

**HEYKEL SANATINDA DEĞİŞEN MALZEME
TUTUMLARI BAĞLAMINDA 1960 SONRASI
HEYKELDE YUMUŞAK MALZEMELERİN
ORTAYA KOYDUĞU YENİ OLANAKLAR**

Yüksek Lisans Tezi

**Gökçe HİÇYILMAZ
Eskiőehir, 2018**

**HEYKEL SANATINDA DEĞİŞEN MALZEME TUTUMLARI BAĞLAMINDA
1960 SONRASI HEYKELDE YUMUŞAK MALZEMELERİN ORTAYA
KOYDUĞU YENİ OLANAKLAR**

Gökçe HİÇYILMAZ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Heykel Anasanat Dalı
Danışman: Doç. Nurbiye UZ**

**Eskiőehir
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü
Mayıs, 2018**

*Bu tez çalışması BAP Komisyonunca kabul edilen 1701E015 no.lu proje kapsamında
desteklenmiştir*

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Gökçe HİÇYILMAZ'ın “**Heykel Sanatında Değişen Malzeme Tutumları Bağlamında 1960 Sonrası Heykelde Yumuşak Malzemelerin Ortaya Koyduğu Yeni Olanaklar**” başlıklı tezi **24 Mayıs 2018** tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Heykel Anasanat Dalı Yüksek Lisans** tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

İmza

Üye (Tez Danışmanı) : Doç. Nurbiye UZ

Üye : Prof. Rahmi ATALAY

Üye : Doç. Bülent ÇINAR

Prof. Dr. Münevver ÇAKI
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

ÖZET

HEYKEL SANATINDA DEĞİŞEN MALZEME TUTUMLARI BAĞLAMINDA 1960 SONRASI HEYKELDE YUMUŞAK MALZEMELERİN ORTAYA KOYDUĞU YENİ OLANAKLAR

Gökçe HİÇYILMAZ

Heykel Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Mayıs, 2018

Danışman: Doç. Nurbiye UZ

İnsanlık tarihi boyunca üretilen sanatsal nesnelere kullanılan malzemelerin çeşitliliği teknolojinin ilerlemesi ve yeni malzemenin ulaşılabilirliğiyle paralel bir gelişim göstermiştir. Toplumların inançları, gelenekleri, teknolojik ve ekonomik değişimleri sanatsal üretimlerinin niteliğini belirlerken, heykellerin malzemelerini de etkilemiştir. Tarihteki ilk heykel örnekleri, hayvan kemikleri, kolay yontulabilen taşlar, ahşap ve kil gibi malzemelerden yapılmıştır. Antik dönem şehir devletlerinden, günümüz modern dünyanın başlangıcı sayılan 19. yüzyılın sonuna kadar üretilen heykellerin en çarpıcı örnekleri siyasi ve dini erkin gücünün, kutsallığının, zenginliğinin ve estetik değerlerinin yansımasıdır. Bu bağlamda üretilen heykellerin kalıcı ve ihtişamlı olması için dayanıklı ve ekonomik değeri olan işlenebilir madenler, metaller ve çeşitli taşlar tercih edilmiştir.

Antik Yunan Sanatına öykünme, evrensel ve ideal bir güzelliği ortaya koyma arzusuyla iç içedir. Mutlak olanı arayış, sanatta geçicilik olgusunu dışlarken heykeltıraşların malzeme seçiminde zamana karşı dirençli, sağlam ve sert malzemelerin kullanımına yöneltmiştir. Endüstri Devrimi sayesinde sanatsal malzeme olanakları artmıştır. Makineleşme sayesinde üretilen malzemeler ucuzlamış ve ulaşılabilirlikleri kolaylaşmıştır. Bu yeni malzemeler sanatçıların dikkati çekmiş, deneysel uygulamalar için merak ve istek uyandırmışlardır. Kumaş, lateks, lastik, naylon, kâğıt, saç, ip, lif vb. gibi yumuşak malzemeler de bu dönemde heykelde kullanılmaya başlanmıştır. 1960 sonrasında postmodernizmin deneysel tavrıyla heykeltıraşlar, yumuşak malzemelerle farklı önermeler ortaya koymuşlardır. Esneme, uçuşma, sıkışma, büzülme, katlanma, yayılma, dağılma, kırışma vb. gibi farklı fiziksel özelliklere sahip yumuşak malzemeler, kavramsal ve biçimsel yeni imkânlar sunmuşlardır. Heykelin plastik olanakları

çerçevesinde, kalıcılık fikri yerine sanatç ılar ın anlatmaya çalıştığı düşünce, malzemenin kendisi ve sanatsal üretim süreci gibi yeni anlam ve form yapıları önem kazanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Çağdaş Sanat, Heykel, Yumuşak, Malzeme, Taktil.

ABSTRACT

IN THE CONTEXT OF CHANGING MATERIAL APPROACHES IN SCULPTURE THROUGH THE NEW OPPORTUNITIES OF SOFT MATERIALS AFTER 1960

Gökçe HİÇYILMAZ

Department Of Sculpture

Anadolu University, Institutional of Fine Arts, May, 2018

Supervisor: Assoc. Prof. Dr. Nurbiye UZ

Variety of the materials used in artistic objects throughout the history of humanity has evolved parallelly with the advancement of technology and accessibility to the new materials. Beliefs, traditions, technologic and economic changes of the societies determined the quality of the artistic productions while affecting sculptures' the materials. In the history, the first examples of primitive sculptures were created by using materials such as animal bones, stones which easy to dress, wood and clay. The most striking examples of the sculptures created from the cities of ancient period to the 19th century, which is hailed as the beginning point of the modern age, are the ones which reflect the strength, divinity, richness and aesthetic values of the political and religious entities. In order for these sculptures that are created within this context to be permanent and magnificent, processable ores, metals and various stones which are durable and economic were preferred.

Until modernism, the emulation of the Ancient Greek Art is concentric with the desire to manifest a universal and ideal sense of beauty. While the search for the absolute externalized the temporariness of the arts, it directed the sculptors to the use of durable and stable materials which are more resistant to the decaying effects of time. With the help of the Industrial Revolution, amount of the artistic materials increased. Through the mechanization produced materials has increased, cheapened and got easier to access. These materials caught the eyes of the artists and paved way for experimental uses. New soft materials such as fabric, latex, rubber, nylon, paper, rope and fiber were started to picked up as sculpture materials in this period. With the experimental style of postmodernism which came after the 1960s, sculptors began creating different representations. Various aspects such as stretching and flexion, fuzziness, compression,

contraction and shrinkage, folding, spreading and wrinkling helped soft materials to provide new conceptual and figural opportunities. Within the plastic scope of sculpture, instead of the idea of permanence, new meaning and form structures such as the thought the artists are trying to convey, material itself and artistic production gained significance.

Keywords: Contemporary Art, Sculpture, Soft, Material, Tactile.

ÖNSÖZ

“Heykel Sanatında Değişen Malzeme Tutumları Bağlamında 1960 Sonrası Heykelde Yumuşak Malzemelerin Ortaya Koyduğu Yeni Olanaklar” başlıklı yüksek lisans tez çalışması, Anadolu Üniversitesi’nin desteklediği Bilimsel Araştırma Projeleri (BAP) kapsamında, 1701E015 No’lu lisansüstü tez projesi olarak gerçekleştirilmiştir.

Özellikle yumuşak malzeme kullanımının başlangıcının nereye kadar gittiği sorusundan hareketle ele alınan birinci bölümde, genel bir bakışla heykel sanatı tarihinde malzeme tutumları değerlendirilmiştir. 1960’lı yıllara kadar yaşanan değişimler, farklı toplumların ve tarihsel dönemlerin yaklaşımları, kronolojik bir çerçevede yine genel bir bakışla ele alınmıştır. Malzeme kullanımında yaşanan değişim sosyolojik, ekonomik, teknolojik ve estetik bir bağlamda incelenmiştir. Konuya farklı bakış açısı getirmeyen her dönem, toplum ya da akıma değinilmemiştir.

İkinci bölümde, 1960’lardan itibaren heykelin esas bağlamını oluşturmaya başlayan mekân, izleyici ve sanat eseri, sanat disiplinlerinin değişkenlik gösteren yaklaşımları, teori ve uygulamalar üzerinden ele alınmıştır. Ardından, heykel sanatında kullanımı yaygınlaşan yumuşak malzemelerin genel tanımı yapıp, başlıklara ayrılarak incelenmiştir. Bu başlıklarda yer alan malzemelerin genel hatlarıyla yapısal özellikleri ve kullanım nedenlerinden bahsedilmiştir. Çeşitli türleri olan bu malzeme sınıfı, araştırma döneminde karşılaşılmış örneklerle sınırlandırılmıştır. Fikir verici olması düşüncesiyle örnek olarak gösterilen bu çalışmalar, detaylandırılmadan anlatılmıştır. Gelecekte yapılması muhtemel araştırmalarla, bu sınıflandırılmaya yeni malzemelerin ya da kategorilerin eklenmesi mümkündür.

Üçüncü bölümde, içerik, biçim ve teknik açısından çeşitlilik gösteren yumuşak malzemelerin sunduğu olanaklar, örnek olarak seçilen sanatçılar ve çalışmaları üzerinden açıklanmıştır. Bu çalışmalar, ‘kalıcı formlar’ ve ‘geçici formlar’ olarak iki alt kategoriye ayrılarak ele alınmıştır. Son kısımda, tez araştırmasına güncel veriler sağlamak için proje kapsamında 5. Uluslararası Risjwijk Textil Bienali’nde yerinde inceleme yapılmıştır. Bienalde yer alan üç boyutlu çalışmaların bazılarında bölüm sonunda yer verilmiştir. Teknik ve içerik açısından yumuşak malzemelerle yapılan çalışmalar hakkında okuyuculara fikir verebilmek amaçlanmıştır.

Tez çalışmam boyunca ihtiyaç duyduğum konularda her zaman bana destek olmuş ve rehberlik etmiş değerli danışman hocam Doç. Nurbiye Uz’a, araştırmamın derinleşebilmesinde çok yönlü imkânları bana sağlamış olan Anadolu Üniversitesi’ne ve

bölüm başkanımız Prof. Rahmi Atalay'a, bana her zaman inanan ve kararlarımı destekleyen aileme, çalışma sürecimde bana destek olmuş Aykut Alp'e ve arkadaşlarıma içten teşekkürlerimi sunarım.

Gökçe Hiçyılmaz

24.05.2018

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

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

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

Gökçe HİÇYILMAZ

İÇİNDEKİLER

BAŞLIK SAYFASI	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT	v
ÖNSÖZ	vii
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ	ix
İÇİNDEKİLER	x
GÖRSELLER DİZİNİ	xii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. HEYKEL SANATINDA MALZEME TUTUMLARININ GELİŞİMİ	3
1.1. Tarih Öncesinden Modernizme Heykelde Malzeme Tutumları	3
1.1.1. Tarih öncesi	4
1.1.2. Antikite	8
1.1.3. Ortaçağ	13
1.1.4. Rönesans	13
1.1.5. Modernizm	14

İKİNCİ BÖLÜM

2. 1960 SONRASI HEYKELDE DEĞİŞEN ANLAYIŞLAR ve YUMUŞAK MALZEMELERİN HEYKEL SANATINDA SUNDUKLARI FORM OLANAKLARI	26
2.1. 1960 Sonrası Heykelde Değişen Anlayışlar	26
2.1.1. 1960 sonrası mekânın değişimi	29
2.1.2. 1960 sonrası izleyicinin değişimi	35
2.1.3. 1960 sonrası sanat nesnesinin değişimi	40
2.2. 1960 Sonrası Yumuşak Malzemelerin Heykel Sanatında Sundukları Form Olanakları	53
2.2.1. Tekstil malzemeleri	55
2.2.2. Kâğıt	64
2.2.3. Yumuşak polimerler	68

2.2.4. Balmumu	75
2.2.5. İnsan ve hayvan bedenleri	81
2.2.6. Geçici malzemeler	85

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. 1960 SONRASI YUMUŞAK MALZEMELERLE YAPILMIŞ ÜÇ BOYUTLU UYGULAMALAR	91
3.1. Yumuşak Malzemelerle Yapılmış Kalıcı Form Uygulamaları	92
3.1.1. Eva Hesse, ‘ <i>Untitled /Rope Piece</i> ’	92
3.1.2. Dorothea Tanning, ‘ <i>Hôtel Du Pavot, Chambre 202</i> ’	93
3.1.3. Robert Morris, ‘ <i>Untitled /Pink Felt</i> ’	94
3.1.4. Magdalena Abakanowicz, ‘ <i>80 Backs</i> ’	95
3.1.5. Mike Kelley, ‘ <i>Frankenstein</i> ’	97
3.1.6. Kiki Smith, ‘ <i>Hard Soft Bodies</i> ’	98
3.2. Yumuşak Malzemelerle Yapılmış Geçici Form Uygulamaları	99
3.2.1. Allan Kaprow, ‘ <i>Words</i> ’	99
3.2.2. David Medalla, ‘ <i>Cloud Canyons No. 25</i> ’	100
3.2.3. Lygia Clark, ‘ <i>O Eu E O Tu</i> ’	102
3.2.4. Christo ve Jean Claude Javacheff, ‘ <i>Running Fence</i> ’	103
3.2.5. Füsün Onur, ‘ <i>Çiçekli Kontrpuan</i> ’	105
3.2.6. Ernesto Neto, ‘ <i>Leviathan Thot</i> ’	106
3.2.7. Wolfgang Naib, ‘ <i>Pollen from Hazelnut</i> ’	107
3.3. 5. Rijswijk Tekstil Bienali	109
3.3.1. Janaina Mello Landini, ‘ <i>Ciclotrama 82/Intersection</i> ’	110
3.3.2. Rieko Koga, ‘ <i>Future Diary</i> ’	112
3.3.3. Susanna Bauer, ‘ <i>3D leaves</i> ’	112
3.3.4. Maryam Ashkanian, ‘ <i>Sleep series</i> ’	113
3.3.5. June Lee, ‘ <i>Bystander series</i> ’	115
3.3.6. Agnès Sébyleau, ‘ <i>La Ligne</i> ’	115
SONUÇ	117
KAYNAKÇA	120
E-KAYNAKÇA	129
ÖZGEÇMİŞ	131

GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

- Görsel 1.1.** “Bhimbetka Petroglifleri”, Acheulian kupüllerden bir kesit, MÖ 700-290 bin, Auditorium mağarası ile Daraki-Chattan Kaya Sığınakları,Hindistan 4
- Görsel 1.2.** “Hohle Fels Venüsü”, yükseklik 6 cm, tüylü mamut dişi, tahmini MÖ 35- 40 bin yıllık, Tübingen Üniversitesi, Almanya 5
- Görsel 1.3** “Dolni Vestonice Venüsü”, yükseklik 11 cm, seramik, MÖ 26-24 bin, Viyana Doğal Tarih Müzesi, Avusturya 5
- Görsel 1.4.** “Willendorf Venüsü”, yükseklik 11 cm, oolitik kireç taşı, MÖ 28-25 bin, Viyana Doğal Tarih Müzesi, Avusturya 5
- Görsel 1.5.** At rölyefi, kaya üzerine kabartma, MÖ 17,200, Le Roc De Sers Mağarası, Fransa 6
- Görsel 1.6.** “Urfa Adam”, yükseklik 180 cm, kireçtaşından yontu, MÖ 12 bin, Urfa Müzesi, Urfa 7
- Görsel 1.7.** “Shigir İdol”, yükseklik 2,8 m, karaçamdan yontu, MÖ 7,500, Ural Dağları, Rusya 7
- Görsel 1.8.** “Jericho kafatası”, 17 cmx14,6 cm, MÖ 8,200-6,000, Britanya Müzesi, İngiltere 8
- Görsel 1.9.** “Fundalıktaki Koç”, 45,7 cmx30,5 cm, altın, bakır, deniz kabuğu, lapis lazuli ve kireçtaşı, MÖ 2600, Britanya Müzesi, İngiltere 8
- Görsel 1.10.** “Athena Parthenos” birebir ölçülerde replika, yükseklik 1150 cm, orijinal heykelin kıyafetleri altından, teni fildişinden, chryselephantine tekniği, Centennial Park, Nashville, Tennessee. 10
- Görsel 1.11.** “Demeter ve Kore”, büst, el ve ayaklar mermer, gövde ahşap, MÖ 6.yy, Morgantina akrolit heykelleri, Aidone Arkeoloji Müzesi, Sicilya10
- Görsel 1.12.** “Babugeri”, keçi yünü, hayvan zilleri, Simitlia Festivali, 2015, Bulgaristan 11
- Görsel 1.13.** “Chancay bebeği”, 30,5x14x3,8 cm, pamuk, yün, ahşap, MS 1000-1450, Walters Sanat Müzesi, Baltimore 11
- Görsel 1.14.** “Komokun”, ahşap, hayvan boynuzları, kuş kemikleri, bitki lifleri, kirpi iğneleri, toprak, cam, 20. yüzyıl, Baltimore Sanat Müzesi, ABD..... 12
- Görsel 1.15.** “Susu” maskesi, kuş tüyü, ahşap, kuru yaprak, hasır, doğal boya, polen, Avustralya Müzesi, Avustralya 12
- Görsel 1.16.** Madame du Codray, “Machine”, kumaş, 18.yüzyıl, Musée Flaubert Et D'histoire De La Médecine, Rouen, Fransa 15

Görsel 1.17. Saçtan yas çelengi, insan saçı, ip, tel, ahşap, 1850–1900, Everhart Müzesi, Pensilvanya	16
Görsel 1.18. Edgar Degas, “La Petite Danseuse de Quatorze Ans”, 98,4x41,9x36,5 cm, bronz, kumaş, ipek, ahşap kaide, bronz versiyon, 1881, Tate, Britanya	17
Görsel 1.19. Pablo Picasso, “Still Life with Guitar”, 76,2x52,1x19,7 cm, kâğıt, karton, boyanmış tel, mukavva, 1913, MOMA, New York	18
Görsel 1.20. Marcel Duchamp, “Bicycle Wheel”, 129,5x63,5x41,9 cm, metal teker ve ahşap tabure, 1951, MOMA, New York	19
Görsel 1.21. Kurt Schwitters, “Merzbau”, kâğıt, karton, ahşap, buluntu nesne, metal, 1923-1937, Hannover	20
Görsel 1.22. Wolfgang Paalen, “Articulated Cloud”, sünger, 1938	21
Görsel 1.23. Mimi Parent, “Maitresse”, kırbaç sapı, insan saçı, 1996	21
Görsel 1.24. Man Ray, “The Enigma of Isidore Ducasse”, 40,5x57,5x21,5 cm, keçe ve ipe sarılmış dikiş makinesi, 1920’deki orijinalin 1970 replikası, Tate, Birleşik Krallık	22
Görsel 1.25. Meret Oppenheim, “Luncheon In Fur”, bardak çapı: 10,9 cm, tabak çapı: 23,7 cm, kaşık: 20,2 cm, ortalama yükseklik: 7,3 cm, kürk kaplı gerçek çay fincanı, tabak ve kaşık, 1936, MOMA, New York	22
Görsel 1.26. Marcel Duchamp, “1200 Sacs De Charbon”, bez çuval, gazete, kömür tozu, 1938, Uluslararası Sürrealizm Sergisi, Galerie Beaux- Arts, Paris	23
Görsel 1.27. Marcel Duchamp, “Le Fil”, ipe çevre oluşturma, Gerçeküstücülüğün İlk Belgeleri Sergisi, 1942, 551 Madison Avenue, New York	24
Görsel 1.28. Robert Rauschenberg, “Bed”, 191,1x80x20,3 cm, yastık, yorgan ve ahşap destek üzerinde yağlı boya ve kalem, 1955, MOMA, New York	25
Görsel 2.1. Robert Morris, “Untitled/ 3Ls”, değişken ölçülerde yerleştirme, paslanmaz çelik, 1964, Green Gallery, New York	32
Görsel 2.2. Jean Toche, “Labyrinths and Psychological Stress,” yerleştirme, 1967, Judson Gallery, New York	33
Görsel 2.3. Robert Smithson, “Spiral Jetty”, 457,2 mx4,57 m, çamur, çökelmiş tuz kristalleri, kaya, su bobini, 1970, Rozel Point, Great Salt Lake, Utah..	35
Görsel 2.4. Robert Morris, “Untitled”, 91,4x91,4x91,4 cm, ayna ve ahşap, 1965, Detroit Institute of Arts, Detroit	37
Görsel 2.5. Jan Švankmajer, “Masturbation”, kumaş, lastik, taktil obje, 1975	39
Görsel 2.6. Yves Klein, “Le vide”, boş kabin ve galeri mekanı, yerleştirme, 1958,	

Iris Clert Gallery, Paris	41
Görsel 2.7. Gilbert & George, “The Singing Sculpture”, performans, 1970, Nigel Greenwood Gallery, Londra	43
Görsel 2.8. Barry Le Va, “ Continuous And Related Activities: Discontinued By The Act Of Dropping”, değişken boyutlarda, cam ve vişne çürüğü renkte keçe, 1967, Whitney Museum of American Art, New York	45
Görsel 2.9. Giovanni Anselmo, “Untitled (Structure that Eats)”, granit, bakır tel, lahana, talaş, 1968, Ileana Sonnabend Koleksiyonu	45
Görsel 2.10. Robert Morris, “Lead and Felt”, keçe ve kurşun, değişken ölçüler, 1967, Castelli Gallery, New York	46
Görsel 2.11. Jackie Winsor, “#1 Rope”, 102,2x101,6x101,6 cm, ahşap, kenevir, 1976, SFMOMA Koleksiyonu, San Fransisco	47
Görsel 2.12. Françoise Grossen, “Inchworm”, yaklaşık 609,8x396,3x61 cm, endüstriyel pamuk kablo, 1971, ICA, Boston	50
Görsel 2.13. Louise Bourgeois, “Blue Days”, 292.1cm × 205.7cm × 241.3cm, kumaş, metal, cam, 1996, courtesy Cheim & Read and Hauser & Wirth	51
Görsel 2.14. Rebecca Horn, “White Body Fan”, R: 300cm, kumaş ve metal, 1972, Tate Koleksiyonu, Birleşik Krallık	52
Görsel 2.15. Jean Dubuffet , “Nini la minaudé”, 275x100x740 cm, 1973, Foundation Dubuffet, Paris, Fransa	53
Görsel 2.16. Sheila Hicks, “Banisteriopsis II”, 63,5x135,9x48,3 cm, keten ipliği ve yün, 1965–66/2010, The Institute of Contemporary Art, Boston	56
Görsel 2.17. Claire Zeisler, “Triptych”, her panel: 148,6 cmx73 cm, düğümlenmiş ve bağlanmış batiklenmiş yün, 1967, Smart Museum of Art, Chicago	56
Görsel 2.18. Lee Bontecou, “Untitled”, 203,6x226x88 cm, kaynaklanmış çelik, tuval bezi, siyah kumaş, ham deri, bakır tel, is, 1961, MOMA, New York	57
Görsel 2.19. Yayoi Kusama, “Arm Chair”, 96,52x96,52x127 cm, koltuk, ayakkabı, kumaş, dolgu malzemesi, akrilik, 1963, Akronart Museum, Ohio	57
Görsel 2.20. Claes Oldenburg “Soft Typewriter Ghost Version”, 23x70x72 cm, kanvas üzerine liquitex, kapok dolgu, kordon, ahşap kaide, akrilik levha, 1963, Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main, Frankfurt	58
Görsel 2.21. Hans Haacke, “Wide White Flow”, 976 cmx1,275 cm, elektrikli fanlar, beyaz ipek kumaş, yerleştirme, 1967-2017, 14. Lyon Bienali, Fransa	59
Görsel 2.22. Lucy Orta, “25 Nexus”, 600x600x200 cm ya da 450x550x200 cm,	

	mikro gözenekli polyamid, ipek baskı, fermuar, kafa destekleri, 2001, Museum für Angewandte Kunst, Köln	59
Görsel 2.23.	Nick Cave , “Sound Suit”, 246x66x51 cm, sentetik kürk, kumaş, metal, manken, 2009, Jack Shainman Gallery, New York	60
Görsel 2.24.	Duane Hanson, “Young Shopper”, birebir ölçüde, renklendirilmiş polyester, yağlı boya, gerçek aksesuarlar, 1973, Saatchi Gallery, İngiltere	61
Görsel 2.25.	Sarah Lucas, “Nud Cycladic”, 53,3x62,2x61 cm, naylon, sentetik lif, beton, tel, 2010, Metropolitan Museum, New York	61
Görsel 2.26.	Kate MccGwire, “GYRE”, 275x770x415 cm, karga tüyleriyle karışık teknik, 2012, All Visual Arts, Londra, Birleşik Krallık	62
Görsel 2.27.	Do Ho Suh, “Staircase III”, değişken ölçülerde, polyester kırmızı kumaş, çelik borular, 2010, Lehmann Mupin Gallery, New York	62
Görsel 2.28.	CANAN, “Cennet”, Tül, payet, ip, kumaş, zil, ışık, motor, 2017, Arter, İstanbul	63
Görsel 2.29.	Olek, “Crocheted Locomotive”, renkli ipler, tığ örme tekniği, 2013, Lodz, Polonya	63
Görsel 2.30.	Janet Echelman, “1.26 MONTREAL”, 2438,4x1828,8x914,4 cm, polyester fiber, ışık, 2015, 2016, 2017, Montreal	64
Görsel 2.31.	Li Hongbo, “Baby”, 85×26×18 cm, kâğıt, yapıştırıcı, 2012, Contemporary by Angela Li Gallery, Hong Kong	65
Görsel 2.32.	Tara Donovan, “Untitled (Paper Plates)”, 104,14x129,5x121,92 cm, kâğıt ve yapıştırıcı, Lot Number 23, 2005, Dickinson Gallery, New York.....	65
Görsel 2.33.	Şakir Gökçebağ, “Trans Layers 1”, 375x 650x10 cm, tuvalet kâğıtları, yerleştirme, 2010	66
Görsel 2.34.	Annette Messenger, “Mes Voeux”, yaklaşık 356,2 cmx200 cm, jelatin gümüş baskı, kâğıt üzerine renkli kalem, cam, bant, ip, raptiye, 1988-91, MOMA, New York	66
Görsel 2.35.	Osang Gwon, “Limbo Garden”, 177x245x120 cm, C-print ve karışık teknik, 2007, Arario Gallery, Seul	67
Görsel 2.36.	Azade Köker, “Abandoned City”, 40x40x90 cm, kâğıt ve video, yerleştirme, "Entkettet–Çözülme” Sergisi, 2016, Elgiz Museum, İstanbul	67
Görsel 2.37.	Jen Stark, “Box 1”, asitsiz kâğıt, köpük blok, yapıştırıcı, mdf, boya, 25.4x 25.4x 26 cm, 2014.....	68
Görsel 2.38.	Nermin Er, ”Kapalı Kutu”,kâğıt ve hareketli ışıklı kutu, 25 x 25 cm, 2011.....	68

Görsel 2.39. Lynda Benglis, “Untitled/ Polly's Pie II”, 15,2x13,7x83,8 cm, pigment, poliüretan köpük, 1968, National Gallery of Australia, Canberra	69
Görsel 2.40. John Chamberlain, “Mannabend Ra”, 69,9x132,1x121,9 cm, poliüretan köpük ve ip, 1966, Solomon R. Guggenheim Museum, New York	70
Görsel 2.41. Patricia Piccinini, “The Young Family”, 85x150x120 cm, silikon, fiberglas, deri, saç, plywood, 2002, National Museum of women in the arts	70
Görsel 2.42. Ron Mueck, “Dead Dad”, 20x38x102 cm, silikon, poliüretan, stiren, sentetik saç, 1996-1997, Anthony d'Offay Koleksiyonu, Londra	71
Görsel 2.43. Andy Warhol, “Silver Clouds”, 91,4 cmx129,5 cm, helyum dolu mylar film, 1966, Warhol Museum, Pittsburgh	71
Görsel 2.44. Les Levine, “Slip Cover”, mylar film ve hava, çevre düzenlemesi, 1967, Art Gallery of Ontario, Toronto	72
Görsel 2.45. Eva Hesse, “Sequel”, zemin yüzey: 76,2 cmx81,3 cm, değişken ölçüler, lateks, pigment, peynir bezi, 1967, The Art Institute of Chicago, Chicago.....	72
Görsel 2.46. Louise Bourgeois. “Fillette”, 59,7x28x19,1 cm, alçı üzerine lateks, 1968, MOMA, New York	73
Görsel 2.47. Kiki Smith, “Untitled”, 13,7x189,9x93,3 cm, lateks ve cam, 1992, Speed Museum, Kentucky	73
Görsel 2.48. Eva Hesse, “Expansion”, 309,9 cmx762 cm, değişken ölçüler, fiberglas, polyester resin, lateks ve peynir bezi, 1969, Solomon R. Guggenheim Museum, New York	74
Görsel 2.49. Lynda Benglis, “Contraband”, 7,6x295,3x1011,6 cm, yaklaşık kalınlık 0,3 cm, renkli pigment, lateks, 1969, Whitney Museum of American Art, New York	74
Görsel 2.50. Heidi Bucher, “Untitled/ Herrenzimmer”, 259,7x180,3x19,1 cm, lateks, pamuk, pigment, 1979, Courtesy of Freymond-Guth, Zürich	75
Görsel 2.51. Charles Petillon, “HeartBeat”, 100 bin lateks balon ve ışık, yerleştirme, 2016, Covent Garden Market Binası, Londra, İngiltere.....	75
Görsel 2.52. Gavin Turk, “Death Of Che”, 130x120x255 cm, balmumu ve beton, 2000, Magasin Gallery, Fransa	77
Görsel 2.53. Abigail Lane, “Misfit”, 60x85x192 cm, balmumu, alçı, insan saçı, giysi, gözlük, yağlı boya, 1994, Serpentine Gallery, Londra	77
Görsel 2.54. Urs Fischer, “Julian”, 254,3x107,5x136,5 cm, parafin mum, mikrokristalin mum, pigment, yağlı boya, çelik, fitil, 2014	78
Görsel 2.55. Robert Gober, “Untitled”, 31x45x33 cm, balmumu, plastik, saç,	

1999, Walker Art Gallery, İngiltere	79
Görsel 2.56. Berlinde De Bruyckere, “Romeu”, 82,5x77,6x153,8 cm, balmumu, demir, epoksi, yün, ahşap, pamuk, 2010, Hauser & Wirth, Zürich	79
Görsel 2.57. Rebecca Stevenson, “Sweet Shell”, 40x45x35 cm, balmumu, 2004, Gallery One, Avustralya	80
Görsel 2.58. Anish Kapoor, “Push Pull II”, 500x895x90 cm, çelik, balmumu ve yağ bazlı boya, 2009	80
Görsel 2.59. Ren Ri, “#6-83”, 120×120×40 cm, akrilik, doğal balmumu, 2014-2015, Pearl Lam Galleries, Hong Kong	81
Görsel 2.60. Aganetha Dyck, “Glass Dress: Lady in Waiting” elbise: 84,5x72x70 cm; ayakkabılar: 12,5x 22x7 cm; çanta: 26x17x11 cm; kolye: 25x15x 8 cm, cam, arı peteği, propolis, inci, ahşap, kadın ayakkabısı, plastik el çantası, kolye, 1992-98, National Gallery of Canada, Kanada	81
Görsel 2.61. Joseph Beuys, “How to Explain Pictures to a Dead Hare”, bal, altın varak, tahnitlenmiş hare tavşanı, 1965, Schelma Gallery, Dusseldorf	82
Görsel 2.62. Joseph Beuys, “I Like America and America Likes Me”, performans, keçe, çakal, baston, 1974, Soho Galley, New York	83
Görsel 2.63. Jannis Kounellis, “Untitled/12 Live Horses”, 12 canlı at, yerleştirme, 1969, Roma.....	83
Görsel 2.64. Nicholas Galanin, “Inert Wolf”, tahnitlenmiş bir kurt ve keçe, 2009, Burke Museum, Permanent Collection, Seattle	84
Görsel 2.65. Berlinde De Bruyckere, “Inside me”, 328,7x244,5x126,5 cm, demir döküm, at derisi, epoksi, ahşap, 2008-2010, Hauser & Wirth Zürich, İsviçre	84
Görsel 2.66. Kate Clark, “Bully”, 208,28x106,68x137,16 cm kurt derisi, seramik, köpük, iplik, iğneler, kauçuk gözler, ahşap, boya, 2010, Kate Clark Studio, Brooklyn	85
Görsel 2.67. Yves Klein, “Mur de feu”(solda) 50 bunsen brülör ve gaz; “Colonne de Feu” (sağda), bir brülör ve gaz,1961, Museum Haus Lange, Krefeld, Almanya.....	86
Görsel 2.68. Anna Veronica Janssens, “Yellow Rose”, 7 adet yansıtıcı ışık kaynağı, yapay sis, 2007, Gallery Bortolami, New York	86
Görsel 2.69. Andy Goldsworthy, “Red river stone. Crushed into dust. Thrown”, kırmızı toz, 2016, Dumfriesshire, Scotland	87
Görsel 2.70. Mona Hatoum, “Hanging Garden”, 172x92x785 cm, jut çuval, toprak, çimen, 2009, Kunsthalle Wien Karlsplatz, Viyana, Avusturya	87
Görsel 2.71. Jeff Koons, “Puppy”, 1234,4x1234,4x650,2 cm, paslanmaz çelik, ahşap, toprak, geotekstil kumaş, iç sulama sistemi, canlı bitkiler, geçici süreli yerleştirme, 1992, Arolsen Şatosu, Almanya	88

Görsel 2.72. Antony Gormley, “Blind Light”, 10m ² kapalı cam alan, sis makinesi, aydınlatma, çevre ve ışık düzenlemesi, 2007, Hayward Gallery, İngiltere.....	89
Görsel 2.73. Anish Kapoor, “Descension”, su, girdap mekanizması, 2014, Brooklyn Köprüsü Parkı, New York	89
Görsel 2.74. Jeff Koons, “Three Ball Total Equilibrium Tank”, 153,6x123,8 x33,6 cm, cam, metal, pnömatik ayaklar, 3 basketbol topu, su, 1985, Tate, İngiltere.....	90
Görsel 2.75. Jason Decaires Taylor, “The Raft of Lampedusa”, birebir boyutlarda 12 figür ve zodyak bot, pH nötr beton, 2016, Lanzarote Under Water Museum, Lanzarote Adaları, İspanya	90
Görsel 3.1. Eva Hesse, “Untitled/ Rope Piece”, değişken ölçülerde, lateks, ip, halat, tel, 1969-1970, Whitney Museum of American Art, New York.....	93
Görsel 3.2. Dorothea Tanning, “Hôtel Du Pavot, Chambre 202”, 340,5x310x470 cm, yerleştirme, kumaş, yün, sentetik kürk, karton, pin pon topları, 1970-73, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris	94
Görsel 3.3. Robert Morris, “Untitled/Pink Felt”, değişken ölçülerde, pembe keçe parçaları, 1970, Solomon R. Guggenheim Museum, New York	95
Görsel 3.4. Magdalena Abakanowicz, “80 Backs”, yükseklik:61-69 cm, derinlik:50-56 cm, çuval bezi, reçine, iç mekan düzenlemesi 1976-80, Museum of Modern Art, Dallas, Teksas	96
Görsel 3.5. Mike Kelley, “Frankenstein”, 31,7x198,1x71,1 cm, oyuncak hayvanlar, iplik ve sepet, iğne kutusu, keçe, 1989, courtesy of Simon Lee Gallery, New York	97
Görsel 3.6. Kiki Smith, “Hard Soft Bodies”, Başlı torso: 200,66x40,64x20,32 cm, tam torso: 96,52x48.26x17,78 cm, kâğıt ve kâğıt hamuru, 1992, Rose Art Museum, Brandeis University, Waltham, Massachusetts	99
Görsel 3.7. Allan Kaprow, “Words”, kâğıt, ışık ve sestten yeniden düzenlenebilir çevre, 1962, Smolin Gallery, New York	100
Görsel 3.8. David Medalla, “Cloud Canyons No.25”, pleksiglas tüpler, motor, su, deterjan, 1964-2016, courtesy of The Hepworth Wakefield	101
Görsel 3.9. Lygia Clark, “O Eu E O Tu”, 170x68x8 cm, endüstriyel kauçuk, köpük, vinil, acrylon, su, kumaş, 1967, courtesy Associação Cultural	102
Görsel 3.10. Christo ve Jean Claude Javacheff, “Running Fence”, 550 cmx39400 cm, 1972-76, Sonoma and Marin Counties, California... 105	
Görsel 3.11. Füsün Onur, “Çiçekli Kontrpuan”, mavi plastik folyo, tel, selofan, dallar, çeşitli takılar, 1982, Resim Sanat Galerisi, İstanbul	106
Görsel 3.12. Ernesto Neto, “Leviathan Thot”, likra tül, polyamid kumaş, styrofoam toplar, 2006, Pantheon, Paris	107

Görsel 3.13. Wolfgang Naib, “Pollen fom Hazelnut”, 549 cmx640 cm, fındık polenleri, 2013, MOMA, New York	108
Görsel 3.14. Janaina Mello Landini, “Ciclotrama 82/Intersection” (detay), 267x400x660 cm, kırmızı ve sarı renkli naylon sicimler, 2017, Rijswijk Müzesi, Hollanda	111
Görsel 3.15. Janaina Mello Landini, “Ciclotrama 82/Intersection” (detay) 267x400x660 cm, kırmızı ve sarı renkli naylon sicimler, 2017, Rijswijk Müzesi, Hollanda	111
Görsel 3.16. Rieko Koga, “Future Diary”, 1500 cmx137 cm pamuklu kumaş üzerine elle nakış, 2010, Rijswijk Müzesi, Hollanda	112
Görsel 3.17. Rieko Koga, “Future Diary”,(detay)	112
Görsel 3.18. Susanna Bauer, “Cube Tree No.5”, 52 cmx 52 cm, yün iplik, manolya yaprakları, ağaç dalı, 2017, Rijswijk Müzesi, Hollanda	113
Görsel 3.19. Susanna Bauer, “Rising I”, 92x72x6 cm, yün iplik, manolya yaprakları, ağaç dalı, 2017, Rijswijk Müzesi, Hollanda	113
Görsel 3.20. Maryam Ashkanian, “Sleep” serisinden bir parça, 70 cmx90 cm, 2014, yastık üzerine nakış işleme, Rijswijk Müzesi, Hollanda	114
Görsel 3.21. Maryam Ashkanian, “Sleep” serisinden bir parça, 70 cmx90 cm, 2014, yastık üzerine nakış işleme, Rijswijk Müzesi, Hollanda	114
Görsel 3.22. June Lee, “Bystander” serisinden bir düzenleme, değişken ölçülerde, naylon renkli iplikler, seramik, pamuk, 2011-2014, Rijswijk Müzesi, Hollanda	115
Görsel 3.23. Agnès Sébyleau, “La Ligne”, 6 parçadan oluşan değişken ölçülerde düzenleme, keten ip, tığ örgü tekniği, 2015-2016, Rijswijk Müzesi, Hollanda	116

GİRİŞ

Heykel kelimesi, Latince ‘sculpere’ fiilinden türemiş “yontmak ya da kesmek” (Rich, 1988, s.3) anlamını taşıyan ‘sculptura’dan, gelmektedir. Bu tanım ilk heykellerin taştan yoltulduğu dönemleri işaret etmektedir. Heykel sanatının, zaman içinde farklı teknikler ve malzemelerle yapılmaya başlanmasıyla geleneksel anlamda ‘yontu sanatı’ olduğuna dair yaklaşım değişmeye başlamış, 1960’lı yıllara gelindiğindeyse bu sınırlar içinde ele alınması giderek güçleşmiştir. Ad Reinhardt’ın minimalist heykeli, “bir resmi görebilmek için geriye doğru çekildiğinizde çarptığınız şey (Tuchman, 1967’den aktaran, Potts, 2000, s.1)” olarak betimlenmesi duruma dair çarpıcı bir yorum olmuştur.

Heykelin çeşitli tanımlarının ortak özelliğine bakıldığında üç boyutlu maddesel yönü öne çıkmaktadır. Sanatçının tasarımı, hayal gücünün sınırsız imkânlar tanıyan ortamından, somut dünyaya geçişte çoğu zaman fiziksel engellerle karşılaşmaktadır. Heykeltıraş, zihnindeki heykelin varlığı için en önemli araçlardan biri olan malzemenin fiziksel ve kavramsal olanakları dâhilinde izleyiciye aktarabilmektedir. Dolayısıyla doğru malzeme seçimi etkili bir ifade için önem taşımaktadır.

Önce malzeme gelir çünkü her şey başka bir şeylerin bir araya gelmesi ile oluşur. Her malzemenin karakteristik özellikleri özgündür. Heykeltıraş bir malzemenin sahip olduğu sayısız olasılıkları her zaman göz önüne almalıdır. Ve o malzeme ile çalışabilmek için gerekli aletler ve teknikler üzerine bilgi sahibi olmalıdır. Heykeltıraşın malzemeye yapacağı hiçbir dokunuş etkisiz olmayacaktır, her işlemin bir anlamı vardır. Bir heykel ortaya çıkarmak, heykeltıraş, malzeme ve izleyicinin arasında gerçekleşen üç yönlü bir diyalog gibidir. Malzeme, zorunlu olarak bu diyalogun ortasında yer almaktadır ve en az diğer konuşmacı kadar canlı bir varlıktır. Öyle ki, heykeltıraş için en büyük görev, yapıldığı malzemenin sınırlarının dışına çıkabilmiş bir form yaratmaktır (George, 2014, s.12).

