



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

Heykel Anasanat Dalı

ELEŞTİREL BİR İNŞA İÇİN HEYKEL SANATININ OLANAKLARINI ARAŞTIRMAK

Yasemin TIGIN

SANATTA YETERLİK SANAT ÇALIŞMASI RAPORU

Ankara, 2022



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Heykel Anasanat Dalı

ELEŞTİREL BİR İNŞA İÇİN HEYKEL SANATININ OLANAKLARINI ARAŞTIRMAK

Yasemin TIGIN

Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2022

ELEŞTİREL BİR İNŞA İÇİN HEYKEL SANATININ OLANAKLARINI ARAŞTIRMAK

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Şinasi Tek

Yazar: Yasemin Tıgın

ÖZ

20. yüzyılın ikinci yarısından günümüze kadar devam eden süreçte politik ve eleştirel bir sanat pratiğine ilişkin birçok strateji geliŐtirilmiŐtir. Genellikle farklı araçların bir arada kullanıldığı mekâna özgü yerleştirme ve kavramsal sanata ağırlık verilen bu alanda, heykelin olanakları yeterince araŐtırılmamıŐtır. Bu çalışmanın amacı, günümüz heykel sanatının olanaklarını, eleştirel bir inşanın gerçekteŐirilmesi için harekete geçirecek yeni kavram ve pratikler doğrultusunda genişletmektir. Bu rapor, güvencesiz, kararsız yapıların inşasına ve heykel-yerleştirme ilişkisinin politika üretme olanağının ortaya çıkarılmasına odaklanır. Bunu yapabilmek için, 1960 sonrası ve günümüz heykel sanatı arasındaki ilişkiyi nesne, inşa, yapı, süreç, mekân ve izleyici yaklaşımları açısından araştırır. Heykel sistemine transfer olarak heykelsi nesne haline gelen gündelik nesne, uzamsal kuvvetlerin yeniden dağılımlında üstlendiği etkin rol ile heykelin maddi ve kavramsal sınırlarını genişleten politik bir araç olarak önerildi. Kapitalist sermaye birikimi modeli ile kent mekânının üretimi arasındaki bağlantılar araŐtırılarak kapitalist mekânın dışarıda bırakarak görünmez kıldığı alana yerleŐecek strateji ve kavramlar geliŐtirildi. Yerleştirme Sanatının sınırları gösterilerek heykel ve yerleştirme ilişkisinin daha genişlemiş yeni kavrayışına ait kavramlar tanımlandı. Tanımlanan bu yeni alanda, değişen nesne, mekân, izleyici ilişkileri, heykelsi yerleştirmenin eleştirel politik olanağını ortaya çıkarır. Heykel, içine girdiği mekânın kuvvetleri ile karŐılaŐtıđı bu alanı kendi uzamsal politikasının alanına dönüştürür.

Anahtar Sözcükler: Heykel, inşa, yapı, nesne, yerleştirme.

EXPLORING THE POTENTIAL OF SCULPTURE FOR A CRITICAL CONSTRUCTION

Supervisor: Assistant Prof. Şinasi TEK

Author: Yasemin TIGIN

Abstract

Since the second half of 20th century, several strategies have been developed regarding a political and critical art practice. Within this practice that usually foregrounds installation, and conceptual art that coordinate various media, the potential of sculpture is not well researched. As such, this study aims to expand the potential of contemporary sculpture, through new concepts and practices to achieve a critical construction. It focuses on construction of precarious and unstable structures, and the potential of sculpture-installation relationship in terms of political reproduction. To do this, it explores the relationship between sculpture art of post 1960s and contemporary sculpture art with respect to object, construction, structure, process, space, and viewer. Implementing these concepts into sculpture domain, the everyday object that becomes a sculptural object by transferring into sculptural system, due to its role in redistribution of spatial powers, is proposed as a political tool that extends material and conceptual scope of sculpture. With this regard, by investigating the connections between capital accumulation and reproduction of urban space, strategies and concepts are developed that will occupy space, which was rendered invisible by the capitalist space. By showing the limitations of Installation Art, the study arrived at new conceptualisations regarding the relationships between sculpture and installation. Within these new conceptualisations, changing object-space-viewer relationships bring forth the critical political potential of sculptural installation. Sculpture transforms this space, in which it is installed, into its own political space.

Keywords: Sculpture, construction, structure, object, installation

TEŞEKKÜR

Çalışmamın gerçekteőtirilmesi sürecinde bana verdikleri destek ve katkılar için değerli hocalarım tez danıőmanı Dr. Öğr. Üyesi Şinasi Tek'e, ikinci danışman Dr. Öğr. Üyesi Ercan Sağlam'a, tez izleme komitesi üyeleri Prof. A. Sibel Kedik ve Prof. Tansel Türkdoğan'a teşekkür ederim.

