.2.1. 1960 sonrası sanatta malzeme olarak canlı hayvan kullanımı

3.2.1.1. Jannis Kounellis: *Untitled*

Arte Povera hareketinin önde gelen sanatçılarından olan Jannis Kounellis bu akımın lideri olarak anılmaktadır. Dönemin siyasi olaylarına karşı çıkarak sanatında anti-kapitalist ve hiyerarşik bir tutum sergilemiştir. Roma'daki Galleria L'Attico'da kendi evcil papağanı da dahil olmak üzere doğadan bulduğu taş, kömür, yapraklar, kaktüsler, odun, yün gibi malzemeleri ve 12 adet atı sergilemiştir. Bu sergi 20. Yüzyılın en sansasyonel sergilerinden biri olmuştur. "*Untitled*" (Bkz. Görsel 3.5) adlı eserinde 12 atı galeri mekanına bağlayan sanatçı eserin varlığı, sanat eserinin ne olduğu, mekân, izleyici ve yapıt gibi birçok kavramı sorgulayarak sanat gündemine taşımıştır. Kounellis "*Untitled*" için şunu söylüyor; "Beni ilgilendiren şey atın duvarın bir parçası olmasıydı." (http-14)



Görsel 3.5 Jannis Kounellis, *Untitled*", 1969, Galleria L'attico, Roma

Görünüşte bu eser daha önce sanat olarak görülen her şeyden çok uzaktadır. Sanat galerilerinin ticari çarklarını kırmak isteyen sanatçı izleyicinin sanatsal değerlerini sorgulamasını da istemiştir. Kendi doğaları gereği duran atlar, galerilerin steril halini ortadan kaldıran, dönüştüren provokatörler gibidirler. Atlar galeride doğal hallerini yaşarken izleyici içinse; baktıkları, bulundukları yer kültürün nesnelleştiği yer değildir artık. Öte yandan da sanatçı; izleyiciyi sanat ile yaşamın sınırlarını muğlaklaştıran, hatta kopartan tartışmalı yönüne odaklar (Türk, 2021, s. 316). Normal koşullarda kırlarda ve çayırlarda olması gereken atlar bir galeri mekanına kapatılmıştır. Tıpkı bir ahırdaymış gibi eşit aralıklarla duvara bağlı halde önlerinde duran besinleri yiyerek bulundukları yere dışkılamaktadırlar. Olmaları gereken yerin tam zıttı bir yerde insanlar aracılığıyla özgür alanlarından koparılıp kapalı bir mekâna bağlı haldedirler. Sanat eserlerinin yalnızca galeri mekanlarında sergilenmesi ve ticari amaçlar için sanat yapılmasına tepki gösteren sanatçı galeri-sanatçı-eser ilişkisini bu eser ile izleyiciye aktarmıştır. “... atların “doğal ortamı”nın ahır olmadığı; ahırında, tıpkı galeri gibi, insan uygarlığının imal ettiği ve kültürün cisimleştiği bir mekan olduğu unutulmuş gibidir... Sanatı “ehlileştiren ve hayattan koparan” kurumların nizamını bozan sanatçı, hayatı ehlileştiren uygarlığı olumlar.” (Gen, 2012) Aynı zamanda gün geçtikçe daha da doğadan uzaklaşan ve kendine karşı yabancılaşan insana geldiği yeri hatırlatan bu eser gündelik hayatta pek karşılaşılmayan atların galeride görülebilmesiyle bireyi bütün düzeni sorgulamaya itmiştir. Kavraması zor ve peşinde birçok soru işareti bırakan bu eseri Kounellis şöyle açıklıyor;

“Açıkçası onları oraya koydum: ağırlığı ve doğal kişiliği olan yaratıklar, nefes alan hareket eden hayvanlar. Bu yüzden klasik ikonografiden farklıydı. Öte yandan, bu işte belirli bir klasizm var. Bir Pop art imajı değil. Hesaplandı ve altında inanılmaz bir geçmişi olan bu şehir yaşamından çıktı. Moderni ama modernist değildi ve eski olmasına rağmen modern.” (Gayford, 2017)

Galeri ortamında organik olmayan eserler görmeye aşina olan izleyici bu ortamda kendisi gibi canlı olan bir varlığı görmesi ve bu süreci deneyimlemesi izleyici üstünde büyük bir etki bırakmıştır.

Önceleri durağan ve cansız sanat nesnesine bakan izleyici kendisi gibi canlı varlığı seyrederek gündelik yaşamında karşılaşması çok da mümkün olmayan bu izleme hali bir beklenemeyenden alınan haz gibidir. Seyredildiğinden habersiz atlar kendi hallerinde iken yerinden edilen izleyici doğanın güçlü yanları ile galeri mekânında karşılaşmanın şokunu

yaşar. Canlı hayvan ve sergilendiği mekân olan galeriden, tek ve biricik olan sanat yapıtından rol çalarak artık ne o, ne de odur. (Türk, 2021, s. 318)

Canlı hayvanların ilk defa bir galeri ortamında sergilenmesi birçok sanatçı için ufuk açıcı olmuş ve sonrasında bu tarz eylemlerin görülme sıklığı artmıştır. Sanat eserlerinde canlı hayvan kullanımı aynı zamanda eserin kalıcılığı ile ilgili soruları gün yüzüne çıkarmaktadır. Durağanlıktan uzak olan ve hayatta kalabilmek için belli başlı hayati eylemleri gerçekleştirmesi gereken ‘yaşayan biçimler’in en nihayetinde büyümesi, gelişmesi, yaşlanması ve ölmesi kaçınılmazdır. Sergilendiği süreç boyunca değişim içerisinde olan canlı varlıklar izleyiciye her seferinde farklı bir deneyim yaşatmaktadır. Yapıtın materyali aynı olsa da konumu ve fiziksel özellikleri her an değişim göstermektedir.

3.2.1.2. Damien Hirst: *In and Out of Love*

Çağdaş sanat piyasasında yanlış olan her şey için bir paratoner haline gelen Hirst çoğunlukla sanatında ölü hayvan bedenlerini kullanmasıyla ün kazanmıştır. 1991 yılında Londra’da düzenlemiş olduğu ilk kişisel sergisinde canlı kelebekleri kullanmıştır. Ölüm ve yaşam üstüne düşünen sanatçı “*In and Out of Love*” (Bkz Görsel 3.6) eseri ile bu iki kavramı da yakalamayı başarmıştır. Kelebeklerin yaşam döngüsünü izleyiciye sunan Hirst oldukça nemli bir ortam oluşturarak kelebek pupalarını beyaz bir tuvale yerleştirmiş ve kelebeklerin doğuşunu izleyiciye sunmuştur. Kozadan çıkan kelebeklerin beslenebilmesi için her köşeye taze meyveler konulmuştur. Seyircilerin arasında, sergi salonunun tavanında ve yerlerde dolaşabilen kelebekler normal yaşantısına devam edip beslenip, çiftleşip, ölürken izleyiciler de bu anlara şahit olmuştur. Olabilecek en iyi koşullarda bir kelebek uzmanı aracılığıyla bakılan kelebeklerin bazıları doğal nedenlerden bazıları ise ziyarete gelen izleyiciler tarafından bilinçsiz bir şekilde ölmüştür. Bazı izleyiciler kelebeklerin doğal habitatlarında olmadığı için öldüğünü düşünerek eleştiride bulunmuş ve hayvan aktivistlerini harekete geçirmiştir. 9.000 adet kelebeğin öldüğü söylenen sergide hayvan severlerin tepkisine maruz kalan Hirst bir röportajında “Önemli bir maliyetle bir kelebek uzmanı istihdam edildi. Mükemmel yaşam koşulları yaratıldı ve bu birçok kelebeğin sağlanan ortamın ve yemeğin yüksek kalitesi nedeniyle daha uzun ömür sürmesine neden oldu.” (http-11) demiştir.