Heykelin yapısını oluşturan malzemelerin geçmişine dair izlerini sürebilmek için tarih öncesi devirlere kadar uzanmak gerekmektedir. İlk aletin icadıyla başlamış bu süreç, yüzyıllar içinde toplumsal ve teknolojik gelişmeler sayesinde değişim geçirmiştir. İlk insanların ihtiyaçlarını karşılamaları için yaptıkları heykeller, 21. yüzyılda yerlerini estetik ve düşünsel yaratıcılığı açığa vuran çalışmalara bırakmışlardır. Yüzyıllar içerisinde değişmeyen şeylerden biriye kullanılan malzemenin ortaya konulmak istenen düşünce ya da form için taşıdığı önem olmuştur.

Zaman içinde teknolojik, ekonomik, sosyolojik açıdan değişen koşulların yansıması olarak sanatta da biçim, içerik ve kullanılan araçlar farklılık göstermişlerdir. Geleneksel

malzemeler, önceliklerini yitirirken yeni malzemeler heykel sanatının kapsamına girmiştir. Sanatın bir araç yerine amaç halini aldığı modernizm ile malzemeler çeşitlenirken, kalıplaşmış anlayışlar da kırılmaya başlamıştır. Modelleme ve yontuya dayanan temsili yaklaşım yerine neredeyse üç boyutlu her yapının 'heykel' kategorisinde incelenebildiği bir sürecin önü açılmıştır (Burnham, 1975, s.5).

1960'lardan itibaren heykel sanatı, neredeyse her şeyin malzeme olarak değerlendirildiği sınırsız ve oldukça zengin bir çeşitlilik kazanmıştır. Geleneksel malzemelerin yanı sıra kumaş, kâğıt, saç, lateks, vinil, pamuk, ip, hazır giysi, toz vb. yumuşak malzemeler heykelde kullanılmaya başlanmıştır. Bunların ezilme, katlanma, sarkma, esneme, uçuşma vb. gibi özellikleri sanatçılara yeni önermeler sunmalarına olanak sağlamıştır. Çok çeşitli alt kategorilere sahip bu malzemeler dayanıklılık, renk, doku, opaklık ya da matlık gibi nitelikleriyle de tercih sebebi olmuşlardır. Heykelde biçim ve içeriğe olan yaklaşımın değiştiği 1960'larda bu malzemeler farklı özellikleriyle yeni sanatsal eğilimlerin ifade aracı olan formlarda giderek önem kazanmışlardır.

Postmodern heykel sanatında yumuşak malzemelere yönelimin nedenlerini anlamak için tarihsel açıdan heykelin malzemesiyle olan biçim ve içerik ilişkisini de anlamak önem taşımaktadır. Heykel sanatında öne çıkmış toplumların ve dönemlerin incelenmesiyle bunu oluşturan koşullar hakkında genel bir bakış açısı edinebilmek mümkündür. Geleneksel sanat anlayışında süre gelmiş malzeme hiyerarşisinin ortadan kalkmasıysa 1960'larda gerçekleşmiştir. Heykel alanında yeni kavramların ve eğilimlerin ortaya çıkışıyla yumuşak malzemeler, sanatçıların ifade yöntemlerinde etkili bir araca dönüşmüşlerdir. Yapılan tez çalışmasında, yumuşak malzemelerin heykelde kullanımı tarihsel açıdan ele alınmıştır. Bu sürecin sonuçlarının ve getirdiği yeniliklerin daha iyi anlaşılabilmesi için 1960'dan günümüze kadar, bu malzemeleri farklı açılardan ele almış çeşitli sanatçıların çalışmalarından örneklere yer verilmiştir.

Yapılmış olan tez çalışması, 1701E015 No'lu lisansüstü tez projesi olarak Anadolu Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri (BAP) kapsamında gerçekleştirilmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. HEYKEL SANATINDA MALZEME TUTUMLARININ GELİŞİMİ

2,6 milyon yıl önce icat edilmiş ilk aletle birlikte insanlık tarihi, uygar toplumların dünyasına doğru geçiş yaşamıştır. “İnsan araçlar yolu ile insan olmuştur. Araçlar yapıp yaratarak kendini yapmış, yaratmıştır (Fischer, 1990, s.13)”. İnsanın her açıdan gelişmesiyle birlikte zaman içinde kullandığı araç ve gereçler değişmiştir. Bu bağlamda heykel sanatının üretim biçimi, malzemesi ve anlamı da bugüne gelinceye dek yeni boyutlar kazanmıştır.

1.1. Tarih Öncesinden Modernizme Heykelde Malzeme Tutumları

İnsanlık tarihinde yazının icadından önceki dönemlere ‘tarih öncesi çağlar’ denilmektedir. İnsanlığın varoluş serüveninin başlangıcı olan bu çağlarda yaşam koşulları, doğa şartları tarafından belirlenmiştir. İnsan çevresini değiştirebilme, dönüştürebilme kabiliyetinin farkına vardıkça doğaya söz geçirmek istemiş, sanatı da bu yönde araç olarak kullanmıştır (Kıyar, 2013, s.137). İnsanlar korktukları doğa güçlerine karşı direnmek, onları kutsamak ya da onların gücünden faydalanmak için tasvir amaçlı resimlere, heykellere, dinsel ayinlerin gerçekleştirildiği ilkel mimari yapılara şekil vermeye başlamışlardır (Hodge, 2013, s.7)”. Tarih öncesi heykellerin üretim süreci doğa şartlarına göre biçim almıştır. Kullanılan malzemeler yaşam alanlarından, elle ya da ilkel el aletleriyle şekil vermeye uygun doğal kaynaklardan sağlanmıştır.

M.Ö. 3.200 yılında yazının icat edilmesiyle tarih öncesi devirler sona ermiş, tarih devirleri başlamıştır. 21. yüzyılda çağdaş sanatın temelini oluşturan modernizmin ortaya çıkışından önceki sanat tarihini kısaca antikite, Orta Çağ ve Rönesans başlıkları altında ele almak mümkündür. Antik dönemde farklı coğrafyalarda yaşamış birçok uygarlık, farklılıklarına rağmen genellikle çok tanrılı inanç sistemleri çevresinde şekillenmiş bir toplumsal yaşam biçimini benimsemişlerdir. M.S. 375 yılına gelindiğinde dünya tarihini önemli ölçüde etkileyen Kavimler Göçü başlamış ve Orta Çağ’a girilmiştir. Hristiyanlığın fetihçi hareketlerinin yaşandığı bu çağın ardından Avrupa’da ortaya çıkan Rönesans ve Reform hareketlerinin etkisiyle batı toplumunun yaşamı, her alanda din hegemonyasından sıyrılmaya başlamıştır. Rönesans’a kadar sanat ve sanatçı kavramları ortaya çıkmamış, heykeltıraşlar dini inançların ya da iktidarların politik göstergeleri olan heykelleri üretmeye devam etmişlerdir. Batı kültüründe bu dönemden itibaren giderek

güç kazanan sekülerleşmeyle heykel sanatında da içerik ve form değişmeye başlamıştır (Turani, 2010, s.354).

Modernizme kadar sanat tarihinin gelişim sürecinde farklılıklara rağmen toplumların sanat anlayışları, dinin ve siyasi erkin aracı olarak kalmıştır. Antikiteden Rönesans'a kadar elbette ki farklı coğrafyalar, kültürel inanışlar, kullanılan teknoloji gibi önemli etmenler her bölgede heykelin formu, içeriği ve malzemesini etkilemiş, çeşitliliği içinde barındırmıştır.

1.1.1. Tarih öncesi

İlk insanlara ait en eski buluntular 2,6 milyon yıl öncesine aittir. Çevreden temin edilmiş taşlar daha sert taşlarla yontulmuş, ilkel bir teknolojinin ortaya çıkışı bu sayede mümkün olmuştur. Tarih öncesi heykeller de bu aletlerle şekillendirilmiştir. Bu dönemlere ait heykeller başlıca iki kategoride incelenmektedirler. Sabit kayaların yüzeylerine yapılan kabartma ve oymalara 'parietal sanat' adı verilmiştir. Elde taşınabilmesi için küçük ebatlarda yapılmış üç boyutlu formlaraysa 'taşınabilir sanat' denilmiştir. En eski parietal sanat örnekleri 'petroglif' adı verilen kaya yüzeylerine yapılmış kazımlar ve oymalardır (Bkz. Görsel 1.1). Bunlar aynı zamanda en ilkel sanat formlarını oluşturmaktadırlar (http-1).



Görsel 1.1. “Bhimbetka Petroglifleri”, Acheulian kupüllerden bir kesit, MÖ 700 bin-290 bin, Auditorium mağarası ile Daraki-Chattan Kaya Sığınakları, Hindistan
Kaynak: <http://www.visual-arts-cork.com/images/prehistoric-bhimbetka4.jpg>
(Erişim Tarihi: 24.02.2017)

Taşınabilir sanata ait en sık rastlanan örnekler olan venüs figürinleri, yaşam alanlarından temin edilmiş çeşitli renklere sahip taşlar, mineral kayaları, kil, hayvan kemikleri gibi yumuşak ya da orta yumuşaklıktaki malzemelerden yapılmışlardır. Başlıcaları sabuntaşı, kumtaşı, yılantaşı, tüylü mamut dişi, klorit, seramik, limonit, linyit,

volkanik kayalardır. Dünyanın farklı bölgelerinde bulunmuş çeşitli dönemlere ait venüs figürinleri yapıldıkları malzemeler açısından nispeten çeşitlilik taşımaktadırlar (<http-2>) (Bkz. Görsel 1.2, 1.3, 1.4).



Görsel 1.2. “Hohle Fels Venüsü”, yükseklik 6 cm, tüylü mamut dişi, tahmini MÖ. 40-35 bin, Tübingen Üniversitesi, Almanya
Kaynak: <http://www.visual-arts-cork.com/images/venus-hohle-fels.jpg>
(Erişim Tarihi: 24.02.2017)



Görsel 1.3. “Dolni Vestonice Venüsü”, yükseklik 11 cm, seramik, MÖ 26-24 bin, Viyana Doğal Tarih Müzesi, Avusturya
Kaynak: <http://www.ancient-wisdom.com/Images/countries/Czech%20pics/venus.jpg>
(Erişim Tarihi: 24.02.2017)



Görsel 1.4. “Willendorf Venüsü”, yükseklik 11 cm, oolitik kireç taşı, MÖ 28-25 bin, Viyana Doğal Tarih Müzesi, Avusturya
Kaynak: <http://www.visual-arts-cork.com/images/prehistoric-venus-willendorf.JPG> (Erişim Tarihi: 24.02.2017)

Tarih öncesi dönemlere ait heykellerde kullanımlarına henüz rastlanılmamış olan yumuşak malzemelerin de farklı amaçlarla toplulukların yaşamlarına girdiği arkeolojik kazı çalışmalarıyla ortaya konulmuştur. Gürcistan'ın Duzduana Mağarası'nda yapılan kazılarda bulunmuş 34 bin yıl öncesine ait keten parçaları yumuşak malzemelerin kullanımına ait ilk örneklerdir (Boaretto, Matskevich ve Goldberg, 2011, s.344). Bu dönemden itibaren insanların giyinme, barınma, avlanma için gerekli araçların yapımında doğal lifler ve hayvan derisi gibi organik yumuşak malzemelerin kullanımına sıkça rastlanılmaktadır.

Tarih öncesi heykellerin yapımında tekniğe uygun malzeme ya da malzemeye uygun teknik tercih edilmiştir. Sert taşların üzerine geometrik formların işlenmesi zor olduğu için kemik gibi daha yumuşak malzemeler kullanılmıştır. Duvar yontularında kayaların sertliğine göre teknik seçilmiştir. Bombeli duvarlarda alçak kabartmalara rastlanırken, düz ve sert kaya bloklarında kazıma tekniği kullanıldığı görülmektedir. Çalışmalarda, renk yerine biçimin öne çıktığı gözlenmektedir (Yalçınkaya, 1979, s.71.'den aktaran Uysal, 2011, s.36-37) (Bkz. Görsel 1.5).



Görsel 1.5. At rölyefi, kaya üzerine kabartma, MÖ 17,200, Le Roc De Sers Mağarası, Fransa
Kaynak: <http://www.visual-arts-cork.com/images-prehistoric/roc-de-sers-horse.jpg> (Erişim Tarihi: 24.02.2017)

Yaklaşık 10 bin yıl önce iklimin ılımanlaşmasıyla birlikte yaşam mağaralardan açık alanlara doğru kaymış ve tarıma dayalı bir yaşam şekli oluşmaya başlamıştır (Özdemir, 2004, s.177). Topluluklar doğaya bağımlı hallerinden sıyrılarak tarıma dayalı ticarete başlamışlardır. Yerleşik hayatın sonucunda 'toprak', sahiplenilen 'yurda' dönüşmüş, 'mülkiyetçilik' öne çıkmıştır. Klanlar önce köylere ve aşiretlere evrilmiş, askeri savunma, merkezi yönetim ve tarımsal teknolojiye duyulan ihtiyaç yüzünden köyler, kentsel küçük siyasi yapılanmalara dönüşmüştür. Merkezi yönetimin önem kazanmasıyla 'yönetici sınıf' ortaya çıkmıştır. Totemler, ruhlar, büyüler yerlerini dini bir yapılanmaya

bırakmıştır. Büyücüler tapınaklardaki din adamları statüsüne yükselmişler, büyü amaçlı heykeller üreten zanaatçılar uzmanlaşmaya başlamışlardır (Şenel, 1982). Yerleşik yaşam, iç ve dış mimarinin gelişimine neden olmuştur. Bu dönemden itibaren “resim ve heykel, bu itinalı yapıların içinde ve dışında kompozisyonel olarak yer almaya (Turani, 2011, s.28)” başlamıştır.

Yerleşik hayata geçişle birlikte taşınabilir heykeller yerine kendi başına ayakta durabilen büyük ölçekli heykellerin sayısı artmıştır. Tarihin en eski tapınağı olan Göbeklitepe’de ortaya çıkmış *Balıklı Göl Heykeli* ya da *Urfa Adam* olarak bilinen heykel bunlardan biridir (Bkz. Görsel 1.6). Gerçek ölçülere yakın taştan yapılmış ilk insan tasviri olma özelliği taşıyan *Urfa Adam* tahminlere göre 12 bin yıl yaşındadır (http-3).



Görsel 1.6. “Urfa Adam”, yükseklik 180 cm, kireçtaşından yontu, MÖ 12 bin, Urfa Müzesi, Urfa
Kaynak: <https://tepetelegrams.wordpress.com/2016/10/14/the-urfa-man/>
(Erişim Tarihi: 15.06.2017)

Rusya’nın Ural Dağları’nda 1890’da keşfedilmiş karaçam ağacından yontulmuş tahminen 7 500 yıl yaşında olan *Shigir İdol* ise ahşap yontunun bilinen ilk ve en önemli örneğidir (http-4) (Bkz. Görsel 1.7).



Görsel 1.7. “Shigir İdol”, yükseklik 2,8 m, karaçamdan yontu, MÖ 7500, Ural Dağları, Rusya
Kaynak: <http://siberiantimes.com/other/others/news/n0376-shigir-idol-is-oldest-wooden-sculpture-monument-in-the-world-say-scientists/> (Erişim Tarihi: 25.02.2017)

Neolitik Çağ'da kullanımına rastlanan farklı bir malzeme olarak alçı, heykellerde ana malzeme olarak kullanılmamış olsa da kafatası kültü için gerçek insan kafataslarında rötuşlayarak form verme ve eksikleri tamamlama amacıyla kullanılmıştır (Slon vd, 2014, s.1) (Bkz. Görsel 1.8).



Görsel 1.8. “Jericho kafatası”, 17 cmx14,6 cm, MÖ 8,200-6,000, Britanya Müzesi, İngiltere
Kaynak: http://www.britishmuseum.org/collectionimages/AN00141/AN00141308_001_1.jpg?width=304 (Erişim Tarihi: 15.06.2017)

M.Ö. 3 bin yıl önce maden işleyebilecek teknolojinin gelişmesiyle, heykel sanatında artık taş, alçı, kemik, ahşap ve kilin yanı sıra bronz, altın, gümüş, demir ve bakır alaşımları da kullanılmaya başlanmıştır (http-1) (Bkz. Görsel 1.9).



Görsel 1.9. “Fundalıktaki Koç”, 45,7 cmx30,5 cm, altın, bakır, deniz kabuğu, lapis lazuli ve kireçtaşı, MÖ 2600, Britanya Müzesi, İngiltere
Kaynak: <http://www.visual-arts-cork.com/images-new/ram-thicket.jpg> (Erişim Tarihi: 24.02.2017)

1.1.2. Antikite

Tarım Devrimi'yle değişen yaşam biçimi, antik dönemde siyasi küçük kent yapılanmaları monarşiyle yönetilen kent krallıklarına, sonrasında savaşlarla imparatorluklara dönüşmüşlerdir. Dini örgütlenme siyasi örgütlenmeyle iç içe geçmiştir.

Yaşam, ölüm, ölümden sonrası toplumsal inanışlarının merkezi konuları olmuş; tapınaklar, toplumsal yaşamın odak noktalarına dönüşmüştür. Refahın tarımla sağlanması toprakla olan maddi ve manevi ilişkilerin önem kazanmasına neden olmuştur (Şenel, 1982). Antik dönem heykelleri de bahsi geçen kültürel kodları taşıyan form ve malzeme seçimlerinden etkilenmişlerdir.

Antik dönemde, Asya'da (Mısır, Babil, Çin, Hindistan vb.) Avrupa'da (Yunanistan) ve Amerika'da (Olmek, İnka, Aztek, Maya) öne çıkmış medeniyetlerin yanı sıra Afrika'da yaşayan yerel halklara ait çeşitli heykelleri inceleyerek malzeme tutumlarına dair genel bir fikir edinmek mümkündür. Tapınak süslemelerinde yer almış, soyluların ölüm sonrası yolculuklarına eşlik etmeleri için mezarlarına yerleştirilmiş, iktidarın gücünü sembolize etmesi için yapılmış heykellerde genellikle granit, diyorit, bazalt, porfir, mermer gibi dayanıklı ve sert taşlar tercih edilmiştir. Bunların yanı sıra zümrüt, yeşim gibi değerli taşlar da zaman zaman kullanılmışlardır. Metal işçiliğinin gelişmesiyle altın, gümüş gibi değerli metaller, bronz, pirinç, bakır gibi alaşımlardan ve demirden de heykeller ustalıkla yapılmıştır. Ahşap ve kemik gibi malzemelerin yaygınlığı bölgelere göre değişiklik göstermiştir. Ucuz, kolay bulunan, elle şekil verilebilen ve sırılanmaya uygun seramik, sıkça tercih edilen bir malzeme olmuştur (Myers ve Copplestone, 1981, s.64-69, 72-75) (Marquand ve Frothingham, 2002, s. 1-55, 80-112) (Farthing, 2013, s.42-47).

Antik dönemde farklı malzemelerin bir arada kullanımına örnek olarak 'chryselephantine' ve 'akrolit' adı verilen teknikleri göstermek mümkündür. Yunan tapınaklarında yer alan altın ve fildişinin beraber kullanıldığı büyük ölçekli kült heykeller, chryselephantine tekniğiyle yapılmışlardır. Bu teknik zenginlik göstergesi olan ihtişamlı heykeller üretmek için tercih edilmiştir (Duby ve Daval, 2002, s.15). M.Ö. 447 yılında heykeltıraş Phidias tarafından yapımı başlatılmış ve orijinali kayıp olan, Parthenon Tapınağı'na yerleştirilmiş *Athena Parthenos* bu tekniğin bir örneğidir (Bkz. Görsel 1.10). Erken Yunan sanatında küçük ölçekli de olabilen figüratif akrolit heykellerse, figürlerin başları, ayakları ve elleri mermerden, gövdeleriye yaldızlanmış ahşaptan yontulmuş, giysili bir şekilde tasvir edilmişlerdir (http-5) (Bkz. Görsel 1.11). İlerleyen zaman içinde genellikle siyasi erkin gücünü vurgulamak için kullanılmışlar, iktidardaki yöneticilerin temsilcileri olmuşlardır.



Görsel 1.10. “Athena Parthenos” un birebir ölçülerde replikası, yükseklik 1150 cm, orijinal heykelin kıyafetleri altından, teni fildişinden, chryselephantine tekniği, Centennial Park, Nashville, Tennessee

Kaynak: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/1/1e/Athena_Parthenos_%28Nashville%29_2.JPG/1200px-Athena_Parthenos_%28Nashville%29_2.JPG (Erişim Tarihi: 04.07.2017)



Görsel 1.11. “Demeter ve Kore”, büst, el ve ayaklar mermer, gövde ahşap, MÖ 6. yy, Morgantina akrolit heykelleri, Aidone Arkeoloji Müzesi, Sicilya

Kaynak: <http://www.gg-art.com/news/photoshow/47911.html> (Erişim Tarihi: 04.07.2017)

Bu dönemden günümüze kadar gelmiş yerelliğiyle öne çıkan folklorik formlara da rastlamak mümkündür. Bulgar toplumunun Hristiyanlık öncesi pagan inanışlarından beri devam etmiş, tarıma dayalı yaşantılarının izlerini taşıyan Kukeri ve Surva şenliklerinde giyilen *Babugeri* ve *Kukeri* adı verilen performatif kostümler bunlara örnek gösterilebilir (Bkz. Görsel 1.12). Kostümlerde tüy, boynuz ve deri gibi tamamen doğal, yumuşak malzemeler kullanılmıştır. Kış dönemlerinde toprağın bereketini ve yaşamın döngüsünü kutlamak için yapılan şenliklerde canavarımsı, mizahi ve abartılı bu kostümlerinin kötü ruhları çevreden kovduklarına inanılmıştır (Veltchev, 2012, s.22).



Görsel 1.12. “Babugeri”, keçi yünü, hayvan zilleri, Simitlia Festivali, 2015, Bulgaristan
Kaynak: <http://www.page6news.org/2016/01/> (Erişim Tarihi: 28.11.2017)

Güney Amerika’da yaşamış Peru’nun en eski yerel topluluklarından olan Chancaylar’a ait tarihçeleri M.S.1000’e kadar uzanan antik *Chancay Bebekleri*, ahşap parçalar üzerine sarılmış renkli yöresel kumaşlardan yapılmışlardır (Bkz. Görsel 1.13). Ölen insanlarla birlikte gömülen bu bebekler bir oyuncaktan çok, ölen kişinin son yolculuğunda ona refakat etmesi için yapılmış ritüel objeleridir. Cinsiyet işaretleri taşıyan bu bebekler, bölgeye ait giyim tarzına dair bilgiler de barındırmaktadırlar (<http-6>).



Görsel 1.13. “Chancay bebeği”, 30,5x14x3,8 cm, pamuk, yün, ahşap, MS 1000-1450, Walters Sanat Müzesi, Baltimore
Kaynak: <http://art.thewalters.org/detail/79394/textile-doll/> (Erişim tarihi: 28.11.2017)

Afrika kıtasında yaşayan Bambara toplumunun ezoterik gruplarından olan Komo topluluğuna ait organik malzemelerden yapılmış kütleli etkileriyle dikkat çeken *Komokun* maskları, malzeme yaklaşımlarına dair bir farklılık ortaya koymaktadırlar

(Bkz. Görsel 1.14). Dini seremonilerde giyilen başlıklarda kuş tüyü, hayvan kılları ve doğal liflere sıkça rastlanılmaktadır. Sembolik anlamlar taşıyan bu malzemeler, ritüellerde doğaüstü güçleri harekete geçirebilmek için masklara eklenmişlerdir (http-7).



Görsel 1.14. “Komokun”, ahşap, hayvan boynuzları, kuş kemikleri, bitki lifleri, kirpi iğneleri, toprak, cam, 20. yüzyıl, Baltimore Sanat Müzesi, ABD
Kaynak: https://artbma.org/documents/education/BMA_african_facesoforderandchaos.pdf (Erişim Tarihi: 24.11.2017)

Papua Yeni Gine'nin ada yerlilerinden Sulkalara ait, düğün ve önemli seremonilerde kötü ruhları ortamdaki kovmak için *Susu* adını verdikleri giyilebilir geleneksel masklar, formlarıyla dikkat çeken folklorik objelerdir (Bkz. Görsel 1.15). Masklarda yumuşak doğal liflerin kolayca şekillendirilmesiyle güçlü hacimlere sahip kütleli formlar oluşturulmaktadır. Erkeklerin dans ederken giydikleri bu masklar, hasırla örüldükten sonra üzerleri kumaşlarla kaplanmaktadır (http-8).



Görsel 1.15. “Susu” maskesi, kuş tüyü, ahşap, kuru yaprak, hasır, doğal boya, polen, Avustralya Müzesi, Avustralya
Kaynak: https://australianmuseum.net.au/Uploads/Images/23584/E19198_c_big.jpg (Erişim Tarihi: 27.11.2017)

1.1.3. Orta çağ

Hristiyanlık, M.S. 313'te Roma İmparatoru Konstantin tarafından resmi din kabul edilmiş, Avrupa'da hızla yayılmaya başlamıştır. "Hristiyanlık dini, Geç-Antik dünya görüşünün içinde doğmuş, onun çoktanrılı dünya görüşü içinde, kendi doğuş nedenlerini bulmuş ve zıt bir dünya görüşü olarak gelişmiştir (Turani, 2010, s.206)". Ortaçağ'da antik estetik üslup, dünya ve Tanrı arasında olan inançlı bir insanın perspektifiyle iç içe geçmiştir (Gürler,1999, s.90). Bin yıl süren bu süreçte hem bilgi hem de sanat, insanlar üzerinde dine dayalı siyasi bir iktidarı kurabilmek için kullanılmıştır. Bu nedenle Ortaçağ, 'Karanlık Çağ' olarak da adlandırılmıştır (Şenyapılı, 2003, s.33). Merkezi olmayan feodal beylikler sosyal yapılanmanın temelini oluşturmuşlar; zenginliği elinde toplayan kilise, topluma önderlik eden en güçlü otoriteye dönüşmüştür.

Erken dönemde Hristiyanlıkla birleşmiş pagan gelenekler, sanata da yansımıştır. Kullanılan teknikler ve malzemeler değişmemiştir. Heykeller genellikle mimariyi desteklemek ve ibadethanelerin süslenmesi için kullanılmış, işlenen konular kutsal kitaptan seçilmiştir. Hâkim malzeme taştır. Ancak bronz, altın, gümüş gibi metaller de kullanılmıştır. İlerleyen zamanlarda heykel sanatı kısmen özerklik kazanmış, mimariden ayrı ele alınmaya başlanmıştır. Alman İmparatorluğu metal işçiliği, Fransa fildişi yontu ile ön plana çıkmıştır. Ahşap kullanımı artmaya başlamış, bronz genellikle plaka üzerine çalışılmış rölyeflerde tercih edilmiştir. İsa ve Meryem gibi Hristiyanlığın önemli figürleri mimarinin etkileyiciliğini arttırmak amacıyla gümüş ve renkli emaye gibi malzemelerle kaplanmıştır (Myers ve Copplestone, 1981, s.119-136).

1.1.4. Rönesans

15. yüzyıl Avrupasında feodalizmden monarşiye geçişle, hayatın her alanında önemli değişimler yaşanmıştır (Marquand ve Frothingham, 2002, s.176,178). Ticareti elinde tutan tüccar sınıfı güç kazanmaya başlamıştır. Soylu olmayan bu sınıf sahip olduğu gücü kullanarak, özellikle İtalya'da kültürel, düşünsel ve sanatsal gelişim için düşünürlere ve sanatçılara hamilik yapmıştır. Bu dönemden itibaren Antik Yunan ve Roma medeniyetlerine ait ilim ve bilim metinleri tekrar gün ışığına çıkmış, Yunan sanatına öykünme başlamıştır. İtalya'dan Avrupa'ya yayılmış bu sürece 'yeniden doğuş' anlamına gelen 'Rönesans' denilmiştir (Myers ve Copplestone, 1981, s.140). Rönesans'ta insanı dünyanın merkezine yerleştiren 'hümanizm' yükselişe geçmiştir. Hristiyanlığın Tanrı merkezli düşüncesi gücünü kaybetmeye başlamış, laik toplum düzenine doğru önemli bir

adım atılmıştır. Heykeltıraşlar, dini temaların yanı sıra Orta Çağ'ın estetik yaklaşımlarından uzaklaşarak doğallığın hâkim olduğu insan bedenine yönelmişlerdir. Teknik ve anatomi, içerik ve tasarımdan daha fazla önem kazanmıştır. Altın, gümüş gibi değerli madenlerin kullanımı azalmış, şekil vermeye uygun, dayanıklı yapısı ve artistik etkileri bronz kullanımını arttırmıştır. Zarif, narin ve detaylı formlar için mermer kullanımı yaygınlaşmıştır. Pişmiş toprak, ucuz ve dayanıklı olduğu için dekoratif heykelerde sıkça kullanılmıştır. Yontu malzemesi olarak bazı bölgelerde mermer yerine ahşap tercih edilmiştir (Marquand ve Frothingham, 2002, s.179, 206, 207).

18. yüzyıl sonuna kadar Rönesans'ın sanatta etkisini gösterdiği görülmektedir. Dönemsel üslup değişimlerini ifade eden Barok, Rokoko, Neo-Klasik dönemlerin, Rönesans'ın içerik ve malzeme kullanımının devamı niteliği taşıdığını söylemek mümkündür. Ancak bu dönemden sonra tek bir sanatsal bakış açısının hâkimiyetinden söz etmek güçleşmiştir.

1.1.5. Modernizm

18. yüzyılda demokrasiye geçişi sağlamış Fransız Devrimi, tanrının dünyasından rasyonel saf aklın dünyasına geçişi ifade eden Aydınlanma Hareketi ve tarımdan endüstriyel üretime geçişi sağlayan Sanayi Devrimi, modern toplum düşüncesine hız veren başlıca gelişmeler olmuşlardır. 19. yüzyılda toplumsal yaşantı değişmiş, yeni bir değerler örüntüsü oluşmuş, adına 'modernizm' denilmiştir. Yılmaz'a (2006, s.341) göre "modernizm, temelinde eleştirel insan iradesi olan bir projeydi. İnsan akli geleceği planlayabilir, sorunların en aza indirildiği dünyevi bir düzen kurabilirdi". Modern toplumu oluşturmak için Touraine'e (1994, s.25) göre rasyonel akla önem vermiş Batı düşüncesi,

Özellikle, akılcılığın geleneksel olarak adlandırılan toplumsal bağlar, duygular, görenek ve inançların yıkımını gerektirdiğini/dayattığını ve modernleşme amilinin belli bir kategori ya da toplumsal sınıf değil, bizzat aklın kendisi ve o aklın zaferini hazırlayan tarihsel gereklilik olduğunu vurgulamıştır.

Yeni ve modern bir toplum için gelenekle bağlarını koparan modernizm, kapitalizmin sanayi sonrası yükselişiyle hız kazanmıştır. Kent yaşamında üretimi ve sermayeyi ellerinde tutan yeni orta sınıf, sanatın yeni patronları ve alıcıları olmuşlardır. Kilisenin ve monarşinin himayesinden çıkan sanatçı artık eserlerini kendi ekonomik koşullarını devam ettirebilmek için bu sınıfa satacaktır. Modernizmle geleneksel

akademilerin yanı sıra galeriler, sergiler ve yarışmalar sanat piyasasının oluşumunda önem kazanmaya başlamıştır. Geleneklerin reddi üzerine kurulu modern sanatın özgürlükçü ve bireyselleşmeyi motive edici atmosferi içinde, sanatçıların özgün olma arayışlarında biçimler ve sanatsal tavırlar çeşitlilik göstermiştir (Myers ve Copplestone, 1981, s.229).

Sanayi Devrimi'nin ardından gelişen teknolojiler, malzeme çeşitliliğini ve bu malzemelerin ulaşılabilirliğini arttırmıştır. Her materyalin kendine has rengi, dokusu, sertliği ve sınırlılıkları nedeniyle hiçbir malzeme bir diğerrinin yerine geçememektedir (Rich, 1988, s.3). Bu süreçte hem sanatçılar hem de el sanatlarıyla uğraşan kişiler farklı malzemeleri ve yarattıkları etkileri deneme fırsatı yakalamışlardır.

18. yüzyılda, bir heykeltıraş olmayan Fransız Madame du Coudray'ın kumaştan dikilmiş ve içleri doldurulmuş anatomik maketleri, heykelsi yapılarıyla farklı bir tutum sergilemektedirler. Doğum biliminde eğitim amaçlı üretilen bu formlar, dönem içinde malzeme kullanımına dair fikir verici üç boyutlu örnekler olarak ele alınabilir (T. Yılmaz ve Yılmaz, 2016, s.50) (Bkz. Görsel 1.16). Yumuşak malzemelerle elde edilebilecek renk, biçim, hacim ve dokular hakkında bilgi vericidirler.



Görsel 1.16. Madame du Codray, "Machine", 18.yüzyıl, Musée Flaubert Et D'histoire De La Médecine, Rouen, Fransa

Kaynak: <http://www.musees-haute-normandie.fr/IMG/jpg/arton257.jpg> (Erişim Tarihi: 23.12.2017)

19. yüzyıl Viktorya Dönemi'ne ait 'matem objeleri', İngiltere'de ölen aile bireylerinin saçlarından yapılmış estetik nesnelere (Bkz. Görsel 1.17). Kolye ucu, küpe gibi çeşitli türleri olan bu objeler, bazen görsel bir doku oluşturulduktan sonra yüzeye kaplanmış, bazen de bir çeşit örgü tekniğiyle biçimlendirilerek kullanılmışlardır (Harmeyer, 2012, s.35).



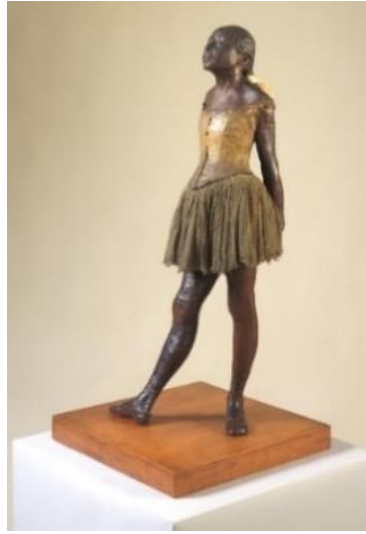
Görsel 1.17. Saçtan yas çelengi, insan saçı, ip, tel, ahşap, 1850–1900, Everhart Müzesi, Pensilvanya

Kaynak: <http://www.everhart-museum.org/Collection/CollectionImages/Wreath.Full.jpg> (Erişim Tarihi: 23.11.2017)

Bahsi geçen objeler hacimsel etkiler ve estetik değerler içermelerine rağmen sanat dışında amaçlarla üretildikleri için sanat nesneleri olarak değerlendirilmemektedir. Ancak yumuşak malzemelerin form uygulamalarında kullanımına dair ilginç tarihsel örnekler olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Heykel sanatında yumuşak malzemelerin salt sanatsal ifade araçları olarak yer almaya başlamaları, 19. yüzyılda modernizmin deneysel ortamında gerçekleşmiştir. Heykeltıraşlar, yenilik arayışları içinde kolay şekil verilebilir, esnek, hafif, saydam, mat, farklı renk ve dokulara sahip olan yumuşak malzemelere bu dönemde yönelmeye başlamışlardır. Modern yaşamın değişen koşullarıyla birlikte yapay ya da doğal yumuşak malzemeler, estetik ve teknik özellikleriyle form üretimi için birer alternatif oluşturmuşlardır.

Antik dönemden beri süre gelmiş heykelin zamana karşı ayakta kalabilmesine yönelik tutum onun bronz, taş, kemik, ahşap, pişmiş toprak ve alçı gibi sert malzemelerden yapılmasına neden olmuştur. Akademik gelenekleri reddetmiş modern sanatın öncü akımı Empresyonizm’se kalıcı olanı aramak yerine değişimi ve anı yakalamak önemsenmiştir. Sanatçılar, anlık görüntüleri hızla çalışmalarına yansıtmayı amaçlamışlardır. Bu sebeple Empresyonistler “genelde taş, ahşap yerine daha çabuk şekillendirebilecekleri malzemeleri seçerler (Huntürk, 2011, s.211)”. 1881 yılında Paris’te düzenlenen Altıncı Empresyonistler Sergisi’nde Edgar Degas’ın *La Petite Danseuse de Quatorze Ans (On dört Yaşındaki Küçük Dansçı)* adlı eseri sergilediğinde insanlar heykelin gerçekçiliği karşısında şaşkınlığa kapılmışlardır (Bkz. Görsel 1.18). “Degas’ın balmumundan modelini yaptığı bu heykelde, saç, tül eteklik, dans ayakkabıları

ve ipek korsaj gibi gerçek malzemeler kullanmıştır. Bu çalışmanın tekstilin, heykel ile birlikte sahneye çıkışının ilk örneği olduğunu söyleyebiliriz (Özer, 2011, 27)”. Bu heykelle alışılmadık malzemeleri karışık teknikle kullanmış olan sanatçı, 19. yüzyılın akademik pratiğine tezat bir yaklaşım sergilemiştir. Burnham’a (1975, s.21) göre bu çalışma, “ ne bir heykel ne de bir oyuncak bebektir; ancak sanatı yaşamın faaliyet alanına taşıma girişimidir”. Bu eser, modern dönemin birçok sanatçısına yenilik arayışlarında ilham vermiştir. Sanat ve yaşam arasında bağ kuran Degas’ın bu heykeli, istenen etkiye sadece formla değil, malzeme seçimiyle de ulaşmanın mümkün olduğunu göstermiştir.



Görsel 1.18. *Edgar Degas, “La Petite Danseuse de Quatorze Ans”, 98,4x41,9x36,5 cm, bronz, kumaş, ipek, ahşap kaide, bronz versiyon, 1881, Tate, Britanya*

Kaynak: http://www.tate.org.uk/art/images/work/N/N06/N06076_10.jpg (Erişim Tarihi:2.11.2017)

Bu dönemde sanayi ve teknolojinin hızlı gelişimi, sanatın tekniklerine de yansımıştır. Heykeltıraşlar geleneksel yontucu kimliklerinden sıyrılmışlardır. Modernizmle birlikte heykelde birbirinden bağımsız formların ve farklı malzemelerin birarada kullanımı göze çarpmaktadır. Bazı sanatçılar hem dayanıklı hem de kırılğan farklı malzemeleri (alçı, metal, cam, beton, taş, kâğıt, kumaş, yün, tel, sıvılar, folyo vb.) modelleme, birleştirme, eksiltme, yontma gibi değişik tekniklerle bir arada kullanmışlardır. Bazı sanatçılarsa sergileme yapacakları alanların çevresindeki yıkıntılarda buldukları endüstriyel malzemeleri inşa teknikleriyle birlikte ele almışlar, çevreyi etkileyen heykeller yerine çevreden etkilenecek oluşan bir form-malzeme-uzam ilişkisi kurmuşlardır (Elsen, 1974, s.127-129). Yumuşak ya da sert, hazır ve ucuz olan sanayi ürünleri tüm çeşitliliğiyle deneyimlenmiştir (Myers ve Copplestone, 1981, s.282).

Pablo Picasso, *Still Life With Guitar (Gitar ile Natürmort)* adlı yenilikçi çalışmasında kâğıt, karton, ip, tel gibi narin ve kolay şekil verilebilir malzemeleri tercih etmiştir (Bkz. Görsel 1.19). Sanatçı, bu sayede katı bir kütlede zihinde yarattığı doluluk duygusunun yerine birbirini kesen yüzeyler oluşturarak uzamsal bir derinlik yakalamıştır.

Objelerin gerçekte bildiğimiz somutluk ve sonluluğu açılmış, parçalara ayrılmıştır. Rölyef her ne kadar bize frontal ve düzlemsel bir gitar görüntüsü sunuyorsa da izleyici bu gitarda gerçek müzik aletinde görebileceğinden daha fazlasını görüp, daha ayrıntılı bir bakışa sahip olabilmektedir (Emrali, 1994, 12).



Görsel 1.19. Pablo Picasso, “Still Life with Guitar”, 76,2x52,1x19,7 cm, kâğıt, karton, boyanmış tel, mukavva, 1913, MOMA, New York

Kaynak: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1088> (Erişim Tarihi:2.11.2017)

Modernizmde detaydan uzak, giderek soyutlamaya kayan, evrensel bir form kaygısı ortaya çıkmıştır. Bulat’a (2010, s.88) göre “heykeltıraş doğanın taklidinden kurtulunca önce biçim denemelerine sonrada malzemenin yapısındaki etkilere yönelmeye başladı”. Özellikle A.B.D.’li sanatçılar tarafından benimsenen bu yaklaşımda heykelin üç boyutlu plastik yapısına ait özün biçim aracılığıyla ortaya konulması önem taşımıştır (Marquand ve Frothingham, 2002, s.93).