Elife

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ.....	i
ABSTRACT.....	ii
TEŞEKKÜR	iii
İTHAF.....	iv
İÇİNDEKİLER DİZİNİ.....	v
GÖRSEL DİZİNİ.....	vi
GİRİŞ.....	1
1. BÖLÜM: YER DEĞİŞTİREN NESNENİN OLANAKLARI.....	5
2. BÖLÜM: SÜREÇ: MALZEMEYİ DİNLEMEK.....	16
3. BÖLÜM: İNŞA: YIKMA-YAPMA.....	24
4. BÖLÜM: YAPI: FARKLI UZAMSAL KUVVETLERİN KARARSIZ DENGESİ.....	32
5. BÖLÜM: HEYKEL VE YERLEŞTİRME İLİŞKİSİNİN ELEŞTİREL OLANAĞI: UZAMSAL VE MEKANSAL KUVVETLERİN KARŞILAŞMASI.....	52
SONUÇ.....	72
KAYNAKLAR.....	78
ETİK BEYANI	83
ORJİNALLİK RAPORU.....	84
ORIGINALITY REPORT.....	85
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI.....	86

GÖRSEL DİZİNİ

Görsel 1. Evden dışarıya bir bakış, 2016.....	1
Görsel 2. Ankara Büyükşehir Belediyesi Güneypark Kentsel Dönüşüm ve Gelişim Proje alanından bir görünüm.....	2
Görsel 3. Pablo Picasso. A Glass of Absinthe. 1914.....	9
Görsel 4. Yasemin Tıgın. Vananın Hayal Kırıklığı (Beyaz Duvar, Beyaz Boru, Mavi Vana). 2015.....	14
Görsel 5. Donald Judd. Untitled. 1964.....	16
Görsel 6. Yasemin Tıgın. Fırtınadan Önce (Sabitlenmiş Hareket). 2015.....	18
Görsel 7. Yasemin Tıgın. Gezi'ye Çıkmak (Belirlenmiş- Belirlenmemiş).....	19
Görsel 8. Yasemin Tıgın. Yeni Yollar Keşfetmek (Düzen-Düzensizlik). 2015.....	20
Görsel 9. Robert Morris. Untitled. 1967.....	21
Görsel 10. Yasemin Tıgın. Aramızdaki Uzam (Şeylerin Işığı). 2016.....	22
Görsel 11. Yasemin Tıgın. Barikat. 2022.....	25
Görsel 12. Yasemin Tıgın. İhlal Çizgileri. 2015.....	27
Görsel 13. Gordon Matta Clark. Office Baraque. 1977.....	28
Görsel 14. Yasemin Tıgın. Kule. 2015.....	30
Görsel 15. Yasemin Tıgın. Kararsız Denge. 2015.....	32
Görsel 16. Eva Hesse. Hang-up. 1966.....	35
Görsel 17. Yasemin Tıgın. İşaretler. 2016.....	37
Görsel 18. Yasemin Tıgın. Bükülmeler. 2016.....	38
Görsel 19. Yasemin Tıgın. 2016. Hareketli Yapılar (Asi mimar için model).....	39
Görsel 20. Yasemin Tıgın. Manzara. 2016.....	42
Görsel 21. Yasemin Tıgın. Karşılaşmalar. 2016.....	44
Görsel 22. Yasemin Tıgın. Direniş. 2022.....	45
Görsel 23. Richard Serra. One Ton Prop (House of Cards). 1968.....	46
Görsel 24. Yasemin Tıgın. Kolon. 2022.....	48
Görsel 25. Donald Judd. Untitled. 1980.....	55
Görsel 26. Sarah Sze. Fragment Series. 2015.....	59
Görsel 27. Phyllida Barlow. Installation view of Cul-de-sac. 2019.....	64
Görsel 28. Yasemin Tıgın. Karşı Yapılar (Heykel yerleştirmesinden bir görünüm. 2016...)	69
Görsel 29. Yasemin Tıgın. Karşı Yapılar (Heykel yerleştirmesinden bir görünüm. 2022...)	71

GİRİŞ

Bu araştırmaya başlarken, heykel sanatının olanakları ile her günkü mekânın verili parametrelerinin ötesine geçerek eleştirel bir inşayı gerçekleştirebilmek çözülmesi gereken bir problem olarak görüldü. Gündelik ilişkiler sistemi içindeki nesnenin çevresi ile kuracağı yeni ilişkinin diyalektik bir işleyişi gerçekleştirmesi ve heykel rejimi içinde aktifleşmesi için bu sanatın olanaklarının kullanılması her ikisini bir araya getirmenin yönetsel bir yolu olarak önerilebilir. Böylece nesne ve heykel sistemi arasında karşılıklı işleyen canlı bir ilişkiselliğe ulaşmak hem fiziki yapının hem de nesnenin kavramsal ve maddi yetilerini artırmak anlamına gelebilecektir. Bu noktada, daha önce yazılmış olan bir paragrafın aktarılması gerekli oldu:

Epeydir çalışmalarımı farklı bir yöne çevirmek, nesnenin çalışma içindeki olanaklarını genişletmek için heykelin maddi yapısından hareket etmek, çalışmanın eleştirel politik boyutunu güçlendirmek istiyordum. Bu sırada Ankara'da bir süredir devam eden yeniden inşa faaliyeti özellikle oturduğum semtte aniden hızlandı. Neredeyse bütün semte yıkım ve yeniden yapım faaliyetlerinin sesi, görüntüsü, tozu, kirliliği, moloz kamyonlarının ve beton pompası araçlarının kapattığı sokak ve caddelerden kaynaklanan trafik sorunları, sokaklara yığılmış inşaat malzemeleri ve şantiye manzaraları hâkim oldu. Benim oturduğum binanın hemen yanında arkalı önlü yerleşmiş olan iki binanın yıkılması da gecikmedi. Artık her günkü manzaram balkonumun önündeki çok sevdiğim söğüt ağacı ile birlikte inşaat çalışmalarına ait nesnelere (Görsel 1).