Görsel 3.6 Damien Hirst, *In and Out of Love*, 1991

İki kattan oluşan sergi salonunun giriş katına canlı kelebeklerin yaşam döngüsünü sürdürebileceği alan yaratılmıştır. Mekânın ortasında bir masa ve masada meyve dolu tabaklar, duvarlarda canlı bitkiler bulunmaktadır. İkinci kata ise kelebeklerin ölmüş bedenlerini tuvaler üzerinde konumlanmış bir şekilde sergileyen Hirst mekânın ortasına bir masa ve masanın üstünde içi izmarit dolu kül tablaları koymuştur. “Her iki mekân da “*In and Out of Love*” olarak adlandırılır. Biri romantik bakış açısı diğeri ise acı gerçek. Hangisinin hangisi olduğundan emin değilim. Masada söndürülmüş sigaralar veya yarısı dolu şarap bardakları olabilir.” ([http-21](http://21)) diyen Hirst iki mekân arasındaki bağlantıyı bu şekilde açıklamıştır.

Seyircide neşeli bir ruh hali yaratan “*In and Out of Love*” enstalasyonu aynı zamanda beklenmedik ve yenilikçidir de. Kelebekler uçup kondukları yüzeylerin desenlerini, dokularını ve renklerini varlıklarıyla değiştirmektedir. Sanat severler tarafından yanlışlıkla öldürülen ve yaşam döngüsünü doğal bir şekilde tamamlayan kelebeklerin bedenleri de bir tuvalin üstüne dizilerek sanat eserine dönüştürülmüştür çünkü Hirst’e göre kelebekler öldüklerinde bile güzeldir. Kısa ömürleri sona eren kelebekleri ölümsüz yapmıştır. Tüm yaşam döngüsünü tamamlayıp ölen kelebekleri

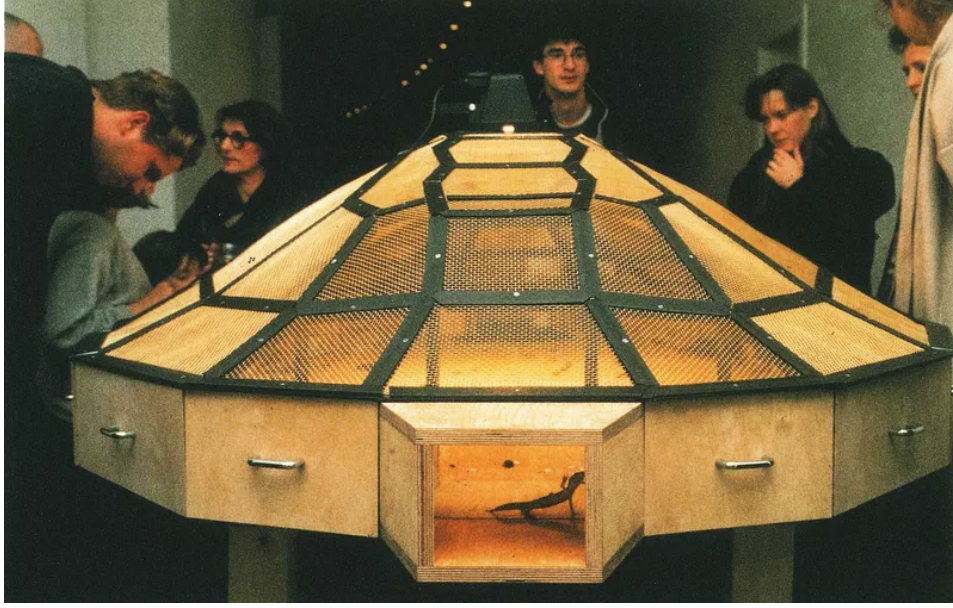
sanata dönüştüren Hirst sanat ile yaşam arasındaki çizgi hakkında temel bir soru ortaya atmıştır.

Sanatçı bu eserde rüyaları, sembolleri, idealleri, sevgiyi, yaşamı ve ölümü konu almıştır. Ölüme karşı ilgisi ile bilinen Hirst ölüm hakkındaki düşüncelerini Adrian Dannatt ile yaptığı bir röportajda şu şekilde açıklamaktadır; “Yaşamı ve ölümü siyah ve beyaz olarak düşünüyorum. Hayat beyazsa, siyah ölümdür. Ölümlü açıklamaya ya da hayal etmeye çalışmak, sadece beyazı kullanarak siyahı hayal etmeye çalışmak gibidir. Ona ulaşmanın bir yolu yok, aynı şey gibi ama tam tersi.” (http-12). “In and Out of Love” eserinde sanatçı ölümü tasvir etmemekte onu maddi olarak kendi sorumluluğu altındayken ölen yaratıkların formunda sunmaktadır. Yapıt ölüme ne ağıt yakmakta ne de ölümü yüceltmektedir, kırılğan güzelliği ve zarafetiyle ölümü alçakgönüllülükle onurlandırmaktadır. Sanat dışı nesneleri ve varlıkları geleneksel olmayan bir biçimde sergileyen Hirst daha sonraki eserlerinde de kelebekleri kullanmaya devam etmiştir.

3.2.1.3. Huang Yong Ping: Theater of the World

Çin’in Xiamen kentinde doğan çağdaş sanatçı Huang Yong Ping çok sayıda çekişmeli ve çatışmalı sanat eseri üretmiştir. Bu nedenle en etkili çağdaş sanatçılardan biri olarak anılmaktadır. Resim, heykel ve enstalasyonlar üzerine çalışan sanatçı 1980’li yıllardan beri yapmış olduğu kışkırtıcı, gerçeküstü ve hayvansal eserler nedeniyle sanat dünyasında bir simge haline gelmiştir. Ping’in kökeni ona Batı modernizminin sorunlarına ve küreselleşmenin getirdiği sismik kültürel değişikliklere özel bir bakış açısı kazandırmıştır.

“*Theater of the World*” (Bkz. Görsel 3.7) eserini ilk yaptığı dönemde kertenkeleler, yılanlar, kurbağalar, böcekler ve kaplumbağalar olmak üzere amfibileri ve sürüngenleri barındıran kubbeli kafes benzeri yapıdan oluşmaktaydı. Doğal bir yaşam döngüsü içinde bir arada yaşayan canlılar birbiriyle etkileşime girerek bazılarının başkalarını tüketmesiyle adeta bir tiyatro sahnesine dönüşmüştür. Eser basitçe birbirini yiyen doğal bir yaşam sisteminden oluşmaktadır. Bu gösteri küreselleşmenin ve rekabetin temsidir.



Görsel 3.7 Huang Yong Ping, *Theater of the World*, Ahşap, Metal, Isıtma lambaları, Böcekler, Kertenkeleler, Kara kurbağaları, Yılanlar, Kaplumbağa, 1993

2017 yılında “Art and China After 1989: Theater of the World” sergisi ideolojiden bağımsız bir gerçeklik yaratmayı, eleştirel provokasyonları, bireyleri kolektiften ayrı tutmayı ve çağdaş Çin dönemini evrensel olarak tanımlamayı amaçlamıştır. Çin ve dünya çapında üretim yapan 71 önemli sanatçı ve grubun eserlerinden oluşmaktadır. 1989’da Soğuk Savaş’ın ve 2008 Pekin Olimpiyatları’nın sona ermesiyle küreselleşmenin başlangıcı ve dünya sahnesinde yeni güçlü bir Çin’in yükselişiyle karakterize edilen bir dönemde sanatsal deney kültürü araştırılmaktadır ([http-27](http://www.artandchina.com)). Serginin ikinci başlığı Huang Yong Ping’in 1993 yılında yapmış olduğu “*Theater of the World*” (Bkz. Görsel 3.7) eserinden gelmektedir. Eserin “Art and China After 1989: Theater of the World” sergisinde tekrardan sergilenmesi planlandığında Uluslararası eleştirilerle karşı karşıya kalan bu eser hayvan aktivistleri tarafında protesto edilmiştir. Bazı hayvan zulmü örnekleri barındırdığı gerekçesiyle serginin bu eser olmadan devam etmesi gerektiğini savunmuşlardır. Çevrim içi olarak oluşturulan bir dilekçe ile yaklaşık 800.000 imza toplanılmış ve eserden canlı hayvanların kaldırılması için büyük baskı kurulmuş, şiddet tehditleri almış en nihayetinde de sanatçı bu baskılara yenik düşmüştür. İronik olan şudur ki Ping, bu eserde Soğuk Savaş ve Dünya Savaşlarından sonra insanların şiddete yönelmesindeki doğal eğilimi vurgulamayı amaçlamıştır. Ona göre doğu ile batı arasındaki politik ve kültürel farklılıklar, insanların şiddet içeren eylemlerde

bulunmasından kaynaklıdır. “Art and China After 1989: Theater of the World” sergisinden içinde canlılar olmadan sergilenen eser tekrardan yorumlanmıştır.