1914 yılına gelindiğinde I. Dünya Savaşı patlak vermiştir. Yıkım ve ölüm getiren savaş deneyimi, sanatçıların modern batı uygarlığının değerlerini ve insanlara aşladığı yaşam biçimini sorgulamasına neden olmuştur. İdealist, biçimci, estet, modernist tavır sekteye uğramış, gerçek yaşam ve sanat arasındaki kopuşa tepkiler artmıştır.

Politik ve sanatsal açıdan ortama dair muhalif ortak düşüncelerle bir araya gelmiş sanatçılardan oluşan avangard grup Dada, yıkımın yeniden yaratmak için önemli bir güç

olduğuna inanmıştır (Yılmaz, 2006, s.107-110). Burger'in (2017, s.20) ifadesiyle, "avangardın içerdiği, sanatın tzn, nedenini, gereğini sorgulama yolundaki süreçler, ilk dünya savaşının vahşetinin ardından, sanatı 'inkr etmeye' (Poggioli), yok etmeye (Lukacs), sanatın 'altını oymaya', sanata karşı bir 'saldırı'ya (Hauser) dönüşür".

Dada, modernizmin yaşamdan kopuk soyut sanat ürünlerini eleştirmiş, yaşam ve sanat arasındaki bağı tekrar kuracak olanın nesnelere yerine eylemin kendisi olduğunu savunmuştur. Dadaistler kuralları yıkmak için, eleştirel bir tutumla eylemlerini saçmalama, alaya alma, beklenmedik doğaçlamalarla ortaya koymuşlardır. Sanatın sahte aurasını yıkmak için ona yabancılaşmak gerektiğini düşünmüşlerdir. Grubunun tanınmış sanatçısı Marcel Duchamp, ilk kez 1913'te sıradan kullanım nesnelere bağlamalarından koparıp sanatın içine sokmuştur (Bkz. Görsel 1.20). 'Ready-made (hazır-yapıt)' adını verdiği bu çalışmalar, sanatı ve sanat nesnesinin ne olduğuna dair sorgulamalara yeni bir boyut katmıştır (Sürmeli, 2012, s.338). Sanatçı, hazır yapıtları ile hayatın kendisini mizahi bir şekilde adeta soyut sanatın yüzüne çarpmış, düşünceyi biçimden daha önemli kılan bir bakış açısı ortaya koymuştur.



Görsel 1.20. Marcel Duchamp, "Bicycle Wheel", 129,5x63,5x41,9 cm, metal teker ve ahşap tabure, 1951, MOMA, New York

Kaynak: https://www.moma.org/wp/moma_learning/wp-content/uploads/2012/08/Duchamp.-Bicycle-Wheel-395x395.jpg (Erişim Tarihi:15.08.2017)

Benzer bir tavır sergileyen Kurt Schwitters'in *Merzbau* adlı mekânsal çalışmalarında mimari ve heykel ie ie geçmiştir (Bkz. Görsel 1.21). Tamamlanması yaklaşık 13 sene alan ilk *Merzbau* adeta kaotik kent yaşamından ilhamını almıştır. Sanatçı, sokaktan topladığı metal, karton, kâğıt, ahşap ve buluntu nesnelere üst üste ekleyerek büyüyen organik bir yapı oluşturmuştur. Mekânı dönüşüme sokan *Merzbau*, sanatçının devingen bir üretim sürecini vurguladığı, konstruktivist, 'akıl dışı', estetik bir yapı ve dinamik bir evre olarak adlandırılabilir (O'Doherty, 2016, s.62-63).



Görsel 1.21. Kurt Schwitters, “Merzbau”, kâğıt, karton, ahşap, buluntu nesne, metal, 1923-1937, Hannover

Kaynak: http://www.tate.org.uk/sites/default/files/images/kurt_schwitters_merzbau_03_0.jpg
(Erişim Tarihi: 15.08.2017)

1920’lerde Sürrealistler, insan ruhunun kurtuluşu için savaş ve yıkım getiren akılcı modernizmin hegemonyasını alaşağı etmenin gerekliliğini vurgulamışlardır. Sigmund Freud’un bilinçaltı çalışmalarından etkilenmişler ve akıldışına yönelerek buradaki zenginliğin ortaya çıkarılmasıyla yeni bir gerçekliğin kurulabileceğine inanmışlardır. Dada’dan miras aldıkları rastlantısallığı, bilinç ve bilinç dışı imgelerin çakışmasını sağlayan sanatsal bir yöntemle dönüştürmüşler, rüya ve gerçek arasında gidip gelen ‘sürreal objeler’ ortaya koymuşlardır. Kemik, taş, buluntu nesne, metal, kumaş vb. akla gelebilecek her malzemedan faydalanmışlar, malzemelerin birlikteliğinden doğan bilinçdışı etkilere odaklanmışlardır. Sürrealizm, toplumun ve insanların objelerle olan sembolik, düşsel, gerçek, fonksiyonel vb. bağlamlardaki çeşitli ilişki biçimlerine ışık tutmuştur (Hollein ve Pfeiffer, 2011, s.25,28) (Bkz. Görsel 1.22, 1.23).



Görsel 1.22. Wolfgang Paalen, "Articulated Cloud", sünger, 1938
Kaynak: Hollein ve Pfeiffer, 2011, s.211



Görsel 1.23. Mimi Parent, "Maitresse", kırbaç sapı, insan saçı, 1996
Kaynak: Hollein ve Pfeiffer, 2011, s.59

Sürrealistler dokunsallık aracılığıyla bilinçaltının kolayca harekete geçirilebileceğini fark etmişler, malzemeyi izleyicinin ruhsal yaşantısında anlık değişimler yaratabilmek için kullanmışlardır. Örneğin, Man Ray'ın *The Enigma of Isidore Ducasse (Isidore Ducasse'nin Enigması)* adlı hazır yapıtında yün bir kumaşla üzeri örtülmüş ardından iple sarılmış sıradan bir dikiş makinesinin kimliği belirsizleştirip izleyiciden saklanarak merak duygusu uyandırmaktadır (Bkz. Görsel 1.24).



Görsel 1.24. Man Ray, “The Enigma of Isidore Ducasse”, 40,5x57,5x21,5 cm, keçe ve ipe sarılmış dikiş makinesi, 1920’deki orijinalin 1970 replikası, Tate, Birleşik Krallık
Kaynak: <https://nga.gov.au/International/Catalogue/Images/MED/43741.jpg> (Erişim Tarihi:28.11.2017)

Sürrealist sanatçı Meret Oppenheim’in gerçeküstü objelerin sembolü haline gelen *Luncheon In Fur (Kürkte Kahvaltı)* adlı çalışmasındaysa, izleyicide hem dokunsal hem de düşünsel uyarıların iç içe geçmektedir (Bkz. Görsel 1.25). Kürkle kaplanmış çay fincanı ve kaşık, bilinç üstünde medeniyeti işaret eden kültürel objelerle bilinçaltında hayvan kürküne yüklenen insan doğasına ait anlamları birbirleriyle çarpışmaktadırlar. Kürkle kaplı uterusvari çay bardağının içine girmek için yanına uzanmış bekleyen yine kürkle kaplı kaşığın beraberliği, aynı zamanda kadın/erkek dikotomisini cinsel çağrışımlar aracılığıyla akla getirmektedir (Mc Evilly, 1999, s.276).



Görsel 1.25. Meret Oppenheim, “Luncheon In Fur”, bardak çapı: 10,9 cm, tabak çapı: 23,7 cm, kaşık: 20,2 cm, ortalam yükseklik: 7,3 cm, kürk kaplı gerçek çay fincanı, tabak ve kaşık, 1936, MOMA, New York
Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/80997> (Erişim Tarihi:29.11.2017)

1930’lardan itibaren sanatsal malzeme çeşitliliği, yeni deneysel teknikler ve eserlerin zengin anlatım dili kullanılan yeni teknolojilerle hızlı bir değişim ve gelişim göstermiştir.

Mermere egemen olan bronz, bu saltanatını sürdürmekle birlikte saç, tel ve akla gelebilecek her türlü madeni eşya da heykel sanatına girmiştir Bir diğer yenilik ise devinim halindeki objelerin yapılandırılmasıdır. Motorize edilmiş heykeller, 1930'lardan sonraki yeniliklerin en dikkati çekenini olarak gösterilebilir. Kendi içinde dengelenme, rüzgâr ritmiyle hareket bu tip çalışmaların ortak karakteristiğidir. Nihayet, üçüncü bir yenilikten daha söz etmek gerekir bu dönem için. O da akla gelebilecek her türlü araç, gereç ve malzemenin, vazgeçilmez bir öğe olarak heykele katılmasıdır (Erinç, 1993, s.93-94).

Kavramsal sanatın öncüsü kabul edilen Marcel Duchamp, bu dönemde Yerleştirme Sanatı'nın öncül örneklerinden bazılarını imza atmıştır. Bu çalışmalarında yumuşak malzemelerin fiziksel kullanım kolaylıklarından da faydalanmıştır. 1938 yılında Galerie Beaux-Arts'da gerçekleştirilmiş Uluslararası Gerçeküstücülük Sergisi'nde, Duchamp galeri mekânını ve izleyici ironik bir dönüşüme soktuğu içleri gazetelerle doldurulmuş *1200 Sacs De Charbon (1200 Kömür Çuvalı)* adlı yerleştirmesini gerçekleştirmiştir (Bkz. Görsel 1.26). Bu yerleştirmede izleyicinin alışık olmadığı bir düzlem olan tavanı tercih etmiştir. “Bu tersyüz ediş, bir galerinin bütün olarak tek hareketle-üstelik galeride başka sanat yapıtları varken-bir sanatçı tarafından çerçeve içine alınmasının ilk örneğidir (O’Doherty, 2016, s.89)”. Karanlık bir odanın ortasında, tepetaklak bir kömür madenindeymiş hissi yaratan çalışma adeta bilinçaltının gizemli bölgelerini anımsatmaktadır.

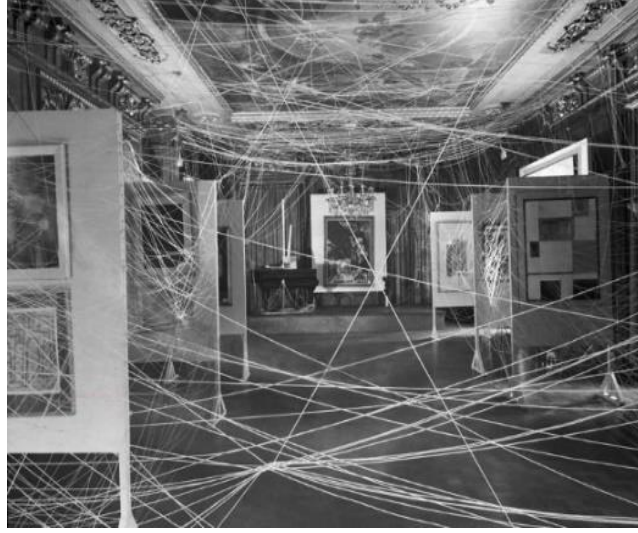


Görsel 1.26. Marcel Duchamp, “1200 Sacs De Charbon”, bez çuval, gazete, kömür tozu, 1938, Uluslararası Sürrealizm Sergisi, Galerie Beaux- Arts, Paris

Kaynak: <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/22/duchamp-childhood-work-and-play-the-vernissage-for-first-papers-of-surrealism-new-york-1942> (Erişim Tarihi:28.11.2017)

Duchamp'ın 1942 yılına ait galeri mekânı, sanat eseri, sanat tarihi ve izleyiciye göndermelerde bulunduğu *Le Fil (İp)* adlı mekânsal müdahalesinde etrafa dolanmış

metrelerce ip, mekânı ve içindekileri sarmalayarak adeta bir engele dönüşmüştür (Bkz. Görsel 1.27). Bu düzenleme, izleyici ve sanat nesnesi arasındaki ilişkiye dair yeni türden bir yaklaşımın somutlaşmış hali olarak düşünülebilir (O’Doherty, 2016, s.92).



Görsel 1.27. Marcel Duchamp, “Le Fil”, iple çevre oluşturma, Gerçeküstücülüğün İlk Belgeleri Sergisi, 1942, 551 Madison Avenue, New York

Kaynak: http://www.tate.org.uk/sites/default/files/styles/grid-normal-16-cols/public/images/duchamp_philadelphia_1.jpg?itok=zxVNTyGu (Erişim Tarihi: 28.11.2017)

Sanatta çok yönlü gelişmeler sürerken II. Dünya Savaşı’nın başlamasıyla birlikte batı toplumu yeni bir şok dalgası yaşamıştır. İki dünya savaşının ardından sanatçılar ve düşünürler yaşananlarla çelişen idealist hümanizmin şekillendirdiği modernist düşüncelerden sıyrılarak, yaklaşımlarını değiştirmeye başlamışlardır. Tanrı çoktan ölmüş, geriye kendine ve diğer insanlara karşı sorumluluk hissedene, daha şüpheli ve yalnız bir insan kalmıştır (Rowell, 1973, s.33).

İçinde yaşanan atmosfer, sanatçıları ve sanat pratiklerini etkilemiştir. 1948 yılında Jean Dubuffet’in öncüsü olduğu Ham sanat (Art Brut) hareketi dönemin şüpheli ruh halini yansıtmıştır. Öğretilmiş estetik ve kültürel değerlerden haberi olmayan mahkûmların, akıl hastalarının çalışmalarından bir koleksiyon yapan sanatçı, toplumun dışında kalan ‘ötekilerin’ sanatsal yaratıcılığında ilham almıştır. Ciddiyetsiz, içten gelen ve kalıpların dışında kalan bu yaklaşım deneyselliği içinde barındırmaktadır. “Dubuffet, çoğunlukla taş, gazete parçaları, çeşitli artıklar, yanmış kömür parçaları; yani insan ve doğanın artıkları ve biçimini değiştirdiği maddeleri kullanır. Malzeme seçiminde kesin sınırlar koymaz (Uz, 2012)”. Sanatçının çalışmalarında muğlak biçimsiz formları ve alışılmadık dışında önemsiz sayılan hatta dışlanmış malzemeleri kullanmasındaki neden, öğretilmiş her şeye karşı gelişen şüphe, belirsizlik ve bilinçli bir ciddiyetsizliktir.

1950'lere gelindiğinde sanatçılar disiplinlerarası yönelim göstermeye başlamışlardır. Robert Rauschenberg, *Kombineler* adını verdiği heykel ve resim arasındaki sınırların belirsizleşmesini sağlayan melez çalışmalarını gerçekleştirmiştir. İlk kombine çalışması *Bed (Yatak)* 1955'te Charles Egan Galerisi'nde sergilenmiştir (Bkz. Görsel 1.28).

Rauschenberg'in ekspresyonist boyamaları ile gazete kağıdı, kumaş, altın ve gümüş yaprakları tuval üstünde bir araya getirerek yaptığı üretimleri geleneksel kolaj ve asamblajdan farklılık taşımaktadır. 1955 tarihli *Yatak*'ta ekspresyonist fırça darbeleri ve boya akıntıları ile yorgan, yastık, çarşaf gibi nesnelere tuval üstünde bir araya getirmiş; böylece bir yatağı temsil eden nesnelere, boyanarak resimselleştirilmiş, gerçek nesnelere ve tuvalin boyalı yüzeyinin oluşturduğu bir bütüne ulaşmıştır (Tığın, 2014, 38-39).



Görsel 1.28. Robert Rauschenberg, "Bed", 191,1x80x20,3 cm, yastık, yorgan ve ahşap destek üzerinde yağlı boya ve kalem, 1955, MOMA, New York

Kaynak: https://www.moma.org/wp/moma_learning/wp-content/uploads/2012/07/Rauschenberg.-Bed-173x395.jpg (Erişim Tarihi: 11.12.2017)

Modernizmi kapsayan 19. yüzyıl başından 20. yüzyıl ortasına kadar heykeltıraşlar gelişen teknolojiyle birlikte yeni teknik ve malzemeleri kişisel tercihleri doğrultusunda ele almışlardır. Biçimsel kaygıların öne çıktığı modern heykelde malzemeyle kurulan ilişki de farklı biçimlerde kendini göstermiştir. II. Dünya Savaşı sonrasında modern düşünce yapısının sorgulanması modernist içine dönük sanatçı profiline değişmesine neden olmuştur. Toplumsal yaşamla sanatı bir araya getirme isteği sanatın biçim kaygısının önüne geçmeye başlamış, sanatçıların form oluşturmak için kullandıkları malzemeler de bu düşünceleri vurgulamışlardır.

İKİNCİ BÖLÜM

2. 1960 SONRASI HEYKELDE DEĞİŞEN ANLAYIŞLAR ve YUMUŞAK MALZEMELERİN HEYKEL SANATINDA SUNDUĞU OLANAKLAR

1960'lı yıllar Amerika ve Avrupa kıtaları başta olmak üzere dünyanın birçok yerinde sanata dair farklı seslerin bir arada yükseldiği ve disiplinler sınırların belirsizleştiği, sanatta kullanılan malzemeler, teknikler ve sanatsal yaklaşımların birbirleri üzerindeki hiyerarşilerinin sonlandığı bir dönemi ifade etmektedir. Bu değişim atmosferinden etkilenmiş heykel sanatı, kendi içinde dönüşüm geçirmiş ve geleneksel tanımlarının dışına çıkan esnek ve özgür sanatsal bir ifade alanına dönüşmüştür.

2.1. 1960 Sonrası Heykelde Değişen Anlayışlar

20. yüzyılda modernizmin idealist bir yaklaşımla toplumsal yaşantıyı kökten değiştirme çabası bir takım sorunları da beraberinde getirmiştir. Gelişim ve ilerleme adına varılan noktada kapitalizm batı toplumunun yaşam şekli haline gelmiştir. Demokrasi ve insan hakları konusunda çifte standart uygulayan ulus devlet modelleri tepki toplamıştır. Kendini evrensel ve ideal bir toplum modeli olarak gören batının yayılmacı politikaları farklı kültürlerin yok sayılmasına neden olmuştur. Rasyonel akıl araçsallaştırılarak teknik bir öğeye indirgenmiş, ileri sanayileşme ile yoğun bilgi ve imaj bombardımanına tutulan bireyler teknoloji ile adeta esir alınmıştır. İki büyük dünya savaşından sonra, Soğuk Savaş (1945-1960) ve ardından Vietnam Savaşı (1955-1975) yaşanmıştır. Soğuk Savaş yıllarında uluslararası bloklaşmalar, militarizmin yükselişi, ekonomik ambargolar, nükleer ve uzay araştırmaları adeta bir yarış alanına dönüşmüştür. Teknolojinin ilerleyişi toplumsal üretim ve tüketim biçimlerinin de değişmesine sebep olmuştur. Sanayi toplumunun zenginleşmesi için üretim artmış, tüketimi teşvik eden toplumsal bir yaşam biçimine hızlı bir geçiş yapılmıştır (Touraine, 1994). Sermaye ve siyasi erk mekanizmaları tarafından tüketim için gereken talep 'yeni' olanın özendirilmesi ile kamçılanmıştır. Choamsky ve Herman'ın (2012, s.15) da ifade ettikleri gibi "medyaya sahip olan ve reklam verenler olarak fon sağlayan, haberleri birinci derecede belirleyen, 'tepki üreten'...güç odakları, temel ilkelerin ve egemen ideolojilerin tespit edilmesinde de anahtar bir rol" oynayarak toplumu yönlendiren algı politikalarının yürütücüleri olmuşlardır.

Yaşanan olaylar izleğinde 1960'lı yıllar, toplumsal bir ütopya olduğu anlaşılan modernizmin politik, ekonomik ve sosyolojik olumsuz sonuçlarıyla yüzleşildiği bir dönem olmuştur. Modernizmin öz eleştirisinin yapıldığı bu süreç 'postmodernizm'in temelini oluşturmaktadır.

Postmodernizm terimi 1960'larda New York'taki sanatçılar ile eleştirmenler arasında ortaya çıkmış, 1970'lerde Avrupalı kuramcılar tarafından geliştirilmiştir. Bu kuramcılardan Jean-François Lyotard *Postmodern Durum* adını verdiği ünlü kitabında, modern çağın meşrulaştırıcı söylemlerine ("büyük anlatılar"a); bilim aracılığıyla insanlığın ilerlemeci özgürleşime ulaşabileceği ve evrensel olarak geliştirilmiş geçerli bilgiyi öğretebilmek için gereksinim duyulan birliği insanlığa felsefenin sağlayabileceği düşüncesine kesin bir dille saldırır. Postmodern kuram bu anlamda evrensel bilginin ve temeldenciliğin [foundationalism] eleştirisiyle tamamlanır hale geldi. Lyotard ortada tek bir us değil çeşitli uslar olmasından ötürü artık bütünleştirici bir us düşüncesi hakkında konuşamayacağımızı savunur (Sarup, 2004, s.188).

Postmodern düşüncüyü Eagleton (2000, s.9) "klasik hakikat, akıl, kimlik ve nesnellik nosyonlarından, evrensel ilerleme ya da kurtuluş fikrinden, bilimsel açıklamanın başvurabileceği tekil çerçeveler, büyük anlatılar ya da nihai zeminlerden kuşku duyan bir düşünce tarzı" olarak tanımlamıştır. Zeka'ya (1994, s.10) göre de "postmodernizm öncelikle modernlikle bir hesaplaşma demek: Bu yönüyle kuşkusuz içinde modernizm karşıtlığını ya da modernizm öncesini de barındırıyor".

Postmodernizm, temeli Rönesans'ta atılan, insanı var oluşun merkezine koyan hümanist yaklaşımın karşısına merkezsiz bir özneyi önerme olarak sunarken, Aydınlanmacılığın saf akklı her şeyden üstün tutan idealist tutumunun karşısına da her şeyden şüphe duyan bir bakış açısını koymuştur. Modernizmin meta anlatılar aracılığıyla dünyayı anlamlandırma çabasını geçersiz kılma girişimi olarak değerlendirilebilecek bu perspektif, öznenin yeniden keşfine olanak tanımıştır.

Post-modern düşünce insanın, dünyanın önüne yerleştirilmesini, ona bakmasını, onu imgelerle yeniden üretmesini kabul etmez çünkü onun yaptığı insanı, hiçbir mesafe koymadan, daha doğrusu nesnenin önceden var olduğunu varsayan bu mesafenin yerine, ressam, mimar ya da yazarla nesnelere arasında oluşacak bir iletişim, bir dil şebekesini koyarak dünyanın içine yerleştirmektedir (Touraine, 1994, s.213).

Postmodern düşüncesinin kesin sınırlar ve tanımlamalardan kaçınan tutumunun yanı sıra içinde yaşanan sanayi sonrası topluma has kültürel yapı, sanatta farklı türden eğilimlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Postmodern sanat, modernist sanat eleştirmeni Clement Greenberg'in sanatın temsilden uzak, soyut, kendine has bir yapı oluşturup

sıradan yaşamdan yalıtılmış olması gerektiğini savunan akademik, biçimci yaklaşımından kopuşları içeren sanatsal yeni yönelimleri ifade etmektedir (Şark, 2004). Modernizmin estetik değerler sisteminden uzaklaşan eğilimler, süreç içinde kendi karakterini oluşturmuştur. “Genel kabule göre görsel sanatlarda 1960’larda pop sanat ile başladığı öne sürülen postmodern sanat, bir yandan modern sanata tepki verirken bir yandan da modernizm içindeki Dada gibi akımlardan etkilenmiş, benzer yaklaşımları sergilemiştir (Huntürk, 2011, s.287)”. Postmodern sanatın başlıca özelliklerini “sanat ile gündelik yaşam arasındaki sınırların silinmesi; seçkin kültür ile popüler kültür arasındaki sıradüzen ayırımının çökmesi; biçimsel seçmecilik ile kodların karışması (Sarup, 2004, s.188)” şeklinde özetlemek mümkündür.

Postmodernist görüş modernizmin sanatçıya yüklediği ‘dahi’ sıfatıyla sanat eserinin ‘özgün’ ve ‘biricik’ halini reddetmiştir. Sanatın artık yinelemeden ibaret olduğu fikri öne çıkmıştır. Gerçeklik göstergesel bir imaj dizgesine dönüşmüştür. Postmodern sanatı, niteliğin içerikten biçime doğru kaydığı, derinlikten yoksun ve yüzeysel bir yaklaşım olmakla eleştirenler de olmuştur. Yöntem olarak parodi, pastiş, oyun, ironi, eklektizm, anarşi, refleksivite, alıntılama, yapıntı, rastlantısallık, parçalılık, referans verme, benzetme ve metinleştirme kullanılmıştır (Sarup, 2004, s.189). Modernizmin disipliner uzmanlaşma eğilimi yerini disiplinler arası etkileşime bırakmıştır. “Sanattaki postmodernizmin başlıca özniteliklerinden birisi biçimsel normların ve yöntemlerin çeşitliliğidir. Biçimsel çeşitlilik üstüne yapılan bu vurgu modernist estetiğe duyulan geniş güvensizliğin bir parçasıdır (Sarup, 2004, s.245)”.

Gelişen teknoloji ve yaşanan düşünsel değişim sanatın en köklü disiplinlerinden biri olan heykelde, biçim ve içeriğin yanı sıra teknik ve materyal seçiminde de çeşitliliğin yaygınlaşmasını sağlamıştır. Böylelikle disiplinlerarasılığın etkili ifade alanlarından birine dönüşen heykel, modellenen, yontulan bir nesne olmaktan uzaklaşmıştır. “Bilim ve teknoloji, bu araçsal değişikliklerin gerçekleştirilmesinde etkili olmuşlardır; endüstrideki gelişmeler sanatsal üretime yansımıştır (Busch, 1974, s.18)”.

Endüstriyel teknolojinin ürünü plastik ve türevleri sanatçılara yeni türden malzeme olanakları sunmuşlardır. Sıradan geçici (su, polen, pigment, ateş, toz, sis vb.) malzemeler de bu dönemden itibaren heykel sanatında kavramsal ve biçimsel özellikleriyle ele alınmaya başlanmıştır. “Bir zamanlar baskın olan ‘kalıcılık’ fikri artık geçerli değildir (Busch, 1974, s.17)”. Organik ve inorganik birçok yumuşak malzemede

heykel sanatının deneysel uygulama ve kavramsal ifade arayışlarında sanatçılar için farklı etkilere sahip form ve içerik olanaklarıyla ele alınmışlardır.

Araştırmanın merkezi olan 1960 sonrası heykel sanatında yumuşak malzemelerin kullanım nedenlerini daha iyi anlayabilmek için, heykelin biçim ve içeriğini oluşturan mekân, izleyici ve sanat eserine yönelik 1960 sonrasında değişen yaklaşımların düşünsel temelli nesnel değişimlerle birlikte ele alınması önem taşımaktadır.

2.1.1. 1960 sonrası mekânın değişimi

Heykel, üç boyutlu yapısından dolayı tarih öncesi çağlardan itibaren içinde bulunduğu mekânla bütünleşik bir varoluş sergilemiş, mimari yapılar ve kent gibi toplumsal yaşam alanlarının bir parçası olmuştur. Heykel sanatı, Rönesans'a gelindiğinde özellikle kamusal alana yerleştirilen anıt heykellerle ilk kez mimariden uzaklaşarak, özerkleşmeye başlamıştır. “O döneme kadar mimari bir yapının içinde onun organik bir parçası olarak düşünülen heykel, bu ilişkiden koparak ilk kez kendi mekânını yaratmış ve dış mekâna açılmıştır (Karaaslan, 2005, s.290)”. Fakat heykel sanatının ve heykeltıraşların tam bağımsız var olma koşulları henüz sağlanamamıştır. Sanatçılar siyasi erk ya da zengin müşterilerin belirlediği konuları yüksek zanaatlarıyla işleyen edilgen bir konumda kalmışlardır. “Tasarımın özündeki ‘zaman’ ve ‘mekân’ bileşenleri sanatçı tarafından sorgulanmamıştır; ‘zaman’ ve ‘mekân’ unsurları vücut bulan eserin betimlediği şeyde veya durumda belirginlik kazanmıştır (Sarı, 2016, s.7)”. Anıt heykeller belirli bir tarihi ya da olayı anımsatmak için zamansal, ideolojik, dini ve kültürel olguları işaret eden kodlar taşımaları dolayısıyla Krauss’un (2002, s.104) belirttiği gibi “evrensel değil, tarihsel sınırları olan bir kategori” içinde sıkışmışlardır. Heykelin mekânıyla kurduğu sınırlı etkileşim modernizme kadar devam etmiştir. Yaşanan değişimin altında yatan sebepleri modern yaşamın mekânla kurduğu yeni ilişki biçimi üzerinden ele almak mümkündür.

Geleneksel toplumda mekân toplumsal yaşantıyla bağlantılı somut bir olgu olarak öne çıkarken, modern toplumda içinde bulunulan yer olma vasfından daha fazlasını ifade etmiş ve giderek soyut bir kavrama dönüşmüştür (Yırtıcı, 2005, s.59).

Mekân, modernizmde gerçeğin içinde üretildiği ve içinden algılandığı bir bağlamdır. Yalnızca boşluğuyla değil, daha çok kavramsal yapısıyla algılanır ve tanımlanır. Bu nedenle modernizm mekânı hem bir yoğru (plastik) olarak benimser, dönüştürülebilirliğinin sürekli olarak altını çizerek, hem de mekânın tahrip edilebilecek ve hızla ortadan kaldırılabilir bir kurmaca olduğunu bilir (Kahraman, 2005, s.271).

Geleneksel heykelin somut sınırlara sahip mekânı, modern heykelin soyutlaşmasıyla birlikte sanatçılar için soyut bir uzama dönüşmüştür. Heykel sınırsız bu uzamla etkileşim içinde olan bir kütle olarak ele alınmaya başlanmıştır.

Modern heykelin, geleneksel heykelden ayrılmasını ve mekânla yeni türden ilişkiler kurmasını sağlayan başlıca değişimlerinden biri heykelin kaidesiyle olan ilişkisinde yaşanmıştır. Geleneksel anlayışta kaide, kütlenin ayakta kalmasını sağlayan, mekâna karşı direnen heykeli zeminden yükselterek yücelten, onu yerleştiği alandan ayırarak fiziksel sınırlarını belirleyen destekleyici bir yapı olmuştur (Karacan, 2014, s.79). Modern heykel anlayışındaysa kaide, heykeli gerçek mekândan koparan, uzamla ilişkisini kesintiye uğratarak sınırlayan bir yapı olarak ele alınmıştır.

Heykel alanında erken modernizmin öncüsü kabul edilen Auguste Rodin, *Clais Burjuvaları* (1884–1889) adlı çalışmasında heykelin kaidesini zemine yakınlaştırmış, çalışmanın gerçek mekânla olan ilişkisini güçlendirmiştir. Constantine Brancusi, çalışmalarında kaideyi de heykelin formuna dâhil etmiş, zaman zaman formu kaidesiz olarak tasarlamıştır. Konstrüktivistler, kütleli formların yerine endüstriyel yeni malzemelerin imkânlarını kullanarak adeta boşluğa şekil veren yapısal heykeller inşa etmişlerdir. Alberto Giacometti kaideye psikolojik bir anlam yüklemiş, neredeyse uçup gideceklermiş hissini uyandıran incecik uzun figürleri adeta kaide tarafından alıkonulmuştur. Kurt Schwitters, geleneksel sanatta kaide üzerinde yer alan formu parçalayarak dağıtmış ve mekânla birleştirmiştir. Alexander Calder mobil heykellerini tavandan sarkıtarak heykeli ağırlık duygusundan kurtarmış ve zeminle bağlarını koparmıştır. Henry Moore'un boşlukla anlam kazanan organik formları kaide yerine içinde buldukları mekânla boşluğu paylaşarak ilişki içine girmişlerdir (Burnham, 1975).

Modernizmde heykelin kaidesinden özgürleşmesi farklı yaklaşımlarla çeşitlilik göstermiştir. Kaidenin varlığı biçimsel ve kavramsal yeni önermelerle aşındırılmıştır. Ortaya konulan yeni yaklaşımlar, modern ve modern sonrası heykelde sunum, sunumun yapıldığı yer (müze, galeri, kamusal alanlar vb.), mekânla ortaklık ve yeni mekânlar oluşturmak adına farklı bir süreci beraberinde getirmiştir.

1960'lerden itibaren mekân, zaman zaman bir malzeme ya da öncelikli ifade aracı olarak öne çıkmıştır. Yerleştirme Sanatı, Çevre Sanatı, Performans Sanatı, Arazi Sanatı, Video Sanatı, Katılımcı Sanat, Kamusal Sanat'ın yanı sıra Anti-form, Süreç Sanatı gibi yaklaşımlar ve minimalist heykeller mekânla etkileşime girmişlerdir. Çalışmalar mekânın

duvarları, kirişleri, tavanı ve zemininden taşarak sokaklara hatta doğaya yayılmıştır. Üç boyutlu sanat türlerinin disiplinlerarası karakterinin güçlenmesiyle heykel tanımlanması güç bir kategori haline gelmiştir.

Mekânla kurulan ilişki sanat aracılığıyla kavramsal ve biçimsel çok yönlü bir yapı kazanmıştır. Bu mekânsal çalışmalar içinde ve dışında buldukları alanları kalıcı ya da geçici şekilde dönüşüme uğratmışlardır. “Mekandan soyut, kendi kural ve sınırları dahilinde oluşturulmuş sanat nesnelere, çağdaş sanat süreciyle yerlerini mekanla karşılıklı ilişki kuran, görsel bir sinerji ortaya çıkaran ifade biçimlerine bırakmıştır (Güler, 2014, s.42)”. Krauss (2002, s.105), modernist heykelin mekânıyla ilişkisinin 1960'lara kadar geçirdiği süreci şu şekilde özetlemiştir:

Modernist heykel, anıtın negatif durumu olduğundan, araştırılması gereken bir tür idealist mekâna, zamansal ve mekânsal temsil projesinden kopmuş bir alana, zengin ve yeni, bir süre verimli şekilde işletilebilecek bir damara sahipti. ... 50'lere gelindiğinde ise tükenmeye yani gittikçe daha fazla “saf olumsuzluk” olarak yaşanmaya başladı. ...Olumlu taraflarını tanımlamamın gittikçe zorlaştığı bir şey, ancak ne olmadığına bakılarak bir yere oturtulabilecek bir şey olarak görünüyordu. ...Altmışlı yılların başında karşımıza çıkan yapıtlar söz konusu olduğunda... bir binanın üzerinde ya da önünde bulunup da binaya dahil olmayan, ya da manzarada bulunup da manzaraya dahil olmayan şey heykeldi.

Krauss'un ontolojik bir 'saf olumsuzluk' olarak betimlediği, özellikle 1960 sonrası eğilimlerle tanımlanması güçleşen heykel türleridir. Krauss, bu tanımsızlaşma sürecini heykelin modernizmde anıt mantığından kendisini soyutlayarak başlattığını belirtmiştir. Kaidesinden özgürleşmeye başlayan modern heykel, anıt heykelin aksine mekânla zamansal bağlantısını da iptal etmiştir. Giderek mekâna yayılması hatta dağılması sonucunda doğrudan bir tanımlamayı olanaksız kılarak manzara ya da mimari gibi ancak 'olmadığı şeyler üzerinden' dışlamalar aracılığıyla tanımlanabildiği yeni bir dönemin temelini atmıştır. Krauss, heykelde saf olumsuzluğun en uç noktasına örnek olarak Robert Morris'in 1964 yılında Green Gallery'de sergilenen *Untitled/3Ls (İsimsiz/3L)* adlı yerleştirmesini göstermiştir (Bkz. Görsel 2.1). Yarı-mimari kütleli bu çalışmayı “heykel, odada olup da aslında odaya dâhil olmayan şeydir (Krauss, 2002, s.106)” şeklinde mantıksal dışlamalar aracılığıyla tanımlayabilmiştir.



Görsel 2.1. Robert Morris, “Untitled/3Ls”, değişken ölçülerde yerleştirme, paslanmaz çelik, 1964, Green Gallery, New York

Kaynak: <https://ifacontemporary.files.wordpress.com/2012/04/morris-at-green-gallery-1965.jpg>
(Erişim Tarihi: 12.02.2018)

Minimalizm, 1960 sonrasında mekân ve heykel arasındaki ilişkiye farklı bir boyut kazandırmıştır. İlk bakışta modernist soyut anlayışı anımsatan minimalist çalışmalar, bu mantığın sınırlarıyla ele alınıyormuş gibi görünse de aksine zihinde var olan imgelerin gerçek mekânda hacim kazanmış hallerine benzetilebilir. Modern heykel idealistken, minimal heykel algısaldır. Foster (2009, s.65), Minimalizm’in sunduğu farklı bakış açısını şu şekilde özetlemiştir:

Minimal sanat geleneksel heykel anlayışının (soyut dışavurumcu çalışmalarda hala görülebilen) insanbiçimci bakışına karşı çıkmakla kalmaz, çoğu soyut heykeldeki mekânsız âlemi de reddeder. Minimalizmle birlikte heykel artık bir kaide üzerinde duran ya da saf sanat olarak görülen bir çalışma olmaktan çıkıp nesnelerin arasına yerleşir ve ortama özgü tanımlanır.

Heykelin sergilenme alanının postmodern dönemde biçimsel ya da sembolik anlamları yanı sıra giderek kavramsal, algısal ve sosyo-politik bağlamlarla ele alındığı görülmektedir.

Geleneksel hamiliğin modernizmde sona ermesiyle modern sanatçılar eserlerinin alıcılara ve izleyicilere ulaşabilmesi için alternatif mekânlara ihtiyaç duymuşlardır. Bu koşullar ‘galeri’ adı verilen farklı iç dinamiklere sahip bir mekânın ortaya çıkmasına neden olmuştur. O’Doherty’e (2016, s.30) göre “ideal galeri mekânı, sanat yapıtının ‘sanat’ olarak algılanışına engel oluşturan her türlü öğeyi dışlayan mekândır. Yapıt, yapıt olarak değerlendirilmesi sürecinde kendi dışındaki herhangi bir şeye dikkat çekecek her türlü etkenden soyutlanmıştır.” Galerî mekânı, sanatçıların çalışmalarını sergileyerek hem ekonomik hem de sanatsal bir ağın oluşmasını sağlamıştır. “El değmemiş ve yerden

öte bir yer olarak beyaz küp imgesi, modernizmin ticari, estetik ve teknolojik anlamdaki üstün başarılarından biridir (O'Doherty, 2016, s.100)". Dış dünyadan soyutlanmış, kendine has ilişki ağlarını içinde taşıyan bir yapılanmaya dönüşmüş Reiss'in deyiimiyle modernist 'nötr sergi mekanı' yanılması postmodern dönemde geçerliliğini yitirmiştir. Reiss'in (2000, s.XIX) vurguladığı gibi "mekânın fiziksel karakteristiklerinin ortaya çıkan ürün üzerinde yadsınmaz bir etkisi vardır". Sergileme alanı, eserin içerik ve meta değerini belirleyici bir unsur olarak öne çıkmıştır. 1960 ve sonrasında sanatın metalaşmasına tepkili birçok sanatçı çalışmalarını müze ve galeri gibi seçkinci kapalı mekânlar yerine sanatın ticarileştirilemediği toplumsal hayatın parçası olan mekânlarda, kamusal alanlarda ya da doğada sergilemeyi tercih etmişlerdir. Sanat nesnesi metalaşmaktan bir süreliğine de olsa sıyrılmış, sergi mekânları elitist, sınırlı bir zeminden daha toplumsal bir alana kaymıştır (O'Doherty, 2016, s.21).

Mekânla organik bir bağ kuran Yerleştirme Sanatı, izleyicinin içinde gezerek algılayabileceği yeni bir çevreyle ilişki kurma biçimlerine dair 1960 sonrasında sorgulamalara önemli bir ivme kazandırmıştır (Bkz. Görsel 2.2).



Görsel 2.2. Jean Toche, "Labyrinths and Psychological Stress," yerleştirme, 1967, Judson Gallery, New York

Kaynak: Reiss, 2000, s.73, görsel 3.1

Sanat nesnesi ve izleyici arasında mekânın aktif bir role sahip olduğu bu sanat biçimi heykelin de içerik ve biçimine kavramsal açıdan yeni olanaklar sunmuştur. Mekân

ve içindekilerle izleyicinin kurduğu ilişkinin kavramsal çerçevesini Süzen (2010, s.148) şu şekilde özetlemiştir:

“Enstalasyon” kavramı, en basit tanımıyla, nesnenin veya nesnelerin mekan içerisine konması, yerlerinin belirlenmesidir. Ancak, konunun karmaşık kısmı, bu nesnelerin mekâna ne şekilde ve ne sebeple yerleştirildikleri; bu düzenlemenin, yerleştirmenin mekanın durumundaki, anlatımındaki önemi; diğer bir deyişle mekan ve yerleştirilen nesne arasındaki ilişkinin kavramsal boyutudur.

Yerleştirme Sanatı, heykelin malzeme dağarcığını çok yönlü biçimde genişletirken, resim, metin, fotoğraf, video, ses, ışık vb. farklı araçları kendine eklememesini olanaklı kılmıştır. Bu dönüşüm postmodernizmin melez ve disiplinlerarası karakteristiğinin bir yansıması olarak değerlendirilebilir.