Görsel 1. Evden dışarıya bir bakış. 2016.

Yıllardır yaşadığım semt hızla başka bir görünüme bürünüyordu. Ankara ise benim için zaten çoktandır yeniden keşfedilmesi ve alışılması gereken bir şehir olmuştu (Görsel 2). Gündelik olanın sıradanlığı içinde görünmez olan bu mekânsal ilişkiler, bir yıkım ve yeniden yapım faaliyeti ile görünür olmuştu. Ancak bu durum, bazılarına göre, semtimizin ve şehrimizin güzelleşmesi anlamına geliyordu. Acaba gerçekten böyle miydi? Dolayısıyla bu faaliyetler hakkında düşünmeye başladım. Sadece benim semtim değil bütün ülke bir şantiyeye dönüşmüştü. Bunun anlamı, inşaat sektörünün ekonomik açıdan bir lokomotif olması mı, şehirleri daha iyi yaşanabilir yerler haline getirmek mi – esasında bu amacın güdülmeyeceğini şehirde yaşayan birisi olarak çok net görebiliyordum- yoksa görünmeyen başka bir neden miydi? Bu merak, beni araştırmaya yöneltti. Kapitalist politikalar ve kent mekânının biçimlendirilmesi ilişkisine dair araştırmaları olan Henri Lefebvre ve David Harvey’in kitapları, merakımın daha sistemli bir düşünme biçimine evrilmesine yardımcı oldu.



Görsel 2. Ankara Büyükşehir Belediyesi Güneypark Kentsel Dönüşüm ve Gelişim Proje alanından bir görünüm.

Kentsel Dönüşüm, “kentin fiziksel mekânını, sosyal dokuyu da yeniden düzenleyecek şekilde ve zamanın ihtiyaçlarına uygun bir biçimde yeniden ele almak, restore etmek, dönüştürmek veya tümüyle yeniden inşa etmek olarak” tanımlanabilir (Alptekin, 2014, s. 36). İnsanın toplumsal yaşamını sürdürülebilmesi için gerekli koşulları bir araya getiren fiziki mekân olarak tanımlanabilecek olan şehir, aynı zamanda mimari bir biçimdir. David Harvey’e göre, biçimlendirilmiş bir mekân olan şehir, toplumsal süreçleri de içereceğinden, kente ilişkin bir strateji, kentin mekânsal biçimini değiştirme amacındaki politikalarla, bir kentteki toplumsal süreçlere ilişkin politikaları birlikte ele almalıdır. (2013, s. 52). Doğal mekân olan ‘yer’, şehrin biçimselleşmiş mekânına dönüşürken rasyonel aklın bir ürünü olan biçimselleşme, “dünyayı yeniden yorumlamanın ve yönetilebilirliği artırma kaygısıyla dünyayı oluşturan öğeleri yeniden sınıflandırmanın bir yolu” olarak işlev görmektedir

(Wagner'den aktaran Alptekin, 2014, s. 42). Kentsel Dönüşüm, biçimselleşmiş mekâna ikinci bir biçimselleşme uygulanması olduğundan, bunun, yönetilebilirlik ve yeniden sınıflandırmanın, günün gereksinimlerine göre tekrar yapılandırılması anlamında olacağı açıktır. Kapitalist sistem, 1929 ve 1970 yıllarındaki gibi büyük krizlerine farklı ekonomik politikalarla çözüm ararken, kentsel mekânı da bu politikalara uyumlu olarak, bireylerin ekonomik toplumsal davranışlarını yönlendirmek üzere yeniden biçimlendirmiştir. Günümüzün endüstri sonrası kentlerinin mekânsal örgütlenişi ile endüstri devrimiyle ortaya çıkan kent olgusu farklı karakter taşımaktadır. Kentler sınaî üretim merkezleri olmaktan çıkarak, tüketim, finans, hizmet, inşaat sektörlerinin faaliyet alanına dönüşürken kentli sınıfların yapısı da farklılaşmıştır. Neoliberal politikalar ile kentsel mekânın kullanım ve mülkiyet haklarının yeniden paylaşılmasıyla alt gelir gruplarından üst gelir gruplarına ve kamudan özel sektöre sermaye transferi gerçekleştirilirken, kentin sakinlerini oluşturan sınıfsal yapılar da değişmiştir. Bu kentlerde yaşayanların davranışlarını, boş zaman etkinliklerini, eğlenme kültürlerini, çalışma imkân ve biçimlerini, harcama alışkanlıklarını belirleme anlamında kentsel politika, mekânı düzenleme yetkisini elinde bulunduran siyasi erk mekanizması tarafından üretilmektedir. “İleri biçimselleşme diyebileceğimiz bu uygulamalarda tekrar eden ölçüler, modeller, geometrik şekiller, planlar, biçimler ve boyutlar vardır. Bazı araştırmalarda bu uygulamalar mekânın yer ile ilişkisi kesilip, soyut bir alan haline getirilmesi” olarak yorumlanmaktadır (Alptekin, 2014, s. 58). Kimi çalışmalarda ise söz konusu homojenleşme küresel tek tip şehirlerin ortaya çıkışı olarak görülmekte, batılı kentsel zincirin bir parçası olan bu dünya şehirlerinde her şeyin hesaplanıp, öngörülebilir olduğu ileri sürülmektedir. Mimari mekâna dışarıdan ya da kuşbakışı bakmak hayli soyut bir mekân kavrayışına neden olacaktır. Bu soyut mekân aynı zamanda ideolojinin de üretildiği mekândır. Lefebvre'ye göre, her tür farklılığı yadsıyan soyut mekân “anlamdan kaçan bir üst anlamlılığa”, “Hem göz önünde hem de gizli olan kapitalizmin işleyişi” ne gönderme yapar (2014, s. 77-78).