Ortada duran kubbeli yapı bir kaplumbağanın kabuğunu andırırken üzerine eğilmiş olan köprü benzeri yapı ise bir yılanı anımsatmaktadır. Bu eserin formu bir yılanın başı ile kuyruğu ve bir kaplumbağanın gövdesine sahip olan mitolojik tanrı Xuanwu’yu andırmaktadır. Bu iki yaratığın güçlü birliğinin evreni yarattığı söylenmektedir. Ping yeni bir melez sanat düşünce sistemi sunmak için bu tür kaynaklardan özgürce faydalanmıştır (http-6). K r t r Hou Hanru verdiği bir röportajda “Theater of the World” ile ilgili; “Huang Yong Ping’in eski referansları  ağdaş durumlar, hayal gücü ve sosyo-politik gerçeklerle ilişkilendirme şekli o kadar benzersiz ve yaratıcıydı ki Theater of the World’ n etkisi çok büyük ve doğal olarak tüm projenin genel başlığı haline geldi.” (http-5) yorumunda bulunmuştur.



Görsel 3.8 Huang Yong Ping, Theater of the World, 1993

3.2.1.4. Marco Evaristti: Helena

Asıl mesleği mimarlık olan şilili sanatçı Marcı Evaristti, mimari eserlerin yanı sıra izleyicide psikolojik bir tepki yaratmayı hedefleyen sanatsal eserler de üretmektedir. Marco Evaristti’nin 2000 yılında yapmış olduğu seyirci etkileşimli eseri “*Helena*” (Bkz. Görsel 3.9) onu dünyaya tanıtan işlerinden olmuştur. Canlı Japon balıklarının yer aldığı bu eserde balıklar içi su dolu on adet blenderın içine konulmuştur ve hepsi canlı durumdadır. Fişe takılı ve çalıştırılmaya hazır durumda olan blenderlar çalıştırılması durumunda balıkların ölümüyle sonuçlanacaktır. Ve bu karar sergiyi izlemeye gelen

seyircilere bırakılmıştır. Sanatçı bu eserle izleyiciye yaşam ve ölüm arasındaki kararı veren yargıç görevini vererek kendi eylemlerinin sonuçlarıyla yüzleşmeye davet etmektedir. Eylemin dahil olduğu bu eser zamanla sanat aracılığıyla bir çeşit sosyal deneye dönüşmüştür. Sanatçı bir balık öldürmemiş ve kimseyi bir balık öldürmeye teşvik etmemiştir kararı izleyiciye bırakmıştır. Sergiyi görmeye gelen her birey gördükleri karşısında şaşkınlık yaşayarak ortamın atmosferini yaşamış, durumu anlamlandırarak düğmeye basıp basmama kararını değerlendirmiştir. Bu enstalasyon aracılığıyla insanları gerçeklikle yüzleştiren sanatçı gerçek olan üzerine düşünmeye zorlamaktadır. Evaristti üç tür insan olduğunu söylemiştir: Sadist, Röntgenci ve Ahlakçı. Bir kişi sadistse, blenderın düğmesine basacaktır çünkü bunu yapabilir. Kişi röntgenciye, başkalarının düğmeye basıp basmayacağını heyecanla gözlemler, Kişi ahlakçı ise balıkların ölme seçeneği olduğu için çileden çıkar (http-16).



Görsel 3.9 Marco Evaristti, *Helena*, 2000

Çalışma genel olarak oldukça şiddetli bir şekilde insanların hayvan yaşamına karşı etik/ahlak yaklaşımını sorgulamaktadır. Galeri ortamındaki izleyiciye diğer izleyiciler karşısında yaşayan bir hayvanı öldürme gücü verilmiştir. Bu yüzden Evaristti'nin bu eseri performatik unsurlara sahip bir enstalasyondur. Eser bir yandan da insanların hayvanlar üzerinde sahip olmak istedikleri güce, insanların bencil doğasına değinmekte ve kendi

eğlenceleri veya çıkarları için başkalarına nasıl zarar verebileceklerine, hayvanların insanların gözünde ne kadar değersiz olduğuna dair iddialarda bulunmaktadır. En nihayetinde sergi sırasında izleyicilerden biri blenderı çalıştırarak balıklardan birini öldürmüş ve bu andan itibaren sanatçı büyük tepkilerle karşı karşıya kalmıştır.

Sergide yapılanlar bir süre sonra bazı izleyicileri rahatsız etmiş ve müze sahibi Peter Mayer'e hızla şikâyetler gelmeye başlamıştır. Polis Mayer'e sergiyi sonlandırması için uyarıda bulunmuş fakat bunu kabul etmeyince para cezası vermiştir. İzleyicilerin ve polisin tutumundan hoşnut olmayan Mayer verilen para cezasını “sanatsal özgürlük” adına protesto ederek cezayı ödemeyi reddetmesi üzerine hayvan zulmünden dolayı mahkemeye verilmiştir. Mahkeme sırasında Mayer'in veteriner tanıdıkları sergide gerçekleşen eylem esnasında balığın neredeyse anında ve acı çekmeden öleceğini açıklaması sonucu Mayer hayvan zulmüne neden olma davasından beraat etmiştir. 2007 yılında tekrardan sergilediği “Helen” eseri hayvan aktivistleri tarafından serginin basılıp eserin devrilmesi ve balıkların kurtarılmasıyla son bulmuştur.

2000 yılında Marc Dion ‘Some notes towards a manifesto for artists working with or about the living world’ (Yaşayan dünya ile veya bu dünya hakkında çalışan sanatçılar için manifestoya yönelik bazı notlar) yazısını yayınladı. Bu notların 4. Kısım şöyledir: ‘Canlı organizmalarla çalışan sanatçılar ne yaptıklarını bilmelidir. Bitkilerin veya hayvanların refahı için sorumluluk almalıdır. Bir sergi sırasında organizma ölürse, izleyici ölümü sanatçının niyeti olarak kabul etmelidir’ (<http://24>).

Tepkiler karşısında Evaristti bir röportajında şunları söylemiştir; “İnsanlar sanat eserinde canlı akvaryum balığı kullanmanın etik olmadığını fark ederse, onları kendilerine ve içinde yaşadığımız dünyaya daha yakından bakmaya davet ederim” (Readers, 2008).

3.2.2. 1960 sonrası sanatta malzeme olarak bitki kullanımı

3.2.2.1. Giovanni Anselmo: *Untitled (Structure that Eats)*

Doğadan buldukları birçok malzemeyi sanat eserine dönüştüren Arte Povera sanatçıları aynı zamanda bir simyacı gibi, zamanla değişime uğrayan, çürüyen, solan, hareket eden ve yaşayan malzemeleri de sanat eserine dönüştürmüşlerdir. Değersiz ve dönüşüme uğrayan malzemeleri bilinçli olarak seçen sanatçılar, insanın doğanın bir parçası olduğunu düşünerek eserlerinde çoğunlukla bunun altını çizmişlerdir.