1960’lardan itibaren bazı sanatçıların galeri ve müze gibi kurumsal mekânlardan uzaklaşıp özgürleşme ve daha çok insana ulaşma isteği, alternatif mekân arayışlarına beraberinde getirmiştir. Sanat ve yaşam arasındaki modernist seçkin sınırı ortadan kaldırma fikri, sanatçıların bir kısmını toplumsal diyalogların sanat yoluyla yeniden kurulabileceği kamusal alanlara yöneltmiştir. Kamusal sanat olarak adlandırılan bu yeni tür, yaşamla sanatı birbirinden ayıran her türlü sanatsal kurumun reddinden yola çıkmıştır (Selvi, 2017, s.2218). Sokaklar, parklar, köprüler, caddeler, bulvarlar gibi herkese açık olan kentsel mekânlar, kamusal sanat için özgürlük alanlarıdır. Kentli insanların içinde yaşadıkları kentle farklı açıdan bir ilişki kurmasını, onu yeniden deneyimlemesini sağlayan, kentsel alanların kültürel ve toplumsal gücünü arttıran “kamusal sanatta amaç halkla, kitleyle, toplumla daha demokratik bir ilişki kurmaktır. ... Bu bir paylaşma, bir katılım, bir etkileşim ve iletişim sürecidir (Altıntaş ve Eliri, 2012, s.71)”. Kamusal Sanat, 21. yüzyıl kent yaşamında kente yabancılaşmayı önleyebilecek bir sanat biçimi olarak önem kazanmaya devam etmektedir.

1960 sonrası yeni mekân arayışlarında farklı eğilimlerden biri de Arazi Sanatı (Land Art) olmuştur. Minimalizm’in heykeli biçim, yapı ve mekân doğrultusunda ele alan yaklaşımı arazi sanatçılarında sıkça gözlemlenmektedir. Doğayı organik bir bütün şeklinde ele almışlar ve sunduğu her imkânı (şimşek, rüzgâr, deniz, kum, ağaç vb.) deneyimlemeye çalışmışlardır. Sanatçılar “doğaya ait kum, taş, toprak vs. gibi malzemelerle buldukları mekânı kullanarak bir anlamda doğayı hem malzeme hem mekân olarak kullanmışlardır. Arazi bağlam olarak nesneyi yutmuş, bizzat nesnenin kendisi olmuştur (Morkoç, 2013, s.24)”.

Arazi çalışmaları, doğanın kendi dönüşüm sürecini, geçicilik üzerinden vurgularken sıra dışı malzeme seçimi ve yaratılan yeni türden mekân algısıyla Kavramsal Sanat'tan da beslenmiştir (Bkz. Görsel 2.3).



Görsel 2.3. Robert Smithson, "Spiral Jetty", 457,2 mx4,57 m, çamur, çökelmiş tuz kristalleri, kaya, su bobini, 1970, Rozel Point, Great Salt Lake, Utah
Kaynak: <http://uk.phaidon.com/resource/cvr-spiral-jetty.jpg> (Erişim Tarihi: 28.02.2018)

Modernist heykelin müze ve galerilerde bilinçli olarak yaşamdan yalıtılması, gerçek mekânla zamansal bağıntısından kopuk bir nesneye dönüşmesi 1960 sonrasında değişmiştir. Artık mekân, sanatın nesnesi haline gelmiştir. Heykel kendine has bir mekân oluştururken eş zamanlı olarak 'yere özgü' bir yapı kazanmıştır. Postmodern sanatta mekânın radikal dönüşümünü Yampolski (2012, s.203) şu şekilde özetlemiştir:

Yer daha önce (Greenberg'in döneminde) bir eseri (söz gelimi bir resmi) planlama sürecinin bir sonucu olarak kendini gösterir ve esere bir biçim kazandırırken, bugün artık akla gelen her nesnenin sokulabileceği, geçiciliğiyle öne çıkan bir mekân olarak görünmektedir. Biçim artık nesneye hamledilmez; o nesnenin konulduğu belirtili mekâna aittir.

Mekânda heykele ait her jest, 1960 sonrasında kavramsal yönüyle öne çıkmıştır. Mekân, içindeki her şeyle kendi anlamını sürekli yenileyen bir yapıya, anlam örgüsüne dönüşmüş, heykelle aralarında kurdukları somut ve kavramsal ilişkilerle birbirlerini değişime sokmuşlardır. Bu etkileşim, üç boyutlu sanatta yeni anlam katmanlarının eklenmesini sağlamıştır.

2.1.2. 1960 sonrası izleyicinin değişimi

19. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar izleyici bilimsel açıdan 'bedensiz bir göz' olarak ele alınmıştır. İzleyicinin alımlama eyleminin diğer duyularından arındırılarak yalnızca gözün mekanik algılama sürecine indirgenme çabası, modern aklın optik algıyı saflaştırmanın mümkün olduğuna dair yanılmasından doğmuştur.

Optik açıdan bu tür bir tarafsızlığa ulaşılması, gözlemcinin gelişmemiş olduğu varsayılan bir duruma indirgenmesi, aslında hem 19. yüzyılın ikinci yarısında sanat alanında gerçekleştirilen deneylerin amacıydı *hem de* aynı dönemde giderek daha fazla dolaşıma giren devasa miktardaki görsel imge ve bilgiyi tüketebilecek bir gözlemcinin oluşturulması için önkoşuldu (Crary, 2010, s.109).

Bu anlayış, izleyicinin sanat eseri-sanatçı ilişkisine uzaktan bakan pasif bir rol üstlenmesine neden olmuştur. 20. yüzyılın ortalarına kadar izleyici için “sanat yapıtı yaklaşılamaz, dokunulamaz bir konumda, genellikle bir kaidenin üzerinde devasa boyutlara sahip, pürüzsüz ve ‘çok güzel’dir ve onun yaratıcısı dahi konumundadır (Çeber, 2017, s.88)”.

Walter Benjamin (2011, s.54-60) sergileme biçimlerinin, eseri ve izleyici arasındaki etkileşimi değiştirdiklerini, eserin çevresini kabuk gibi saran ve onu ulaşılmaz kılan bir atmosfer oluşturduklarını savunmuştur. Yaratılan bu atmosferin özellikle teknolojinin imkânlarından biri olan ‘yeniden üretilebilirlik’ aracılığıyla da ortadan kalktığını belirtmiştir. Modernist sanat eserini uzak ve dokunulmaz kılan, izleyiciyi dışlayan seçkin tavrının yanılması, sanatın toplumsal bir tetikleyici olduğunu düşünen ilk kez Dada tersine çevirmek istemiştir. Sanat, “Dadacılarda bir mermiye dönüşür. İzleyiciye çarpar. Dokunsal bir nitelik kazanır (Benjamin, 2011, s.74)”. Eserin dokunulamamış hissini yaratan aurasını tahrip etmeye yönelik düşünsel ve eylemsel bir çaba ortaya konulmuştur.

İzleyici ve sanat eseri arasındaki ilişkinin radikal dönüşümü, 1960’larda Minimalizm’le farklı bir boyut kazanmıştır. Minimalizm heykelin mekânını, plastik bir öge olarak ön plana çıkarırken mekânın içinde konumlanan izleyiciyi merkez olarak almış, heykel sanatında izleyiciye verilen önemin artmasını sağlamıştır. Foster’ın (2009, s.65) ifadesiyle:

Bu dönüşümde- biçimci sanatın güvenli ve egemen mekân anlayışını reddeden izleyici, buraya ve şimdiye yönelir. İzleyici, malzeme özelliklerinin topografik haritasını çıkarmak için, çalışmanın yüzeyini ayrıntılı şekilde incelemek yerine; belirli bir alana yapılmış müdahalenin algısal sonuçlarını keşfetmeye yönlendirilir.

Minimalist sanatçı Donald Judd (1965, s.74) *Specific Objects* adlı makalesinde, geleneksel heykel tanımlamalarının dışında ele alınabilecek yeni türden heykelleri, ‘özel objeler’ olarak adlandırmıştır. Eleştirmen Michael Fried (1998, s.150), Robert Morris’in üniter çalışmalarını örnek göstererek, izleyicinin mekânda değişen konumuna göre algısal bir ilişkiye geçen heykelleri, ‘tiyatral’ bularak eleştirmiştir (Bkz. Görsel 2.4). Modernist

Fried için sanat nesnesini sıradan objeden farklı kılan koşul, eserin varlığını biçim aracılığıyla izleyiciye kabul ettirebilmesidir. Modern heykelin aksine minimal “tiyatral eser seyirciye bağımlıdır, onsuz eksik kalır, onu beklemektedir (Fried, 1998, s.161)”. Fried, yeni türden minimal heykelleri olumsuzlarken aynı zamanda 1960 sonrası sanat nesnesinin değişimine de işaret etmiştir.



Görsel 2.4. Robert Morris, “Untitled”, 91,4x91,4x91,4 cm, ayna ve ahşap, 1965, Detroit Institute of Arts, Detroit

Kaynak: http://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T01/T01532_9.jpg (Erişim Tarihi: 28.02.2018)

Minimalizmle birlikte izleyicinin sanat eseriyle olan ilişkisinde fenomenolojik bir dönüşüm yaşanmıştır. İzleyici hem bedensel hem de zihinsel bütünlük taşıyan bir deneyime ortak edilerek sanatın aktif bir ögesi haline gelmiştir. Fenomenolojinin 20. yüzyıldaki en önemli ismi Fransız filozof Maurice Merleau-Ponty, her insanın fiziksel dünyayla kurduğu ilişkinin beden aracılığıyla gerçekleştiğini savunmuştur.

Algısal sentezi gerçekleştiren, epistemolojik özne değil, bedenin kendisidir. Fakat burada Merleau-Ponty'nin bedenden anladığı, fizyolojinin bize tarif ettiği şekliyle bir organlar toplamı, kendinde (*ensoi*) bir mekanizma değildir. Bedeni, diğer nesnelere arasında bir nesne olarak değerlendiremeyiz. ...Beden, dünyada olmanın, dünya ile iletişim kurmanın bir aracıdır. ...Bedenin mekânsallığı da belirli bir durum içindeki bir mekânsallıktır. ...Beden kendi sayesinde nesnelere varolduğu şeydir (Gökyaran, 2003, s.46).

Algı, bedenin dolaylı olarak gerçekleştirdiği bir edimdir. Bu düşünce çerçevesinde, sanat nesnesi izleyiciyle çift yönlü bir ilişki içindedir. Diğer nesnelere gibi özne tarafından algılanan sanat eseri aynı zamanda bedenin hareketli yönelimini de etkilemektedir. Bedeni aracılığıyla sanat nesnesini algılayan izleyici, nesneye yönelirken ondaki dağıntı anlamı tekrar yapılandırır. Çünkü “nesnenin bütünlüğüne erişmemize ev sahipliği yapacak düşünce alanı, bedensel deneyimin ürettiği düşünce alanıdır. ... Nesnelere de dünya gibi

orada, önümüzde durmaktadır, nesnelere algılamak onlarla iç içe geçmektir (Zengin, 2003, s.143)”. Merleau-Ponty (2008, s.61), sanat nesnesi karşısında izleyicinin edindiği deneyiminin sıradan bir nesneyle ilgili elde edilebilir verilerden çok daha önemli olduğunu şu cümlelerle vurgulamıştır:

Algının peşinden gidecek olursam, o zaman sanat yapıtını da anlamaya hazır hale gelirim, çünkü sanat yapıtı da etli tenli bir bütünlüktür, sanat yapıtının anlamı deyim yerindeyse başına buyruk değildir, bağlıdır, onu önümde açığa çıkaran bütün gösterge ve ayrıntıların boyunduruğu altındadır. Yani algı nesnelere gibi sanat yapıtının da doğası görülüp işitilmektir ve tanımlarla çözümlenmeler sonradan deneyimin dökümünü çıkartırken ne kadar değerli olsa da sanat yapıtındaki bire bir algısal deneyimin yerini tutamaz.

1960 sonrasında bu yaklaşımlar doğrultusunda sanatın bedensel bir deneyim olarak önem kazandığı gözlemlenmektedir. Üç boyutlu bir formun bedensel olarak algılanması elbette ki duyular aracılığıyla gerçekleşmektedir. Bilişsel bir süreç olan duyumsamada, heykelin fiziksel özelliklerine kaynak oluşturan malzemesi bu noktada önem kazanmaktadır. 1960 sonrası heykel sanatında, bu nedenle haptik algının daha fazla ön plana çıktığı görülmektedir.

Yunanca ‘haptesthai’ kökünden gelen haptik kavramı dokunma anlamı taşımakla birlikte, “deri temasının ötesinde tensel dokunmayı kapsayan daha derin bir kavramdır (Paterson 2007’den aktaran Altıparmakogulları, 2017, s.5)”. Haptik algı sistemi, nesnelere doğrudan ya da dolaylı olarak bedende yarattığı taktil (dokunsal) ve kinestetik uyaranların duyular aracılığıyla bilişsel açıdan anlamlandırılmalarını sağlayan algı sistemidir. “Dokunma (taktil/tensel) fiziksel uyaranları temsil ederken, kinestetik ise daha çok uzamsal algıyı temsil etmektedir (Altıparmakogulları, 2017, s.6)”. Bir nesne ya da mekân içindeki algısal boyutlandırmayı ve tensel algılamayı sağlayan haptik algı postmodern sanatta giderek daha fazla önem kazanmıştır.

Eserin fiziksel üretimi sürecinde geliştirilen haptik/görsel dil, tam sözel bir çeviriyi reddeder. ...Sözel tek bir tanım verme çabalarını boşa çıkaran ve aksine her izleyicinin eserin maddesel halini “algılayabilmesi” için olası birçok anlamı ortaya çıkaran bir karmaşa ve belirsizlik ögesi de barındırmaktadır. Bir sanat eserinin sözel tek bir tanıma karşı gösterdiği direnç, o sanat eserini... yaratıcı olarak daha da ileriye taşıyan en büyüleyici özelliklerden biridir (Beattie, 2010, s.45-46).

Kendisine dokunma hissiyatı uyandıran bir eserin, ona dokunmanın yasak olduğu bir durumda nasıl algılanacağı şu şekilde açıklanmaktadır; eserin algılanması, izleyicinin bakışlarının heykeltıraşın materyale fiziksel müdahalesinin ardındaki fikri algılamaya çalışırkenki yaratıcı, görsel ve ‘skopik’ dokunuşu vasıtasıyla olacaktır ve bu dokunuş -eğer izin veriliyorsa- son derece ‘taktil’ bir tecrübe olacaktır (Beattie, 2010, s.3-4).

İzleyicinin dokunsallık aracılığıyla sanat nesnesinden yakaladığı bilgi, görerek elde edilen bilgilere kıyasla daha az değerlendirmeden geçerek zihin tarafından kabul edilmektedir. Formun maddeselliği sanat nesnesine doğrudan bir temas olmasa dahi izleyicinin bedensel varlığı tarafından algılanmaktadır ve nesnenin etkisi onaylanmaktadır (Scott, 2003, s.13). Dokunsallığa hitap eden farklı malzemeleri kullanan sanatçılar da bu sayede izleyici üzerinde görselliğin ve fizikselliğin karışımı olan daha kompleks izleminler yaratabilmektedir.

Dokunsallığın diğer duyulardan farkını vurgulayan psikanalist Didier Anzieu (2008, s.126), dokunsal olanın, “aynı anda hem bir ‘dış’ algı hem de bir ‘iç’ algı” sağladığını, özne için ruhsal bir yanının olduğunu belirtmiştir.

Diğer tüm duyuşsal kayıtlarla karşılaştırıldığında, dokunsal olan, onu ruhsallığın kökenine yerleştiren bir ayırt edici niteliğe sahiptir; bu nitelik bununla da kalmayıp, dokunsal olanın zihinsel zemin olarak adlandırabileceğimiz şeyi ruhsallığa sürekli olarak sunmasına imkân verir; zihinsel zemin, ruhsal içeriklerin şekiller olarak üstüne kaydedildiği fon perdesidir ve dahası, ruhsal aygıtın içeriklere sahip olmasını sağlayan içeren zardır (Anzieu, 2008, s.125).

Sürrealist yönetmen Jan Švankmajer haptik algının bir alt kategorisi olan taktıl (dokunsal) algı aracılığıyla sanat nesnelерinin bilinçaltını tetikleyebildiğini ifade etmiştir. Taktıl objelerin izleyicinin anılarıyla ve bilinçaltıyla etkileşime geçerek ruhsal bir takım etkiler uyandırdığını belirtmiştir (Bkz. Görsel 2.5). Švankmajer (2014, s.12), yaşanan deneyimi şu şekilde betimlemiştir:

Taktıl nesnenin algılanması, hiçbir şeyin kesin olmadığı, bariz bir şekilde bilindik nesnelерin bile gerçek dışı şeyler olarak gözüktüğü, kişinin kendisini her zaman yanlış yönlendirebilecek olan bağdaştırma yetisine ve taktıl hafızasına güvenmek zorunda olduğu bilinmeyen bir rüyalar ülkesine yapılan bir seyahat gibidir.



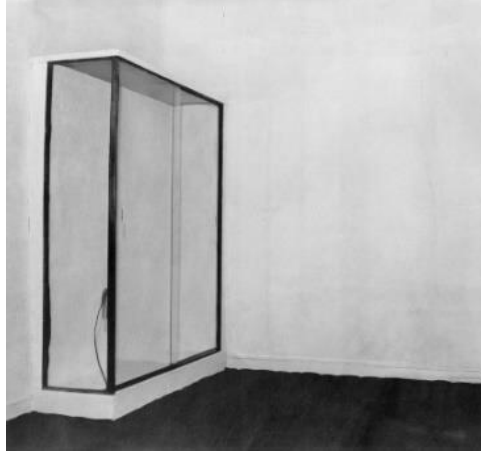
Görsel 2.5. Jan Švankmajer, “Masturbation”, kumaş, lastik, taktıl obje, 1975
Kaynak: Jan Svankmajer, “Touching and Imagining: An Introduction to Tactile Art”, 2014, s.32

Švankmajer (2014, s.2), ‘taktil sanat’ adı altında sınıflandırdığı objelerin izleyicide yarattığı etkilerin kaynağının bilinçaltılarında bastırdıkları ilk yaşam deneyimlerine dayandığını ifade etmiştir. Dokunmanın, bedensel olmasıyla kısmen subjektif, dış dünyanın bilgisini içermesi dolayısıyla da kısmen objektif bir algılama oluşuyla obje–suje karşıtlığını ortadan kaldırdığını vurgulayan sanatçı, fiziksel bu algının erotizmi uyandıran önemli bir etkiye sahip olduğunu da belirtmiştir.

1960 sonrası sanatta izleyiciye tesir eden anlık etkilerin önemi artmıştır. Sanatçıların birçoğunda yaşanan ve biten kısa bir zaman diliminde daha fazla insana ulaşmayı imkânlı kılan eylemsel sanat pratiklerine yönelim gözlemlenmiştir. “Fluxus happening’leri ve performanslarıyla kurumsallaştırılan seyirci ‘katılımı’, sanatsal pratiğin bir değişmezi haline geldi (Bourriaud, 2005, s.41)”. Bireysel ya da ortak bir deneyimine odaklanan yeni türden yaklaşımlar aracılığıyla, izleyicinin ana katılımıyla tamamlanabilen ilişkiyel bir sanat formu ortaya çıkmıştır. 1990’lardan itibaren sanat sosyal iletişimi imkânlı kılan alternatif bir araç olarak ele alınmıştır. İlişkisellik üzerine kurulan farklı bir estetiğe sahip bu türden “yapıtların filizlendiği alan, tamamen karşılıklı-eylem alanı, her türden diyalogun yarattığı açıklık alanıdır (Bourriaud, 2005, s.72)”. Katılımcı sanat pratikleri toplumsal bir mikro laboratuvara benzetilebilir. İzleyicinin bedensel, zihinsel ve ruhsal açıdan sanat nesnesini deneyimleyebilmesi için bazı sanatçılar felsefe, sosyoloji ve psikanaliz gibi alanların çağdaş kuramlarından faydalanmışlardır. Bu bağlamda üç boyutlu sanatın, form ve malzeme seçimlerinde çeşitlilik ortaya çıkmıştır. Çalışmalar, hem içerik hem de form açısından değişim geçirerek sanatın sınırlarını genişletmişlerdir.

2.1.3. 1960 sonrası sanat nesnesinin değişimi

Duchamp’ın sanatın nesnesini sorgulamaya açan hazır nesnelere, fikrin nesneden önemli olduğunu vurgulayarak sanat nesnesinin kavramsallaştırılmasında öncül bir kategori oluşturmuşlardır. Sanat yapıtının ‘nesne’ hali giderek silikleşmiş, hatta nesnenin yokluğuyla oluşan anlam aracılığıyla sanat yapıtı kendini gerçekleştirmiştir (Özayten, 1992, s.48). Yeni Gerçekçilik Akımı’ndan Fransız sanatçı Yves Klein’in 1958 yılında Iris Clert Gallery’de açtığı *Le Vide (Boşluk)* Sergisi değişen yaklaşımlara dair önemli bir örnek olmuştur (Bkz. Görsel 2.6).



Görsel 2.6. Yves Klein, “Le vide”, boş kabin ve galeri mekanı, yerleştirme, 1958, Iris Clert Gallery, Paris

Kaynak: http://www.yvesklein.com/files/picture_file_927.jpg (Erişim Tarihi: 28.02.2018)

Modernizmle başlayan sanat yapıtının sorgulanan varlığı ve oluşum biçimi 1960’lı yıllardan itibaren kırılmalar yaşamıştır. Heykelin fiziksel varlığıyla olan ilişkisi bu süreçte yeni boyutlar kazanmıştır. “Heykel artık kaide üzerindeki kütle ve her problemini de bu kütle üzerinde çözen bir sanat nesnesi değildir (Karacan, 2013, s.24)”. Modern heykelin, kendi plastik gerçekliği dışında hiçbir şeyi işaret etmemesi gereken katı ve soyut biçimiyle var olan ‘biricik ve yüce’ estetik savı postmodern sanatta geçerliliğini yitirmiştir. 1960’lardan itibaren heykelin malzemeyle kurduğu ilişkinin değişmesi bu sürecin önemli adımlarından biri olmuştur. Teknolojinin kullanıma sunduğu yeni malzemelerin, tekniklerin ve araçların sanat alanına girişiyle malzemeler arasında geleneksel sanattan miras kalan hiyerarşik anlayış önemini kaybetmiştir. Ayrıca 21. yüzyıl sanatında farklı disiplinlerin birlikteliğiyle ifade bulan sanat çalışmaları nesneyi algılama biçimlerini dönüştürmüştür. Malzemenin kapsamının genişletilmesiyle görsel algı ve sanatın nesnesi yeni boyutlarıyla sorgulamaya açılmıştır (Irmak, 2015, s.38).

1960’lardan beri heykel için kullanılacak araçlar tutarlı bir kategoriden ziyade açık uçlu bir soru olmuştur. Heykelin üç boyutluluğu, izleyiciyi zamansal ve mekânsal olarak tahrik edici, bedenlerle ve gündelik nesnelere ile olan ilişkisi ve inşa edilen yapıların hepsi herhangi bir sanatsal pratiğin öncelikle “heykel” olarak adlandırılabilmesi noktasına doğru genişletilmiştir (Getsy, 2014, s. 529).

Post-endüstriyel bilgi çağında değişen toplumsal yapı sanat nesnesinin içeriğini derinden etkilemiştir. 1950’lerin sonlarında Pop Sanat tüketim kültüründe dolaşımda olan meta imajları sanatın içine sokmuş ve değiştirmeksizin yeniden üretmiştir. Metanın kendisi sanat yapıtı statüsüne yükselmiştir. Yüksek kültürün seçkin sanatı ve alçak kültürün kiç imajları arasındaki sınır belirsizleşmiştir. Heykel düşünce, kavram ve

olguların biçim almış haline dönüşmüştür. 1960'lı yıllarda obje sonrası sanat (post-object art) olarak adlandırılan Fluxus, Performans Sanatı, Video Art, Arazi Sanatı, Çevresel Sanat, Arte Povera, Süreç Sanatı ve Kavramsal Sanat düşüncesinin nesneye bağımlı olmadığını, formun farklı malzeme, yöntem ve ortamlarla ortaya konulabileceğini göstermişlerdir (Özayten, 1992, s.48). Bu yaklaşımlar sanatın modernist anlayıştaki nesne algısının dışında kalan yeni önermeler ortaya koymaktadırlar.

1960'ların başında Minimalizm'in sanat nesnesinde söyleneni en az indirgemesinin yanı sıra nesnenin çevresini saran mekân ve izleyiciyle bağ kurarak etki alanı yaratabileceği fikri, nesneye farklı bir bakış açısı sunmuştur. Bu sürecin önemli bir diğer tetikleyicisi de Fluxus grubu olmuştur. Yaşam ve sanat arasındaki sınırları yapıcı bir şekilde ortadan kaldırmak istemişlerdir. Fluxus için yaşam ve sanat arasında sınır yoksa disiplinler arasında da sınır yoktur. Melez ortamlar aracılığıyla fiziksel bir nesne yerine sosyal diyaloglar oluşturmak ve sanatın/yaşamın akışını yaratıcı biçimde dönüştürme düşüncesi grubun asıl motivasyonu olmuştur. Fluxus grubundan Joseph Beuys'un 'sosyal heykel' kavramı bu temel düşünceler üzerinden gelişmiştir. Beuys herkesin sanatçı olabileceğini ve sanat aracılığıyla toplumu yapıcı bir dönüşüme sokabileceğine inanmıştır. Toplumsallaşabilen bir sanatın devrim halindeki değişimin gücünü içinde taşıdığını vurgulamıştır. Aksiyonlarında da gözlemlenen yaşam, dönüşüm, değişim kavramları Beuys'un sanatında önem taşımıştır. Ortaya koyduğu çalışmalarda yaşama içkin olan 'süreç' kavramının öne çıktığı görülmektedir (Özayten, 1992, s.59-66).

Sanatın nesnesiyle olan bağının açıkça değişimini işaret eden bir diğer sanatsal ifade biçimi de Performans Sanatı olmuştur. Happening, Body Art gibi bedenini ifade aracı olarak kullanıldığı performatif sanatları aynı kategori altında incelemek mümkündür. Sanatçının kendi bedenini sanat nesnesi ve malzemesi olarak kullandığı Performans Sanatı, düşünceyi doğrudan izleyiciye aktarmayı amaçlamaktadır. İzleyicinin zihninde yaşanan bir an üzerinden bellek oluşturarak derin bir etki bırakma arzusu taşımaktadır. Gilbert ve George'un şarkı söyleyen, dans eden 'yaşayan heykel' performansları, nesne anlayışının değişimiyle, heykelde bedenini nasıl araç ve malzeme olarak ele alınabileceğine dair önemli bir örnek teşkil etmiştir (Bkz. Görsel 2.7).



Görsel 2.7. Gilbert & George, “The Singing Sculpture”, performans, 1970, Nigel Greenwood Gallery, Londra

Kaynak: <https://arterakki.files.wordpress.com/2014/06/8945878797.jpg?w=624&zoom=2> (Erişim Tarihi: 28.02.2018)

Performans sanatında beden; estetik, psikolojik ve kavramsal katmanlarıyla ele alınmıştır. Yaşam ve sanat arasında dolaysız bir bağ kurma arzusuyla “cinsiyet, cinsellik, ırk, etnik köken, üreme hakları, kadın-erkek eşitliği, sosyal problemler, politik sorunlar, şiddet, güzellik gibi konuları merkeze alarak sorgulamış (Avşar Karabaş ve İşleyen, 2016, s.347)”, bireysel ve toplumsal yaşantılardan beslenmiştir.

Sanatın nesnesiyle bağlantılı değişen eğilimlere bir başka örnekte Arazi Sanatı’dır. Sanatı estetik haz nesnelere indirgeyerek durağanlaştıran müzeler ve galeri mekânlarının yerine, gezegenin kendisini bir malzeme ve mekân olarak ele almıştır. Smithson’un da ifade ettiği gibi “sanatın dili yalıtılmış bir görüntü değil, her zaman gelişime açık bir yapıda olmalıdır (Yılmaz, 2006, s. 240)”. Sanat kurumları tarafından metalaştırılan ve durağan nesneye indirgenen sanata karşı Arazi Sanatı sanatçıları, devinimli bir süreci içine alan ve mülkleştirilemeyecek bir sanat anlayışını ortaya koymuşlardır. Bu yaklaşım heykelin formunun sınırlarını genişletmiştir. Robert Morris çalışmalarında öne çıkan süreç, değişim ve dönüşümün bağıntısını ifade için bilimin ‘entropi’ kavramından faydalanmıştır (Smithson, 1966, s.10). Entropi, “herhangi bir fiziksel veya kimyasal olayda yararlı enerjinin tesadüfen, düzensiz ve geriye dönüşümsüz olarak dağılması (http-9)” anlamına gelmektedir. Sanatçı, sanatın dinamik yapısını doğanın dönüşümü aracılığıyla kavramsallaştırmış, “doğal güçlerle iletişime geçen bir tür diyalektik sanata yönelmiştir (Duyuler, 2014, s.13)”.

Heykelin geleneksel bakış açısıyla durağan ve kalıcı bir yapı olduğu fikri postmodern heykeli tanımlamak için yetersiz hale gelmiştir. 1960 sonrasında heykelin malzemesine dair ortaya konmuş özgün önermelerle modernizm ve öncesine ait heykel tanımları aşındırılarak dönüşüme uğramıştır.

1960'ların sonlarında heykeller radikal bir şekilde topraktan ve kumdan, büyümekte olan bitkilerden, canlı kuşlardan ve hayvanlardan, kumaşlardan, klasik parçalardan, mimari yapılardan, neon tüplerinden, ışık demetlerinden ve insan vücudunun kendisinden yapılmaktaydı. Sert ve yumuşak parçalar vardır; kum ve sıvı gibi malzemeler veya hava gibi bir form verilmek istendiği zaman bir kalıba ihtiyaç duyan malzemeler, heykeltraşı organik dünyanın zaman çizelgesine bağlayan yaşayan malzemeler ve sanat eseri, tarih ve hafıza arasında yeni bağlantılar ortaya çıkaran birçok kültürel sıkıntı ögesi barındıran malzemeler... Heykelin genelde tek bir malzemedan yapıldığını söyleyen fikir birliği çökmüştür (Causey, 1998, s.131).

Modernist heykelin hareket ve zamanla olan uzamsal soyut ilişkisi postmodern dönemde mekânsal zamanı ve fiziksel doğal süreçleri içine alarak somutlaşmıştır. Bu tarz eğilimleri taşıyan çalışmalar 1960'lı yıllardan itibaren sıklıkla Süreç Sanatı (Process Art) adı altında ele alınmıştır.

“Process-Art” terimi 1960-70 yıllarında, kömür, iç yağı, çelik, keçe, ot, süt vb çok çeşitli malzemelerle gerçekleştirilmiş, öncelikle yapım sürecini ve yapının oluşumu sırasında geçen evreleri göstermeye yönelik çalışmalar için kullanılmıştır. Bu örneklerle çoğu kez malzemenin organik, canlı yönü vurgulanmaktadır (Germaner, 1997, s.53).

Sanatçılar ısı, hava, yer çekimi vb. fiziki etkilere duyarlı malzemeleri kullanarak yaşamla ilişkilendirilebilir doğal süreci görünür kılmayı istemişlerdir. Modernizmin sanatçının çalışma sürecine dair fikir uyandırmayan, kusursuz ve tamamlanmış sanat eserleri yerine dönüşüme ve değişime açık postmodern çalışmalar biçim ve içerik bağlamında yeni önermeler sunmuşlardır. Üç boyutlu sanatta özellikle Arte Povera, Arazi Sanatı, Performans Sanatı, Post-minimalizm ve Anti-form'da bu yaklaşıma sıkça başvurdukları gözlemlenmiştir. Nesneyi iptal ederek fikre dikkat çeken süreç, sanatçıların kapitalist sistemin müze ve galeri gibi mekânlarında sanatın alınıp-satılabilir olmasına karşı bir tepki olarak da değerlendirilebilir (Bkz. Görsel 2.8).



Görsel 2.8. Barry Le Va, “Continuous And Related Activities: Discontinued By The Act Of Dropping”, değişken boyutlarda, cam ve vişne çürüğü renkte keçe, 1967, Whitney Museum of American Art, New York

Kaynak: Fineberg, 2014, s.289. Görsel 10.13

İtalyan Arte Povera (Yoksul Sanat) grubu estetik bir nesne ortaya koymak yerine, kalıplaşmış sanatsal normları reddederek yaşama ait sıradan malzemelere yönelmiş, izleyiciye doğa ve kültürle olan ilişkisini sorgulatmak istemiştir. “Doğal ve doğal olmayan süreçleri irdeleyen ve çeşitli doğa yaşantılarını görünür kılmaya çalışan (İrgin, 2016, s.17)” grubun sanatçıları, gösterişsiz olan canlı, cansız, organik ve inorganik birçok malzemeyi sanatın ifade alanı içine sokmuşlardır (Bkz. Görsel 2.9). Alışılmamış iç ve dış mekânlarda yere özgü uygulamalar gerçekleştirmişlerdir. Mekânların yapısına ve çalışmaların içsel düzenine uygun biçimde asılmış, bağlanmış, sıkıştırılmış, dağılarak yayılmış çalışmalarla yerleştirme sanatının olanaklarını genişletmişlerdir (Bakargiev, 1999, s.19).



Görsel .2.9. Giovanni Anselmo, “Untitled (Structure that Eats)”, granit, bakır tel, lahana, talaş, 1968, Ileana Sonnabend Koleksiyonu
Kaynak:http://78.media.tumblr.com/fff13b26d29cbea0ccca3c8ba03b30e/tumblr_n3vvcnTBGh1r1jmv0o3_1280.jpg (Erişim Tarihi: 28.02.2018)

Süreç sanatı içinde ele alınması mümkün farklı bir sanatsal tutum da Anti-form hareketidir. Amerikalı sanatçı Robert Morris, *Anti-form* adlı yazısında bu kavrama açıklık getirmiştir. Morris'e göre titizlikle bitirilmiş bir çalışmada materyalin doğası ve sanatçının malzemeyle çalışma süreci formun geri planında kalmakta, izleyicinin dikkatinden kaçmaktadır. Bu durumu tersine çevirmek için Morris'in önerisi, malzemeye yapılacak bilinçli bir müdahale yerine malzemenin kendi doğasını açığa vurmasını sağlamaktır. Morris'in (1993, s.46) ifadesiyle, "malzemelerin özellikleri üzerine yapılan doğrudan araştırma halen devam etmektedir. ... Bazı durumlarda bu araştırmalar eserlerin oluşturulmasından malzemenin kendisinin oluşturulmasına kaymaktadır". Malzemeye has fiziksel karakter ve dış koşulların işbirliği sonucunda form, kendini oluşturarak tamamlamalıdır.

Kabul görmüş form anlayışlarının dışında olan bu yaklaşım modernist biçimci estetik anlayışı dışlaması dolayısıyla 'anti-form' olarak adlandırılmıştır. Hareketin öncüsü Robert Morris çalışmalarında özellikle de yer çekiminin etkisine karşı duyarlı olan yumuşak malzemeleri tercih etmiştir (Bkz. Görsel 2.10).



Görsel 2.10. Robert Morris, "Lead and Felt", keçe ve kurşun, değişken ölçüler, 1967, Castelli Gallery, New York

Kaynak: <https://uploads2.wikiart.org/images/robert-morris/lead-and-felt-1969.jpg> (Erişim Tarihi: 28.02.2018)

1960'larda bağımsız bazı sanatçıların ortak eğilimi olan Post-minimalizm, malzemeye olan yaklaşımı dolayısıyla heykele farklı bir perspektif kazandırmıştır. Süreç Sanatı ve Anti-form eğilimlerine de yakın olan bu sanatçılar, Minimalizm'in soyut ve tekrar eden yapılarını kullanarak, minimal heykelin el değmemiş hissi veren endüstriyel

soğuk yapıları yerine, üretim sürecini görünür kılan el işçiliğine ve basit malzemelere yönelmişlerdir.

1966'dan sonra genç sanatçıların bazılarındaki niyet, her biri minimal sanat değerlerine karşı olan kırılmanı, savunmasızı, insanı ve geçiciyi vurgulamak olmuştur. En kaliteli post-minimalist sanatta bulunan şiirsel ve metaforik göndermelerin su götürmez bir derecesi vardır; anatomi ve manzara, vücut ve doğa sıklıkla kullanılmıştır. Fakat öne çıkan tepki empatiden çok ölümlülük, düşkünlük, süreklilik ve değişiklik ile yapılan zalim bir yüzleşmedir (Duby ve Daval, 2006, s.1108).

Post-minimalistler, alışıldık malzemelerin yerine dış etkilere duyarlı ip, lateks, kumaş gibi insan bedenini tensel açıdan anıştırarak psikolojik etkiler uyandıran malzemelerle çalışmalarını ortaya koymuşlardır (Bkz. Görsel 2.11).



Görsel 2.11. Jackie Winsor, “#1 Rope”, 102,2x101,6x101,6 cm, ahşap, kenevir, 1976, SFMOMA Koleksiyonu, San Fransisco

Kaynak: <https://www.sfmoma.org/artwork/77.73> (Erişim Tarihi: 28.02.2018)

1960 sonrası sanatta insanın bedeniyle olan ilişkisi giderek önem kazanmış ve farklı şekillerde ele alınmıştır. Bedenin içi, dışı, parçaları, atıkları, öznel ve toplumsal anlamları sanatçılar tarafından ele alınan konular olmuştur. Bu yaklaşımlardan biri de Abject Art (İğrenç Sanatı) olmuştur. 1980'lerin başında Fransız düşünür ve psikanalist Julia Kristeva, George Bataille'in *L'informe* kavramından yola çıkarak *abject* (iğrenç) kavramını ortaya atmıştır. Abject olan, özne ya da nesne olarak kesin sınırları çizilebilen, salt kirli olana indirgenebilen kesin bir 'şey' değildir. Kristeva'ya (2014, s.16) göre “iğrenç kılan, kirlilik ya da hastalık değil, bir kimliği, sistemi, bir düzeni rahatsız edendir. İğrenç sınırlara, konumlara ve kurallara saygı göstermeyen bir şeydir. Arada, muğlak ve karışmış olandır”.

Kusmuk, kan, vücut sıvıları, dışkı, vücut parçaları, kıl, saç gibi çoğu zaman organik birer atık olarak insanın karşısına çıktığında, derin bir rahatsızlık duygusu uyandıran iğrencin görünür halleri sanatta güçlü psikolojik uyaranlar olarak izleyiciye sunulmuştur.

Modernist bakış açısının düzenli bir iç-dış bütünlüğüne sahip olduğunu varsaydığı idealize edilmiş beden, postmodern bakış açısıyla yapı sökülüne uğramış ve düzensiz bir gerilim alanı olarak ele alınmıştır (Yener, 2010, s.18). Abject Sanat, idealize edilmiş bir düzeni sağlamak için yok sayılması istenilen bu gerilimi yeniden tetiklemekte kullanılmıştır. Postmodern “sanatçının görevi iğrenci bastırmak değil; açığa çıkarmak, onun anlamını bulmaya çalışmak, ‘ilk bastırmanın neden olduğu dipsiz önceliğin ‘iç yüzünü anlamak’ olmuştur (Foster, 2009, s.194, 197)”.

Abject kavramıyla yakınlığı olan George Bataille’in 1929 yılında ilk kez sürrealist Documents’ta bahsettiği *L’Informe (biçimsiz)* kavramının, iktidarın ve varsayılan tüm kabullerin reddi olarak okunması mümkündür. Bataille’in *L’informe* tanımı, anlamıyla benzer biçimde açık uçlu ve belirsizdir.

“Biçimsiz” sadece anlam sağlayan bir sıfat değildir ancak terim yine de her şeyin biçimi olduğunu bize sunar. Akademiyanın tatmin olması için, evrende her şeyin bir biçiminin olması şarttır. Bütün felsefenin de tek derdi budur, mevcut olanı bir kalıba sokmak, matematik bir kalıba oturtmak. Bunun tersini teyit edecek olursak, evren bunların hiçbirine benzemez ve sadece biçimsizdir, evren olsa olsa yalnızca örümcek ya da tükürükvari bir şeye benzeyebilir (Bataille, 2013, s.67).

Hem sosyolojik hem de anti-estetik bir kapsamı olan *L’Informe*, kapalı bir tanımdan çok hiyerarşinin olmadığı, merkezsiz bir yapıya/forma işaret etmektedir. Bataille ‘biçimsiz’ olanı sistem tarafından mantık aracılığıyla dayatılan kalıpların dışına çıkabilen olarak ele almıştır. Bu sebeple ‘biçimsiz’ olanın tanımını kasıtlı olarak sınırlandırmamıştır. ‘Biçimsiz’, otoritenin kalıba sokamayıp asimile edemediği için atık ya da dışkı gibi dışladığıdır, bu yüzden iğrenç, sefil ve değersizdir (Bois ve Krauss, 1997, s.236).

1980’ler ve 1990’larda sanatçıların ‘iğrenç’ ve ‘biçimsiz’ olana başvurmaları, A.B.D.’nin sosyal ve politik yaşamındaki toplumsal krize işaret eden, kabul gören tanımları yeniden tartışmaya açmak için bir girişim olarak okunabilir.