Buradan da anlaşılacağı gibi, inşa etme ve yapı kavramları sadece kentsel dönüşüm gibi konularla sınırlı değildir. İnşa edilmiş çevre, bir sistemin işlerliğiyle ilişkili bir kavram olarak daha geniş bir anlamda ele alındığında, heykelin sistemine ilişkin kavramlarla da ilişkiye geçilebilir. Çünkü heykel uzamının bir çevre içinde konumlanması, farklı alanlara ait ilişkiler sisteminin karşı karşıya gelmesi demektir. Bu çevre, hangi konuma ait olursa olsun gündelik ilişkiler sisteminin mekânı olup, gündelik olanın sıradanlığı içinde gözden kaybolup görünmez olur. Madem ki, fiziksel çevrede başlayan bir yıkım-yeniden yapım

eylemi görünmeyen alanlarla ilişkiye geçilmesini sağladı, o halde inşa edilecek bir heykel uzamının da çevresiyle böyle bir ilişkiye girmesi olanaklı olabilirdi. Eleştiri görünmeyene işaret ederek işliyorsa görünmeyenin görünür kılınması için kurulacak olan uzamsal ilişkinin görünmeyene odaklanması gerekecektir. Bu noktada öncelikle yapılan bazı temel seçimleri açıklamak gerekli görüldü.

Bir kökene bağlı olmayan alternatif gerçekliklerin üretildiği günümüzde deneyimin sanal mekânı da doğrudan deneyimin gerçek mekânının yerini almıştır. Maddeselliğe yapılan vurgu, bu süreçlere karşı tepkisel bir tavır, artistik bir stratejidir. Bir sanatçı bazı seçimler yapmalı ve temaları değişse bile bu seçimlerle uyumlu sanatsal tavırlar geliştirmeyi sürdürmelidir. Daha açık bir ifadeyle söylemek gerekirse, söz konusu seçim yaşadığımız dünyaya hangi perspektiften baktığımızla ilişkilidir. Fiziksel gerçeklik ve nesne vurgusu böyle bir temel seçimden kaynaklanmaktadır. Kapitalizm, maddi gerçekliği bulandırmak, sistemden kaynaklı sorunları bir sis perdesi arkasına gizlemek için sahte gerçeklik modelleri oluşturmaktadır. Sermaye-emek çelişmesini gizlemek için sistemden kaynaklı tali sorunları öne çıkaran liberal politikaların üretilmesini sağlayan kuramsal çalışmalar fonlanarak postmodern eleştiri adı altında sunulmakta, özellikle sanat alanında son birkaç on yıldır bu türden üretimler desteklenerek sistemin propaganda aracı olarak kullanılması sağlanmaktadır. Sanat eserinin değeri ederi ile ölçülürken, büyük şirketlerin sponsorluğu ile kotarılan, “politik sanat” yapma iddiasındaki kapsamlı ve pahalı projelerde, güncel siyasi konular ehlileştirilmektedir. İnsanların gerçek arzularının yerine ikame edilen araçlara dönüşen nesnelere yabancılaştırıcı ajanlar haline gelmiştir. Maddesellik, nesneye yer vermek, düşük bütçeli ve tek kişilik üretim, alınır satılır olmamak başlıkları altında toplanabilecek tercihler, yapılan temel seçimleri belirtir aynı zamanda bir tavrın mesajını da taşırlar.