Giovanni Anselmo, Arte Povera hareketinin en önemli temsilcilerinden birisidir. Zıt malzemeleri bir araya getirerek eserler üreten Anselmo doğanın kendisini veya doğada var olan her türlü malzemeyi sanatında kullanmıştır. Sanatında evrensel enerji hakkında düşünen sanatçı doğa olaylarını ve doğanın gücünü sanatına dahil ederek zıtlıklar üstüne kurulu bir kompozisyon değeri oluşturmaktadır.

1968 yılında yapmış oldu “*Yiyen heykel (yapı)*” (Bkz. Görsel 3.10) olarak bilinen İsimsiz eseri zıt malzemelerin bir arada kullanıldığı eserlerinden birisidir. Biri büyük diğeri küçük olmak üzere iki granit kütle arasına doğal bir malzeme olan marul yaprakları yerleştirilmiş ve bu iki kütle birbirine tel ile bağlanmıştır. İki granit kütle arasında preslenmiş vaziyette duran marul zamanla hacmini kaybederek çürümeye başlamaktadır. Birbirine tel ile bağlı olan kütleler marulun çürümesi ile dayanıklılığını kaybetmeye başlayacak ve telin gevşemesiyle birlikte en nihayetinde kütlelerden birinin düşüp kırılması ile son bulacaktır. Eser tahribatının önüne geçmek için heykele sürekli olarak yeni taze marullar yerleştirilmelidir. Yani eserin var olabilmesi için düzenli olarak bir insanın katkısı gerekmektedir. Anselmo iki zıt malzemenin birbiri olmadan yapamayacağı bir birliktelik yaratmıştır. Hodge bu yapıt hakkında şu yorumu yapmıştır:

Biri büyük diğeri küçük iki granit parça arasında sıkışan marul, zamanla solup tazeliğini kaybedince küçük boyutlu granitin taşların üstüne düşmesine neden oluyordu. Marul tazeyken heykel dengede idi. Tazeliği gitmeye başladıkça gerilim azalıyor ve granit kayıyordu. Granit, İtalya’nın simgelerinden biriydi ve İtalya’yı çağırıyordu; dolayısıyla meydana gelen değişim Anselmo’nun organizmalardaki, hükümetlerdeki ve kültürlerdeki dönüşüme duyduğu ilgiye görsel bir ifade kazandırıyor. Bakır tel, enerji ve güç aktarımına işaret ediyordu. Sanatın ve yapının dayanıklı olmasına ilişkin kavramları alt üst eden bu çalışma, istikrar ve istikrarsızlık, öneli olma ve önemsiz olmak, çekicilik ve iticilik arasında eş zamanlı bir tezatlık sunuyordu (Hodge, 2012, s. 28).



Görsel 3.10 Giovanni Anselmo, *Untitled (Structure that Eats)*, Granit, Bakır tel, Marul, 1968

İki zıt malzemenin birbirine olan etkisi ve uyumu kompozisyonun dengesini sağlayan unsurdur. Sanatçı dayanaklı olmayan ve dayanıklılığı yüksek olan iki farklı malzemeyi bir arada sergilemiş ve güçsüz olan malzemenin güçlü olan malzemeye etkisini izleyiciye sunmuştur. Eser sergilenmeye başladığı andan itibaren hiçbir zaman ilk anki konumuna erişemez. Marulun çürümesi artık taze olmadığını ve dönüştüğünü gösterir. Çürüyen marul değiştirilir ve bu artık ilk sergilenen eser değildir, marul değiştirilirken oynatılan granit taş ilk anki konumunda değildir, taşları tutan telde öyle. Eser üstünde düzenli müdahalelerde bulunulması izleyicinin her seferinde yeni bir şey görmesi anlamına gelmektedir. Bu durum canlı organizmalar sanat eserinde kullanıldığında kaçınılmaz olmaktadır.

3.2.2.2. Jeff Koons: Puppy

Çağdaş sanat dünyasının en tanınmış ve önemli isimlerinden biri olan Amerikalı Jeff Koons, Maryland Enstitüsü Sanat Koleji ve Chicago Sanat Enstitüsü'nde sanat eğitimini tamamladıktan sonra bir süre borsa simsarlığı yapmıştır. 1970'li yılların sonlarına doğru kötü bir üne sahip olan sanatçı 1980'li yıllara gelindiğinde heykel üretimlerine başlamıştır. Çoğunlukla gündelik sıradan nesneleri büyük boyutlarda

yorumlayan Koons döneminin en iyi koleksiyonerlerini bile sanatın ne olduğu konusundaki görüşlerini yeniden gözden geçirmeye davet etmiştir.

Çiçekler, balonlar, şişme hayvanlar ve tüketim malzemelerini sanatında kullanan Koons'un bu pazarlama stratejisi çok ses getirmiştir ve en yüksek fiyatlara sahip sanatçılardan biri olmuştur. Modernist ideallerde önemli bir sapma yapan Koons, anti-modernist, kurnaz, kendini beğenmiş biri ve kendi işinin hevesli bir destekçisidir. Bu durum onu sanat dünyasında kötü bir figür haline getirmiştir ve sanatının kitsch'i, kaba doğası ve birçok eserinde kadınları nesneleştirme büyük eleştirilere neden olmuştur (http-3). Kitlelerle iletişim kurma konusunda sanatsal bir yeteneğe sahip olan sanatçı o dönemin popüler değerleri olan pazarlama, reklam ve eğlence endüstrisinin görsel dilinden faydalanmıştır. Sanatında tarihsel statü ve zenginlik gibi konulara sıklıkla atıfta bulunarak günümüz kapitalist ve materyalist toplumun öncüsü olarak hareket etmektedir.

1992 yılında çelik konstrüksiyon üstüne canlı çiçeklerin yerleştirilmesiyle oluşan yavru köpek görünümündeki "*Puppy*" (Bkz. Görsel 3.11) Guggenheim Müzesi'nde sergilemiştir. Koons bu eseriyle Kitsch'i resmileştirmiştir. Bu çalışmada günümüz ile geçmişi harmanlayan sanatçı bilgisayar teknolojisinden, modern mühendislikten ve 18. Yüzyılın geleneksel bahçe mimarisinden faydalanmıştır. Orijinalinde 12 m boylarında olan bu eser yaşamayı ve büyümeyi devam ettiren bitkiler sayesinde büyümeye devam etmektedir. Sürekli bir değişim içerisinde olan eserde izleyici her karşılaşmasında farklı bir süreç deneyimlemektedir. Düzenli olarak budanan eser aynı zamanda yılda iki kez mevsimsel olmak üzere bitki ve çiçeklerin değişimleri yapılmaktadır. Bu yüzden yılın zamanına bağlı olarak oldukça farklı görünebilmektedir. Eser sergilendiği yer olan Guggenheim Müzesi'nden oldukça farklı ve zıt bir görünüme sahiptir. Dışarıdan bakıldığında bir sanat eserinden çok peyzaj düzenlemesi gibi görülen bu eser alışla gelmiş sanat eserinin biricikliği düşüncesine zıt düşerek varlığını ikinci plana itmekte ve kitsch sınıfına sokmaktadır. Sanatçının eserlerinin sanat ortamında tepki görmesinin başlıca sebebi boyutsal ve anlatısal olarak hiçbir sırrı barındırmamasıdır.



Görsel 3.11 Jeff Koons, *Puppy*, 1240x 1240x 820 cm, Paslanmaz çelik, Toprak, Canlı çiçek, 1992

Yavru köpek heykeli müze bahçesine eserlerini koyan Henry Moore, Alexander Calder ya da başka bir modern sanatçının yapıtı gibi anıtsal durmaz. Periyodik sulama ve budamalarla ancak korunabilen bu yapıt, olsa olsa peyzajın hoş ve sevimli bir düzenlemesinden öteye gitmez. Bu durum, tam da sanatçının vermek istediği sanatın ana teması konumundadır (Yönsel & Dokak, 2022).