Abject çalışmaların çoğu Doğan’ın (2017, s.424) ifadesiyle, “özneyi çeviren kuşatan yapıda yani üç boyutludur. Bu şekilde izleyici hem objeye dokunabilir, hem de obje, izleyicinin alanını daha fazla istila eder, sonuç olarak, istenen tiksinti, nefret ve

rahatsızlık etkisi de daha ileri boyutta ortaya çıkar”. Bu çalışmalarda sıklıkla sabitlenemeyen, akışkan, haptik algıyı tetikleyen malzemeler kullanılmıştır.

Psikanalist kuramların etkisi heykel sanatında ilk kez Sigmund Freud’un bilinçaltı araştırmalarından ilham alan sürreal objelerde görülmektedir. Postmodern sanatta da 1980’li yıllardan itibaren bu alana sıkça başvurulmuş ya da ortaya konmuş çalışmalar bu bağlamda incelenmişlerdir.

1960 sonrası üç boyutlu formda içerik, biçim ve malzeme değişimine dair farklı bir yaklaşımda Lif Sanat (Fiber Art) hareketi tarafından sergilenmiştir. “Pop, minimalizm, postminimalizm, kavramsalılık, performans, arazi sanatı ve feminist sanat ile birlikte lif sanatı, sanatın farklı birçok yeni yönde ilerlemesiyle sonuçlanmış bir devrim niteliğinde olan 1960’lar ve 70’ler sürecinde ortaya çıkmıştır (Porter, 2014, s.9)”. Avrupa’da 1930’lu yıllarda Bauhaus ekolünün akademik sanat ve geleneksel zanaatın arasındaki sınırları ortadan kaldıran yaklaşımı Lif Sanatı gibi zanaate dayanan çağdaş sanat yaklaşımlarının doğmasını sağlamıştır. Amerika’da 1960 sonrasında gerçekleşen Lif Sanatı’nın temeli, yüzyıllardır ev içi alanlarda kadınlar tarafından kullanılmış geleneksel el sanatlarından sayılan örgü, tığ, dokuma gibi yöntemlere dayanmaktadır. Tekstil malzemelerini kullanan Lif Sanatı, zanaatın disiplinlerarası bir tutumla çağdaş bir estetik anlayış çerçevesinde kavramsallaştırılması olarak kısaca özetlenebilir.

Lif Sanatı’nın gelişiminde, postmodernizmin yeniye ve eskiye gerektiğinde özgürce başvurup onlardan melez bir bütün oluşturma tavrı etkili olmuştur. Lif sanatçıları çoğunlukla temsili olmayan çalışmalarla yaratıcı çevreler oluşturarak sert geometrik biçimlere yumuşak bir duyarlılık kazandırmaktadırlar. Lif çalışmaları, tekstil malzemelerinin zengin dokunsal özellikleri aracılığıyla izleyiciyle haptik bir etkileşime girmektedirler. 1962 yılında ilk kez düzenlenen Lozan Bienali’nde lif sanatçıları uluslararası platformda öne çıkmıştır. Sergilenmiş çalışmalar yapısal özellikleri ve deneysellikleriyle dikkat çekmişlerdir. “Fiberdeki en heyecan verici gelişmeler malzemenin kendi niteliğindeki sınırsızlığından, bükülebilirliğinden, parçalanabilirliğinden ve boyutlandırılabilirliğinden yararlanılarak gerçekleşmiştir (Porter, 2014, s.15)”. Tekstil malzemelerinin yapısal özellikleri sayesinde mekâna çeşitli biçimlerde eklenilebilen lif çalışmaları duvar, tavan ve zeminde yayılarak çeşitli sergileme biçimleriyle yere özgü formlar alabilmelerinin avantajlarını kullanmaktadırlar.

Yumuşak malzemeler arasında yer alan tekstil malzemelerinin mekâna özgü form çözümlenmeleri ortaya koyabilmelerinde yer çekimi önemli bir etkidir.

1960'lar ve 70'lerde heykel için en önemli hususlardan birisi yer çekimiydi. Bazı sanatçılar yer çekimini heykelin bütün ağırlığını açığa çıkaracak ve formların kendi ağırlıkları altında çökmelerine izin verecek şekilde kullanmışlardır. Hatta bu heykeller yer çekimi kendi işini çok iyi yaptığından çoğunlukla kendi formlarını alamamışlardır (Porter, 2014, s.16)".

Esneyen, eğilen, bükülen, aşağı doğru sarkan, yer çekimine teslim olmuş lif formlarda özellikle yatay-dikey düzlemde uzam-form ilişkisi öne çıkmaktadır (Bkz. Görsel.2.12).



Görsel 2.12. Françoise Grossen, "Inchworm", yaklaşık 609,8x396,3x61 cm, endüstriyel pamuk kablo, 1971, ICA, Boston

Kaynak: https://www.icaboston.org/sites/default/files/styles/partial_width_uncropped/public/grossenininchworm19713.jpg?itok=EOqkaqP_ (Erişim Tarihi: 28.02.2018)

Lif Sanatı'na ait çalışmalarda sadece biçimsel değil kavramsal bir anlatım da mümkündür. Kavramsal Sanat, obje yerine fikre odaklı bir sonuç ortaya koyarken, Lif Sanatı malzeme aracılığıyla fikri taşıyan formu ortaya koymaktadır. Bu noktada iki sanat yaklaşımının hem yakınlık hem farklılık içerdiği söylenebilir (Sakalauskaite, 2012, s.38). Lif Sanatı'nın Feminist Sanat'la da ilişki içinde olduğu görülmektedir. Özellikle 1970'lerden itibaren feminist sanatçılar dikiş, dokuma, örgü tekniklerini ve feminen sayılan tekstil malzemelerini toplumsal cinsiyet ve cinsiyet ayrımı gibi konulara dikkat çekmek için kullanmışlardır. Feminist sanatçılar, geleneksel akademi gibi erkek egemen sanat kurumları tarafından güzel sanatlardan aşağı kabul edilen ve ev içi alanda kadına atfedilmiş el sanatlarını çağdaş bir yorumla yeniden ele almışlardır. Lif Sanatı'nın teknikleri ve malzemeleri, sanatçıların politik söylem üretebilmeleri için yöntem olarak kullanılmışlardır (Bkz. Görsel 2.13).



Görsel 2.13. Louise Bourgeois, “Blue Days”, 292.1cm × 205.7cm × 241.3cm, kumaş, metal, cam, 1996, courtesy Cheim & Read and Hauser & Wirth

Kaynak: <https://artblart.files.wordpress.com/2013/02/blue-days-web.jpg> (Erişim Tarihi: 28.02.2018)

Cinsiyetler arasındaki toplumsal sınırlamalara dikkat çekmek isteyen Feminist Sanat’ın 1960’lardaki değişimini Peterson ve Patricia (2014, s.13) şu şekilde özetlemişlerdir:

İlk kuşak, “kadın olma halini ve deneyimini” vurgularken, 1970’li yılların sonlarındaki ikinci kuşak, diğer disiplinlerdeki feminist eleştiriden etkilendi; sanat üretimini, sanata değer biçerken kullanılan ölçütleri ve sanatçının rolünü sorgulayarak, hem sanata hem de kültüre yönelik daha karmaşık bir eleştirinin doğmasını sağladı.

Bu değişimin altında yatan tetikleyici atmosfer elbetteki postmodernizmin ruhunda aranmalıdır.

Postmodernizm, gelenekle aktarılan ve sürdürülen, toplumsal cinsiyet ve kimlik belirlemelerine ait her türlü düşüncenin altını oymaya, ezilmiş, silik, temel haklarından yoksun her kesimin hak aradığı ve sanatla felsefenin içine dâhil edildiği çok sesli bir etki yaratmıştır. (Karacan, 2016, s.1085).

1960 sonrası heykelin disiplinlerarası etkileşiminden doğan bir başka sanat türü de Giyilebilir Sanat (Wearable Art) olmuştur. Postmodern sanatın hem özne hem de bir sanat nesnesi olarak ele aldığı beden, çeşitli sanatçıların deneysel ilgi alanına dönüşmüş, Giyilebilir Sanat da bu ortamda ortaya çıkmıştır. Beden, form, zanaat ve modanın melez ilişkisinden doğmuş bu sanat kısaca:

Tekstil ve diğer birçok malzeme ve tekniğin, sanata ait bir takım süreçlerle uygulanması sonucu, beden üzerinde örgülenen her türden giyilebilir, giysimsi objeyi kapsamakla birlikte

1960'lı yıllarda öne çıkan ve bazı tekstil sanatçılarının ürettikleri kumaşlarla gerçekleştirilmiş giysilerin yer aldığı bir akımı da ifade etmektedir (Bayburtlu, 2015, s.69).

1970'lere gelindiğinde Giyilebilir Sanat, tekstil malzemelerinin yanı sıra organik ya da inorganik çeşitli malzemelerle heykelsi formların ortaya çıktığı bir sahaya dönüşmüştür. Bedenle ilişkili olan giysi, aynı zamanda kavramsal olanaklarıyla da sadece bedeni saran fonksiyonel bir nesne olmaktan öteye geçmiş, bedenle ilişki kurmak isteyen bazı sanatçıların ifade biçimlerinde bir araç olmuştur. Tekstil malzemelerinin sıklıkla kullanıldığı bu sanat türünde “giysiye dönüşmüş tekstil ise devinim kazanmış hareket edebilen bir objedir ve bu haliyle insana en yakın, onunla özdeş insan bedenine aittir. Bu açıdan insanın canlılığı ve hareket giysiye aktarılmaktadır. Giysi bu canlılığı kullanılırken kazanmaktadır (Bayburtlu, 2015, s.67)”. Kavramsal Sanat, Süreç Sanatı, Performans Sanatı ve Katılımcı Sanat gibi yaklaşımlarda ‘giyinme’ sanatçının fikrini ortaya koymak, bedeni bir başkasıyla ya da çevreyle ilişkiye sokmak adına sıkça kullanılan çok yönlü bir olgu olmuştur (Bkz. Görsel 2.14, 2.15).



Görsel 2.14. Rebecca Horn, “White Body Fan”, R: 300cm, kumaş ve metal, 1972, Tate Koleksiyonu, Birleşik Krallık
Kaynak: <http://spacecollective.org/userdata/n1jGwIM8/1177368998/HornCocoon.jpg> (Erişim Tarihi: 28.02.2018)



Görsel 2.15. Jean Dubuffet, “Nini la minaud”, 275x100x740 cm, 1973, Fondation Dubuffet, Paris, Fransa

Kaynak: http://www.dubuffetfondation.com/oeuvre.php?quelle_oeuvre=8941&lang=en&chrono=1 (Erişim Tarihi: 14.04.2018)

Postmodernizme kadar somut ve fiziksel bir nesne olarak akla gelen sanat nesnesi 1960’lardan itibaren radikal bir çözülme yaşamıştır. Postmodernizmin karakteristik özelliklerinden olan çok seslilik sanatta da kendini göstermiştir. 1960’ların her türden bakış açısına özgürlük sahası oluşturması, sanatçıların formun biçimsel ve kavramsal zenginliğinin ifadesinde cüretkâr olmalarını sağlamıştır. Üç boyutlu formu bir objeye indirgenemez kılan fikirler ve uygulamalar sayesinde heykel sanatı, nesnesinden özgürleşmiş ya da nesnesiyle yeni türden diyaloglara girmiştir.

2.2. 1960 Sonrası Yumuşak Malzemelerin Heykel Sanatında Sundukları Form Olanakları

Modernizmle birlikte değişmeye başlayan içerik ve biçim yaklaşımları heykel sanatında yeni bir dönemin alt yapısını oluşturmuştur. 1960’lı yıllara gelindiğinde heykelin anlam ve form ilişkileri yeni açılımlarla genişlemiş, malzeme bu dönemden itibaren üzerinde daha fazla düşünülen bir konu haline gelmiştir. Üç boyutlu olan heykel, Irving’in (1970, s.25) vurguladığı gibi “yalnızca malzemeyi manipüle etmek için kullanılan çeşitli mediumlar ve süreçler aracılığıyla anlaşılabilir”. Heykeltıraşlar malzemelerin zengin repertuarından faydalanarak anlam üreten, psikolojik etkiler yaratan

formları özgün biçimlerde ortaya koyabilme fırsatı yakalamaktadırlar. Postmodern sanat, bu açıdan malzeme seçiminin sanatçıların hayal güçleriyle sınırlandırıldığı bir dönem olmuştur. Dayanıklılık, geçicilik, ağırlık, renk, ışık-yüzey ilişkisi, şekil verilebilirliğin yanı sıra malzemelerin taktil etkilerinin önemi de artmıştır. Çünkü “heykel ile daha fazla ilgilenmeye başladığımızda, sadece görmeye değil aynı zamanda dokunma hissine de hitap edebileceğini görebilirsiniz (Finn, 1921, s.15)”. Heykelin zamana karşı direnebilmesi için yüzyıllar boyunca tercih edilmiş sert ve hantal malzemeler önceliklerini yitirmiş, yumuşak malzemeler kullanışlı birer seçenek haline gelmişlerdir.

Çağdaş sanatta malzemelerin geniş bir spektrumu ‘yumuşak’ başlığı altında yer almaktadır. ‘Doğal’ olanlarının bazıları toprak, su, keten, sisal, jüt, kamış, deri, tüy, kıl ve bal mumudur. Yapay malzemeler arasında plastik, köpük, lastik ve naylon vb. materyaller kullanılmıştır (Feddersen, 1993, s.8).

Meilach (1974, s.3), 1968-1969 yıllarında yumuşak doğal liflerden, kauçuktan ya da içi doldurulmuş kumaşlardan üretilen heykellerin yeni bir kategori olan *yumuşak heykeller* adıyla sanat literatürüne geçtiğini belirtmektedir. Yumuşak malzemelerden üretilen üç boyutlu çalışmaların genel adlandırmasının ‘yumuşak formlar’ ya da ‘objeler’ olarak terminolojiye geçtiğini de eklemektedir. Yumuşak malzeme kullanımı bir akıma ya da harekete has bir tavır olarak sınırlandırılmamaktadır. Sanatçılar, malzemeyi içeriğin dışavurumu için bir araç olarak kullanmışlardır.

“Deriler, kürkler, tüyler, plastikler, tel paneller, yumuşak metaller, kauçuk vb. (Meilach, 1974, s.8)” malzemeler fiziksel ve kavramsal farklı amaçlara hizmet edebilen yapıları dolayısıyla sanatçılar tarafından tercih edilmektedir. Sentetik ve organik kumaşlar, plastik yüzeylerin (vinil, mylar, alüminyum folyo vb.) ve iplerin renkli, hafif, esnek uçuşan, rüzgâr ve yer çekimi gibi dış koşullara duyarlı, organik bir canlılık hissi uyandıran yüzeyleri, mekân ve form kurguları için elverişli imkânlar sunmaktadır. Kürk, saç, tüy, sünger vb. doğal ve sentetik lifler taktil etkileri dolayısıyla heykellerde canlılık hissi uyandırmak ya da izleyicide tekinsiz duygular yaratabilmek için imkân sağlamaktadırlar. Nispeten daha sert olan silikon ve balmumunun fiziksel yumuşaklıkları, ‘et’ ve ‘ten’ ile benzerlik gösteren yapıları, bedeni merkez alan heykel çalışmalarında sıkça tercih edilmelerine neden olmuştur. Kâğıt ve türevlerinin hafif, ışıkla hareket kazanan, kolayca şekil verilebilen özelliklerinin yanı sıra yazıyla olan kavramsal ilişkilerinden dolayı farklı biçimlerde malzeme olarak seçildikleri görülmektedir. Canlı ve yumuşak malzemeler olan hayvan, bitki ve insan bedeninin özellikle geçicilik kavramını öne çıkartan sanat pratiklerinde birer aracı olarak kullanıldığı dikkat

çekmektedir. Toz, polen, sis, köpük, ateş, hava, su vb. gibi yumuşaklık hissi veren, uçucu ve sabitlenemeyen malzemelerin, algısal bir deneyimi izleyiciye sunabilmek için tercih edildiği gözlemlenmektedir. Bahsi geçen malzemelerin yapısal özelliklerinin farklılıklar gösterdiği görülmektedir. Genel bir bakış açısıyla yapılan bu araştırmada ise, ortak fiziksel özellikleri olan malzemeler kategorilere ayrılmış; tekstil malzemeleri, kâğıt, yumuşak polimerler, balmumu, organik bedenler ve geçici malzemeler şeklinde ele alınmıştır.

2.2.1. Tekstil malzemeleri

Yumuşak malzemelerin arasında geniş bir yer kaplayan tekstil malzemeleri özellikle 1960'lardan sonra Lif Sanatı başta olmak üzere birçok sanatçının malzeme repertuarında yer almıştır. Geleneksel tanımıyla tekstil “ipliğin; dokuma ve örme gibi yöntemler kullanılarak yüzey haline getirilmesinin sonucu olarak (Akdemir, 2016, s.221)” ifade edilmektedir. İplikler, örme ve dokuma gibi yöntemlerle yüzey oluşturduktan sonra, bu yüzeyler birbirlerine dikilerek, yapıştırılarak, üst üste sıkıştırılarak vb. yöntemlerle hacim kazanırlar (Bolulu, 2005, s.59). Tekstil malzemeleri arasında dokunmuş ya da dokunmamış (non-woven) organik ve sentetik her çeşit ipliğin yanı sıra kumaş, bitkisel lifler, hayvansal lifler, sentetik lifler, pamuk, kapok, keçe, polyester, elyaf vb. yer almaktadır (http-10). Farklı renk, doku, dayanıklılık ve esnekliğe sahip bu malzemeler, oluşturdukları yüzeylere hareket ve boyut katabilmelerinin yanında hazır yüzeyleri de sarabilme ve kaplayabilme gibi özelliklere sahiptirler. Üç boyutlu uygulamaların fiziksel, estetik, algısal ve kavramsal yönden zenginleşmesini sağlayan bu malzemeler, farklı yaklaşımlara sahip postmodern sanatçıların ifade aracı olarak kullanım biçimlerinde değişkenlik göstermektedirler.

1960'larda lif sanatçıları, iplik ve yün gibi malzemeleri düğümleyerek, bükerek, örerek, sararak ya da dağıtarak formları iki boyutlu yüzeyden koparılıp mekâna doğru yaymışlardır (Bkz. Görsel 2.16, 2.17). Lif Sanatı'nın üç boyutlu heykelsi çalışmaları oluşturdukları ipliksi malzemelerle yaratılmış yumuşak formlara dair ilginç örnekler ortaya koymuştur.



Görsel 2.16. Sheila Hicks, "Banisteriopsis II", 63,5x135,9x48,3 cm, keten ipliği ve yün, 1965–66/2010, The Institute of Contemporary Art, Boston

Kaynak: <https://www.icaboston.org/art/sheila-hicks/banisteriopsis-ii> (Erişim Tarihi: 25.03.2018)



Görsel 2.17. Claire Zeisler, "Triptych", her panel:148,6 cmx73 cm, düğümlenmiş ve bağlanmış batıklenmiş yün, 1967, Smart Museum of Art, Chicago

Kaynak: <http://smartcollection.uchicago.edu/objects/2744/triptych?ctx=93f11732-854d-4fd1-94e9-871e61c7dc93&idx=1> (Erişim Tarihi: 25.03.2018)

Bu dönemde bazı sanatçılar üç boyutlu çalışmalarında kumaş, ip, elyaf vb. farklı materyalleri bir arada kullanmayı tercih etmişlerdir. Sanatçıların bazıları hazırladıkları strüktürler üzerine kolay şekil verebildikleri kumaş, deri gibi malzemeleri gerek hareketli yüzeyler oluştururken bazıları da içlerini elyaf gibi malzemelerle doldurdukları kumaş formları hazır nesnelere bütünleştirerek izleyicide erotik çağrışımları tetiklemişlerdir (Bkz. Görsel 2.18, 2.19).



Görsel 2.18. Lee Bontecou, "Untitled", 203,6x226x88 cm, kaynaklanmış çelik, tuval bezi, siyah kumaş, ham deri, bakır tel, is, 1961, MOMA, New York

Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/81442> (Erişim Tarihi: 25.03.2018)



Görsel 2.19. Yayoi Kusama, "Arm Chair", 96,52x96,52x127 cm, koltuk, ayakkabı, kumaş, dolgu malzemesi, akrilik, 1963, Akronart Museum, Ohio

Kaynak: <https://akronartmuseum.org/collection-assets/media/images/Americitech/sculpture/1970.54.jpg> (Erişim Tarihi: 25.03.2018)

1960'ların başında *yumuşak heykel (soft sculpture)* kavramını heykelin terminolojisine kazandırmış Amerikan Pop Art sanatçısı Claes Oldenburg, heykellerinde Amerikan halkının sıradan tüketim nesnelere ve fast food yiyeceklerini konu edinmiş, kumaş, yapay kürk, vinil, kapok, kâğıt, karton gibi malzemeleri kullanmış, heykel literatürüne (Bkz. Görsel 2.20). Malzemelerin yer çekimiyle çökmüş, ezilmiş kırışmış

formlarının dokunsal etkileri insan bedeniyle ilginç bir analogi kurulmasına neden olmuştur (Hiçyılmaz ve Uz, 2017, s.368).



Görsel 2.20. Claes Oldenburg “Soft Typewriter Ghost Version”, 23x70x72 cm, kanvas üzerine liquitex, kapok dolgu, kordon, ahşap kaide, akrilik levha, 1963, Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main, Frankfurt

Kaynak: <https://static.a-n.co.uk/wp-content/uploads/2015/11/claesoldenburgsofttypewriterghost-version1963.jpg> (Erişim Tarihi: 25.03.2018)

Sanat uzmanı Jo Applin’e (2012, s.47) göre sanatçının yumuşak heykelleri ve psikanalist Donald W. Winnicott’un 1951 yılında tanımladığı ‘geçiş nesnelere’ arasında benzerlikler bulunmaktadır. Winnicott’un kuramına göre anneden ayrı bir varlık olduğunu henüz fark edemeyen küçük bir çocuk anne memesinden ayrılma sürecinde “annesi üzerindeki tümgüçlü kontrolünü ikame ettiği yeni bir nesne aramaktadır (Winnicott, 2010, s.12)”. Bu nesne genellikle yumuşak bir battaniye ya da antropomorfik bir pelüş oyuncaktır. Geçiş nesnelere gerçekte fantezi arasındaki belirsiz bir alanda çocuğun ‘ben’ ve ‘ben-olmayan’ı deneyimlemesini sağlarken Oldenburg’un yumuşak heykelleri benzer bir şekilde izleyicinin ‘özne’ ve ‘nesne’ olma durumunu gerçek üstü bir şekilde deneyimlemesine imkân tanımaktadır (Hiçyılmaz ve Uz, 2017, s.363). Sanatçının kullandığı malzemelerle kurduğu beden analogileri izleyicinin algısında kırılma yaratarak gündelik nesnelere olan ilişkilerine farklı bir açıdan yaklaşılması sağlamıştır.

Lif sanatçıları, “dokular ve taktil özellikleri araştırırken Oldenburg’un etkisi de birçok alanda hissedilmiştir, diğer yumuşak disiplinlerle çalışan sanatçılar eski malzemeler ve yöntemlerin kullanımını yeni ifadelerle aktarmaya başlamışlardır (Meilach, 1974, s.5)” (Bkz. Görsel 2.21).



Görsel 2.21. Hans Haacke, “Wide White Flow”, 976 cmx1,275 cm, elektrikli fanlar, beyaz ipek kumaş, yerleştirme, 1967-2017, 14. Lyon Bienali, Fransa
Kaynak: http://www.art-it.asia/p/admin_expht/mLJpv14PjCGIgfcedTo6/8.jpg
(Erişim Tarihi: 25.03.2018)

1960’lardan sonra bedeninin canlı, hareketli ve anlam üreten bir form olarak ele alındığı sanat pratiklerinde bedenle uyumlu kumaş gibi yumuşak malzemelerin kullanımı artmıştır. Sanatçıların bir kısmı, toplumsal yaşamın içinde şekillenen öznenin gerçekliğine dikkat çekmek için giysileri dönüşüme uğratarak beden ve giyinme arasında kavramsal bir yakınlık kurmuşlardır. Çünkü “giyim, insanların gördüğü ve dokunduğu bir film yüzeydir. Başkalarıyla ilişki kurup ve onlarla iletişim kurma anlamı taşır (Pinto, R. vd. 2003, s. 34)”. Kumaş, kürk, vinil gibi malzemelerle dikilen giyilebilir performatif heykeller, malzemelerin oynak yüzeyleri, taktil ve görsel bir estetik oluştururken beden enerjisini ve hareket duygusunu somutlaştırmışlardır (Bkz. Görsel 2.22, 2.23).



Görsel 2.22. Lucy Orta, “25 Nexus”, 600x600x200 cm ya da 450x550x200 cm, mikro gözenekli polyamid, ipek baskı, fermuar, kafa destekleri, 2001, Museum für Angewandte Kunst, Köln
Kaynak: https://www.studio-orta.com/files/image_402_thumbnail_en.jpg (Erişim Tarihi: 25.03.2018)



Görsel 2.23. Nick Cave , “Sound Suit” , 246x66x51 cm, sentetik kürk, kumaş, metal, manken, 2009, Jack Shainman Gallery, New York

Kaynak: <https://artadia.org/wp-content/uploads/2016/04/4206.jpg> (Erişim Tarihi: 25.03.2018)

Postmodern sanatta Hiperrealizm gibi gerçekliği sanat nesnesi aracılığıyla bir anlamda sorgulamaya açan çalışmalarda malzemenin etkisi giderek önem kazanmıştır. Yunan sanatının mimetik yaklaşımı bir üst noktaya taşınmış, neredeyse gerçekten daha gerçekmiş hissi uyandıran figürler sergi salonlarında izleyicilerle buluşmuştur (Şener, 2014, s.63).

Hiperreal heykeltçilerin kullandıkları kıl, saç gibi malzemeler, materyal kullanımında bir fark yaratmaktadır. Hiperreal heykeltçiler öykündükleri formun yani insan bedeninin malzemelerini kullanmaktadır, saç formu verilmiş ve saç gibi boyanmış bir malzeme yerine saç telini kullanmaktadırlar. Aynı şekilde taştan ya da ahşaptan yontarak kumaş görüntüsü elde etmek yerine elbiseler doğrudan heykellere giydirilmektedir (Şener, 2014, s.66.) (Bkz. Görsel 2.24).



Görsel 2.24. Duane Hanson, “Young Shopper”, birebir ölçüde, renklendirilmiş polyester, yağlı boya, gerçek aksesuarlar, 1973, Saatchi Gallery, İngiltere
Kaynak: http://www.saatchigallery.com/artists/artpages/duane_hanson_young_shopper.htm (Erişim Tarihi: 25.03.2018)

1960’larda insan bedeninin gerçekliğinin bastırılmış kısmıyla izleyicileri yüzleştirmek isteyen abject heykellerin bir kısmında kumaş, naylon ve elyaf gibi malzemeler, tene ve ete yakın organik bir his uyandırmayı sağlamışlar ayrıca esnekliklerinden dolayı formlarda deformasyonu da kolaylaştırmışlardır (Bkz. Görsel 2.25).



Görsel 2.25. Sarah Lucas, “Nud Cycladic”, 53,3x62,2x61 cm, naylon, sentetik lif, beton, tel, 2010, Metropolitan Museum, New York
Kaynak: <https://images.metmuseum.org/CRDImages/ma/web-large/DP704441.jpg> (Erişim Tarihi:25.03.2018)

Kuş tüyü gibi zengin renk, boyut ve katmanlı yüzey yapılarına sahip yumuşak dokunsal malzemelerin artistik yüzeylere sahip formlar oluşturmak için kullanıldığı görülmektedir. Örneğin, Kate MccGwire’ın kuş tüylerinden yapılmış titiz soyut

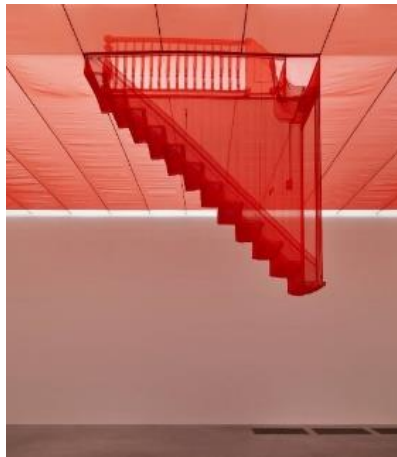
heykellerinde oluşan hareketli yüzeyler, ışık oyunları yaratarak heykellerin dinamizmini güçlendirmektedir (Scott, 2014, s.28) (Bkz. Görsel 2.26).



Görsel 2.26. Kate MccGwire, “GYRE”, 275x770x415 cm, karga tüyleriyle karışık teknik, 2012, All Visual Arts, Londra, Birleşik Krallık

Kaynak: <https://static1.squarespace.com/static/55881bf1e4b0e8531ecdd7da/t/55acdae5e4b0774559eb1a46/1437391641631/Gyre%2C+2012%2C+Kate+McCWire?format=1500w> (Erişim Tarihi: 25.03.2018)

1960’lardan itibaren giderek önem kazanan mekân ve form ilişkisinde, geniş yüzeylere sahip, hafif, esnek, kolay şekil alan, etrafı çevreleyebilen, ışıkla artistik etkiler yaratan kumaş ve ip gibi malzemelerle biçimde ve içerikte yeni katmanların oluşması sağlanmıştır. Do Ho Suh ve CANAN gibi sanatçıların mimari ve ışıkla doğrudan etkileşime giren tülve polyester kumaş çalışmalarında izleyicide maddesel ve ruhsal etkiler uyandırılması sağlanmıştır (Bkz. Görsel 2.27, 2.28).



Görsel 2.27. Do Ho Suh, “Staircase III”, değişken ölçülerde, polyester kırmızı kumaş, çelik borular, 2010, Lehmann Mupin Gallery, New York

Kaynak: http://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T13/T13344_10.jpg (Erişim Tarihi: 25.03.2018)



Görsel 2.28. CANAN, “Cennet”, Tül, payet, ip, kumaş, zil, ışık, motor, 2017, Arter, İstanbul
Kaynak: <http://www.arter.org.tr/W3/Files/Exhibitions/69-File1.jpg> (Erişim Tarihi: 25.03.2018)

1960 sonrasında giderek önem kazanmış kamusal alanlarda, tekstil malzemeleriyle gerçekleştirilmiş performatif form uygulamaları, geçici süreler içinde olsa bölgede yaşayan kentlilerin alışa geldikleri kentsel mekânlarla sanat yoluyla yeniden ilişkiye girmelerini sağlamıştır. Sanatçılar, yumuşak malzemelerin olanaklarından faydalanarak mekânların fiziki sınırları zorlamışlardır (Bkz. Görsel 2.29, 2.30).



Görsel 2.29. Olek, “Crocheted Locomotive”, renkli ipler, tığ örgü tekniği, 2013, Lodz, Polonya
Kaynak: <http://www.oleknyc.com/blog/wp-content/uploads/2013/07/morning-train.jpg> (Erişim Tarihi: 25.03.2018)



Görsel 2.30. Janet Echelman, “1.26 MONTREAL”, 2438,4x1828,8x914,4 cm, polyester fiber, ışık, 2015, 2016, 2017, Montreal

Kaynak: http://www.echelman.com/dev-site/wp-content/uploads/photo-gallery/import/MON_Echelman_Photo-Ulysse_Lemerise_OSA_1_e.jpg (Erişim Tarihi: 25.03.2018)

Tekstil malzemeleri fiziksel özelliklerinin yanı sıra formların kavramsallaştırılması, mekânla ilişkiye girilmesi, izleyicide psikolojik etkiler uyandırılması gibi konularda sundukları olanaklarla farklı yaklaşımlar sergileyen sanatçılara zengin bir alan yaratmışlardır.

2.2.2. Kâğıt

Kültür tarihinde köklü bir geçmişi olan kâğıt ilk kez Çin’de icat edilmiştir. Genelde yazı, boyama ve çizim için kullanılan kâğıt; ahşap, saman, kenevir ve keten liflerinden selülozunun açığa çıkarılmasıyla elde edilen bir malzemedir. Kırılmış bu liflerin suyla dövülerek kıvamlı hamur haline getirilmesinin ardından suyun buharlaştırılmasıyla oluşturulur. Geleneksel üç boyutlu bir uzak doğu sanatı olan origamide uzun yıllardır kullanılan kâğıdın gelişen teknolojilerle daha hafif, hızlı şekil verilebilir, doku açısından zengin ve uzun ömürlü hale gelişi çağdaş sanatçıların form oluşturmak için bu malzemeye yönelmelerini sağlamıştır (Scott, 2003, s.76). Dayanıklılığı, gerektiğinde farklı lifler ve kaplama malzemeleriyle değiştirilebilen, kolay bulunabilir, ucuz, hafif, renklendirilebilir türlerinin olması da bazı sanatçıların kâğıdı seçmelerinde etkili olmaktadır. Geri dönüştürülebilir olduğu için çevreci, hassas olduğu için de metafora uygun bir malzeme olduğu görülmektedir.

1960 sonrasında bazı sanatçılar heykellerinde kâğıdın yumuşaklığından dolayı esneme, bükülme, kesilebilme, birbirine dikilme ya da yapıştırılabilme gibi fiziksel özelliklerini kullanarak çalışmalarında algısal ve kavramsal anlam katmanları oluştururken, bazı sanatçılar da malzemenin kendine has fiziksel etkilerini ortaya koyan dokunsal soyut geometrik ya da organik konturlara sahip formlar yaratmışlardır. Bu yolla çağdaş sanatsal yaklaşımlarını titiz zanaatlarıyla birleştirmişlerdir (Bkz. Görsel 2.31, 2.32).



Görsel 2.31. Li Hongbo, "Baby", 85x26x18 cm, kâğıt, yapıştırıcı, 2012, Contemporary by Angela Li Gallery, Hong Kong
Kaynak: https://d32dm0rphc51dk.cloudfront.net/tgm_0YKpJuMiG_go1JigsQ/larger.jpg (Erişim Tarihi: 25.03.2018)



Görsel 2.32. Tara Donovan, "Untitled (Paper Plates)", 104,14x129,5x121,92 cm, kâğıt ve yapıştırıcı, Lot Number 23, 2005, Dickinson Gallery, New York
Kaynak: <https://assets.paddle8.com/510/395/26573/26573-1392219662-Donovan%20-%20Untitled-1.JPG> (Erişim Tarihi: 25.03.2018)

Kâğıt kategorisi içinde yer alan tuvalet kâğıdı vb. hazır nesnelere, Türk sanatçı Şakir Gökçebağ gibi sanatçıların çalışmalarında bağlamlarından koparılıp yeni formlar ortaya koyabilmek için fırsat tanımaktadırlar (Bkz. Görsel 2.33).



Görsel 2.33. Şakir Gökçebağ, “Trans Layers 1”, 375x 650x10 cm, tuvalet kâğıtları, yerleştirme, 2010

Kaynak: <http://sakirgokcebag.com/Images/Installations/28Trans-Layers%20I/01-Sakir-Gokcebag.jpg> (Erişim Tarihi: 25.03.2018)

Geleneksel ya da dijital baskı yöntemleriyle kolayca renklendirilebilmesi, yüzeye istenilen görüntünün kopyalanabilmesi, farklı malzemelerle kullanıma uygun olması kâğıdın anlam katmanları üretebilmesini kolaylaştırmaktadır. Farklı erkek, kadın, genç ve yaşlı bedenlere ait parçaların fotoğraflarının bir bütünlük oluşturduğu *Mes Voeux* (Dileklerim) adlı çalışma buna örnek olarak gösterilebilir (Bkz. Görsel 2.34).



Görsel 2.34. Annette Messager, “Mes Voeux”, yaklaşık 356,2 cmx200 cm, jelatin gümüş baskı, kâğıt üzerine renkli kalem, cam, bant, ip, raptiye, 1988-91, MOMA, New York

Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/79724> (Erişim Tarihi: 25.03.2018)

Bazı sanatçılar, heykellerin yüzeylerinde gerçekçi etkiler oluşturmada fotoğraf baskı yöntemiyle kâğıdı kullanmışlardır (Bkz. Görsel 2.35).



Görsel 2.35. *Osang Gwon, "Limbo Garden", 177x245x120 cm, C-print ve karışık teknik, 2007, Arario Gallery, Seul*

Kaynak: http://www.akive.org/upload/arts/1287647648570_500.jpg (Erişim Tarihi: 25.03.2018)

Bazı sanatçılar, anlamı güçlendirmek ve öne çıkarmak istediği fikirleri vurgulamak için kâğıdın kendine has fiziksel yapısından faydalanmışlardır. Örneğin Azade Köker, *Abandoned City (Terkedilmiş Şehir)* adlı çalışmasında dayanıksızlık, aynışma, kimliksizleşme, belirsizlik gibi kavramları izleyenlere kâğıt aracılığıyla sorgulatmaktadır (Bkz. Görsel 2.36).



Görsel 2.36. *Azade Köker, "Abandoned City", 40x40x90 cm, kâğıt ve video, yerleştirme, "Entkettet-Çözülme" Sergisi, 2016, Elgiz Museum, İstanbul*

Kaynak: <https://universes.art/nafas/articles/2015/azade-koeker/img/03/> (Erişim Tarihi: 25.03.2018)

Çağdaş sanatçıların bir kısmı da, çalışmalarında kâğıdın katmanlar aracılığıyla oluşturabildiği farklı yüzeylerin ışık ve form ilişkisini merkez almaktadırlar (Bkz. Görsel 2.37, 2.38)



Görsel 2.37. Jen Stark, "Box 1", asitsiz kâğıt, köpük blok, yapıştırıcı, mdf, boya, 25.4x 25.4x 26 cm, 2014

Kaynak: <http://www.jenstark.com/si76o6mz7fa2xppa6epbco1dnt35uw> (Erişim Tarihi: 30.05.2018)



Görsel 2.38. Nermin Er, "Kapalı Kutu", kâğıt ve hareketli ışıklı kutu, 25 x 25 cm, 2011

Kaynak: http://nerminer.net/content/11.2011/1.closedbox/22.22/NE_2011_22b.jpg

2.2.3. Yumuşak polimerler

Gelişen teknolojiyle birlikte farklı ihtiyaçlara göre çözüm sunan organik ve inorganik kimyasal malzemelerin kullanımı giderek yaygınlaşmıştır. Çağdaş heykel sanatında kullanılan yumuşak malzemelerin bir türü oluşturan polimerler de bunlardan biridir. Polimerler, küçük basit kimyasal yapıların birbirleriyle bağlanarak uzun, büyük

bir moleküler zincir haline gelmelerinden oluşan çoklu parçalardır. Bahsi geçen küçük birimler, atom ya da bir atom grubu olabilir. Kimyasal yapılarından dolayı yüksek viskozite, elastikiyet ve plastikiyet özellikleri olan bu sınıf malzemelerde molekül ağırlıkları arttıkça yumuşama gerçekleşmektedir. Kolay şekil verilebilir ve hafif polimerlerin organik olanları arasında selüloz, kauçuk ve ipek vb. bulunurken; sentetik polimerler arasında ham maddeleri petrol olan polyester, naylon, polietilen, poliüretan vb. yer almaktadır. Polimerler içlerine eklenen katkı maddeleriyle yeni özellikler kazanabilen kullanışlı malzemelerdir. Bu katkılar; renklendirmek için pigmentler, bozulmayı önleyici kararlaştırıcılar, anti-statik malzemeler, alev geciktiriciler, yumuşatıcılar, plastikleştiriciler, köpük ve sünger oluşturmak için kullanılan iyileştirici dolgular, şişiriciler, dayanıklılık arttırıcı takviye ediciler ve dolgu maddeleriyle uyumu sağlayan bağlama maddeleridir (Vahapoğlu, 2013, s.25-31).

1960'lerden itibaren heykelde en sık kullanılan başlıca yumuşak polimerler; organik olan lateksin yanı sıra silikon, poliüretan köpük, polietilen köpük gibi sentetik polimerlerdir.

1960 sonrasında sanatçılar, 'biçimsizliği' önerdikleri, malzemenin kendine has özelliklerini vurguladıkları, zaman zaman yapıya müdahale ettikleri poliüretan köpükle deneysel ve ilginç formlar ortaya çıkarmışlardır (Bkz. Görsel 2.39, 2.40).



Görsel 2.39. Lynda Benglis, "Untitled/Polly's Pie II", 15,2x13,7x83,8 cm, pigment, poliüretan köpük, 1968, National Gallery of Australia, Canberra

Kaynak: <https://nga.gov.au/Exhibition/SoftSculpture/Images/400/188490.jpg> (Erişim Tarihi: 25.03.2018)



Görsel 2.40. John Chamberlain, “Mannabend Ra”, 69,9x132,1x121,9 cm, poliüretan köpük ve ip, 1966, Solomon R. Guggenheim Museum, New York

Kaynak: https://static1.squarespace.com/static/561dc8e5e4b093c102b3f258/5ab9466d352f53f31f8e8a7b/5ab9466e575d1fc93a390265/1522341065774/66Man_f_dq_JB.jpeg?format=1500w (Erişim Tarihi:25.03.2018)

1960 sonrasında özellikle hipergerçekçi heykellerde bir polimer türü olan silikonun dayanıklı ve tene benzer yapısı nedeniyle sıkça kullanıldığı görülmektedir (Bkz. Görsel 2.41). Çünkü silikon,

İnsan bedeninin taş, ahşap veya bronzdan daha inandırıcı, daha gerçekçi ve daha canlı ikna edici bir kopyasını yaratabilir; onun akışkan viskozitesi, çoğu bedeninin karakteristik sarkıklığını, kıvrımlarını ve eğrilerini hassasiyetle maddeleştirerek yeniden yaratabilir (Huerta, 2010 s.55).