1. BÖLÜM: YER DEĞİŞTİREN NESNENİN OLANAKLARI

Gündelik nesnelerin sanat çalışmasında yer alması, 20. Yüzyıl başlarında modernizmin ortaya çıkışıyla birlikte görülür. Kent yaşamı ve çeşitlenerek sayıları artan nesnelerin yaygınlaşması ile birlikte insanların yaşam alışkanlıkları, ilgi alanları farklılaşmış, her zamanki doğal çevre hızla maddi bir dünyanın nesnelere ile yer değiştirmeye başlamıştır. Bundan dolayı sanatçılar yüzünü kente çevirmiş, kent imgesine modernlik durumunun bir simgesi olarak yaklaşmışlardır. İlk olarak gazete parçaları, bilet, sigara kâğıdı gibi kent yaşantısına ait gündelik nesnelere kübist kolajlarda yer almıştır. Resim sanatında kolaj ve soyut resim yapma gibi yeni formlar geleneksel temsil sistemini yıkmıştır. Duchamp'la birlikte hazır-yapım nesne, sanat nesnesinin görsel olmaktan çıkıp kavramsal alana geçişini sağlamış, sanatın ne anlama geldiğini tartışmaya açmıştır. Sanattaki bu iki değişim, Konstrüktivizm ve Minimalizmin mekân ve izleyicinin önemini sanat çalışmasına dahil eden yaklaşımları ile birlikte günümüz sanatının biçimlenmesinde etkili olmuştur. Yüzyıl başında Kübizm, hazır-yapım nesne ve Konstrüktivizmin geleneksel sanat yapma biçimlerinde yaptığı devrimsel nitelikteki dönüşümler, “geleneksel figüratif heykele de meydan okumuş, insan bedeni olan eski odak noktasını endüstriyel malzeme ve ticari ürünlerle değiştirmiştir” (Bois, Krauss, Foster, 2011, s. 125). Heykel sanatında ardı ardına gelen dönüşümler, bugün onun kapsam ve tanımını tamamen değiştirecek bir noktadadır. Artık heykel ne geleneksel anıt heykelin ne taşınabilir kendine yeterli modern heykelin ne de galeri ve müzelerin dışına yerleşen postmodern heykelin alanına sığmayacak bir değişim içindedir. Doğal ya da üretilmiş nesnelerin yer aldığı heykel çalışmalarının politik ifade olanaklarındaki genişleme, öncüllerin sağladığı kazanımlara ve çağdaş heykel sanatçılarının bu kazanımların olanaklarını genişletmek üzerine kurulan stratejilerine dayanır. Malzemesi ve teknikleri açısından farklı bir evreye girmiş görünen çağdaş heykel sanatında, “Birçok heykel sanatçısı figür ve doğrudan yontma ve modelleme gibi tanıdık yöntemlerden formları inşa etme ve ekleme lehine vazgeçmiştir” (Moszynska, 2013, s. 6). Son yıllarda etkin olan Tatiana Trouve, Phyllida Barlow, Sarah Sze, Karla Black, Rachel Harrison, İsa Genzken gibi sanatçıların çalışmalarına bakılacak olursa, her ne kadar birbirinden farklı kaygılarla sanatlarını icra ediyor olsalar da yapıları inşa etmek için önceden üretilmiş nesnelere kullanmaları, mekân ve izleyici ile ilişkiye yönelik yeni bir bakış açısı geliştirmek gibi özelliklerinin benzer olduğu ve bu örneklerden daha fazla sayıda sanatçının da aynı başlıklar altında toplanabilecek odak noktaları ile sanatlarını geliştirdiği görülebilir. Yerleştirme

sanatında da yeni bir yöne evrilen pratiklerde, heykel sanatı ile yerleştirme sanatının bütünleştiği görülür. Buradan hareketle yerleştirme sanatı ve heykel için ikisini birden kapsayacak tanımlar oluşturulması gerekliliği ortaya çıkmakta olduğundan, bu yöndeki kuramsal çalışmalar yeni bir heykel terminolojisinin oluşumuna yönelmiştir. Heykel yerleştirme pratiklerini bundan böyle daha önceleri Yerleştirme Sanatı olarak tanımlanıp açıklanan alanın içine yerleştirmek de güçleşmiştir. Sıradan bir nesnenin bir heykel nesnesi haline geldiği uygulamalar, özellikle, 2000’li yıllardan itibaren heykel sanatının uygulanma yöntemlerinde bir değişime de işaret eder. Üretilmiş nesnelere, geleneksel heykel malzemelerinin yerine geçerek birçok uygulamada yer almaya başlamıştır. Son zamanlardaki sanat pratiklerine bakıldığında;

...geleneksel heykel kavramları, sıklıkla zemine yerleştirilen ya da duvara yaslanan parçaların bileşimi biçimindeki ‘yerleştirme sanatına’ yönelik belirgin bir yönelimle silinmiş ya da tali olarak görevlendirilmiştir. Yirminci yüzyılın başlarına kadar uzanan eğilimler genişletilerek, kabul edilmiş (taş, ağaç, metal gibi) sanat malzemelerinden geçici veya belirgin biçimde makine yapımı olan eğreti ya da gündelik malzemelere doğru genel ve dikkate değer bir değişim de olmuştur. Bu bağlamda heykel, geleneksel anlamda şekillenmek zorunda değildir, ancak genellikle hazıryapım ya da önceden var olan nesnelere basitçe bir araya getirilerek oluşturulur (Moszynska, 2013, s. 6).