Koons'un kendi söylemine göre bu eseri yapmaktaki amacı izleyiciye güvenlik duygusunu aşılmasıdır ve bunu başarmıştır da. Evrensel olarak çekici konular olan yavru köpek formunu ve renkli, canlı çiçekleri bir arada gören izleyici esere bakmaktan keyif almaktadır.

3.2.2.3. Kristian Nygard: No Red But Green

Norveçli sanatçı Per Kristian Nygard 2014 yılında Oslo'daki Noplace galerisinde izleyicinin mekân algısını alt üst eden bir eser sergilemiştir. Land art ve Arte Povera sanatçılarında sıkça gördüğümüz bir tavırla dışarıyı içeriye taşıyan sanatçı Walter De Maria'nun yapmış olduğu gibi galeri ortamının yapaylığını doğanın kendi doğal yapısıyla bozarak izleyiciye yeni bir deneyim ve kafa karışıklığı sunmayı amaçlamıştır. Sanatçı normal koşullarda olası olmayan manzaraları doğal ortamının dışında yaratarak mekânın sınırlarını ve olanaklarını araştırmaktadır. “*No Red But Green*” “(*Kırmızı Değil Yeşil*)” (Bkz Görsel 3.12) adlı büyük ölçekli enstalasyonu sanki küçük bir odaya devasa boyda bir çimen parçası sıkışmış gibi bir izlenim yaratmaktadır. Toprak ve çimen gibi organik

materyalleri sanat malzemesi olarak kullanan Nygard doğa ile izleyiciyi karşı karşıya getirerek bireyin kafasında soru işaretleri oluşturmuştur.



Görsel 3.12 Per Kristian Nygard, *No Red But Green*, Çimen, Toprak, Ahşap, 2014, Norveç

Oldukça temiz görünen beyaz duvarlı galeri mekanına yüzey şekillerini deforme edecek şekilde çim kaplı tepeliklerden oluşan doğal bir yeryüzü manzarası oluşturulmuştur. Ahşap çerçeveler ile oluşturulan engibeli yüzeyin üstü naylon bir örtü ile kaplandıktan sonra 4700 litrelik toprak ve çim tohumları ekilmiştir. Şüphesiz ki çim doğayı en saf şekilde temsil eden en sembolik unsurlardan birisidir. Her gün düzenli bakım gerektiren bu eserin büyümesi için günlük 20 litreye yakın su ile sulanarak bakımının yapılması gerekmektedir. Çimlerin büyümesi için nemli bir ortama ihtiyaç vardır ve bu süreçte doğa sanatın yardımına yetişmiştir. Eserin sergileneceği dönemde Norveç son yüz yılın en sıcak yazını yaşamaktadır ve iklim değişikliğinin bu kadar yoğun hissedilmesi Nygard'ın "*No Red But Green*" (Bkz. Görsel 3.12) eserini üst düzey büyüme hızına ulaştırmıştır. İnce çimenler o kadar sık ve hızlı büyümüşür ki beyaz galeri duvarlarından fişkıranak büyüyor gibi yeşil bir manzara oluşturmaktadır. Bulunduğu odada pencerelerin etrafında yükselip alçalan çim yığınları koridora kadar uzanarak yeşil dalgalar gibi büyüleyici bir görsel yaratmaktadır. "Doğa aynı anda hem korkutucu hem de sıcak olabilir. Bu da bu projenin bir parçasıydı." (http-18) Sözleriyle eserini anlatan Nygard dış ve iç mekân arasındaki sınırları alt üst ederek ve gündelik bir ortamın

aşinalığını bozarak izleyiciye doğanın gücünü sunmaktadır. Sanatçı Dezeen “No Red But Green” için;

“Görünüşte anlamsız ve kafa karıştırıcı örneğin programlanmış kentsel çevre, işlevsel nesneler ve mimari gibi etrafımızı saran her şeyi kapsayan anlamlı ve kişiselleştirilmişin aksine. Ziyaretçiler her şeyin yanlış olduğu ama doğru hissettirdiği bir alana girme deneyimine karşı kendi sezgisel ve fiziksel tepkileriyle karşı karşıya kalıyor.” (http-20)

Son derece davetkâr ve keyifli görünen bu eser izleyiciye bir doğa yürüyüşündeymiş gibi hissettirmektedir. İçeride gerçek bir doğal manzara barındıran bu mekânda bir bakıma doğanın istilası söz konusudur. Günümüzde doğa karşısında kendini üstün gören insan doğaya her türlü müdahalede bulunup onu istila ederken bu mekânda doğru koşullar altında doğanın üstünlüğü sergilenmektedir. Sergilendiği süreç boyunca büyümeye devam eden eser gün geçtikçe mekânı ele geçirmeye ve galeri duvarlarına tırmanmaya başlamıştır. Çimenler yaşamayı sürdürürken bir yandan da izleyiciyi bir süreç sanatına dahil ederek ömrünün bir kısmını sanat eseri olarak izleyici karşısında geçirmiştir. Bu günümüz çağdaş sanatının neler olabileceğine dair ufak bir cevaptır.

3.2.2.4. Olafur Eliasson: Yellow Forest

Danimarkalı-İzlandalı sanatçı Olafur Eliasson müze ve galeri gibi geleneksel sergi alanlarının sınırlarını aşan ve sivil alanda aktif bir varlık üstlenen sanat eserleri yaratmasıyla tanınmaktadır. Algı, hareket, somutlaşmış deneyim ve benlik duygusuna olan ilgisi nedeniyle izleyiciye deneyim sunan eserler üretmekte ve sanatını güçlendirmek için ışık, su, sıcaklık gibi malzemeleri kullanmaktadır. Sanatını toplumla bir bütün haline getirmeye odaklanan sanatçı için sanat, düşüncüyü somutlaştırmak için en önemli araçtır. Resim, film, fotoğraf, heykel, enstalasyon gibi farklı alanlarda üretim yapan Eliasson müze ve galerilerin bütün sınırlarını zorlamaktadır. Mimari projeler, sivil alana müdahaleler, politika oluşturma, sanat eğitimi, iklim değişikliği ve sürdürülebilirlik gibi konular ile üretim yelpazesini genişletmektedir.

Doğal manzaraları yapay bir şekilde galeri ortamında oluşturma ya da doğal olanı galeri ortamına taşıyarak izleyiciye sunma eyleminde bulunan sanatçının önemli eserlerinden biri olan sanat ve peyzaj mimarinin ortak bir ürünü olan “*Yellow Forest (Sarı Orman)*” (Bkz. Görsel 3.13) müzenin mimari alanını işgal eden ve yeniden tanımlayan iki ağaç grubundan oluşan yapay bir ormandır. Müzenin içerisine yerleştirilen ağaçlar ve ışıklar ile oluşturulan ormana benzer mekân izleyicinin deneyimleyebileceği bir şekilde

tasarlanmıştır. İki tarafı huş ağacı kümeleriyle kaplı olan alanın ortasından bir patika geçmektedir. Tavandan sarkan halka formunda sarı renk yapay ışıklar ağacın yaprakları üstünde parlayarak gölgeler yaratmaktadır. Sarı monofrekans ışık ağaçları ve çevredeki alanı tek bir renge boyamakta ve izleyici çevredeki her şeyi sarı, siyah ve gri tonlarında görmektedir. Eliasson'un yapmış olduğu bu enstalasyon bir sonbahar günü yapılan orman yürüyüşü hissi uyandırmaktadır. Müze içinde potansiyel bir dinlenme ve içe dönme alanı yaratan sanatçı bir ormanı müze salonuna taşımıştır. Sarı ışığın sakinleştirici etkisi aynı zamanda ağaçların gelişmesi için gerekli olan fotosentez sürecini de sağlamaktadır. Eser aracılığıyla insanla dünya arsında bir bağlantı olduğu fikrine atıfta bulunan sanatçı izleyiciye bir çeşit rüyadaymış hissi yaşatmaktadır. Bir ormanı müzeye getirmek doğada yıkanma pratiği, shinrin-yoku ile ilişkilendirilebilir: Ziyaretçiler şehirdeki bir kültür kurumunda bulunsalar da kelimenin tam anlamıyla bir ormana girmenin keyfini çıkarabilirler. (http-30)



Görsel 3.13 Olafur Eliasson, *Yellow Forest (Sarı Orman)*, Huş ağaçları, Monofrekans lamba, 2017

Canlı huş ağaçlarının iki tarafı da kaplaması izleyiciye doğal bir ortamda bulunma deneyimi sunuyor olsa da ruhani bir atmosfer için kullanılan sarı monofrekans lambalar yapaylığını hissettirmektedir. Bu durum izleyiciyi yapay ve doğal olanı sorgulamaya iterek içerisinin ve dışarının nere olduğuna dair algı karmaşası yaşatmakta ve gördüğünü yeniden yorumlatmaktadır. İzleyicinin uzak kaldığı fakat tanıdığı bu mekân algılarla oynayan bir deneyime dönüşmektedir.