Görsel 2.41. Patricia Piccinini, “The Young Family”, 85x150x120 cm, silikon, fiberglas, deri, saç, plywood, 2002, National Museum of Women in the Arts, Washington

Kaynak: <https://www.artsy.net/artwork/patricia-piccinini-the-young-family-1> (Erişim Tarihi:25.03.2018)

Bu çalışmalarda canlılık ve sıcaklık hissi yaratan yüzeyler, izleyicilerde yaklaşp heykellere dokunma isteği uyandırmaktadırlar. Eyleme geçilmese bile bunun hayalinin kurulması neredeyse kaçınılmaz olmaktadır (Huerta, 2010 s.148-149) (Bkz. Görsel 2.42).



Görsel 2.42. Ron Mueck, “Dead Dad”, 20x38x102 cm, silikon, poliüretan, stiren, sentetik saç, 1996-1997, Anthony d’Offay Koleksiyonu, Londra
Kaynak: <https://www.ngv.vic.gov.au/exhibition/ron-mueck/> (Erişim Tarihi: 25.03.2018)

1960 sonrası sanatta formun mekânı ve ilişki kurduğu izleyicisi aktif birer öğeye dönüşmüşlerdir. Mekân ve izleyici formla ilişkilendirilerek formun bir parçası ve bağlamı haline gelmişlerdir. Bu süreçte “bazı yumuşak çalışmalar çevresel hale gelmiş, taktil algıyla ilişki kurulmuş, parçaları veya biçimi hareketlendirmek için obje değiştirilmiş, izleyici dokunmaya davet edilmiştir (Meilach, 1974, s.7)”.

Polimerlerden polyester çeşidi olan mylar film, hava dolu yastıklardan oluşan *Silver Clouds* (Gümüş Bulutlar) ve *Slip Cover* (Kaygan Kaplama) adlı çalışmalarda olduğu gibi, dönüşüme uğratılan mekânla ilişki kuran izleyiciye fiziksel bir deneyim sunmak için kullanılmıştır (Bkz. Görsel 2.43, 2.44).



Görsel 2.43. Andy Warhol, “Silver Clouds”, 91,4 cmx 129,5 cm, helyum dolu mylar film, 1966, Warhol Museum, Pittsburgh
Kaynak: <http://uk.phaidon.com/resource/warholshoresilverclouds.jpg> (Erişim Tarihi: 25.03.2018)



Görsel 2.44. Les Levine, “Slip Cover”, mylar film ve hava, çevre düzenlemesi, 1967, Art Gallery of Ontario, Toronto

Kaynak: <http://www.play-scapes.com/wp-content/uploads/2015/07/less-levine-slipcover-play-environment-1967.jpg> (Erişim Tarihi: 25.03.2018)

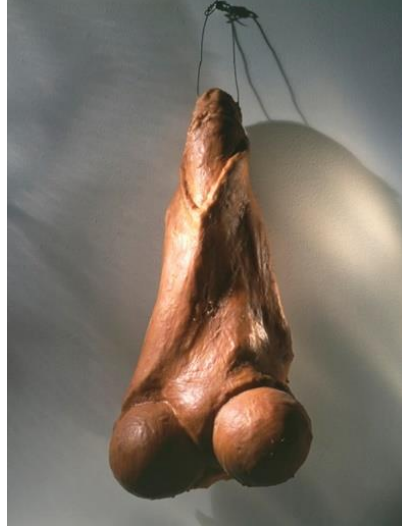
1960’lardan sonra lateks, yüzey kaplama, yüzey oluşturma, bedene dair ‘etsel’ yakınlığı gibi özellikleri nedeniyle sıkça tercih edilen bir malzeme olmuştur. Kıvamlı yapısı, donduğunda esnek bir lastiğe dönüşmekte ve rengi giderek değiştiği için organik bir canlılık kazanmaktadır. Dikilebilen, kesilebilen, katlanabilen, yapıştırılabilen, sıkıştırılabilen, istenildiğinde kalıba dökülebilen bu malzeme, metal, taş ve ahşaba göre daha hafif ve oynak bir yüzeye sahiptir. Lateks kullanan sanatçıların bazıları doğal rengeyle kullanırken bazıları da pigmentlerle renklendirmeyi tercih etmişlerdir. İnce haliyle kısmen ışık geçirgenliği olan bu malzeme, katmanlar arttıkça daha az geçirgendirler ve matlaşırlar (Bkz. Görsel 2.45).



Görsel 2.45. Eva Hesse, “Sequel”, zemin yüzey: 76,2 cmx81,3 cm, değişken ölçüler, lateks, pigment, peynir bezi, 1967, The Art Institute of Chicago, Chicago

Kaynak: <https://www.hauserwirth.com/stories/14479-interview-eva-hesse> (Erişim Tarihi:25.03.2018)

Özellikle Abject Sanat'ta lateksin bedenine yakın olmasının yanı sıra iğrenme, dünyevilik gibi hisler uyandırdığı için sıkça kullanıldığı görülmektedir (Bkz. Görsel 2.46, 2.47).



Görsel 2.46. Louise Bourgeois, "Fillette", 59,7x28x19,1 cm, alçı üzerine lateks, 1968, MOMA, New York

Kaynak: http://www.tate.org.uk/sites/default/files/images/louise_bourgeois_fillette.jpg (Erişim Tarihi:25.03.2018)



Görsel 2.47. Kiki Smith, "Untitled", 13,7x189,9x93,3 cm, lateks ve cam, 1992, Speed Museum, Kentucky

Kaynak: http://4219x93142oi2vqtshg3va1s.wpengine.netdna-cdn.com/wp-content/uploads/2015/10/1995_4_ab.jpg (Erişim Tarihi:25.03.2018)

Lateksin deneysel çalışmalarında yüzeyle ilişkisini çeşitli düzlemlerde görmek mümkündür. Esneyen, sarkan etkilerinin yanı sıra, yayılarak dağılan, giderek katılaştıran haliyle süreç kavramını da akla getirmektedir aynı zamanda hafif ve esnek bir malzeme olan lateksle, dinamik formlar yaratarak yeni çevreler oluşturmak mümkündür (Bkz. Görsel 2.48, 2.49, 2.50, 2.51).



Görsel 2.48. Eva Hesse, "Expansion", 309,9 cmx762 cm, değişken ölçüler, fiberglas, polyester resin, lateks ve peynir bezi, 1969, Solomon R. Guggenheim Museum, New York

Kaynak: https://i0.wp.com/www.guggenheim.org/wp-content/uploads/1969/01/75.2138_ph_web.jpg?w=870&zoom=2 (Erişim Tarihi:25.03.2018)



Görsel 2.49. Lynda Benglis, "Contraband", 7,6x295,3x1011,6 cm, yaklaşık kalınlık 0,3 cm, renkli pigment, lateks, 1969, Whitney Museum of American Art, New York

Kaynak: <http://www.artnet.com/Images/magazine/reviews/nathan/nathan2-11-11-14.jpg> (Erişim Tarihi:25.03.2018)



Görsel 2.50. Heidi Bucher, “Untitled/ Herrenzimmer”, 259,7x180,3x19,1 cm, lateks, pamuk, pigment, 1979, Courtesy of Freymond-Guth, Zürih
Kaynak: https://www.swissinstitute.net/wp-content/uploads/2014/04/SI_Bucher_WEB_07-1024x682.jpg (Erişim Tarihi:25.03.2018)



Görsel 2.51. Charles Petillon, “HeartBeat”, 100 bin lateks balon ve ışık, yerleştirme, 2016, Covent Garden Market Binası, Londra, İngiltere
Kaynak: <https://news.artnet.com/app/news-upload/2015/08/Charles-P%C3%A9tillon-at-Covent-Garden-Heartbeat-Story.jpg> (Erişim tarihi:16.04.2018)

2.2.4. Balmumu

Saf balmumu, işçi arılar tarafından üretilen bal peteğinin ham maddesidir. İlk kez salgılandığında, beyaz renkli ve saydamdır. Zamanla polenden balmumuna geçen karotenoid adlı pigmentler sebebiyle kıvamı katılaşır ve rengi sararır. Suda

çözünmemesine rağmen terebentin içinde tamamen eriyebilir. Ateşe karşı dayanıksızdır ve yanma reaksiyonu gösterir (Korkmaz, 2015, s.220). İçerisine pigment katılarak renklendirilebilir. “Opak ya da şeffaf, mat ya da parlak, kaygan ya da yapışkan, kırılğan ya da yumuşak olabilir; kıvamı çeşitli reçinelerin eklenmesiyle değiştirilebilir. Narin ve geçici bir malzemedir, fakat kalıcı objelerin yapımında kullanılmıştır (http-11)”. Ahşap, taş, metal ve kilden farklı olarak ısıyla katı ve sıvı arasında hal değiştirebilir. Isıtıldığında kolayca modle ya da döküm yapılabilen balmumu, bu özelliğiyle ‘başkalaşım’ fikrinin malzeme üzerinden ele alınmasını da kolaylaştırmaktadır. Ayrıca sanatçıların saç, kıl, diş ve tırnak gibi ek malzemelerle formlara müdahale edebilmelerine imkân tanır.

Postmodern sanatçılar bedeninin gerçekliğini, idealize edilmiş imgelerden uzak, dünyeviliğe, sıradanlığına ve faniliğe işaret eden bir yaklaşım içinde ele alma eğilimi göstermektedirler (Robertson ve Mc Daniel, 2017, s.101). Post-endüstriyel toplumun içinde bulunduğu karmaşadan, tatminsizlikten ve kararsızlıktan etkilenmiş sanatçılar, estetik kaygılardan uzaklaşarak düşünsel bir takım sorgulamaları gündeme getirmeyi tercih etmişlerdir. Sanat, bu dönemde adeta şizofrenik bir parçalanmayı ve çözülmeyi işaret eder hale gelmiştir (Çolak, 2011, s.39). Toplumsal atmosferden olumsuz etkilenen öznenin gerilimi, bedeni aracılığıyla kendine ifade alanı bulmuş, beden imgelerindeki deformasyon, parçalanma, savunmasızlık ve kararsızlık izleyiciyi şaşırtmak ya da rahatsız etmek için kasıtlı kullanılan bir eğilime dönüşmüştür.

Tasvir edilen artık bir tanrının, kahramanın vücudu olmadığından yaralanabilir, incinir, kırılır hale gelmiştir. Vücudun bu yeni kırılğan hali heykeldeki konumu kahramanın heykelindense kurbanın heykelidir. Bu kırılğanlık ve dünyevileşme özellikle feminist sanatçılar tarafından kullanılmıştır. Vücut artık herhangi bir nesne gibi kırılır, dökülür, incinir olmuştur (Şener, 2014, s.70).

1960 sonrasında farklı bir bakış açısıyla ele alınmış bedene işaret eden çeşitli heykelerde balmumu, görsel ve kavramsal katmanlar yaratabilmek için kullanıldığı görülmektedir. Gerçekçi heykellerin birçoğunda yaşamın fiziksel ve ruhsal kırılğanlığı öne plandadır. Bazı sanatçılar, bu durumu vurgulayabilmek için, mesajı malzemeyle aktarmak istemişler, dayanıklı ve kalıcı bir malzeme olan silikonun yerine ısı ve darbeye zedelenebilir olan balmumunu tercih etmişlerdir (Bkz. Görsel 2.52, 2.53, 2.54).



Görsel 2.52. Gavin Turk, “Death Of Che”, 130x120x255 cm, balmumu ve beton, 2000, Magasin Gallery, Fransa
Kaynak: http://gavinturk.com/filemaker_images/4456_large.jpg (Erişim Tarihi: 25.03.2018)



Görsel 2.53. Abigail Lane, “Misfit”, 60x85x192 cm, balmumu, alçı, insan saçı, giysi, gözlük, yağlı boya, 1994, Serpentine Gallery, Londra
Kaynak: <http://www.abigaillane.co.uk/artwork/image2/misfit00.jpg> (Erişim Tarihi:25.03.2018)



Görsel 2.54. Urs Fischer, "Julian", 254,3x107,5x136,5 cm, parafin mum, mikrokristalin mum, pigment, yağlı boya, çelik, fitil, 2014

Kaynak: <http://www.ursfischer.com/images/256153#> (Erişim Tarihi: 25.03.2018)

1960'lerden sonra kabul gören normlar yerine dışlanan bedensel gerçekliğin altını çizmek isteyen abject sanatçılar, güzelin yerine 'iğrenç', idealize edilenin yerine fani yaşamı ele almışlar, izleyicileri tiksindikleri, yok saydıkları ve bastırdıkları şeylerle yüzleştirmeyi istemişlerdir. Çünkü:

Çağdaş kültürdeki birçok kişiye göre hakikat travmatik veya iğrenç öznedeki hastalanmış veya zarar görmüş bedende yatar. Bu beden, hakikate tanık olmanın, iktidara karşı gerekli başarının kazanılmasının önemli ve temel kanıtıdır (Foster, 2009, s.209).

Abject Sanat'ta beden 'içerden dışarıya' doğru adeta ters yüz edilmesine tanık olunur. Dışkı, idrar, kan, parçalanmış organlar tekinsiz biçimde ortalığa saçılmaktadırlar. Sanatçılar, tenselliği öne çıkaran balmumundan heykellerinde gerçekçiliğin yanı sıra irkiltici etkileri arttırabilmek için saç ve kıl gibi malzemeleri de kullanılmışlardır. Adeta beden, toplum tarafından 'bastırılanın geri döndüğü' bir araca dönüşmüştür (Bkz. Görsel 2.55, 2.56).



Görsel 2.55. Robert Gober, “Untitled”, 31x45x33 cm, balmumu, plastik, saç, 1999, Walker Art Gallery, İngiltere

Kaynak: https://walker-col.imgix.net/wac_2270.tif?fm=jpg&w=1440&h=1050&fit=max&dpr=1.5 (Erişim Tarihi:25.03.2018)



Görsel 2.56. Berlinde De Bruyckere, “Romeu”, 82,5x77,6x153,8 cm, balmumu, demir, epoksi, yün, ahşap, pamuk, 2010, Hauser & Wirth, Zürih

Kaynak: <https://www.hauserwirth.com/artists/2782-berlinde-de-bruyckere?modal=media-player&mediaType=artwork&mediaId=11082> (Erişim Tarihi:25.03.2018)

Balmumunun görselliği, dokunsallığı, narinliği, şekil vermeyi kolaylaştıran yapısı, renklendirilmeye imkân tanınması çağdaş sanatçılara estetik ve psikolojik açıdan çeşitli olanaklar sunmuştur (Bkz. Görsel 2.57). Aynı zamanda soyut formlarda da elverişli bir malzeme olarak kullanılmıştır (Bkz. Görsel 2.58).



Görsel 2.57. *Rebecca Stevenson, “Sweet Shell”, 40x45x35 cm, balmumu, 2004, Gallery One, Avustralya*

Kaynak: <http://rebeccastevenson.net/wp-content/uploads/2014/02/AACF-Sweet-Shell.jpg> (Erişim Tarihi:25.03.2018)



Görsel 2.58. *Anish Kapoor, “Push Pull II”, 500x895x90 cm, çelik, balmumu ve yağ bazlı boya, 2009*

Kaynak: <http://anishkapoor.com/392/push-pull-ii> (Erişim Tarihi:25.03.2018)

1960’lardan sonra sanat nesnesinin yapım sürecinin görünür kılınma çabası artmıştır. Bazı sanatçılar, balmumunu üreten ve onunla yapılar inşa eden arıları performatif deneysel formlar için kullanmışlardır (Bkz. Görsel 2.59, 2.60).



Görsel 2.59. Ren Ri, “#6-83”, 120x120x40 cm, akrilik, doğal balmumu, 2014-2015, Pearl Lam Galleries, Hong Kong
Kaynak: <https://d32dm0rphc51dk.cloudfront.net/wNhEgXfcp8RWl6TB11AoMw/larger.jpg> (Erişim Tarihi:25.03.2018)



Görsel 2.60. Aganetha Dyck, “Glass Dress: Lady in Waiting” elbise: 84,5x72x70 cm; ayakkabılar: 12,5x 22x7 cm; çanta: 26x17x11 cm; kolye: 25x15x 8 cm, cam, arı peteği, propolis, inci, ahşap, kadın ayakkabısı, plastik el çantası, kolye, 1992-98, National Gallery of Canada, Kanada
Kaynak: http://www.mason-studio.com/journal/wp-content/uploads/2011/10/AganethaDyck_6.jpg (Erişim Tarihi:25.03.2018)

Balmumu, 1960 sonrasında heykellere kendine has fiziksel özellikleri ve süreci çeşitli yönleriyle vurgulamaya olanak tanıyan maddeselliği aracılığıyla, yeni içerik ve biçim imkânlarını sunmuştur.

2.2.5. İnsan ve hayvan bedenleri

1960 sonrası sanat pratiklerinde gerçekliğin malzeme aracılığıyla farklı biçimlerde ortaya konulduğu görülmektedir. Bu durumun önemli bir nedeninin, sanatçıların yaşam

ve sanat arasındaki sınırları ortadan kaldırma istekleri olduğu düşünülebilir. Dolayısıyla gerçekliğin bir fikir olarak herhangi bir malzemeyle taklidi yerine, kendisinin doğrudan izleyiciye aktarılması postmodern sanatçıların sıkça başvurdukları bir yöntem dönüşmüştür. Bu durum şaşırtıcı değildir, heykel sanatındaki yeri çok eski zamanlara kadar uzanmaktadır. “Heykel sanatında kullanılagelen gereç, başlangıçtan bu yana, ya doğal malzemeler olmuş ya da doğal malzemelerden üretilmişlerdir. Konu edilen gereçlerin tümü, hatta insan bedeni de dâhil olmak üzere, tamamı doğanın içindedir (Duyuler, 2014, s.7)”. 1960’lardaysa sanatçılar yaşam, doğa ve insana dair kavramsal ya da ruhsal anlamlar oluşturabilmek için, insan ve hayvan bedenlerini canlı ya da tahnitlenmiş biçimleriyle izleyiciye sunmuşlardır.

Tahnit tekniği, “tabii hali ile muhafazası uzun zaman imkânsız olan canlıların çabuk bozulan kısımlarının temizlenerek diğer taraflarının koruyucu maddelerle ilaçlanıp canlı halindeki renk, şekil, görünüş ve ölçülerinin verilmesi suretile muhafazasına (Pala, 1961, s.7)” imkân tanımaktadır. Böylece kıl, tüy, kürk, deri gibi dokunsal etkiler aracılığıyla yumuşak yüzeyler oluşmaktadır.

Özellikle Performans Sanatı’nda kullanılan ölü ya da canlı bedenlerin jestleri, buldukları mekân, nesne ve izleyicilerle ilişkilerinden yeni anlamlar doğurmaktadır (Bkz. Görsel 2.61, 2.62).



Görsel 2.61. Joseph Beuys, “How to Explain Pictures to a Dead Hare”, bal, altın varak, tahnitlenmiş hare tavşanı, 1965, Schelma Gallery, Dusseldorf
Kaynak: <http://www.shin-gallery.com/Storage/Exhibitions/Works/37/Beuys%20Artworks.jpg>
(Erişim Tarihi:25.03.2018)



Görsel 2.62. *Joseph Beuys, "I Like America and America Likes Me", performans, keçe, çakal, baston, 1974, Soho Galley, New York*

Kaynak: http://www.tate.org.uk/sites/default/files/styles/width-1200/public/images/beuys_room4.jpg (Erişim Tarihi: 25.03.2018)

“Hayvanlar, 21.Yüzyıl’ın başlarında özellikle enstalasyon sanatında güçlü bir ifade aracı olarak karşımıza çıkmaktadır (Bakır, 2013, s.79)”. Sanatçılar ironi, metonimi ve analogi yoluyla hayvan bedenlerinin kullanarak insan, toplum, doğa, ölüm ya da yaşam fikirlerine işaret edebilmektedirler (Bkz. Görsel 2.63, 2.64, 2.65, 2.66).



Görsel 2.63. *Jannis Kounellis, "Untitled/12 Live Horses", 12 canlı at, yerleştirme, 1969, Roma*

Kaynak: <http://www.artcritical.com/wp-content/uploads/2010/11/horses.jpg> (Erişim Tarihi: 25.03.2018)



Görsel 2.64. *Nicholas Galanin, "Inert Wolf", tahnitlenmiş bir kurt ve keçe, 2009, Burke Museum, Permanent Collection, Seattle*

Kaynak: https://cfileonline.org/wp-content/uploads/2015/07/1_Nicholas_Galanin_CFile.jpg (Erişim Tarihi: 25.03.2018)



Görsel 2.65. *Berlinde De Bruyckere, "Inside me", 328,7x244,5x126,5 cm, demir döküm, at derisi, epoksi, ahşap, 2008-2010, Hauser & Wirth Zürich, İsviçre*

Kaynak: https://d3dh0aldq0cpcg.cloudfront.net/documents/AI36pmJHoCDe94CreN6qfa8w0Hz6Dsi33Ab2uw5C6885qgQ4L9/large/de_br43689_view2m-eMHLgu.jpg (Erişim Tarihi: 25.03.2018)

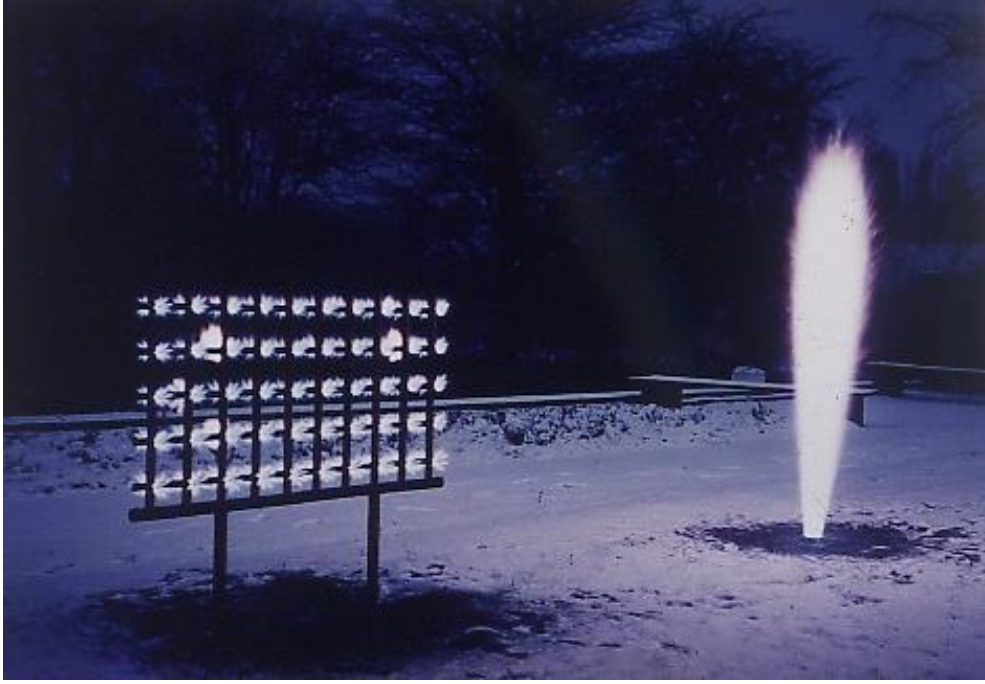


Görsel 2.66. *Kate Clark, “Bully”, 208,28x106,68x137,16 cm, kurt derisi, seramik, köpük, iplik, iğneler, kauçuk gözler, ahşap, boya, 2010, Kate Clark Studio, Brooklyn*
Kaynak: <https://static1.squarespace.com/static/592af48dff7c507bf0372fa8/59307b7037c581090e1497ad/59307b71440243473970e034/1496349725601/Bully.jpg?format=500w> (Erişim Tarihi:25.03.2018)

2.2.6. Geçici malzemeler

1960’lardan itibaren ‘geçiciliği’ soyut ya da somut yönleriyle vurgulamak isteyen sanatçılar, deneysel formlar oluşturmak, çalışmalarını kavramsallaştırmak ya da izleyiciye algısal bir deneyim yaşatmak istemişlerdir. Bunun için sis, ateş, su, toz, pigment, polen, çimen gibi yumuşak bir dokunsallığı olan ve fiziksel açıdan ‘kalıcı olmayan’ malzemeleri kullanılmışlardır. Bu malzemelerin sanatta kullanım nedeni, sergileme süresince ayakta kalmaları için tasarlanmış geçici düzenlemelerden farklıdır. Tekrarlanamama ya da yok olma eğilimi gösterirler ve bu bozulma süreci, ifadenin aktarımı için bir gerekliliktir (O’ Neill, 2007, s.i-ii). 1960 sonrası heykel sanatında yeni tür biçim ve içeriklerin sunumuna imkân tanımışlardır.

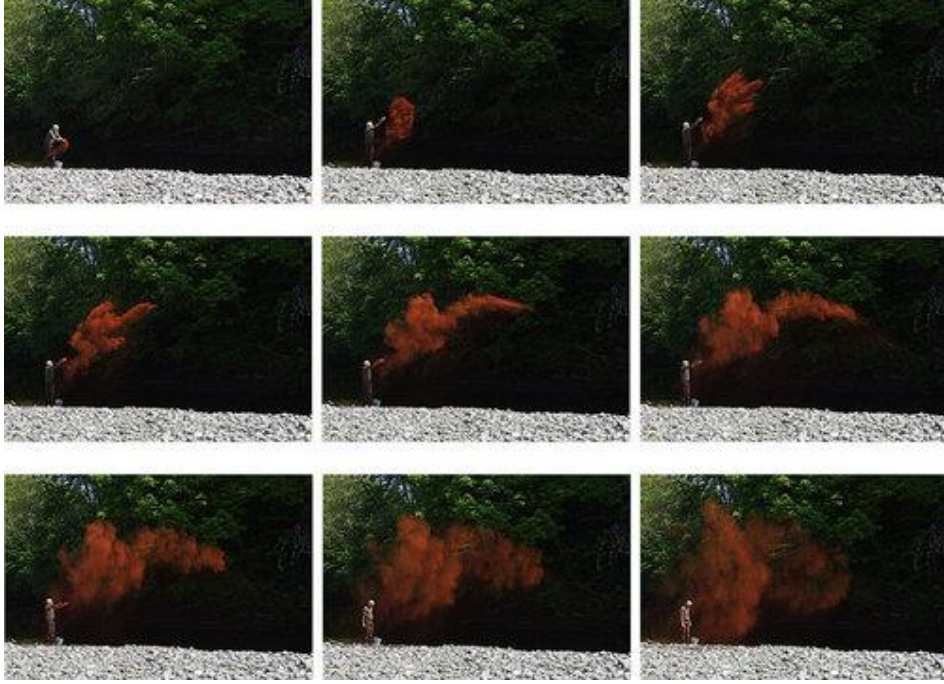
Nesneye odaklı sanat anlayışının 1960’lardan itibaren önceliğini yitirmeye başladığı görülmektedir. Enerjinin dönüşümünün ve hareketinin somutlaştırıldığı, sabitlenemeyen, istikrarsız, deneysel formları ortaya koymak isteyen sanatçılar geçici malzeler aracılığıyla yaşanan doğal fenomenleri izleyicilere sunarak maddesel dünyanın deneyimine yeni bir yön kazandırmışlardır (Bkz. Görsel 2.67, 2.68, 2.69).



Görsel 2.67. Yves Klein, “Mur de feu”(solda) 50 bunsen brülör ve gaz; “Colonne de Feu” (sağda), bir brülör ve gaz,1961, Museum Haus Lange, Krefeld, Almanya
Kaynak. http://www.yvesklein.com/files/picture_file_1257.jpg (Erişim Tarihi:14.04.2018)



Görsel 2.68. Anna Veronica Janssens, “Yellow Rose”, 7 adet yansıtıcı ışık kaynağı, yapay sis, 2007, Gallery Bortolami, New York
Kaynak. <http://www.artnet.com/WebServices/images/112255191lgqSC82CfDrCWvaHBOAD/anna-veronica-janssens-yellow-rose.jpg> (Erişim Tarihi: 25.03.2018)



Görsel 2.69. *Andy Goldsworthy, “Red river stone. Crushed into dust. Thrown”, kırmızı toz, 2016, Dumfriesshire, Scotland*

Kaynak. <http://hainegallery.com/andy-goldsworthy-work/> (Erişim Tarihi: 25.03.2018)

Geçici malzemeler olarak ele alınması mümkün olan çimen ve çiçek gibi canlı bitkiler, sanatçılar tarafından yerleştirme ya da mekân çalışmalarında kullanılmıştır. Geçici formlar aracılığıyla yaşam, süreç gibi kavramlar yanı sıra metaforlar oluşturmaları ve mekânlarla değişik biçimlerde ilişkiye geçilebilmeleri için kullanıldığı görülebilmektedir (Bkz. Görsel 2.70, 2.71).



Görsel 2.70. *Mona Hatoum, “Hanging Garden”, 172x92x785 cm, jut çuval, toprak, çimen, 2009, Kunsthalle Wien Karlsplatz, Viyana, Avusturya*

Kaynak. <https://dg19s6hp6ufoh.cloudfront.net/pictures/611954234/large/01.jpeg?1365675839> (Erişim Tarihi: 25.03.2018)



Görsel 2.71. *Jeff Koons, "Puppy", 1234,4x1234,4x650,2 cm, paslanmaz çelik, ahşap, toprak, geotekstil kumaş, iç sulama sistemi, canlı bitkiler, geçici süreli yerleştirme, 1992, Arolsen Şatosu, Almanya*

Kaynak. http://www.jeffkoons.com/sites/default/files/artwork-images/pup1_sm.jpg (Erişim Tarihi: 25.03.2018)

Sanatçıların, izleyicinin mekânla etkileşiminden doğan anlık formlar yaratma istekleri, katılımı mümkün kılan deneysel çalışmalara yönelmelerini sağlamıştır. Bu noktada izleyicinin bedenine odaklanan yerleştirmeler ve alternatif çevre düzenlemeleri kurgulanmıştır. Mekân içinde duyuları harekete geçirebilmek için de hafif, uçucu, dağılarak yayılan, sabitlenemez malzemeler tercih edilmeye başlanmıştır. Sanatçılar bu malzemelerin özelliklerinden faydalanarak, izleyicide kontrol dışı belirsizlikler, algısal paradokslar, ruhsal etkiler gibi çeşitli psikolojik durumların oluşmasını sağlamışlardır (Bkz. Görsel 2.72, 2.73).



Görsel 2.72. Antony Gormley, “Blind Light”, 10m² kapalı cam alan, sis makinesi, aydınlatma, çevre ve ışık düzenlemesi, 2007, Hayward Gallery, İngiltere
Kaynak. http://www.antonygormley.com/uploads/images/0733_blindlight_2007_001.jpg (Erişim Tarihi: 25.03.2018)



Görsel 2.73. Anish Kapoor, “Descension”, su, girdap mekanizması, 2014, Brooklyn Köprüsü Parkı, New York
Kaynak. <https://d32dm0rphc51dk.cloudfront.net/DzVMMxc0FgS8U5LOIVgiEg/larger.jpg> (Erişim Tarihi: 25.03.2018)

Akışkan sıvılar taktik özellikleri, sabitlenemez yüzeyleri ve şekil verilebilir yapılarından dolayı farklı teknikler ve sunumlarla sanatta kullanılmışlardır. Bazen dağılmasını engelleyen hazır bir hazne içinde maddesel yönlerini sergilemişler, bazen bir sunum mekânı olarak kullanılmışlardır. Bazen de izleyici için tanıdık olan mekânları dönüştürüp şaşırtıcı alternatif yeni mekânlar oluşturmuşlardır (Bkz. Görsel 2.74, 2.75).



Görsel 2.74. Jeff Koons, “Three Ball Total Equilibrium Tank”, 153,6x123,8 x33,6 cm, cam, metal, pnömatik ayaklar, 3 basketbol topu, su, 1985, Tate, İngiltere
Kaynak: http://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T06/T06991_10.jpg (Erişim Tarihi: 25.03.2018)



Görsel 2.75. Jason Decaires Taylor, “The Raft of Lampedusa”, birebir boyutlarda 12 figür ve zodyak bot, pH nötr beton, 2016, Lanzarote Under Water Museum, Lanzarote Adaları, İspanya
Kaynak: https://www.underwatersculpture.com/wp-content/galleries/recent/Jason_deCaires_Taylor_sculpture-00711_Jason-deCaires-Taylor_Sculpture.jpg (Erişim Tarihi: 25.03.2018)

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. 1960 SONRASI YUMUŞAK MALZEMELERLE YAPILMIŞ ÜÇ BOYUTLU UYGULAMALAR

1960'lı yıllar heykel sanatında her açıdan farklı uygulama ve anlam üretme biçimlerinin ortaya çıkmasına olanak tanıyan bir dönem olmuştur. Çağdaş sanatta heykelin fiziki varlığının yanı sıra kavramsal yönünü oluşturmaya başlayan malzemeler, bu dönemden itibaren sanat disiplinleri tarafından sınır tanımayan özgür açılımlarla ele alınmışlardır. Organik ve inorganik formların oluşturulmasında yeni çözümler sunan yumuşak malzemeler, bu süreçte yenilikçi bir dönüşüm geçirerek nesne, mekân ve izleyici arasında yeni türden ilişkiler kurabilen çözümler ortaya koymuşlardır.

Araştırmanın son bölümünde, 1960'lı yıllardan bugüne kadar yumuşak malzemeleri üç boyutlu çalışmalarında kullanmış öne çıkan sanatçıların hakkında kısaca bilgi verildikten sonra, seçilmiş birer eserleri üzerinden yumuşak malzemelerle oluşturdukları içerik ve biçim örgüsü hakkında bilgi verilmiştir. Sanatçıların malzeme seçimlerinin önemli bir takım farklar yarattıkları gözlemlenmiştir. Zamana karşı dayanıklılıkları, süreklilikleri ve sergileme koşullarına göre farklılık gösteren çalışmalar, 'kalıcı formlar' ve 'geçici formlar' olarak iki kategoriye ayrılmışlardır. Zaman içinde yok olmayan, fiziksel ilk hallerini koruyan ve yeniden sergilenmelerine imkân tanıyan çalışmalara, 'kalıcı formlar' kategorisinde yer verilmiştir. Yumuşak, sabitlenemeyen, değişken, uçucu malzemelerden yapılmış, kendini biçimsel açıdan tekrarlaması güç olan çalışmalarsa 'geçici formlar' kategorisinde ele alınmışlardır. Ayrıca Yerleştirme Sanatı ve Arazi Sanatı gibi genellikle kısa süreli sergilenme imkânı veren, farklı mekânlarda sergilendiklerinde bağlamları değişebilen üç boyutlu çalışmalarsa 'geçici formlar' kategorisinde incelenmiştir. Ayrıca, araştırma kapsamında Hollanda'da gerçekleştirilmiş olan 5. Risjwijk Tekstil Bienali yerinde incelenmiş, bölüm sonunda yumuşak malzemelerin içerik ve biçim açısından kullanımları hakkında güncel veriler sunabilmek için bienalde yer almış üç boyutlu çalışmalardan örnekler verilmiştir.

3.1. Yumuşak Malzemelerle Yapılmış Kalıcı Form Uygulamaları

3.1.1. Eva Hesse, ‘Untitled/Rope Piece’

1960’ların ortasında postminimalist heykelleriyle dikkat çekmiş Alman sanatçı Eva Hesse, minimalizmin soyut yaklaşımını ip, lateks, kumaş, kâğıt ve fiberglas gibi malzemelerle farklı bir noktaya taşımıştır. Kişisellikten ve duygusallıktan uzak sert keskin formlara sahip minimalist heykellerin aksine, Hesse’nin organik soyut form kurguları insanın ruhsal dünyasına ait karmaşık duyguları yansıtmaktadırlar. Sanatçının formlarında kendini tekrar eden şeyler sadece geometrik birimler değildir. “Hesse’nin eserleri düzensizlik, cinsellik ve insanlık ile doludur... O, Minimalist objelerde karşılaştığımız basit, nesnel karşılaşmaları reddederek kendi nesnelere daha geniş ve insani bir alanda var olduklarını ima eder (Bonham-Carter ve Hodge, 2016, s.101)”. Dolayısıyla çalışmaları minimalizme bazı yönleriyle yakın, bazı yönleriyle de uzaktır.

Hesse, heykellerine doğrudan elleriyle şekil vermiş, dolayısıyla tekrar eden her birim formun bir diğerinden farklı olmasını sağlamaktadır. Malzemelerin kendilerine has doğal özelliklerini organik yapılar oluşturmak için kullanmış sanatçının heykellerinde form ve malzeme ilişkisi insana dair ruhsal anıştırmalara dönüşmektedir.

Hesse’nin heykelsi nesnelere yer çekimsiz bir şekilde inşa edilmiş, lateks ve lastik gibi malzemelerin kullanıldığı, kendilerine zıt bir biçimde düzenlendikleri, kırılabilirliklerinin ortaya çıkmak ile çözünüp yok olmak arasında gidip gelen bedensel hisleri çağrıştırdığı, görsel gestalt formu karakterize eden bütünlük arzusuna meydan okumaktadır (Walsh, 2013, s.100).

Sanatçının ölmeden önce tamamladığı *Untitled/ Rope Piece (İsimsiz/İp Parçası)*, Hesse’nin üslubunu açıkça ortaya koyan önemli çalışmalarından biridir (Bkz. Görsel 3.1). Sanatçı, düğümlediği farklı türde ipleri defalarca latekse batırmış ve asarak kurutmuştur. İnsanın bedenini anımsatan renklere sahip iplerin kimisi sert, kimisi yumuşak kontürler oluşturmaktadırlar. Sanatçının bilinçli bu yöntemi sonucunda kaotik, merkezlessiz, sabitlenemez bir form ortaya çıkmaktadır. Dağılmak üzereymiş hissi uyandıran lime lime olmuş form asıldığı birkaç çivi olmasa sanki yere yığılacak gibidir. Düzenleme başka bir mekâna yeniden yerleştirilmek istendiğinde yer çekimi ve iplerin dağılık etkileşimi yüzünden asla kendini tekrarlamayarak yeniden bir biçim kazanmaktadır. İzleyiciyle çalışmanın kurduğu ilişki de dolayısıyla değişmektedir. Bu sayede formsuzluğu öneren eser tıpkı yaşayan bir organizma gibi devingendir ve sonlandırılmamak için direnç göstermektedir (<http-12>).



Görsel 3.1. *Eva Hesse, "Untitled/Rope Piece", değişken ölçülerde, lateks, ip, halat, tel, 1969-1970, Whitney Museum of American Art, New York*

Kaynak: http://api.whitney.org/uploads/image/file/682431/large_88.17a-b_hesse.jpg (Erişim Tarihi. 27.01.2018)

3.1.2. Dorothea Tanning, 'Hôtel Du Pavot, Chambre 202'

Sürrealist Amerikalı sanatçı Dorothea Tanning, uzun dönem sahne dekorlarıyla uğraşmış ve bu birikimini geç dönem çalışmalarına yansıtmıştır. Bunların en çarpıcı örneklerinden biri *Hôtel Du Pavot, Chambre 202* (*Haşhaş Oteli, Oda 202*) adlı yerleştirmesidir (Bkz. Görsel 3.2). Bu düzenleme adeta canlanmış formların mekâna ve nesnelere karşı var olma savaşını akla getirmektedir. Garip bedenli heykeller, tiyatro sahnesindeki aktörler gibi koltuklarından kalkarak, duvarları parçalayıp geçerek dev bir bebek evini andıran 202 numaralı odada sanki mekâna başkaldırmaktadırlar (Pfeiffner ve Hollein, 2011, s.270). Sanatçının elleriyle diktiği pazen, sahte kürk ve keçeden antropomorfik formlar, bilinçaltı, cinsiyet, şiddet, klostrofobi ve bedenin başkaldırışı gibi konuları işlemektedirler. Kumaş, sanatçıya göre, uçucu düşüncelerin kılıfı olmayı başarabilen değerli bir malzemedir. Tanning (http-13), "nasıl oluyor da sert bir heykel yumuşak bir heykelin taktıl şehvetine sahip olabiliyor" diyerek, heykellerini yumuşaklığın sertlik karşısında kazandığı bir zafer olarak değerlendirmektedir. Kumaş ve yün gibi yumuşak malzemelerin canlılık hissi uyandırdığını vurgulayan sanatçının amacı 'yaşayan heykeller' yaratmaktır. İzleyicinin içsel kavrayışına tensel bir analogjiyle

ulaşmak isteyen sanatçı, antropomorfik formlarla yumuşaklığı birleştirmiş, izleyicinin dokunsal algısını adeta cinsel çağrışımlarla kışkırtan heykeller yapmıştır.