Üç boyutlu uzayda icra edilen bir sanat olan heykel, gerçek fiziksel dünyada diğer üç boyutlu nesnelere birlikte yer aldığından ister mimari çevre ister kent isterse de doğal bir ortamda olsun etrafındaki diğer nesnelere ilişki içindedir. Bu ilişki sadece fiziksel bir ilişki olmakla kalmayıp, kavramsal ve politik olarak da kurulabilir. Heykel, içine yerleştiği mekânın var olan ilişkiler sistemini etkileyeceği gibi mekân da onun ilişkiler sistemi üstünde etkide bulunur. Bir heykel, bir yerin içine veya dışına yerleşmiş olsun, kendisini çevreleyen nesnelere ilişki ilişkisi içinde yeni mekânsal ilişkilerin üretilmesini sağlayabilir. Sıradan bir nesne günlük hayatın içinde her zamanki ilişkiler içinde yer aldığından, belirli bir bağlama ve bilinen bir düzene ait araçlar olarak işlev edinir. Bu anlamda belirli, sabit ve yararlı bir sistem içindedir. Böyle sıradan bir nesne ait olduğu ilişkiler ağından ayrılıp yer değiştirerek, heykel nesnesi olarak konumlandığında onun ilişkiler sistemi içinde ve uzamında yer alacağından farklı bir bağlamda farklı ilişkiler sistemine dahil olur. Bu raporda yer alan çalışmaların kurucu öğelerinden birisi, sıradan bir nesne nasıl bir heykel nesnesi haline gelebilir sorusudur. Daha önce yapılan sanat çalışmalarında, nesnelere, belli bir ikonografi dahilinde kendilerine yüklenen sembolik anlamlar ile çalışmanın yapısını oluşturuyordu. Böylece her günkü dünyanın sıradanlığından sanat alanına aktarılan nesnenin farklı bir karşılaşmaya olanak vermesi amaçlanıyordu. Fakat sonuç olarak, metinsel bir alanın içinde hareket edilmek zorunda kalındığı, zaman zaman illüstratif bir yapının öne

çıkacağı, dolayısıyla amaçlanan etkiye ulaşmakta yetersizlikler olduğu düşünülmeğe başlanmıştı. Buradan öteye gitmek için, kendi uzamını oluşturarak dünya içinde var olan başka şeylerle aynı fiziksel gerçeklik içinde yer alan heykel, doğrudan politik konuları ele alan sanattan uzak durarak, politik bir uzamı nasıl üretebilir ve gündelik ilişkiler sisteminden heykel sistemine aktarılan nesne, bu sistemin politika üretme olanaklarını nasıl genişletebilirdi? İçinde yaşadığımız kentsel çevre, kapitalist sermaye birikiminin gerçekleştiği ve sermayenin yeniden üretildiği kapitalist üretim ilişkilerinin hakimiyetindedir. Her sistemin kendi mekanını inşa etmesinin zorunlu olması gibi kapitalizm de kendi mekanını inşa etmek zorundadır. Kentsel çevre, kapitalist üretim ilişkilerinin sistemsel mantığına uygun olarak biçimlenmekte ve inşa edilmektedir. Kentin biçimi, inşası ve yeniden inşası aslında kapitalizmin değişen koşullara göre kendini yeniden biçimlendirmesinin fiziki görünümüdür. Ancak bu görünüm, gündelik hayatın işleyişi içinde sıradanlaşarak görünmez olur. Heykel sanatı, kendi dilinin olanaklarını kullanarak görünmez olanı görünür kılabilir mi, bunu yapabilirse bu nasıl olabilir? Birbirine eklenen bu sorular, bu raporda yer alan çalışmaların ve araştırmaların çıkış noktalarını oluşturdu. Buradan hareketle, sanattaki nesne, inşa ve mekân kavrayışının dönüşümünün araştırılması gerekli oldu.

Nesne kavramı, sanat alanında yirminci yüzyıl başından günümüze kadar etkisini kaybetmeden sürdüren bir tartışma, araştırma konusu olup halen birçok sanatçının pratiklerinde farklı amaç ve niyetlerle yer almaya devam etmektedir. Bu nedenle, sanat yapıtı ve nesne arasındaki ilişkinin gelişimine önemli dönüm noktaları açısından bakmak konuya açıklık getirmek için gereklidir.

Marcel Duchamp, 1917 yılında, herhangi bir tesisatçıdan aldığı porselen bir pisuarı R. Mutt adıyla imzalayarak New York Bağımsız Sanatçılar Sergisine göndermiş, fakat eseri seçici kurul tarafından reddedilmiştir. Duchamp, sıradan bir tesisat nesnesini sanat alanına çekerek sanat eserinin içsel gramerini parçalamış, vurguyu sanat nesnesinin dışına kaydırmıştır. Rosalind Krauss, *Modern Heykelde Pasajlar*'da; doksan derece döndürülerek kaide üstüne yerleştiren pisuarın artık sıradan bir nesne olmadığını, bu durumda, bizzat nesnenin kendisi kavrayışı tetikleyen eleman olsa da bu kavrayışın nesne hakkındaki hiçbir şeye ait olmadığını söyler. İzleyici, nesne ile karşılaşma anında sıradan dünyadan sanat alanına yapılan aktarma eylemini kavrayacaktır. "Bu kavrayış anı nesnenin anlamının "şeffaf" hale geldiği andır. Ve bu anlam, bunun nasıl ve neden olduğu konusundaki meraktır" (Krauss,