SONUÇ

İnsanlık tarihinin başından beri çeşitli amaçlar için yapılan heykel günümüze gelene kadar amaç, anlam, form vb. konularda çeşitli kırılmalar yaşamıştır. Yaşanan toplumsal, ekonomik, teknolojik, dini ve siyasi gelişmelerin heykelin üretim amacının değişmesinde büyük etkisi vardır. Heykelin var olmasında aracı görevi gören malzeme bu gelişmelerden en çok etkilenen şey olmuştur. Heykelin biçim ve içeriğini somut bir şekilde izleyiciye aktaran malzeme aynı zamanda sanatçının sanatsal tutumunu da izleyiciye aktarmaktadır. İnsan tarihinin başlarında büyü objesi olarak kullanılan heykel doğada bulunabilen malzemelerle üretilmiştir. Zamanla insan aklının gelişmesi ve teknolojik yenilikler yeni malzemeleri ve bu malzemeleri işleme imkânı sunmuştur. Malzemelerin daha kolay işlenebilmesi yeni form arayışlarının da önünü açmıştır. Bu andan itibaren heykel yalnızca dini amaçlar için üretilen bir şey değil estetik zevk ile şekillenen formlara dönüşmüştür. Sanatçı bir kısıtlama olmaksızın kendi deneyim ve bilgisi doğrultusunda içinde bulunduğu dünyayı ve çevresinde olup bitenleri sorgularken kendi hisleriyle malzemeyi yeniden şekillendirmektedir. Modernizm ile gelen yenilikçi yaşam tarzı sanatçıları da yeni olanı aramaya teşvik etmiştir. Deneysel bir tavır ile akademik anlayışa ve gelenekselciliğe meydan okuyan modernist sanatçılar yeni form, teknik ve malzeme arayışına girmişlerdir. Kendi iç dünyasını forma döken sanatçılar yeni bir form yorumu olan Soyut sanatı ortaya atmışlardır. Organik ve inorganik formların yorumlanmasından oluşan soyut sanat modernizm döneminin önemli üslupları arasındadır.

İnsanın dış dünya ile yaşadığı deneysel ve duyuşal bağ soyut sanatın temel kaynağıdır. Soyutlama sürecinde benimsenen yöntem ne olursa olsun çıkış noktası doğal nesneler olmuştur. Ortaya çıkan şekiller doğal nesneleri anımsatır ve kendi içinde organik veya inorganik olarak tanımlanmaktadır. Bu tezin ilk bölümünde organik formların çıkış noktasına ve yapısal özelliklerine değinilmiştir. İzleyiciye hem çok tanıdık hem de yabancı gelen organik formlar akışkan ve yumuşak görünümü sayesinde herkes tarafından farklı algılanmaya açıktır. Keskin kenarları olmayan formların tanımlanması zordur ve tanımlanması zor olan formlar izleyicinin kafasında soru işaretleri yaratmaktadır. Heykel sanatında form anlayışının değişmesinde etkili olan soyut sanat anlayışı sonrasında gelen akımlarda da varlığını hissettirmiştir. Organik kavramını form ve malzeme olarak ele alan bu tezde iki yapısal özellik içinde sanat tarihi genelinde

yaşanan değişimler ele alınmaktadır. Tarih genelinde heykel sanatında form değişimleri birçok kez yaşanmış olsa da malzeme değişimleri çok sert ve beklenmedik olmuştur.

Sanayi devriminin ardından dünya genelinde yaşanan değişimler heykeltıraşları da etki altına almıştır. Geleneksel olan malzemelerin yanı sıra daha kolay bulunabilen ve ucuz malzemelerden üretim yapmaya başlayan sanatçılar bu dönemden itibaren sanat için sanat düşüncesiyle onu bir araç olmaktan çıkartıp amaca dönüştürmüşlerdir. Geleneğin reddi ile farklı arayışlara giren sanatçılar kalıcı malzemelerin yanı sıra kalıcılığı olmayan, yumuşak, kolay bulunabilen, doğada var olan malzemeleri sanata dahil etmişlerdir. Sanatta Dada ile başlayan farklı malzeme arayışları 1960’larda Postmodernizm ile farklı bir anlam kazanmıştır. Bu dönemde formdan çok fikre önem veren sanatçılar disiplinler arası bir yaklaşım sergilemektedirler. Heykel sanatı sergilendiği mekân, izleyici ile olan ilişkisi ve form bakımında değişime uğramıştır. Bu dönemde sanat nesnesi ve sergilendiği mekân izleyici tarafından deneyimlenebilmeye başlamıştır. Heykel sanatında malzeme kullanımının önü neredeyse tamamen açılmış üç boyutlu olan her şey heykel olarak sergilenebilmeye başlamıştır. Bu dönemde fikirlerini olabilecek en net şekilde aktarmak isteyen sanatçılar organik malzemeleri eserlerinde daha çok kullanmaya başlamışlardır. Hayvan kemikleri, vücut sıvıları, ağaç dalları, kuş tüyleri ve benzeri organik malzemeler tiksindirici, ucuz veya kırılabilir olması önemsenmeden sanat ortamındaki yerlerini almaya başlamışlardır. Organik malzemelere sanatçı örnekleriyle değinilen çalışmada hayvan kürklerini, ölü hayvan bedenlerini ve kan gibi kendi vücut sıvılarını sergileyen sanatçıları görmek mümkündür.

Gelişen teknoloji ve sanatseverlerin finansal desteği ile birlikte malzemeye ulaşım imkânlarının artması uçuk fikirleri olan sanatçılara pek çok imkân sağlamıştır. Etik-ahlak sorgulaması olmaksızın sanatında canlı hayvan ve bitki kullanan sanatçılar bir kesimin ilgisini çekerken bir kesimin ise nefretini toplamışlardır. Tezin başlığında geçen “Yaşayan Biçimler” sanat eseri olarak canlı hayvan ve bitkilerin kullanılmasını ele almaktadır. Sanatçı-eser-izleyici çerçevesinde incelenen bu eserler süreçselliği ve değişimi barındırmaktadır. İzleyicilerin deneyimlediği ve bazen dahil olduğu eserler hiçbir zaman ilk anki durumunda değildir. Canlı olan bu eserler sürekli olarak bir değişim halindedirler ve normal yaşam döngülerini gerçekleştirmektedirler. Bu da izleyicinin her zaman farklı bir deneyim yaşadığı anlamına gelmektedir. Özellikle eserlerinde canlı hayvanları kullanan sanatçılar çoğu zaman hayvan aktivistleri tarafından eleştirilmiş,

sergi salonları basılmış, eserlerine zarar verilmiş veya eserin sergilenmemesi için imza toplama kampanyasına maruz kalmışlardır.