Görsel 3.2. Dorothea Tanning, “Hôtel Du Pavot, Chambre 202”, 340,5x310x470 cm, yerleştirme, kumaş, yün, sentetik kürk, karton, pin pon topları, 1970-73, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris

Kaynak: <https://www.dorotheatanning.org/images/originals/73.5.00HotelduPavot.jpg> (Erişim Tarihi: 20.01.2017)

3.1.3. Robert Morris, ‘Untitled/Pink Felt’

Amerikalı sanatçı Robert Morris (1993, s.41-47), *Anti-form* adlı makalesinde sanatın bitmiş bir nesne ortaya koymak yerine, ‘yapma eylemi’ olduğunu vurgulamaktadır. Sanatta objeye odaklı keskin hatlara sahip katı ve değişmez formların eylem sürecini görünmez kılabildiklerini belirtmektedir. Malzemenin kendisine has özelliklerinden faydalanarak sürece işaret etme fikri, sanatçının düzensiz, oynak yapılarla sahip yumuşak malzemelere yönelmesine neden olmuştur. Morris, Duchamp’ın sanat nesnesinin estetiğe indirgenmesi yerine düşüncüyü görünür kılabileceği fikrinden sanki etkilenmiş görünmektedir. Sanatçı 1960’ların sonunda minimalist çalışmalarından uzaklaşmış, “belirli bir formu olmayan heykel (Fineberg, 2014, s.289)” denemeleri yapmaya başlamıştır. Görünür kılmak istediği somut süreç, ‘sanatçının heykele şekil vermesi’ yerine malzemenin kendi formunu oluşturması aracılığıyla kavramsallaşmaktadır. Çalışmalarında, yer çekimine duyarlı oldukları için keçe kalıplarını, iplik yığınlarını ve kumaşları tercih etmiştir. Morris, “sabit bir şey inşa

ettiğinizde nasıl görüneceğini bilirsiniz... Ben hakkında çok daha az tahminde bulunabileceğim bir materyal istiyordum (Fineberg, 2014, s.289)” cümlesiyle yumuşak malzemeleri neden seçtiğine açıklık getirmektedir. Malzemelerin kendine has doğalarını özgürce açığa vurabilmeleri için kişisel müdahalelerden kaçınarak, öngörülebilirliği azaltmak istemiştir. Dolayısıyla Morris’in anti-form çalışmalarıyla karşılaşan izleyicinin ilk izlenimlerinin kaos ve belirsizliğe dair olması neredeyse kaçınılmaz olmaktadır.

Sanatçı, *Untitled/Pink Felt* (İsimsiz/Pembe Keçe) adlı çalışmasında dilimlenmiş pembe bir keçe kalıbını yere rastgele sermiştir (Bkz. Görsel 3.3). Keçe yer çekiminin etkisiyle üst üste binmiş, yer yer içine doğru katlanırken mekânda yayılarak son halini almaktadır. Soyut ve tanımsız, soluk renkli bu yığın izleyicinin zihninde kaotik bir etki yaratmakta, anlık izlenimlerle insan teni ve bedenine dair imgeler de çağrıştırmaktadır. Tüm bu fikirler ham haldeki maddenin yüzeyi aracılığıyla aktarılmaktadır.



Görsel 3.3. Robert Morris, “Untitled/Pink Felt”, değişken ölçülerde, pembe keçe parçaları, 1970, Solomon R. Guggenheim Museum, New York

Kaynak: https://i0.wp.com/www.guggenheim.org/wp-content/uploads/1970/01/91.3804_ph_web.jpg?w=870&zoom=2 (Erişim Tarihi: 27.01.2018)

3.1.4. Magdalena Abakanowicz, ‘80 Backs’

Polonyalı lif sanatçısı Magdalena Abakanowicz, 1960’lı ve 70’li yıllarda öne çıkan sanatsal tavırlardan uzak bir yaklaşımıyla heykel sanatında malzeme kullanımına dair farklı önermeler sunmuştur. Kullandığı liflerin fiziksel etkileri, sanatçının formlarının anlamlarını güçlendirmektedirler. 1970’lerde dokuma yüzeylerini doğrudan kullanarak organik ‘deri’ etkileri yakalamış, izleyicinin zihninde maddesel ve ruhsal çağrışımlar uyandırmayı başarmıştır (Duby ve Daval, 2006, s. 1088). Genellikle iki boyutlu, duvara

asılan Lif Sanat çalışmalarının aksine çuval bezi, tül, ip vb. malzemelerle üç boyutlu biyomorfik formlar üretmiştir.

Abakanowicz'in *80 Backs (80 Sırt)* adlı heykel kompozisyonunda tek düze insan sırtlarından oluşan bir kalabalık göze çarpmaktadır (Bkz. Görsel 3.4). II. Dünya Savaşı ve Polonya'da bir dönem iktidar olmuş komünist rejimin politik ve sosyal baskısını yaşamış olan sanatçının kişisel duygu ve düşünceleri *80 Backs* gibi çalışmalarında açıkça sezilmektedir. Sanatçı tek bir insan bedeninden aldığı alçı kalıbın içerisinde çuval bezlerini elleriyle şekillendirip reçineyle sabitlemiştir. Cinsiyetsiz, anonim beden parçaları izleyicinin cinsiyet yerine insan fikrine odaklanabilmesini sağlamaktadır. Kollektif zihniyet karşısında bireyselliğin silikleşerek kayboluşu formların boyun eğmiş jestlerinde açıkça hissedilmektedir. Bezin kendine has soluk rengi etkiyi arttırmaktadır. Tek bir formun kopyası gibi görünen sırtlara detaylı bakıldığında birbirlerine benzememektedirler. Malzemenin dokusu aracılığıyla güçlü bir metafor oluşturmaktadır. Dramatik kıvrımlara sahip çuval bezi, çalışmaya ham, ucuz, naif ve kırılğan bir hava da vermektedir. Doku, sanatçının her çalışmasında önemli bir unsur olarak öne çıkmaktadır. Organik malzemeleri beden ve tenle bir analogi kurmak için kullandığı görülmektedir. Bu yolla gerçekliğin adeta melankolik bir yansımasını da yakalamaktadır.



Görsel 3.4. Magdalena Abakanowicz, “80 Backs”, yükseklik:61-69 cm, derinlik:50-56 cm, çuval bezi, reçine, iç mekan düzenlemesi, 1976-80, Museum of Modern Art, Dallas, Teksas

Kaynak: <http://www.abakanowicz.art.pl/backs/img/BacksDallasMus.jpg> (Erişim Tarihi: 28.01.2018)

3.1.5. Mike Kelley, 'Frankenstein'

Amerikalı sanatçı Mike Kelley, 1980'lerden itibaren sergilediği çalışmalarında ironiyle yüklü, izleyiciyi kasıtlı olarak rahatsız eden kışkırtıcı işlere imza atmıştır. Ele aldığı konular içinde çocukluk, ergenlik, cinsellik ve cinsiyet rollerinin yanı sıra tüketim kültürüne göndermeler yer almaktadır. İşlerinde sıkça kullandığı eğlenceli ve masum görünen pelüş kiç oyuncakları kavramsallaştırarak, Amerikan toplumu tarafından nasıl ve ne amaçlarla kullanıldıklarını sorgulatmaktadır. Kelley için "doldurulmuş hayvanlar ve çocuk fantezileri, ergenlik cinsel fantezileri, caniyane galeyanlar ve skatolojik saplantılarla yüz yüze gelmemizi sağlayan araçlardır (Heartney, 2008, s.203)".

1989 yılına ait çalışması *Frankenstein*, yumuşak birçok oyuncakın birbirlerine dikilmesiyle oluşturulmuş bir yaratığa benzemektedir (Bkz. Görsel 3.5). Oyuncakımsı bu deforme objeyi yapanın kim olduğu belirsizdir, ancak kullandığı iplik ve iğne gibi araçlar heykelin yanındaki sepette durmaktadırlar. Frankenstein adlı romandaki canavara gönderme yapan bu çalışma, aynı zamanda fallik bir formdur. *Frankenstein*, yumuşak oyuncakların yarattığı izlenimden dolayı şirin, sakın ve zararsız bir tabiata sahipmiş gibi gözüksede yaratıcısının, tıpkı romandaki gibi, deforme ederek şekil verdiği pasif ve alaycı bir objedir. Ayrıca kiç oyuncaklar da tüketim toplumuna ait sıradan yapay nesnelere (Bonham-Carter ve Hodge, 2016, s.128). Tüm detaylar bir arada düşünüldüğünde, çalışmanın sanki çocukların kitle kültürüyle bilinçsizce şekil alan psikolojik varlıklar olduğuna işaret ettiği akla gelmektedir.



Görsel 3.5. Mike Kelley, "Frankenstein", 31,7x198,1x71,1 cm, oyuncak hayvanlar, iplik ve sepet, iğne kutusu, keçe, 1989, courtesy of Simon Lee Gallery, New York

Kaynak: <http://www.initialaccess.co.uk/admin/artistimg/42.jpg> (Erişim Tarihi: 31.01.2018)

3.1.6. Kiki Smith, 'Hard Soft Bodies'

Amerikalı sanatçı Kiki Smith, 1960'lardan itibaren yarattığı heykellerinde ele aldığı feminist temalarla öne çıkmış bir sanatçı olmuştur. Çalışmalarında dönemsel olarak farklı malzemeleri tercih etmiş sanatçı, 1980'lerde kâğıt kullanmaya başlamıştır. Smith'in kâğıttan deforme formları bireyin bedeni, bedenin içi ve dışı, cinsiyet, çıplaklık, kadın olmak, şiddet, annelik gibi konuları işlemektedirler. Sanatçı kâğıdı insan teni ve etini andıran görsel ve dokunsal bir analogiyle ele almaktadır. Heykelleri nefes alıp veriyormuş hissi uyandırmaktadırlar. Kâğıttan bedenler, insan gibi kırılabilir, yer çekimine karşı dayanıksızdırlar. Duvardan askıyla sarkıtılırlar, bazen de destek almak için duvara yaslanırlar. Yaralı, zedelenmiş, savunmasız çıplak kâğıttan kadın bedenleri ve beden parçaları fiziksel ve ruhsal açıdan incinebilirliği, duygusallığı ve şiddeti yansıtmaktadırlar. Smith'in heykelleri, toplumsal yaşamın bedene dair rahatsız olduğu, iğrendiği, tabulaştırdığı şeyleri sorgulamaya açma girişimi olarak değerlendirilebilirler. Vücut üzerinde kontrol kurmak isteyen düşünce ve inançları akla getirirler. "Smith'in sanatı idealleştirilmişlerin yaygınlaştırılmasına ve kurgu karakterlerin yazılı basın, televizyon ve sinema camiasındaki basmakalıp cinsel ilişkilerine karşı bir alternatif sunarken, bizlere insan hayatı, kendi vücutlarımızla ve başkalarıyla olan ilişkilerimize dair çok temel şeyler anlatmaktadır (Smith ve Stoops, 1992, s.18)".

Sanatçı *Hard Soft Bodies (Sert Yumuşak Bedenler)* adlı çalışmasında, kâğıt ve kâğıt hamuru kullanmış, sert ve yumuşağın zıtlığından faydalanmıştır (Bkz. Görsel 3.6). Malzeme olarak kullanılan kâğıt, saldırganlık, katılık, hassasiyet, kontrol ve kontrol dışı gibi anlamları vurgularken duygusal anlatımı güçlendirmektedir. Kadın torularında göğüsler dışında kalan organlar yumuşak, narin ve örselenmişlerdir. Tors, başsız olmasına rağmen izleyicinin göğüslere yüklediği anlamla cinsiyetlendirilebilmektedir. Toplumsal bir bakışı yakalamaya olanak veren çalışma, bedenin toplum tarafından nasıl kategorize edildiğini, parçalandığını yansıtmaktadır sanki. Cinsellik ve cinsiyetle bağdaştırılan organları dışında kadın bedeninin dikkat ve önem taşımadığını akla getirmektedir.

Smith göğüsler, fetüsler, süt bezleri, plasentalar, dalgalanan saçlar, çiçekler, oyuncak bebekler ve dantelimsi elbiseler gibi içeriği çoğunlukla güçlü kadınsal imgelerden oluşan kâğıt çalışmalarında beklentileri karşılamaktan ve başkalarının dayatılan betimlemelerinden bilinçli bir şekilde kaçınmaktadır (Smith ve Stoops, 1992, s.28)".

İzleyici, Smith'in çalışmalarına dikkatli bakmayı başarabilirse, bedenle olan ilişkisini, toplumsal beklenti ve normları yeniden değerlendirme fırsatı yakalayabilmektedir.



Görsel 3.6. Kiki Smith, “Hard Soft Bodies”, Başlı torso: 200,66x40,64x20,32 cm, tam torso: 96,52x48.26x17,78 cm, kâğıt ve kâğıt hamuru, 1992, Rose Art Museum, Brandeis University, Waltham, Massachusetts

Kaynak: <http://art.nelson-atkins.org/internal/media/dispatcher/544400000/literal%3Aresize%3Aformat%3Dpreview;jsessionid=C5808CF96FFD82F69B28125AFACF8F48> (ErişimTarihi:02.02.2018)

3.2. Yumuşak Malzemelerle Yapılmış Geçici Form Uygulamaları

3.2.1. Allan Kaprow, ‘Words’

1960’lı yıllarda avangard Fluxus grubu deneysel çalışmalarıyla yeni kuşak sanatçılara ilham vermiştir. Sanatın sadece bir nesneye indirgenmesi yerine yaşamın içinde var olması gerektiğini savunan Fluxus, sanat yoluyla yeni ilişki biçimlerinin kurulabileceği düşüncesini benimsemiştir. Bu düşüncelerden etkilenmiş bazı sanatçılar izleyicinin aktif katılımıyla tamamlanan çalışmalar ortaya koymaya başlamışlardır.

Sanatın izleyicileri eylem yoluyla etkileşime sokan pratikleri aracılığıyla ‘toplumsallaşma’nın mümkün kılınabileceğini belirten Nicolas Bourriaud’a (2005, s.30) göre “form kalıcı bir karşılaşma hali olarak tanımlanabilir”. Diyaloglara imkân tanıyan bu ilişki biçimi de sanata akışkan, dinamik ‘ilişkisel’ bir form kazandırmaktadır.

(*Bulut Kanyonları No.25*) adlı heykeli motor düzeneğiyle sabun köpüğü üreten ahşap bir kutu ve plastik tüpler aracılığıyla alışılmadık bir form ve malzeme tutumu sergilemektedir (Bkz. Görsel 3.8). Fiziki açıdan akışkan, geçici, hassas formlar oluşturan yumuşak köpüğün, hareketi görünür kılmak için kullanıldığı görülmektedir. Çalışan motor çok yavaş bir hıza sahiptir. Amaç köpüklerin devamlılığını sağlayarak hareketin sonlanmasını engellemektir. Makinenin çıkan sesi, köpüklerin hareketi ve dokunsal etkileri çoklu bir duyuusal deneyimi harekete geçirmektedir. Bulutları andıran köpükler, yere doğru akarak etrafa yayılırlar ve patlayarak arkadan gelen yeni yığına yer açarlar. Yer çekimi, hava akımı, atmosferik basınç ve geldikleri tüplerin varlığıyla da etkileşime giren köpükler her defasında farklı bir form ortaya koyarak yok olmaktadır. Köpüğün hareketi sistemin enerji dönüşümünü adeta görünür hale getirmektedir. (Bois ve Krauss,1997, s.202). İzleyicinin çalışmaya doğru dikkatli yönelimiyle anlık formları algılaması mümkün olmaktadır. *Cloud Canyons No.25* sabitlenmeye karşı gösterdiği direnç dolayısıyla ‘biçimsiz’ bir çalışmadır. Krauss’un (1988, s.51) deyiimiyle “ritim, vuruş ya da, bir çeşit atan nabız gibi kapama / açma / kapama / açma / kapama hareketi, kendi içinde, görsel boşluğun durağanlığına yıkıcı ve devrimci bir şekilde karşı gelmektedir”. Zamansız ve sabitlenemez, tüm duyulara hitap eden bu tarz formlar, gözün hâkim duyu olduğu modernist sanatın aksine yeni bir önerme sunmaktadırlar.



Görsel 3.8. David Medalla, “*Cloud Canyons No.25*”, pleksiglas tüpler, motor, su, deterjan, 1964-2016, courtesy of The Hepworth Wakefield

Kaynak: http://www.galleriaastuni.net/wp-content/uploads/2017/09/David-Medalla-Cloud-Canyon-1964-2016_Biennale-Lyon-2017.jpg (Erişim Tarihi:31.01.2018)

3.2.3. Lygia Clark, ‘O Eu E O Tu’

1960’ların sonlarında Brezilyalı sanatçı Lygia Clark, izleyicinin aktif katılımıyla kendini gerçekleştiren İlişkisel Sanat içinde ele alınan çalışmalara imza atmıştır. Sanatçı ‘ilişkisel objeler’ olarak adlandırdığı ve giyilmesi için tasarladığı duyuşsal deneyimlere yönelik araçlarla izleyicilerin bedenlerini yeniden keşfetmelerine olanak sağlamıştır. Bu objeler, tek başlarına herhangi anlam ifade etmemekte, ancak özneye eklemlendiğinde anlam kazanmaktadırlar. İlişkisel objelerde “nesnenin merkezi yoktur ve bu sanatsal sürecin ortasında bireyin doldurması gereken bir boşluk bırakmaktadır (Bonham-Carter ve Hodge, 2016, s.50)”. Sanatçı objelerin fiziki varlığını değil, katılımcıların nesnelere aşan dokunsal bir deneyim yaşamasını önemsemektedir.

Sanatçının *Cloth-Body-Cloth (Kumaş-Beden-Kumaş)* serisine ait *O Eu E O Tu (Ben ve Sen)* adlı objesi, bir erkek ve bir kadının birlikte giyebilmesi için tasarlanmış, sentetik kumaştan dikilmiş giysilerdir (Bkz. Görsel 3.9). Katılımcıların gözleri başlıklarla kapatılmıştır. Giysilerin kesik ceplerine ellerini sokan kadın, erkek bedenine ait maskülenliği taktik algıyla deneyimlerken, erkek de aynı yolla kadın bedenine ait feminenliği yeniden keşfedebilmektedir. Sanatçı, insanların ilk yaşam edimlerini yineleyen anlık deneyimler yaratmak istemiş, sentetik kumaşı katılımcıların anne karnından çıkarırken içinde buldukları plasentayı simüle edebilmesi için kullanmıştır (Walsh, 2013, s.131). Bu açıdan Clark’ın objeleri dokunsallığın öne çıktığı psikanaliz kuramlarıyla da etkileşim halindedirler.



Görsel 3.9. Lygia Clark, “O Eu E O Tu”, 170x68x8 cm, endüstriyel kauçuk, köpük, vinil, acrylon, su, kumaş, 1967, courtesy Associação Cultural
Kaynak: Walsh, 2013, s. 130, Görsel 26

Psikanalist Didier Anzieu, erken çocukluk döneminde ilk-benlik deneyimlerinin insanın dış dünyayla ilişki kurmasını sağlayan deri aracılığıyla gerçekleştiğini belirtmektedir. Bu benlik, Anzieu'nün soyut bir zara benzettiği 'deri-ben'dir. "Deri-ben dokunma duyusunu çağrıştırır ama aynı zamanda, özneyi kendisinin bir parçasıyla olduğu kadar ötekiyle de temasa geçiren etkin hareketi çağrıştırır (Anzieu, 2008, s.19)". Anzieu'nün tene verdiği ilksel önem ve Clark'ın tinsel bellekle temas girişimi arasında bir çeşit bağlantı kurmak mümkündür. Walsh'a (2013, s. 131) göre,

Eğer Anzieu'nun savunduğu gibi, deri ben annesel bir dokunuşla uyanmış bir zar gibi fiziksellik içermekteyse, Clark'ın nesnelere de bu dokunuşun ilk tecrübelerinin yeniden hatırlandığı ve kendisinin gerekli yaşam gücü ile bağlantımızı engelleyen sınırlayıcı Fantazmalar olarak ifade ettiği o tecrübelerin negatif ve belki de zehirli kısımlarının yönlendirildiği nesnelere olarak görülebilir.

Clark'ın ilişkisel objeleri, sanat aracılığıyla, ilksel deneyimlere algısal bir geri dönüş imkânı sağlamaya çalışırlar. Bu nedenle, dış dünyayı algılama biçimlerini yeniden yapılandırmak için adeta terapik bir yöntemin parçası olurlar.

3.2.4. Christo ve Jean Claude Javacheff, 'Running Fence'

1960'larda doğayı bir malzemeye dönüştürmüş Arazi Sanatı'nda, Bulgar sanatçı Christo Vladimirov Javacheff ve eşi Jeanne Claude'un çevresel çalışmaları ayrı bir yere sahiptirler. Doğal alanların dışında kent yaşamının parçası olan kamusal alanları ve mimari yapıları sosyal içerikleriyle uygulama sahası olarak ele almışlardır. Ekonomik ve politik engellerle sıkça karşı karşıya kalmış çiftin devasa ölçekli paketleme projeleri, insanların yaşadıkları çevreye farklı bir perspektiften bakmalarını sağlamaktadır. Bunun sonucunda da kente, farklı kültürlere ve doğaya dair anlık farkındalıklar yaratılmaktadır.

Paketleme eylemleri, uygulandıkları yerlerin sahip oldukları kendine has estetik yapıyı öne çıkaran bir olumlama girişimidir. Uçsuz bucaksız bir vadinin güçlü rüzgârlarına ya da çevresinden her gün geçip giderken insanların gözden kaçırdığı mimari bir yapının estetik formuna dikkat çekmek için en ince detaylarına kadar planlanarak yapılmaktadırlar. Paketlenen alanlar, hem kurumsal izinler yüzünden, hem de sanatçı çiftin isteğiyle kısa süreli sergilenmektedirler. Christo ve Jeanne Claude'un çalışmalarında geçicilik özellikle öne çıkarılmış bir kavramdır. Christo için izleyicinin deneyimlediği ve belleğine kazınan kısa bir an, duyarsızlaşmaya neden olan uzun bir süreçten daha etkilidir. Geçiciliğin izleyicide kırılma, savunmasızlık ve anlık

deneyimlerin yok olacağı duygusunu uyandırması sanatçı için önem taşımaktadır (Ronte, 2004, s.95).

Christo ve Jean-Claude, paketlenecek alanlarda değişen fiziki koşullar yüzünden yere özgü estetik ve fonksiyonel yeni çözümler üretmek zorunda kalmışlardır. Bu nedenle Christo renk, ışık geçirgenliği, ağırlık, esneklik, dayanıklılık ve yüzey genişliği gibi farklı ihtiyaçlarına çeşitli çözümler sunabilen kumaş türlerini tercih etmektedir.

Bronz ya da çelik gibi durağan nesnelere kıyaslandığında, kayaları ya da binaları saran bezler daha canlıdır. Rüzgârın etkisiyle dalgalanan bu bezler, iskeletin üzerindeki deriye benzerler; alttaki yapıyı, hem korurlar hem de gereksiz korkunçlukları ve sertlikleri gizlerler (Yılmaz, 2006, s.245-246).

Kumaşlar bazen kapladığı dağların ya da binaların yüzeylerini tek renkli bir zar gibi sarıp bir bütün olarak algılanmalarını sağlar, bazen sınırsızmış hissini veren deniz ve yamaçların etrafında beklenmedik sınırlar çekerek bölgeyi zapt etmeyi denerler, bazen de boşlukta adeta rüzgârla dans eden yüzeylere sahip formlar oluştururlar. Paketlenmiş alanlar gizlenmemiş, aksine dikkat çekerek görünürlük kazanmışlar ve gizemli bir havaya bürünmüşlerdir.

1972 yılında başlanmış *Running Fence (Akan Çit)* projesi, 5.48 m yüksekliğinde, 24.5 mil uzunluğunda kumaş panelden yapılmış bir hattır (Bkz. Görsel 3.10). Yapımı ve bürokratik izin süreci toplamda dört sene sürmüştür. Kumaş çit, San Francisco'nun Marin ve Sonoma ilçelerinin sınırları içinde yer alan bir kentin, birkaç özel çiftliğin ve otobanların üzerinden geçerek Bodega Körfezi'nde denize bağlanmıştır. 18 kamuya açık dava geçirmiş proje için 450 sayfalık çevresel bir etki raporu hazırlanmıştır. Çit tamamlandığında büyüklüğü sayesinde gökyüzünden dahi görülmesi mümkün olmuştur. Çiftin diğer paketleme projeleri gibi sosyal yaşam alanlarını kısa bir süre için kesintiye uğratan çit, zorlu bir sürecin ürünü olmuştur. Atakan'a (2008, s.80) göre "bir anlamda Beuys'un düşüncelerinin büyük boyutlarda uygulanmasını anımsatan bu projelerde Christo, bireysel yaratıcı sezgi gücünün, toplumsal sistemin üzerinde olduğuna dikkat çekmiştir".



Görsel 3.10. Christo Vladimiro ve Jean Claude Javacheff, “Running Fence”, 550 cmx39400 cm, 1972-76, Sonoma and Marin Counties, California
Kaynak: http://christojeanneclaude.net/_data/ae0ab2d1099cd37745773cbcb421c5ba.jpg (Erişim Tarihi:25.01.2018)

3.2.5. Füsun Onur, ‘Çiçekli Kontrpuan’

Füsun Onur, biçimci modernist heykel anlayışından ve onun katılığından uzak yaklaşımıyla çağdaş Türk heykel sanatının öncü kadın heykeltıraşlarından. Yurt dışı eğitimi ardından Türkiye’ye dönmüş, burada sergilediği çalışmalarda alışılmadık malzeme ve form anlayışıyla dikkat çekmiştir. Onun çalışmaları, sıradan yaşamın kendisi ve ona dair nesnelere yeniden kurduğu biçimsel ilişki heykel, resim, kolaj ve yerleştirme sanatının bir kesişimidir. Kadesiz ve mekâna özgü çalışmaları, heykelin estetiği yerine mekânıyla ilişkili plastik sorgulamalarına dair önermeler sunmaktadır.

Onur, 1980’lerden itibaren mekân ve formu birbirleriyle ilişkilendiren, resimsel etkiler taşıyan çevresel çalışmalar üretmiş, malzeme olarak kumaş ve türevlerini sıkça kullanmıştır (Brehm, 2008, s.204). 1982’de Taksim Sanat Galerisi’nde sergilediği *Çiçekli Kontrpuan* adlı yerleştirmesi de bu çalışmalardan biridir (Bkz. Görsel 3.11). Kontrpuan, çok sesli müzikte değişik ezgilerin uyumunu ifade etmek için kullanılan bir terimdir. Sergi alanına müdahalede bulunan sanatçı, her yeri uçuşan mavi plastik folyoyla kaplayarak yeni bir çevre yaratmaktadır. Etrafa dağıtılmış selofan, tel, çiçekli dallar ve çeşitli takılarla izleyicinin kendini sanki su altında hissetmesi sağlamaktadır. Baskın bir

form yerine dağınık haldeki öğelerle oluşturulan çevre, masalsi ve hiyerarşiden uzak bir bütünlük içermektedir (Brehm, 2008, s.101).



Görsel 3.11. Füsün Onur, “Çiçekli Kontrpuan”, mavi plastik folyo, tel, selofan, dallar, çeşitli takılar, 1982, Resim Sanat Galerisi, İstanbul
Kaynak: Brehm, 2008, s. 100

3.2.6. Ernesto Neto, ‘Leviathan Thot’

Heykel sanatında, tekstil malzemeleri genellikle taktil duyuya hitap eden yönleriyle ele alınmaktadır. Brezilyalı sanatçı Ernesto Neto ise, 1988’den itibaren ip, halat, polyamid kumaş, naylon çorap, aromatik baharatlar gibi kolayca şekil verilebilir malzemelerden faydalanarak üç boyutlu çalışmalarında dokunsal, görsel ve kokusal algılara hitap eden özgün bir yaklaşım sergilemektedir. Sanatçının özellikle mekan içinde yayılarak yeni ortamlar oluşturan çalışmaları, izleyiciler için estetik bir duyum serüvenine dönüşmektedirler (Porter, 2014, s.260).

2006 yılında Paris’in önemli tarihsel mekanlarından biri olan Panthéon’un içinde 15 hafta boyunca sergilenen *Leviathan Thot* adlı mekansal çalışma sanatçının yaratıcı yaklaşımına dair fikir vericidir (Bkz. Görsel 3.12). Fransa için Panthéon, Aydınlanma Çağı’nın ve Fransız Devrimi’nin ruhunu sembolize eden bir yapıdır. O dönemde Emile Zola, Jean Jacques Rousseau, Voltaire, Alexandre Dumas gibi bir çok düşünür ve bilim insanının naaşları gömülmeden önce bir süre burada bekletilmişlerdir. *Leviathan Thot*’un beyaz, yarı saydam esnek kumaşlarının sarkıtı benzeyen formları bir zamanlar burada olan önemli şahsiyetlerin sanki Panthéon’da halen gezinmekte olduklarını akla

getirmektedirler. Göz yaşı ya da yağmur damlalarını andıran organik bu formlar, uzamda örümcek ağları gibi yayılarak her yeri kaplayarak neredeyse işgal etmektedirler. Çalışmanın hem ölçeği hem de yapısı aydınlanmacı düşünür Thomas Hobbes'ın devleti tanımlamak için başvurduğu alegorik Leviathan adlı canavara üstü kapalı bir gönderme yapmaktadır. Çalışma, bulunduğu mekanla tarihsel bir bağlam kurarak estetik fiziksel sınırı aşmakta, kültürel ve ruhsal bir zemin kazanmaktadır (Grovier, 2013, s.212-213).



Görsel 3.12. Ernesto Neto, “Leviathan Thot”, likra tül, polyamid kumaş, styrofoam toplar, 2006, Pantheon, Paris

Kaynak: https://ernestoneto2015.weebly.com/uploads/4/9/9/9/49998543/162390_orig.jpg
(Erişim Tarihi:30.01.2018)

3.2.7. Wolfgang Naib, ‘Pollen from Hazelnut’

Alman sanatçı Wolfgang Naib, 1977 yılından beri doğadan topladığı karahindiba, fındık, çam, düğün çiçeği ve liken polenleriyle minimal düzenlemeler gerçekleştirmektedir. Sanatçının çocukluğu doğuda ve batıda çeşitli ülkelerde geçmiş , doğu mistizmine ve batının inanç sistemine aşinalık kazanmıştır. Bir doktor olan Naib, Arazi Sanatı ve Minimalizm’i akla getiren polen çalışmalarında hem ruhsal ve fiziksel boyutlarıyla yaşam ve ölüm döngüsünü işlemektedir. Sanatçı için polen hem çok basit hem de çok karmaşık bir yapıya sahip, sözselsel açıklamaya ihtiyaç duymayan evrensel bir malzemedir. Polenleri doğadan toplamak sanatçı için doğanın döngüsüne eşlik ettiği manevi bir katılımdır . Naib, günlük doğa yürüyüşleri esnasında, topladığı yaşam

döngüsünün maddeleşmiş hali olarak gördüğü polenlerin mucizesine kendi eylemi dolayısıyla bir anlamda şahitlik ve ortaklık edebildiğini belirtmektedir (http-14). Polenlerle yaptığı çalışmalar aracılığıyla izleyenlerinde bu döngüye bir biçimde katılımını mümkün kılmak istemektedir. Naib, polenlerin yanı sıra balmumu, pirinç, mermer gibi doğal malzemeleri ham halleriyle zaman zaman kullanmaktadır.

1992’de Centre Pompidou’da daha küçük ölçeklerde gerçekleştirdiği 2003 yılında da ölçeği büyüterek MOMA’da sergilediği *Polen from Hazelnut (Fındıktan Polen)* adlı düzenlemesi mekânda yarattığı lirik etkiyle dikkat çekicidir (Bkz. Görsel 3.13). Doğadaki bitkilerin yaşam kaynağı olan polen aydınlık, güçlü bir renk alanı oluştururken aynı zamanda narin, uçucu ve geçicidir. Geniş ve soyut renkli yüzey ‘Renk Alanı’ resimlerini akla getirirse de sanatçı çalışmalarının birer resim olmadığını belirtmektedir. Naib’in asıl dikkat çekmek istediği polenlerdir. Alansal büyüklüğü kullanmasının nedenini, “hem kırılmalığa hem de küçük olanın ne zaman büyük olandan daha büyük olabileceğini algılayabilme yetisine sahip olmak gereklidir (http-14)” şeklinde açıklamaktadır. Gerçek yaşama ait bir varlık olan polen zeminde yayılarak adeta mekân içinde yer talep etmekte ve hem dikey hem de yatay uzamsal bir hacim kaplamaktadır. Her an uçup gidecekmiş hissi uyandıran polenler oluşturdukları fiziksel etkinin yanı sıra madde ötesi bir atmosfer oluşturmaktadır.



Görsel 3.13. Wolfgang Naib, “Pollen fom Hazelnut”, 549 cmx640 cm, fındık polenleri, 2013, MOMA, New York

Kaynak: https://static01.nyt.com/images/2013/02/01/arts/01POLLEN_SPAN/01POLLEN_SPAN-jumbo.jpg (Erişim Tarihi:31.01.2018)

3.3. 5. Rijswijk Tekstil Bienali

Yumuşak malzemelerin içinde yer alan ip, kumaş, elyaf ve giysi gibi tekstilin başlıca ürünleri çağdaş sanatta hem geleneksel zanaat yöntemleri hem de teknolojinin yenilikçi olanaklarını kullanan tekstil sanatçılarının yanı sıra diğer disiplinlerden sanatçıların tercih ettiği bir malzeme türü olmuştur. Lif Sanatı ile yakın ilişki içinde olan Tekstil Sanatı dokunsal duyumsanın öne çıktığı bir sanat türüdür. İzleyici açısından, tekstil yüzeyleri görsel ve dokunsal yönleriyle imge, düşünce ya da duygu yaratabilmektedirler.

Uluslararası tekstil sektöründe saygı gören bir konuma sahip Hollanda yalnız ekonomik açıdan değil, kültür ve sanat alanlarında da tekstilin hak ettiği önemi kazanması için prestijli etkinliklerine ev sahipliği yapmaktadır. Hollanda'nın Risjwijk Kasabası'nda bulunan Risjwijk Müzesi'nin 2009 yılından beri düzenlediği *Uluslararası Risjkwijk Tekstil Bienali* bunların en önemlileri arasında yer almaktadır. Küratör Anne Kloosterboer tarafından organize edilen bienalde, dünyanın çeşitli ülkelerinden çağdaş estetik biçimleri ve kavramsal yaklaşımlarıyla dikkat çeken tekstil sanatçılarının çalışmalarını bir arada görmek mümkün olmaktadır. Bienalin merkezi fikri tekstilin zanaattan çok daha fazlası için, 'düşünce' için araç olabileceğidir. Bu doğrultuda 2017'de 16 Mayıs- 24 Kasım tarihleri arasında gerçekleştirilmiş 5. Uluslararası Risjkwijk Tekstil Bienali'ne tez araştırma sürecine güncel veri sağlamak amacıyla yerinde inceleme için gidilmiştir. 2017 bienalinde aralarında Türk tekstil sanatçısı Murat Yıldız'ın da yer aldığı toplamda 24 sanatçı katılmıştır. Diğer katılımcılar, Kristina Aas & Karina Presttun (Norveç), Maryam Ashkanian (İran), Susanna Bauer (İngiltere), Renato Dib (Brezilya), Jenni Dutton (İngiltere), Nigel Hurlstone (İngiltere), Henry Hussey (İngiltere), Daun Jeong (Kore), Kate Just (Avustralya), Alice Kettle (İngiltere), Rieko Koga (Japonya/Fransa), Karoline H Larsen (Danimarka), June Lee (Kore), Tamar Mason (Güney Afrika), Janaina Mello Landini (Brezilya), Sophia Narrett (ABD), Laima Oržekauskienė-Ore (Litvanya), Jon Riis (ABD), Agnès Sébyleau (Fransa), Hannalie Taute (Güney Afrika), Cristiàn Velasco (Şili), Ji Seon Yoon (Kore)'dur. Bienalin 2017 teması, sanatçıların 'kişisel, sosyal ve politik' konulara olan dışavurumcu yaklaşımlarıdır. Özellikle baskı, zulüm, cinsiyet ve yaşlanma temalarının çalışmalarda öne çıktığı gözlemlenmiştir. Sanatçıların yumuşak malzemeleri üç boyutlu formlara dönüştürürken nakış, dikiş, örgü, dokuma, patchwork gibi geleneksel el işçiliğine dayalı teknikleri çağdaş bir estetik anlayışla kavramsal düzeyde zaman zaman politik bir bakış açısıyla ele

aldıkları görülmüştür. Sergilenen çalışmaların bazılarında dijital fotoğraf baskısı gibi güncel teknikler de yumuşak malzemelerle birleştirilmiş, postmodern sanatın geçmiş ve gelecek arasındaki ortaklığını öne çıkaran tavır belirgin biçimde ortaya konulmuştur. Katılımcı sanatçıların bir kısmıysa özellikle ev içi alanda kadınlara atfedilen el sanatlarına ait teknikleri, yer yer feminist göndermeler yapmak için kullanmışlardır. Bazı sanatçılarınsa tersine bu teknikleri, çağdaş form arayışları için bir alternatif olarak ele aldıkları görülmüştür. Bazı sanatçılar, zanaat ve sanat arasındaki çizgiyi belirsizleştirmiş, yumuşak malzemelerin imkân verdiği düşünsel zenginlik ile çalışmalarında kavramsal kurgular oluşturmuşlardır. Kimi sanatçılarsa, yaprak, ağaç dalı vb. gibi farklı malzemeleri yumuşak malzemelerle birlikte kullanmışlar, üç boyutlu form üretiminde malzeme seçimi hakkında ilham verici yaklaşımlar sergilemişlerdir (http-16).

Bienalde hem iki boyutlu çalışmalar hem de üç boyutlu çalışmalar yer almıştır. Araştırmanın kapsamı üç boyutlu formlar olduğu için sadece bu tarz çalışmaları yapan bazı sanatçıların çalışmalarından örneklere yer verilmiştir.

3.3.1. Janaina Mello Landini, “Ciclotrama 82/Intersection”

Brezilyalı sanatçı Janaina Mello Landini, bienalde *Ciclotrama 82/Intersection* (*Ciclotrama/ Kesişim*) adlı çalışmasını sergilemiştir. Sanatçı, renkli sentetik sicimlerle ve kendine has düğüm tekniğiyle mekanların duvarlarından başlayarak çevreye yayılan ağaç kökleri, labirent ya da kan damarlarını andıran organik ve karmaşık yapılarla sahip, o yere özgü, minimal çevresel düzenlemeleri yapmaktadır. Sanatçı ipin hafiflik, uzunluk ve esneklik özelliklerini ustaca kullanmaktadır (Bkz. Görsel 3.14, 3.15).



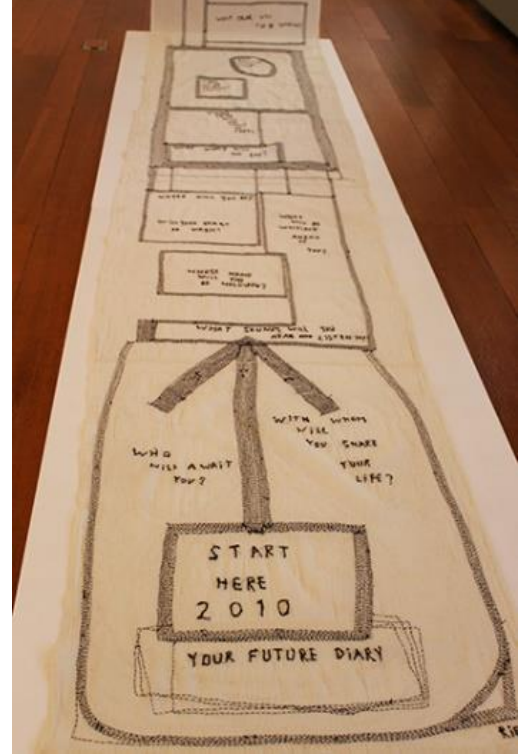
Görsel 3.14. Janaina Mello Landini, “Ciclotrama 82/Intersection” (detay), 267x400x660 cm, kırmızı ve sarı renkli naylon sicimler, 2017, Rijkswijk Müzesi, Hollanda
Kaynak. Gökçe Hiçyılmaz’ın 2017 kişisel arşivinden



Görsel 3.15. Janaina Mello Landini, “Ciclotrama 82/ Intersection” (detay) 267x400x660 cm, kırmızı ve sarı renkli naylon sicimler, 2017, Rijkswijk Müzesi, Hollanda
Kaynak. Gökçe Hiçyılmaz’ın 2017 kişisel arşivinden

3.3.2. Rieko Koga, “Future Diary”

Japon asıllı Fransız sanatçı Rieko Koga, kumaş üzerine dikiş ve nakış tekniğiyle doğaçlama çalışan bir sanatçıdır. Mekânsal ilişkiye önem veren sanatçı *Future Diary* (*Gelecek Günlüğü*) adlı çalışmasında geleneksel nakış tekniği ve kavramsal sanatta sıklıkla kullanılan yazıyı birlikte ele almış, izleyicinin kişisel geleceğine dair samimi sorular sordurtan bir yerleştirmeye etkinlikte yer almıştır (Bkz. Görsel 3.16, 3.17).