1977, s. 77). Nesne, etkisiz ve önemsizleşmişken izleyicinin “neden”, “niçin” ve “nasıl” sorusu öne çıkmıştır. Krauss, bu durumda, sanat yapmanın fiziksel nesnenin yer almadığı, soru sorarak ortaya çıkan spekülâtif bir eylem formu olarak meşrulaştırılabilesinin mümkün olabileceğini ileri sürer. Duchamp, bu konuya şu satırlarla dikkat çekmektedir: “Zaman zaman ‘hazıryapımın’ üstüne yazdığım kısa bir cümle önemli bir karakteristiktir. Bu cümle, nesneyi bir başlık gibi tarif etmek yerine izleyicinin zihnini daha sözel olan başka bölgelere taşımak anlamına geliyordu” (1975, s. 141). Sanatçı, herhangi bir estetik niyet gütmeyen, tam olarak iyi ya da kötü zevk yokluğu ve tamamen uyumsuzluk içinde bir görsel kayıtsızlık ile seçimini yapmıştır. Nesnenin, pisuar ya da başka bir nesne olmasının da önemi yoktur. Çünkü nesne tamamen pasif bir konuma çekilmiş, izleyici daha doğrusu izleyicinin zihinsel etkinliği ön plana çıkmıştır. “Mr. Mutt’un çeşmeyi kendi elleriyle imal etmiş olup olmamasının hiç önemi yoktur. Onu seçmiştir o. Gündelik hayattan bir nesneyi almış, yeni bir başlık ve bakış açısı altında, kullanım değeri ortadan kaybolacak bir şekilde sunmuştur” (Sanouillet, 2003, s. 313). Sanatçının, sanat nesnesini herhangi bir biçimde elle biçimlendirmesi, inşa etmesi gerekmeksizin sadece nesneyi seçmesi yeterli olduğundan, eser, geleneksel anlamın kaynaklarından da yoksun kılınmış oluyordu. Krauss, geleneksel eserde, duygu ve düşüncelerin eserin içine sanatçının yaratıcı eylemiyle yüklenmiş olduğunu, oradan izleyiciye transfer olduğunu söyler. “Dolayısıyla geleneksel eser, izleyicinin ve sanatçının psikolojik uzamlarının birbirine açıldığı bir pencere gibi şeffaf bir bölmedir” (Krauss, 1977, s. 76). Galeri ve müze gibi sanat eserlerinin sergilendiği bir ortamda pisuar ile karşılaşacak olan izleyiciye nesneden aktarılacak herhangi bir psikolojik, ideolojik, tarihsel, kültürel anlam yoktur. Nesne adeta boştur. Böylece geleneksel anlamın sanatçıdan izleyiciye geçen zamansal çizgisel hareketi, dairesel bir harekete dönüşerek, sanatçı ve izleyici hep aynı soruya, esas olarak estetik hakkında bir soru olan “neden” sorusuna dönmektedir. Duchamp’ın nesnesi, etkisiz bir nesne olup, izleyici etkinleşmiş, sanat nesnesinin uzamı tamamen dışarıdan gelen sorunun sorulduğu zihinsel bir sorgulama alanına dönüşmüş, metafiziğin alanına girilmiştir. Nesne, yer değiştirmiş, kimliksizleşmiş, etkisizleşmiş, sanatçının yaratıcı eylemi bir seçme eylemine indirgenmiş, izleyici etkinleşmiş, sanat nesnesinin mekânı spekülâtif bir karaktere bürünmüştür.

Kübist kolajda ise nesne, benzerlik esasına dayalı temsil rejiminde bir kırılma yaratır. 1912 yılından sonra Picasso ve Braque kompozisyonlarını kurarken sanattan veya yapma nesnelere oluşan değişik öğeleri bir arada kullanmaya başladılar. Modern kent hayatından alınmış duvar kâğıdı, gazete kâğıdı, sigara paketi, tren bileti gibi iki boyutlu gerçek nesnelere

ile kübist biçimleri, bazen de gerçekçi olarak betimlenmiş imgeleri tual yüzeyinde bir araya getirerek yaptıkları resimler Bireşimci Kübizm olarak adlandırılmış ve bir teknik olarak kolajı sanat uygulamalarına dâhil etmiştir. Braque ve Picasso'nun amacı, resmin tasvire dayalı temsil rejiminde değişim yaratmak, yanılsamacı tasviri ortadan kaldırmaktı. Heykel malzemesi olarak sıradan bir nesnenin kullanılması ise Picasso'nun 1914 gibi oldukça erken bir tarihte *Glass of Absinthe*'i yapmasıyla gerçekleşir. Picasso, modellenmiş bir cam bardak ve küp şeker ile birlikte gerçek bir absent kaşığı kullandığında yine temsil rejimiyle uğraşiyor, farklı temsil tarzlarını keşfetmek istiyordu (Görsel 3). Sıradan bir nesneyi heykelin içine dahil ettiğinde, şunu amaçlamaktadır: “Gerçek kaşık ve modellenmiş cam arasındaki ilişkiyle ilgileniyordum. Birbirleriyle çatıştıkları biçimde” (Moma). Nesne, bu kez resimsel düzlemde değil üç boyutlu uzamda geleneksel temsil rejimine ait elemanlarla bir arada kullanılmıştır.