Günümüz sanat anlayışında değişen değerler ile sanat formunun yelpazesi oldukça genişlemiştir. Sanatçının benimsediği fikri temsil eden malzeme her ne ise sergilenmeye hazır durumdadır. Sanatı deneyimleyebilmek onu anlamak ve tanımlamak için en etkili yöntemdir. “Organik” kavramının birçok şekilde ele alındığı sanat ortamında “Yaşayan Biçimler” olabilecek en organik eserler olarak karşımıza çıkmaktadır.

KAYNAKÇA

- Alaca, I. V. (2008). Louise Bourgeois'nın Sanatının Kronolojik Dönüşümü. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*.
- Anlamaz, E. (2020). Soyut Heykelde İmge ve İmgelem. Edirne.
- Antmen, A. (2016). İstanbul: Sel Yayınları.
- Arı, B. B. (2019). Geçmişten Günümüze Venüs. *İdil Dergisi*, 322.
- Atakan, N. (2015). ... Ve Sonra. N. Atakan içinde, *Sanatta Alternatif Arayışlar* (s. 80). İzmir: Kara Kalem.
- Atalay, R. (2014). Henry Moore Heykellerinde Metafor Olarak İnsan Figürü. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 112.
- Aydın, İ., & Zümrüt, Y. (tarih yok). Doğa ve Sanat Ekseninde Farklı Yaklaşımlar. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 55.
- Aydın, M. D. (2016). Alternatif Bir Malzeme Olarak Polimer ve Tekinsiz Kavramı.
- Baykam, B. (1994). *Maymunların Resim Yapma Hakkı*. Lİteratür Yayınları .
- Bingöl, M. P., Çevik, N., & Şenkal, A. D. (2020). Çağdaş Sanatta Doğanın Manipüle Edilmesi Üzerine Santçı Söylemleri. *Dergi Park*, 157-158.
- Coşkun, E. (2011). 1950-1960 Yılları Arası Türk Heykel Sanatı. *CÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 139.
- Çapar, M. (2017). *Beden Sıvı ve Atıklarının Sanatsal Üretim Malzemesi Olarak Kullanımı*. Denizli: Pamukkale Üniversitesi 1. Uluslararası Sanat Eğitimi Sempozyumu Bildiri Kitabı.
- Çimen, Ö. (2010). 1950'lerden Günümüze Sanatta Avangard Olgusu. İstanbul.
- Çobanoğlu, Ş. (2011). Modernizm Sonrası Batı Heykel Sanatında Biçimsel Yaklaşımlar ve Taş. İzmir.
- Doğru, S. (2010). Heykelde Geometrik Soyutlama. İzmir.
- Eroğlu, Ö. (2015). Arte Povera. Ö. Eroğlu içinde, *Modern Sanat* (s. 283-284). İstanbul: Tekhne Yayınları.
- Fischer, E. (1990). *Sanatın Gerekliliği*. Ankara: Vyayınları.
- Gül, F. (2013). İnsan-Doğa İlişkisi Bağlamında Çevre Sorunları ve Felsefe. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 18.
- Girgin, F. (2019). Çağdaş Sanatta Genetik. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 115.

- Hodge, S. (2012). *Beş Yaşındaki Çocuk Bunu Neden Yapamaz?* İstanbul: Hayal Perest Yayın Evi.
- Huntürk, Ö. (2011). *Heykel ve Sanat kuramları*. İstanbul: Kitabevi.
- Kömürcü, M. (2020). *Günümüz Heykel Sanatında Organik ve İnorganik Formların Birlikte Kullanılması*. Erzurum.
- Karaca, G. (tarih yok). *Etkileşimli ve Katılımcı Sanat Bağlamında Sanat ve Ekoloji İlişkisi*. 2019: 7. Türkiye Lisansüstü Çalışmaları Kongresi- Bildiriler Kitabı.
- Keş, Ö. (2019). *Heykelde Beden İmgelerine Organik Malzemelerle Soyutlamacı Yaklaşım*. Mersin.
- Koşar, S. T. (2017). *Çağdaş Sanatta Disiplinleri Arası Etkileşimlerde Lif Sanatı*. *İdil Dergisi*, 2038.
- Kuş, M. (2019). *Postmodern Sanat ve Günümüz*. *İdil Dergisi*, 1005.
- Kurtaran, E. (2019). *İnsan-Doğa İlişkisi Bağlamında Güncel Sanat*. Afyonkarahisar.
- Mert, O. (2017). *Modern Sanatta Biyomorfik Soyutlama Stili*. Çanakkale.
- Nalça, Ş. R. (1999). *1960'tan Günümüze Sanat-Kavram İlişkisi ve Bu Bağlamda Yapıtlarının Temelendirilmesi*. İstanbul.
- Okan, B. (2018). *Primitivizm ve Günümüz Sanatına Etkileri*. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 98.
- Önal, P. B. (2018). *Sanatta Malzemenin Yaratım Sürecindeki Rolü ve Seramik Sanatında Esere Özel Bünye Kullanımı*. Ankara.
- Özakçaoğlu, N. (2021). *Endüstriyel Gelişme: Modernleşme Bağlamında Sanat Eseri ve Sanatçının Dönüşüm Süreci*. *Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi*, 61.
- Özkul, D. T. (2022). *Çağdaş Sanatta Organik Malzeme İle Oluşturulan Plastik Dil Üzerine*. *Uluslararası Akademik Birikim Dergisi*, 297.
- Süner, Y. (2015). *Organik Nesnelerin Heykel ve Takı'da Kullanımı*. Mersin.
- Sürücü, G. (2019). *Geometrik Soyutlama Yoluyla Kent Yansıması*.
- Serin, E. (2013). *Biyomorfik-Organik Formlar ve Mekandaki Algıları*. İstanbul.
- Soysuren, U., & Zöngür, C. (2021). *Meret Oppenheim ve Heykelleri*. *Tykhe: Sanat ve Tasarım Dergisi*, 146.
- Şahin, H. (2022). *Modern Sanatta Geleneğin Reddi*. *Akademik Sanat; Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 78-81.
- Türk, A. (2021). *Yoksul Sanatta Maleminin Değişen Anlamları ve Canlı Hayvan Kullanımı*. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 314.

- Tatlıcı, G. (2012). İtalya'da 1960'lardaki Arte Povera Hareketi ve Çağdaş Türk Sanatına Yansıması.
- Turani, A. (2004). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Whitham, G., & Pooke, G. (2018). *Çağdaş Sanatı Anlamak*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Yönsel, M., & Dokak, H. (2022). Kitsch ve Güncel Sanat Pratikleri. *International Journal of Cultural and Social Studies*, 21.
- Yıldız, H. (2005). Postmodern Nedir?
- Yıldız, S. (2007). Primitif Sanat Ve Primitif Sanatın 1900-1950 Yılları Arası Heykel Sanatına Etkileri. İzmir.
- Yılmaz, A. (2019). Damien Hirst'ün Eserlerinde "Ölüm" Teması. *İdil Dergisi*.
- Yavuz, N. (2009). Şiddet Olgusunun 1980 Sonrası Çağdaş Sanat Eserlerine Yansıması. İzmir.
- Yeler, G. M. (2012). Mimarlıkta Biyomorfizm.