Görsel 3.16 (solda). Rieko Koga, “Future Diary”, 1500 cmx137 cm pamuklu kumaş üzerine elle nakış, 2010, Rijkswijk Müzesi, Hollanda

Görsel 3.17 (sağda). Rieko Koga, “Future Diary”, (detay)

Kaynak. Gökçe Hiçyılmaz'ın 2017 kişisel arşivinden

3.3.3. Susanna Bauer, “3D leaves series”

İngiliz sanatçı Susanna Bauer, doğadan bulduğu narin, çoğu zaman kalıcı olmayan malzemelerle ipliği bir arada kullanmaktadır. Dikişle malzemelere yeniden form vermektedir. Kırılganlık ve gerilimi hem duygusal hem de fiziksel olarak bu formlar aracılığıyla ifade eden sanatçı için, doğanın ufak detayları ve birey arasında bir ilişki kurmak mümkündür. Sanatçı, *3d leaves* (*3 boyutlu yapraklar*) adını verdiği yaprak ve ipi bir arada kullandığı seri çalışmalarını etkinlikte sergilemiştir (Bkz. Görsel 3.18, 3.19).



Görsel 3.18 (solda). *Susanna Bauer, "Cube Tree No.5" 52x 52 cm, yün iplik, manolya yaprakları, ağaç dalı, 2017, Rijkskwijk Müzesi, Hollanda*



Görsel 3.19 (sağda). *Susanna Bauer, "Rising I", 92x72x6 cm, yün iplik, manolya yaprakları, ağaç dalı, 2017, Rijkskwijk Müzesi, Hollanda*

Kaynak: Gökçe Hiçyılmaz'ın 2017 kişisel arşivinden

3.3.4. Maryam Ashkanian, "Sleep Series"

İranlı sanatçı Maryam Ashkanian, *Sleep Series (Uyku Serisi)* adlı heykelsi çalışmalarıyla bienalde yer almıştır. Uyuyan insanların portrelerini kendi yaptığı beyaz renkli yumuşak yastıklara nakşederken adeta onlara form vermiştir. Alçak bir rölyef etkisine sahip yüzey, figürlerin jestleri ile uyum içindedir. Sanatçı, uyku sırasında insanların gözlemci konumunda kaldıklarına ve deneyim kazandıklarına inanmaktadır. İnsanın en saf kiplerinden birinin rüya görmek olduğunu düşünmektedir (Bkz. Görsel 3.20, 3.21).



Görsel 3.20. Maryam Ashkanian, "Sleep" serisinden bir parça, 70 cmx90 cm, 2014, yastık üzerine nakış işleme, Rijkskwijk Müzesi, Hollanda
Kaynak: Gökçe Hiçyılmaz'ın 2017 kişisel arşivinden



Görsel 3.21. Maryam Ashkanian, "Sleep" serisinden bir parça, 70 cmx90 cm, 2014, yastık üzerine nakış işleme, Rijkskwijk Müzesi, Hollanda
Kaynak: Gökçe Hiçyılmaz'ın 2017 kişisel arşivinden

3.3.5. June Lee, “Bystander Series”

Güney Koreli sanatçı June Lee, çalışmalarında çağdaş toplumda yer alan bireye odaklanmaktadır. Bienale bireyin üzerinde baskı yaratan seyirci etkisi, kitlesel psikoloji ve ön yargılar gibi konulardan yola çıkarak yaptığı *Bystander (Seyirci)* serisindeki gibi figüratif işleriyle katılmıştır. Doğu kültürüyle ilişkilendirdiği ipliği kullanmayı tercih eden sanatçı, çalışmalarını üçüncü bir gözden bakarak ele aldığını belirtmektedir. Kumaş üzerine renkli ipliklerle yüzey oluşturduktan sonra üç boyutlu figürlerin üzerine yüzeyleri yapıştıran sanatçı, canlı renklere sahip farklı motiflerle oluşturduğu yüzeyleri ve el işçiliğinin detaylarını izleyiciye sunmaktadır (Bkz. Görsel 3.22).



Görsel 3.22. June Lee, “Bystander” serisinden bir düzenleme, her figür 24x5x4 cm, naylon renkli iplikler, seramik, pamuk, 2011-2014, Rijkskwijk Müzesi, Hollanda
Kaynak: Gökçe Hiçyılmaz'ın 2017 kişisel arşivinden

3.3.6. Agnès Sébyleau, “La Ligne”

Fransız Sanatçı Agnès Sébyleau, herhangi bir sanat eğitimi almamıştır. 2009 yılından itibaren kişisel merakı nedeniyle tığ tekniğine yoğunlaşmış ve Tekstil Sanatı'na yönelmiştir. Bienalde küçük ebatlı işlerinin yanı sıra duvara asılarak ya da zemine yayılarak sergilenebilen 6 farklı parçadan oluşan *La Ligne* adlı çalışmasıyla dikkat çekmiştir (Bkz. Görsel 3.23). Sanatçı genellikle doğada ve bedende sıkça rastlanan göz, damar, kemik vb. yapıları andıran soyut organik formları ele almaktadır. İpliklere tığla

şekil verdikten sonra içlerini dolgu malzemeleriyle doldurarak heykellerinin kütleli etkilerini güçlendirmektedir.



Görsel 3.23. Agnès Sébyleau, “La Ligne”, 6 parçadan oluşan değişken boylarda düzenleme, keten ip, tığ örgü tekniği, 2015-2016, Rijkskwijk Müzesi, Hollanda
Kaynak: Gökçe Hiçyılmaz'ın 2017 kişisel arşivinden

SONUÇ

Heykel, insanlık tarihinin başından itibaren çeşitli toplumlar tarafından kültürel, ekonomik, dini, siyasi ve estetik amaçlar için yapılmış üç boyutlu bir nesnedir. Toplumsal yaşam ve sanat arasındaki organik bağ, heykelin de üretim amacının, formunun ve malzemesinin değişimine neden olmuştur. Malzeme, heykelin biçim ve içeriğini kültürel kodlarla, ruhsal ve düşünsel etkileri izleyicilere aktaran aracı görevini görmüştür. İnsanlık tarihinin başında genellikle büyüsel bir niteliği olduğuna inanılan temsili heykeller, ilkel aletlerle doğadan temin edilmiş malzemelerden yapılmışlardır. Teknoloji geliştikçe malzemeler de çeşitlilik göstermiştir. Toplumlar, heykelleri bu dönemlerde sadece dinsel amaçları için değil siyasi erkin bir göstergesi ve estetik zevkin yansımaları olarak ele almaya başlamışlardır. Yüzyıllar boyunca toplumların inançlarını, kültürlerini, güçlerini vb. gelecekte hatırlatarak ölümsüzleştirebilmeleri için birer araç olan heykeller, zamana karşı dayanıklı taş, metal, seramik gibi malzemelerden yapılmışlardır.

Yapılan araştırmada Sanayi Devrimi ardından heykeltıraşların, gelenekselleşmiş malzemelerin yanı sıra ucuz, kolay bulunabilen farklı malzemelere yöneldikleri görülmüştür. Modernizmin toplum yaşamını dönüştüren yenilikçi ve deneysel tavrı sanata yansımış; sanatçılar, akademik gelenekleri, teknikleri ve malzemeleri deneysel yorumlarla dönüşüme sokmuşlar, denenmemiş olan tekniklerin ve malzemelerin peşine düşmüşlerdir. Bu dönemden itibaren sanat, bir araç olmaktan çıkıp sadece kendinden beslenen bir amaca dönüşmüş, heykel sanatı da kendine has plastik problemler, teknikler ve malzemeler üzerine yoğunlaşmıştır. Geleneğin reddiyle kendini var etmiş modern sanat, yeni ve özgün olanının arayışına giren sanatçıların farklı yaklaşımlar ortaya koymalarını sağlamıştır. Bu dönemden itibaren kalıcı malzemelerin yanı sıra kâğıt, karton, kumaş, ip gibi yumuşak olan materyaller üç boyutlu sanatın alanına girmeye başlamışlardır.

20. yüzyılın ilk yarısında yaşanan iki dünya savaşı, post-endüstriyel yaşantının toplumu tüketici bir kitleye dönüştürmesi, herkes için refah ve özgürlük vaadlerinin yerine yaşanan hayal kırıklıkları ve kaosla sonuçlanan atmosfer, sisteme olan inancın sarsılmasına sebep olmuştur. Aydınlar, düşünürler, sanatçılar ve sivil toplumdan eleştiri sesleri yükselmeye başlamıştır.

Modernizm sonrası ifade eden 1960'ların başlangıcı olan bu yeni dönem postmodernizm olarak adlandırılmıştır. Postmodernizm, modernizmin kendi özeleştirisinden doğmuş; sınırlar yerine özgürlükleri, tanımlar yerine kesişmeleri, tek bir

doğru yerine olasılıkları, bütün yerine çok parçalılığı vurgulayan, hayatın her alanında kendini gösteren bir düşünce biçimidir. Bu dönemin sanatçıları, modernist soyut ve biçimci yaklaşımı terk etmişler; gerek sanat, gerekse sanat dışı alanlara başvurarak ortaya yeni melez sanat pratiklerinin çıkmasını sağlamışlardır. Heykel sanatının kendi mekânı, izleyicisi ve nesnesine yaklaşımın bağlamları değişmiştir.

Geleneksel anlamda etrafında gezilebilen üç boyutlu bir yapı olan heykel, artık sınırlarını genişleterek bu tanımı belirsizleştirmiştir. Mekân, izleyici ve nesne birbirleriyle anlam ve form üreten ya da yeniden yapılandıran bir ilişki içinde ele alınmaya başlanmıştır. 1960 sonrasında sanatın izleyicinin aktif katılımıyla ilişkisel bir form kazanmasının yanı sıra, sanat pratikleri mekânı ve nesneyi bir deneyim olarak ele almaya başlamışlardır. Neredeyse üç boyutlu olan her şey, heykel kategorisi içinde incelenebilir olmuştur. Sanatçının düşünsel ya da biçimsel ifadesini aktarabilmesini sağlayan akla gelebilecek her araç, sanatın içinde bir yer edinmiştir. Malzeme ve teknikler arasındaki hiyerarşi ve sınırlamalar ortadan kalkmıştır.

1960'larda mekân, izleyici ve nesne arasında yeni türden ilişkileri kurmayı sağlayan yumuşak malzemeler, giderek daha çok sanatçının ilgisini çekmeye başlamıştır. Teknolojinin gelişmesiyle çeşitlilik kazanan bu malzemelerin sunduğu olanaklar da artmıştır. 1960'lardan itibaren sanatın bir nesne yaratmaktan çok bir düşünce ve eylem sahası olduğu fikri, malzemelerin potansiyellerini açığa çıkarmak için sanatçıları motive etmiştir. Formun maddeselliğinin önemli bir parçası olan taktil (dokunsal) etkileri, izleyicide düşünce ve hisleri hızla harekete geçirebilmek için önemli bir araç haline gelmiştir.

Yumuşak malzemelerin kırılğan narin, değişken, teni ve eti andıran yapıları insanın ruhsal dünyasına dair izlenimler yaratmak için de kullanılmıştır. Kırışan, sarkan, katlanan, esneyen yumuşak formlar, biçimin yanı sıra ürettikleri anlam katmanlarıyla heykel sanatının giderek öne çıkan kavramsallaşma eğilimine uygun bir dil oluşturmuşlardır. Sanatçılar, malzemenin de kavramsal bir mesajı doğrudan taşıyabileceği düşünmüşler; beden, yaşam, geçicilik ve süreçle analogiler kurabilen bu malzemeleri kavramları somutlaştırmak için kullanmışlardır. Sonuç olarak, yumuşak malzemeler, üç boyutlu uygulamalarda anlam katmanlarını zenginleştiren, izleyicide psikolojik, görsel ve bedensel etkiler uyandıran, mekânla hem formun hem de izleyicinin ilişki kurabilmesini sağlayan zengin olanaklarıyla, 1960'lardan itibaren heykel sanatında hak ettiği önemi kazanmaya başlamış bir malzeme kategorisi olmuştur.

Anadolu Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri (BAP) 1701E015 No'lu lisansüstü tez projesi kapsamında desteklenen çalışmada, 2017 Uluslararası 5. Risjwijk Tekstil Bieanalî'nde saha araştırması yapılmıştır. Araştırmacının Hollanda'da yerinde incelemede bulunduğu bieanalde, Anadolu kültüründe de yer alan dokuma, dikiş, nakış ve tığ örgü gibi tekniklerin sanatçıların çağdaş yorumlarıyla hem estetik hem de kavramsal önermeler ortaya koyabildikleri görülmüştür. Risjwijk Müzesi, Hollanda endüstrisinde önem arz eden tekstil üretimini, çeşitli ülkelerden farklı tarzda sanatçıların katıldığı uluslararası bu bienalle hem kültürel hem de ekonomik bir değere dönüştürmüştür. Sanat turizmi olarak adlandırabileceğimiz çok yönlü bu yaklaşım bölgenin kültürel belleğinin oluşturulmasında katkıda bulunmaktadır. Kültürel eklektizimin giderek öne çıktığı güncel sanat ortamında Türkiye' de de düzenlenebilecek bienaller ve trienaller gibi uluslararası nitelikte etkinlikler aracılığıyla geleneksel malzemeler ve tekniklerin çağdaş yorumlarla değerlerinin vurgulanmasının yanı sıra hem ekonomik hem de kültürel zenginleşmeye katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Yumuşak malzemelerin endüstriyel kullanım amaçlarının yanı sıra sanat alanında malzeme olarak alternatif ekonomik bir değer taşıdıkları gözlemlenmiştir. Bu malzemelerin farklı kullanım olanakları tez kapsamında görsel ve yazınsal olarak örneklerle ele alınmış, malzeme üretimi yapan sanayi kollarına fikir verici yeni önermeler sunulması hedeflenmiştir.

KAYNAKÇA

- Akdemir, N. (2016). Tekstil sanatında gelenekselden çağdaşa biçimsel değişim. 9(17). *Art-e Sanat Dergisi*. s.221-232. <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/227662> (Erişim tarihi: 02.01.2018).
- Altıntaş, O. ve Eliri, İ. (2012). Birey toplum ilişkisinde kent kültürü, kamusal alan ve onda şekillenen sanat olgusu. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 1(15), s.61-74. <http://idildergisi.com/makale/pdf/1355232937.pdf> (Erişim tarihi: 5.01.2018).
- Altıparmakogulları, Y. (2017). *Dağıtık biliş çerçevesinde haptik etkileşim faktörlerinin otomobil ara içi kontrolleri üzerinden örneklendirilerek incelenmesi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen bilimleri Enstitüsü.
- Anzieu, D. (2008). *Deri- Ben*. (Çev: N. T. Demiryontan), İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Applin, J. (2012). *Eccentric objects: rethinking sculpture in 1960s America*. New Haven and London: Yale University Press.
- Atakan, N. (2008). *Sanatta alternatif arayışlar*. İzmir: Karakalem Kitabevi.
- Avşar Karabaş, P. ve İşleyen, F. (2016). Performans sanatının doğuşu ve günümüze yansımaları. *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi (UKSAD)*, 2(2). s.340-350. ISSN: 2458-9381. <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/338508> (Erişim tarihi:07.01.2018).
- Bakargiev, C.C. (1999). *Arte povera (themes & movements)*. New York: Phaidon Press Limited.
- Bakır, H. (2013). *Heykel sanatında ölüm teması*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Eser Metni. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Bataille, G. (2013). Acéphale Dergisi'nden seçmeler. (H. Duranay, Ed.). *Acéphale* içinde (s.67). Kocaeli: Kült Neşriyat.
- Bayburtlu, I. (2015). *Giyilebilir sanatta örme ve dokuma yapıların estetik yeri*. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Beattie, R. (2010). *A passage in women's sculpture: diversity, hapticity& domesticity in one contemporary lineage of women's sculpture*. Germany: Lap Lambert Academic Publishing.
- Benjamin, W. (2011). *Pasajlar*. (Çev: A. Cemal), (8). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Boaretto, E., Matskevich, Z. ve Goldberg, P. (2011). *Dzudzuana: an Upper Palaeolithic cave site in the Caucasus foothills (Georgia)*. *Antiquity*, 85 (328), s.331-349. https://www.researchgate.net/publication/266673749_Dzudzuana_an_Upper

- _Palaeolithic_cave_site_in_the_Caucasus_foothills_Georgia (Erişim tarihi:24.11.2017).
- Bois, Y. A. ve Krauss, R. E. (1997). *Formless: a user's guide*. (1) New York: MIT Press.
- Bolulu, E. G. (2005) Tekstil objeler ve heykel. *Günümüz Türk Heykel Sanatının Sorunları: Ulusal Heykel Sempozyumu'*nda sunulan bildiri, s.56-64, Derbent-Kocaeli: Kocaeli Üniversitesi.
- Bonham-Carter, C. ve Hodge, D. (2016). *The contemporary art book*. London: Carlton Books Ltd.
- Bourriaud, N. (2005). *İlişkiyel estetik*. (Çev: S. Özen), İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Brehm, M. (2008). *Dikkatli gözler için. Türkiye'de güncel sanat -03*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bulat, M. (2010). Modern heykelin doğuşu. *Atatürk Üniversitesi Sanat Dergisi*, 0 (11), s.83-89. <http://dergipark.gov.tr/ataunigsfd/issue/2599/33431> (Erişim tarihi:19.07.2017).
- Burnham, J. (1975). *Beyond modern sculpture: the effects of science and technology on the sculpture of this century*, (4), New York: George Braziller Inc.
- Busch, J. M. (1974). *A decade of sculpture: the new media in the 1960s*. U.S.A: Associated University Presses Inc.
- Bürger, P. (2017). *Avangard kuramı*. (Çev: E. Özbek, Ş. Öztürk), (9), sanat ve hayat dizisi:3, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Causey, A. (1998). *Sculpture since 1945 (Oxford history of art)*. New York: Oxford University Press.
- Choamsky, N. ve Herman, E. S. (2012). *Rızanın imalatı: kitle medyasının ekonomi politiği*. (2). İstanbul: Bgst Yayınları.
- Crary, J. (2010). *Gözlemcinin teknikleri: ondokuzuncu yüzyılda görme ve modernite üzerine*. (Çev: E. Daldeniz), İstanbul: Metis Yayınları.
- Çeber, T. (2017). İzleyiciyi izlemek; sanat eseri, sanatçı ve izleyici ilişkisi üzerine. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*. 0 (38). s.87-97. <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/307863>. (Erişim tarihi: 3.10.2017).
- Çolak, B. (2011). Yapıt okuma; bedenın içerisi - dışarısı; kiki simith'in çalışmalarında bedensel süreçler ve abjection. *Fe Dergi*. 3(1), s.38-46. <http://cins.ankara.edu.tr/colak.html> (Erişim tarihi: 06.07.2017).
- Doğan, H. (2017). Çağdaş bir eğilim olarak abject art (iğrenç sanat), *Akademik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi (ASOS)*. 0 (46). s.421-436. DOI:

<http://dx.doi.org/10.16992/ASOS.12224>.

http://www.asosjournal.com/Makaleler/1478613204_12224%20Hatice%20DO%C4%9EAN.pdf. (Erişim tarihi: 10.01.2018).

- Duby, G. ve Daval J. L. (Editörler). (2002), *Sculpture from antiquity to the present day: from the eight century b.c. to the twentieth century*. Köln: Taschen.
- Duby, G. ve Daval J. L. (Editörler). (2006). *Sculpture: from renaissance to the present day: from the fifteenth century. to the twentieth century*. (midi series, 2 vols). Köln: Taschen.
- Duyuler, M. (2014). *Heykel sanatında gereç olarak doğa*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Eagleton, T. (2000). *Postmodernizmin yanılsamaları*. (Çev: M. Küçük), (2), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Elsen, A. E: (1974). *Origins of modern sculpture: pioneers and premises*. New York: George Braziller Inc.
- Emrali, R. (1994). *İç mekânda mekân problemleriyle birlikte yeni plastik arayışlar*. Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Erinç, S. (1993). Amerika'da heykel sanatı. *Anadolu Üniversitesi Anadolu Sanat*, 0 (1). s.89-112.
<https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11421/1051/98753.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (Erişim tarihi: 14.09.2017).
- Farthing, S. (Editör). (2013). *Sanatın tüm öyküsü*. (Çev: G. Aldoğan ve F. Çulcu). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Feddersen, J. (1993). *Soft sculpture and beyond: an international perspective*. Australia: Gordon and Breach Arts International Limited.
- Fineberg, J. (2014). *1940'tan günümüze sanat: varlık stratejileri*. (Çev: S. Atay-Eskier ve G. E.Yılmaz). İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Finn, D. (1921). *How to look at sculpture*. New York: Harry N. Abrams Inc.
- Fischer, E. (1990). *Sanatın gerekliliği*, (Çev: C. Çapan). Ankara: Verso Yayıncılık & İmge Kitabevi.
- Fried, M. (1998). *Art and objecthood: essays and reviews*. Chicago: The University of Chicago Press.
https://monoskop.org/images/8/8f/Fried_Michael_Art_and_Objecthood_Essays_and_Reviews_1998.pdf (Erişim tarihi: 17.12.2018).
- Foster, H. (2009). *Gerçeğin geri dönüşü*. Ayrıntı: 533, Sanat ve Kuram Dizisi: 24, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- George, H. (2014). *The elements of sculpture: a viewer's guide*. New York: Phaidon Press Limited.
- Germaner, S. (1997). *1960 sonrasında sanat*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Getsy, D. J. (2014). Sculpture: sculpture since 1960. M. Kelly (Ed.), *Encyclopedia of Aesthetics*.(2), vol:5 *Obscenity Simulacrum* içinde (s.529-534). New York: Oxford University Press.
- Gökyaran, E. (2003). Başkası ve aşkınlık. Z. Direk, (Ed.), *Dünyanın teni: Merleau-ponty felsefesi üzerine incelemeler* içinde (s.45-79). İstanbul: Metis Yayınları.
- Güler, Ö. K. (2014). Çağdaş sanata mekân bağlamında bir bakış. *MSGÜ Tasarım+ Kuram Dergisi*. 10(17), s.39-53.
<http://tasarimkuram.msgsu.edu.tr/index.php/tasarimkuram/article/view/263/250> (Erişim tarihi: 08.12.2017).
- Gürler, B. (1999). Klasik gelenek I: kökler, izler ve etkiler, *Anadolu Üniversitesi Anadolu Sanat Dergisi*. 0 (10). s.82-90.
<https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11421/1228/141075.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (Erişim tarihi: 14.06.2017)
- Grovier, K. (2013). *100 works of art that will define our age*. London: Thames&Hudson Ltd.
- Harmeyer, R. (2012). Objects of immortality: hairwork and mourning in victorian visual culture. *Proceeding of The Art of Death & Dying Symposium*. Texas: The University of Houston.
<https://journals.tdl.org/add/index.php/add/article/view/7034/6302> (Erişim tarihi: 23.11.2017).
- Heartney, A. (2008). *Sanat ve bugün*. (Çev: O. Akınhay), Akbank kültür ve sanat dizisi:78, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Hiçyılmaz, G. ve Uz, N. (2017). Claes oldenburg'un heykelleri ve yumuşaklık kavramı bağlamında izleyici ile ilişkisi. *I. Uluslararası Bilimsel ve Mesleki Çalışmalar Sempozyumu* bildiri kitabı.
https://drive.google.com/file/d/1Hnrx5V_VTonpFiQhKFbAuK39WK5Gp1rP/view (Erişim tarihi: 12.01.2018).
- Hodge, S. (2013). *Gerçekten bilmeniz gereken 50 sanat fikri*, (Çev: E. Gözgülü). İstanbul: Domingo Yayınevi.
- Hollein, M. ve Pfeiffner, I. (Ed.). (2011). *Surreal objects: three- dimensional works from dali to man ray*, Frankfurt: Hatje Cantz.
- Huerta, I. M. (2010). Encountering Mimetic Realism: Sculptures by Duane Hanson, Robert Gober, and Ron Mueck. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Michigan: The University of Michigan, History of Art.

- <https://deepblue.lib.umich.edu/handle/2027.42/78848> (Erişim tarihi: 07.01.2018).
- Huntürk, Ö. (2011). *Heykel ve sanat kuramları*. İstanbul: KİTABEVİ.
- Irmak, E. (2015). Güncel sanatta medyum: kuramsal bir değerlendirme. *İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 1 (1), s.137-146. <http://dergipark.gov.tr/aydinsanat/issue/31793/348596> (Erişim tarihi: 27.12.2017).
- Irving, D.J. (1970). *Sculpture: material and process*. New York: Van Nostrand Reinhold Company Ltd.
- İrgin, S. (2016). *Nesnelerin sanata dönüşüm süreçlerinde bir anlatı olarak yoksul sanat*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Judd, D. (1965). Specific objects, W. Seitz (Ed.), *Contemporary sculpture: Art year book 8* içinde (s.74-82). New York: The Art Digest.
- Kahraman, H. (2005). *Sanatsal gerçeklikler, olgular ve öteleri*. (3), İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Karaaslan, S. (2005). Heykel ve mekân, *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 14(1), s.289- 295. <http://dergipark.ulakbim.gov.tr/cusosbil/article/view/5000001037/5000001728> (Erişim tarihi: 31.11.2017).
- Karacan, N. (2013). Tarihsel süreç içinde heykel formu. *Anadolu Üniversitesi Sanat & Tasarım Dergisi*. 0(4). s.17-32. <http://dergipark.ulakbim.gov.tr/sanattasarim/article/view/5000187950/5000165373>. (Erişim tarihi: 27.12.2017).
- Karacan, N. (2014). Heykel, kaide ve kütle. *Anadolu Üniversitesi Sanat& Tasarım Dergisi*. 0(7). s.75-93. <http://dergipark.ulakbim.gov.tr/sanattasarim/article/view/5000188011/5000165447> (Erişim tarihi: 28.11.2017).
- Karacan, N. (2016). Toplumsal cinsiyet kavramı, yeniden inşası ve sanata yansımaları, *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 5(24), s.1079-1093. <http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1466771418.pdf> (Erişim tarihi: 06.01.2018).
- Kıyar, N. (2013). İlkel us ve sanat algısı bağlamında tabula rasa kurgusu. *Atatürk Üniversitesi Sanat Dergisi*, 0 (22), 135-146. <http://dergipark.gov.tr/ataunigsfd/issue/2610/33597> (Erişim tarihi: 08.04.2017).
- Korkmaz, A. (2015). *Anlaşılabilir arıcılık*.(1) Samsun: Samsun GTH İl Müdürlüğü.

- Krauss, R. (1988). The im/pulse to see. H. Foster (Ed.), *Vision and visibility: dia art foundation discussion in contemporary culture number 2* içinde (s.51-75). Seattle: Bay Press.
- Krauss, R. (2002). Mekâna yayılan heykel, C. İleri (Ed.), *Sanat dünyamız 82: 20. yüzyılda heykel* içinde (s.103-110). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kristeva, J. (2014). *Korkunun güçleri: iğrençlik üzerine deneme*. (Çev: N. Tural), (2). Sanat ve Kuram Dizisi: 433. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Marquand, A.ve Frothingham, A.L. (2002) *Super review of history of sculpture*. USA: A.L. Research& Education Association.
- Mc Evilly, T. (1999). *Sculpture in the age of doubt*. New York: Allworth Press.
- Meilach, D. Z. (1974). *Soft sculpture and other forms of art*. New York: Crown Publisher.
- Merleau-Ponty, M. (2008). *Algılanan dünya: sohbetler*. (Çev: Ö. Aygün), (2). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Morkoç, M. (2013). *Sanat nesnesi ve mekân ilişkisi üzerine uygulamalar*. Yayımlanmış Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Morris, R. (1993). *Continuous project altered daily; the writings of robert morris*. USA: MIT Press.
- Myers B. L. ve Copplestone T. (Editörler). (1981). *The macmillan encyclopedia of art*. London: Trewin Copplestone Publishing Limited.
- O'Doherty, B. (2016). *Beyaz küpün içinde; galeri mekânının ideolojisi*, (Çev: A. Antmen), (3), İstanbul: Sel Yayıncılık.
- O' Neill, M. (2007). Ephemeral art: mourning and loss. Yayımlanmamış Doktora Tezi. İngiltere. Londra: Doctor of Philosophy of Loughborough University.
- Özayten, N. (1992). *Batı'da obje sanatı/kavramsal sanat/post-kavramsal sanat ve Türkiye'de 1965-1992 yılları arasındaki benzer eğilimleri*. Saltonline'da yayımlanmış Doktora Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özdemir, M. A. (2004). İklim değişimleri ve uygarlık üzerindeki yansımalarına ilişkin bazı örnekler. *AKÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 6(2), s.173-192. <http://www.acarindex.com/dosyalar/makale/acarindex-1423867361.pdf> (Erişim tarihi: 25.02.2017).
- Özer, F.G. (2011) *1900'lerden günümüze tekstil, resim ve heykel ilişkisi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Güzel sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Pala, Ş. (1961). Tarla farelerinin tahnid. *Bornova Zirai Mücadele Merkez Araştırma Enstitüsü Bitki Koruma Bülteni*. 2(9): s.7-16.
<http://dergipark.ulakbim.gov.tr/bitkorb/article/view/1011000634/101100059>
5 (Erişim tarihi: 27.03.2018).
- Peterson, T.H. ve Patricia, M. (2014). Sanat tarihinin feminist eleştirisi, A. Antmen (Ed.), (Çev: E. Soğancılar ve A. Antmen), *Sanat ve Cinsiyet: sanat tarihi ve feminist eleştiri* içinde (s. 14-27). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Pinto, R. ve Damianovic, M. ve Bourriaud, N. (2003) *Lucy Orta*. New York: Phaidon Press.
- Porter, J. (2014). *Fiber: sculpture 1960 present*. New York: The Institute of Contemporary Art (ICA).
- Potts, A. (2000). *The sculptural imagination*. New Heaven and London: Yale University Press.
- Reiss, J. H. (2000). *From margin to center: the spaces of installation art*. England: MIT Press.
- Rich, J. (1988). *The materials and methods of sculpture*. New York: Dover Publications.
- Robertson, J. ve Mc Daniel C. (2017). *Themes of contemporary art. visual art after 1980*. (4). New York: Oxford University Press.
- Ronte, D. (2004). *Christo and jeanne –claud: international projects*. London: Philip Wilson Publishers.
- Rowell, M. (1973). *Jean dubuffet: a retrospective*. New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation. <https://archive.org/details/jeandubuffetretr00dubu>
(Erişim tarihi:15.11.2017).
- Sakalauskaite, J. (2012). Lif Sanatı'nın kavramsal sanatla ilişkisi. *I. Uluslararası Moda ve Tekstil Tasarımı Sempozyumu Bildirileri Özel Sayısı-I. Akdeniz Sanat Dergisi*. 4 (7). Antalya: Uluslararası Antalya Moda ve Tekstil Tasarım Bienali.<http://dergipark.ulakbim.gov.tr/akdenizsanat/article/view/11030004>
29 (Erişim tarihi: 12.08.2017).
- Sarı, E. (2016). *Sanatta değişen mekân algısıyla beraber nesnenin yeni rolü*. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Sarup, M. (2004). *Post- yapısalcılık ve postmodernizm*. (Çev: A. Güçlü), (2), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Scott, J. (2003). *Textile perspectives in mixed-media sculpture*. Marlborough: The Crowood Press Ltd.
- Scott, J. (2014). *The language of mixed media*. Marlborough: The Crowood Press.

- Selvi, Y. (2017). Sanatın 'öteki'ne açılması ya da kamusal alanda sanat, *İdil Sanat ve Dil Dergisi*. 6(36). s.2209-2232.
<http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1503650363.pdf> (Erişim tarihi: 5.01.2018).
- Slon, V., Sarig, R., Hershkovitz I., Khalaily H., Milevski, I. (2014). The plastered skulls from the pre-pottery neolithic b site of yiftahel (israel) – a computed tomography-based analysis, *PLOS ONE*, 9(2), s.1-9.
https://www.researchgate.net/profile/Israel_Hershkovitz/publication/260447791_The_Plastered_Skulls_from_the_Pre-Pottery_Neolithic_B_Site_of_Yiftahel_Israel_-_A_Computed_Tomography-Based_Analysis/links/0deec53184ab54ea6d000000/The-Plastered-Skulls-from-the-Pre-Pottery-Neolithic-B-Site-of-Yiftahel-Israel-A-Computed-Tomography-Based-Analysis.pdf. (Erişim tarihi: 15.06.2017).
- Smith, K. ve Stoops, S. L. (1992). *Kiki Smith unfolding the body. an exhibition of thew in paper*. Massachusetts: Rose Art Museum, Brandeis University.
- Smithson, R. (1966). Entrophy and the new monuments. J. Flam (Ed.), *Robert smithson: the collected writings* içinde (s.10-23). USA: University of California Press.
- Sürmeli, K. (2012). Dada hareketinden kavramsal sanata, *İnönü Üniversitesi Sanat Ve Tasarım Dergisi*, Issn: 1309-9876 E-Issn: 1309-9884, 2(6) Yıllık Özel Sayı). s.337-345.
<http://dergipark.ulakbim.gov.tr/inustd/article/view/1027000060/1027000059> (Erişim tarihi: 20.07.2017).
- Süzen, H. N. (2010). Sanata disiplinlerarası bir yaklaşım: enstalasyon sanatı ve genco gülan örnekleme. *Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 6 (1). s.147-162.
<http://dergipark.ulakbim.gov.tr/sanatvetasarim/article/view/5000137031/5000125993> (Erişim tarihi: 19.12.2017).
- Švankmajer, J. (2014). *Touching and imagining: an introduction to tactile art*. (Çev: S. Dalby), New York: I.B.Tauris & Co Ltd.
- Şark, U. (2004). *Greenberg modernizmi sonrası heykel tarifleri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Şenel, A. (1982). *İlkel topluluktan uygar topluma geçiş aşamasında ekonomik toplumsal düşünsel yapıların etkileşimi*. 504, Ankara: Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları: A.U. S.B.F. Basın Ve Yayın Yüksek Okulu Basımevi. <http://kitaplar.ankara.edu.tr/dosyalar/pdf/119.pdf> (Erişim tarihi: 03.14.2017).
- Şener, S. (2014). Tekinsiz ve iğrenç: hiperreal figür heykelleri ve alışılmadık vücutlar için bir okuma önerisi. *Anadolu Üniversitesi Sanat & Tasarım Dergisi*, 6 (6), 61-75. DOI: 10.20488/austd.03627.

- <http://dergipark.ulakbim.gov.tr/sanattasarim/article/view/5000187981>(Erişim tarihi: 15.03.2018).
- Şenyapılı, Ö. (2003). *Otuzbin yıl öncesinden günümüze heykel*, (1), Ankara: ODTÜ Geliştirme Vakfı Yayıncılık ve iletişim A.Ş. Yayınları.
- Tepe Yılmaz, S. ve Yılmaz, C. (2016). Anatomi tiyatrolarından galerilere beden, *Mersin Üniversitesi Lokman Hekim Tıp Tarihi ve Folklorik Tıp Dergisi*, 6(2), s.46-52.<http://lokmanhekim.mersin.edu.tr/index.php/lokmanHekim/article/view/523/587> (Erişim: 11.04.2017).
- Tığın, Y. (2014). *Sanat- hayat bağlamında nesnelerin yeniden okunması*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Touraine, A. (1994). *Modernliğin eleştirisi*, (Çev: H. Tufan), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Turani, A. (2010). *Dünya sanat tarihi*. (14), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turani, A. (2011). Prehistoryadan günümüze insanlığın yarattığı dört temel ekonomi ve bunların yaşam, kültür ve güzel sanatlar üzerine etkileri. Adnan Turani'nin 27 Nisan 2011'de Ankara Başkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nin düzenlediği sempozyumun açılış konuşması metni. *Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*. 0 (8), s.25-33.
<http://dergipark.ulakbim.gov.tr/sanattasarim/article/view/5000136961/5000125908> (Erişim: 12.03.2017).
- Uysal, G. (2011). Mağara sanatı (cave art), *V. Ulusal Speleoloji Sempozyumu* 'nda sunulan sözlü bildirinin metni, İstanbul: Mağara Araştırma Derneği.
https://www.academia.edu/20378395/Ma%C4%9Fara_Sanat%C4%B1_Cave_Art_ (Erişim tarihi: 14. 05. 2017).
- Uz, N. (2012). Art Brut ve Jean Dubuffet'in heykelleri. *Online Eğitim Dergisi*. sayı:36. ISSN:1307-1785. <http://www.egitirim.gen.tr/tr/index.php/arsiv/sayi-31-40/sayi-36-ekim-2012/631-art-brut-ve-jean-dubuffet-nin-heykelleri> (Erişim Tarihi: 15.11.2017).
- Walsh, M. (2013). *Art and psychoanalysis*. NewYork: I.B. Tauris Co. Ltd.
- Wilson, M. (2015). *Çağdaş sanat nasıl okunur*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Winnicott, D.W. (2010). *Oyun ve gerçeklik*. (3), (Çev: T. Birkan), İstanbul: Metis Yayınları.
- Vahapoğlu, V. (2013). Kauçuk türü malzemeler: sınıflandırma. *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Dergisi*. 4 (1). s.25-34.ISSN Online: 1302-2243. <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/181622> (Erişim Tarihi: 17.03.2018).

- Veltchev, P. K. (2012). *Kukeri: ritual and performance*. Yayınlanmamış Master of Fine Arts tezi. Austin: The University of Texas. <https://repositories.lib.utexas.edu/handle/2152/ETD-UT-2012-05-5255> (Erişim: 08.06.2017).
- Yampolski, M. (2012). Estetik yokluğun yeri. J. Backstein, D. Birnbaum ve S.O. Wallenstein (Ed.), *Farklı dünyaları düşünmek: felsefe, siyaset ve sanat için Moskova konferansı* içinde (s.199-215). (Çev: E. Ayhan). İstanbul: Metis Yayınları.
- Yener, A. (2010). *Çağdaş sanatta "beden" teması üzerine yaklaşım biçimleri ve görsel çözümler*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden postmodernizme sanat*. Sanat dizisi:127, Ankara: Ütopya Yayınları.
- Yırtıcı, H. (2005). *Çağdaş kapitalizmin mekânsal örgütlenmesi*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları 96, Kent/Monografi 3. İstanbul: Bilgi İletişim Grubu Yayıncılık Müzik Yapım ve Haber Ajansı Ltd. Şti.
- Zeka, N. (1994). *Postmodernizm: jameson, lyotard, habermas*. (Çev: G. Naliş, D. Sabuncuoğlu, D. Erksan), (2), İstanbul: Kıyı Yayınları.
- Zengin, N. (2003). Görülmeyi görmek: et kavramı üzerine. Z. Direk, (Ed.), *Dünyanın teni: Merleau-ponty felsefesi üzerine incelemeler* içinde (s.138-149). İstanbul: Metis Yayınları.

İNTERNET KAYNAKÇASI

- http-1:** <http://www.visual-arts-cork.com/prehistoric-art.htm> (Erişim tarihi: 24.02.2017).
- http-2:** <http://www.visual-arts-cork.com/prehistoric/sculpture.htm> (Erişim tarihi:24.02.2017).
- http-3:** <https://grahamhancock.com/newmanh2/> (Erişim tarihi: 15.06.2017).
- http-4:** <http://www.visual-arts-cork.com/prehistoric/shigir-idol.htm> (Erişim tarihi: 26.02.2017).
- http-5:**
http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&view=bts&kategori1=veritbn&kelimesec=8997 (Erişim tarihi: 04.07.2017).
- http-6:** <http://www.ancient-origins.net/artifacts-other-artifacts/chancay-burial-dolls-ancient-peruvian-grave-goods-lost-culture-005395> (Erişim tarihi:27.11.2017)

- http-7:** <https://museum.cornell.edu/collections/african/sub-saharan-west-africa/komo-society-headaddress> (Erişim tarihi: 27.11.2017)
- http-8:** <https://australianmuseum.net.au/image/susu-mask-from-papua-new-guinea> (Erişim tarihi: 27.11.2017)
- http-9:**
http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&view=bts&kategori1=veritbn&kelimesec=113845 (Erişim tarihi:04.01.2018).
- http-10:** <http://www.businessdictionary.com/definition/textile.html> (Erişim tarihi:03.03.2018)
- http-11:** <http://underconstruction.wdfiles.com/local--files/imprint-reading/wax-flesh.pdf> (Erişim tarihi: 5.02.2018)
- http-12:** <https://www.youtube.com/watch?v=d8NCm-fCB90> (Erişim tarihi: 10.11.2017)
- http-13:** <https://www.dorotheatanning.org/life-and-work/view/132/> (Erişim tarihi: 30.11.2017).
- http-14:** <https://www.sculpture.org/documents/scmag01/may01/laib/laib.shtml> (Erişim tarihi:11.01.2018).
- http-15:** <http://www.museum.kpserver.eu/rtb2017/pers01ENG.html> (Erişim tarihi: 27.11.2017)