İNTERNET KAYNAKÇASI

- http-1:** <https://languages.oup.com/google-dictionary-tr/> (Erişim Tarihi: 11: 01:2023)
- http-2:** <https://www.moma.org/magazine/articles/452> (Erişim Tarihi:10.04.2023)
- http-3:** <https://www.theartstory.org/artist/koons-jeff/> (Erişim Tarihi:08.04.2023)
- http-4:** <http://marcquinn.com/artworks/single/self-1991> (Erişim Tarihi:07.04.2023)
- http-5:** <https://www.asianowparis.com/en/2018/news/2018/5/15/art-and-china-after-1989-theater-of-the-world-guggenheim-museum-bilbao-may-11-sept-23> (Erişim Tarihi: 22.04.2023)
- http-6:** <https://www.guggenheim.org/exhibition/art-and-china-after-1989-theater-of-the-world#:~:text=Art%20and%20China%20after%201989%20presents%20work%20by%2071%20key,Chinese%20experience%20in%20universal%20terms.> (Erişim Tarihi: 22.04.2023)
- http-7:** <https://www.theartstory.org/artist/hepworth-barbara/> (Erişim Tarihi:25.03.2023)
- http-8:** <https://www.ideelart.com/magazine/biomorphism> (Erişim Tarihi:17.03.2023)
- http-9:** <https://gorselsanatlar.wordpress.com/tag/biyomorfik-bicim-nedir/> (Erişim Tarihi:17.03.2023)
- http-10:** <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/henry-moore/henry-moore-on-ch-four-piece-composition-reclining-figure-r1147464> (Erişim Tarihi: 24.02.2023)
- http-11:** https://www.thestar.com/entertainment/2012/10/15/damien_hirsts_in_and_out_of_love_artist_accused_of_killing_9000_butterflies.html?rf (Erişim Tarihi:19.04.2023)
- http-12:** <https://flash---art.com/article/damien-hirst-3/> (Erişim Tarihi:19.04.2023)
- http-13:** <https://en.wikipedia.org/wiki/Form> (Erişim Tarihi: 05.05.2023)
- http-14:** <https://www.apollo-magazine.com/everything-needs-to-be-centred-on-humanity/> (Erişim Tarihi: 16.04.2023)
- http-15:** <https://www.e-skop.com/skopbulten/asklar-ve-kopekler-ve-sanat/880> (Erişim Tarihi: 16.04.2023)
- http-16:** <https://www.evaristti.com/helena-el-pescador-1> (Erişim Tarihi: 17.04.2023)
- http-17:** https://www.turkcebilgi.com/ilkel_sanat#post (Erişim Tarihi: 20.01.2023)

- http-18:** <https://www.dorchestercollection.com/en/moments/in-norway-an-artist-builds-worlds-of-his-own/> (Erişim Tarihi: 26.04.2023)
- http-19:** <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-constantin-brancusi-brazenly-redefined-sculpture> (Erişim Tarihi:12.02.2023)
- http-20:** <https://www.dezeen.com/2014/11/28/not-red-but-green-per-kristian-nygard-grass-installation-oslo/> (Erişim Tarihi: 26.04.2023)
- http-21:** <https://www.frieze.com/article/damien-hirst-1> (Erişim Tarihi:19.04.2023)
- http-22:** <https://womennart.com/2018/03/14/le-dejeuner-en-fourrure-by-meret-oppenheim/> (Erişim Tarihi:10.04.2023)
- http-23:** <https://tr.wikipedia.org/wiki/Postmodernizm> (Erişim Tarihi: 20.04.2023)
- http-24:** <https://mbf.blogs.com/files/evaristti-helena.pdf> (Erişim Tarihi: 17.04.2023)
- http-25:** <https://www.arkhesanat.com/sanat-terimleri-sozlugu/> (Erişim Tarihi:17.03.2023)
- http-26:** <https://www.stendustri.com.tr/haberortak/sanayi-devrimi-nedir-tarihi-ve-sonuclari-h99489.html> (Erişim Tarihi: 03.05.2023)
- http-27:** <https://www.guggenheim.org/audio/track/theater-of-the-world-and-the-bridge-by-huang-yong-ping> (Erişim Tarihi: 22.04.2023)
- http-28:** <https://www.clc.sllf.qmul.ac.uk/?p=391> (Erişim Tarihi: 06.04.2023)
- http-29:** <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/luke-white-damien-hirsts-shark-nature-capitalism-and-the-sublime-r1136828> (Erişim Tarihi: 06.04.2023)
- http-30:** <https://www.newgenres.com/2020/06/your-future-is-now-olafur-eliasson-in.html> (Erişim Tarihi:04.05.2023)

GÖRSELLER KAYNAKÇA

- Görsel 1.1:** https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Venus_von_Willendorf_01.jpg
(Erişim Tarihi:25.01.2023)
- Görsel 1.2:** <https://www.guggenheim.org/artwork/246> (Erişim Tarihi: 04.05.2023)
- Görsel 1.3:** <https://www.musee-rodin.fr/en/musee/collections/oeuvres/walking-man>
(Erişim Tarihi:05.02.2023)
- Görsel 1.4:** <https://www.artic.edu/artworks/9024/sleeping-muse> (Erişim Tarihi:12.02.2023)
- Görsel 1.5:** <https://www.moma.org/collection/works/80760> (Erişim Tarihi:17.03.2023)
- Görsel 1.6:** <https://blog.ayjay.org/bird-basket/> (Erişim Tarihi:24.03.2023)
- Görsel 1.7:** <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/henry-moore/henry-moore-om-ch-four-piece-composition-reclining-figure-r1147464> (Erişim Tarihi: 24.02.2023)
- Görsel 1.8:** <https://webarchive.henry-moore.org/works-in-public/world/uk/edinburgh/scottish-national-gallery-of-modern-art/reclining-figure-festival-1951-lh-293> (Erişim Tarihi: 26.03.2023)
- Görsel 1.9:** <https://www.artsy.net/artwork/barbara-hepworth-pelagos> (Erişim Tarihi:25.03.2023)
- Görsel 1.10:** <https://www.wikiart.org/en/louise-bourgeois/the-destruction-of-the-father-1974> (Erişim Tarihi: 04.04.2023)
- Görsel 2.1:** <https://www.diaart.org/visit/visit-our-locations-sites/walter-de-maria-the-new-york-earth-room-new-york-united-states> (Erişim Tarihi: 10.01.2023)
- Görsel 2.2:** <https://christojeanneclaude.net/artworks/surrounded-islands/> (Erişim Tarihi: 10. 01.2023)
- Görsel 3.1:** <https://www.moma.org/magazine/articles/452> (Erişim Tarihi:10.04.2023)
- Görsel 3.2:** <https://www.wikiart.org/en/victor-brauner/wolf-table-1947> (Erişim Tarihi: 11.04.2023)
- Görsel 3.3:** <https://scalar.fas.harvard.edu/resources-for-loss/the-physical-impossibility-of-death-in-the-mind-of-someone-living-by-damien-hirst-contributed-by-so>
(Erişim Tarihi: 06.04.2023)

- Görsel 3.4:** <http://marcquinn.com/artworks/single/self-1991> (Erişim Tarihi:07.04.2023)
- Görsel 3.5:** <https://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2021/march/23/how-jannis-kounellis-and-12-horses-made-an-arte-povera-masterpiece/> (Erişim Tarihi: 16.04.2023)
- Görsel 3.6:** <https://www.artimage.org.uk/3844/damien-hirst/in---out-of-love--white-paintings---live-butterflies---1991---installed-at-tate-modern--2012> (Erişim Tarihi:19.04.2023)
- Görsel 3.7:** <https://www.artsy.net/artwork/huang-yong-ping-huang-yong-ping-theater-of-the-world> (Erişim Tarihi: 22.04.2023)
- Görsel 3.8:** <https://www.guggenheim.org/audio/track/theater-of-the-world-and-the-bridge-by-huang-yong-ping> (Erişim Tarihi: 22.04.2023)
- Görsel 3.9:** <https://usaartnews.com/art/the-art-of-animal-liberation> (Erişim Tarihi: 17.04.2023)
- Görsel 3.10:** <https://www.circolodeldesign.it/whats-on/WPAC/a-cura-di-gabriele-lucchitta> (Erişim Tarihi: 02.05.2023)
- Görsel 3.11:** <https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/the-collection/works/puppy> (Erişim Tarihi:08.04.2023)
- Görsel 3.12:** <https://www.contemporist.com/not-red-but-green-by-per-kristian-nygard/> (Erişim Tarihi: 26.04.2023)
- Görsel 3.13:** <https://olafureliasson.net/artwork/yellow-forest-2017/> (Erişim Tarihi:04.05.2023)