Görsel 3. Pablo Picasso. A Glass of Absinthe. 1914. Wikiart. Erişim: 25.04.2022, t.ly/kdZc

Nesneye farklı bir yaklaşım devrimin eşliğindeki Rusya'dan gelir. Tatlin “karşı rölyefler” den hemen önce 1914 yılında *Selection of Materials: Iron, Stucco, Glass, Asphalt*'ı yaptığında henüz Konstrüktivizmin eşliğindedir. Fakat ana fikir bu çalışmada ortaya çıkmıştır. Malzeme listesine yapılan vurgu, her nesnenin kendi içinde taşıdığı özelliklerin formu önereceği yaklaşımına işaret eder. “Tatlin, özellikle görsel ifadenin temel yasasını

açığa çıkarmakla ilgileniyordu: sadece belirli malzemeleri (örneğin, cam, metal) gösterenler olarak ele almadı, aynı zamanda malzemelere, hacme ve yapıya dayalı bir sanat dili önerdi” (Foster, 1990, s. 253). Konstrüktivist nesne hem yeni bir toplumun inşasına ait bir gösteren hem de formu belirleyen maddedir. Endüstriyel nesne, Duchamp ve Tatlin açısından tamamen farklıdır. Duchamp, “tüketim kültürünün ufkunda sanata yeni bir ad arayan kararsız tüketici” pozisyonunda iken Tatlin, “Komünist devrimin ufkunda endüstriyel üretime karşılık gelecek sanatın yeni konumunu arayan aktif üretici” pozisyonundadır (Foster, Krauss, Bois, 2011, s.129).

İzleyicinin psikolojik zamanını talep eden Man Ray’in, *Gift* (1921), Meret Oppenheim’in, *Fur-Lined Teacup* (1936), gibi sürrealist nesnelere, nesne ile desteklenen metaforik bağlantılar yoluyla izleyicinin bilinçaltına etki etmek ve henüz kendisinin de bilmediği içsel fantazilerinin bilinç düzeyine çıkmasını tetiklemek amacındadır. Krauss’a göre, metafor sürrealist nesne için yapısal bir ögedir. Yani “yapıyı bir arada tutan, statik destek yerine zamanın olumsal akışı ile işleyen metafordur” (Krauss, 1977, s. 124).

60’lı yıllara gelindiğinde, birçok sanatçı, nesnelere kendi fikirlerinin aracı olarak kullanmaya başladı. Örneğin, Pop Sanat içinde yer alan sanatçılar, nesnelere, öznenin geri çekilmesi, yüksek sanat ve popüler kültür arasındaki sınırların kaldırılması gibi fikirlerinin taşıyıcısı olacak biçimde farklı şekillerde kullanmışlardır. Pop Sanat’ta nesnelere, tüketim olgusuna odaklanma, bolluk ve yerine koyma kavramına dayandırılmıştır. Yeni Realizm sanatçıları ise, özellikle Arman ve Spoerri, motivasyonunu kaybetme korkusundan alan muhafaza etme kavramına odaklanmışlardır. Bazı sanatçılar, bulunmuş ya da üretilmiş nesnelere heykellerini inşa etmek için malzeme olarak kullanmış, sıradan nesne ve heykel malzemesi arasındaki netleşmemiş sınırın üstüne gitmişlerdir. Richard Stankiewicz’in kaynakla birleştirilmiş hurda malzemeyi kullanarak, John Chamberlain’in ezilmiş otomobil parçalarının hurdalarını birleştirerek yaptığı heykelleri, Mark di Suvero’nun endüstriyel üretim parçaları ve buluntu nesnelere yaptığı büyük boyutlu heykelleri, Loise Nevelson’un ahşap mobilya parçalarından oluşturduğu rölyefleri bu türden bir yaklaşımın ürünüdür.

1960’lar, sanatın dünyadaki yerini açıklığa kavuşturma dürtüsüyle biçimlenen, farklı ülkelerden sanatçıları bu ortak paydada toplayan, her türlü uzlaşımın, sınırların, kurumsal sistemlerin, yapıların tartışıldığı hareketli yıllardır. Minimalizmin arkasındaki itici güç de buradan gelmiştir. Minimalizm olgusunun Avrupa, Amerika, İngiltere gibi geniş bir alanda

etkili olduğunu söyleyen Kenneth Baker'a göre, bu ortak motivasyon ile hareket eden sanatçılar arasındaki en büyük fark şudur: "Avrupalılar sanatı gerçekliğin geri kalanından ayıran uzlaşmaları yıkmak için Beuys'un keçe, yağ ve kauçuktan heykel yapması örneğinde olduğu gibi malzemelerini metaforik anlamlılık amacıyla seçtiler" (1988, s. 13). "Diğer yandan sanatın sınırlarında çalışan Donald Judd, Carl Andre, Robert Morris gibi Amerikalılar da metaforu ortadan kaldırmak ve heykellerini olabildiğince açık ve özgül kılmak amacındaydılar" (Baker,1988, s. 13). Dolayısıyla onlar da "malzeme ve formlarını tam tamına aslına uygun olarak seçme eğiliminde oldular" (Baker,1988, s. 13).

80'li yıllarla birlikte heykelin nereye yerleştiği sorusu önem kazanmış, hayatın sistem tarafından kontrol altına alınmasını sağlayan kent mekânının üretimine yönelik dikkat artmıştır. Hem galeri ve müze sistemi hem de bu kurumsal yapıların içinde yer aldığı kent ve inşa edilmiş çevre ilgi odağı olmaya başlamıştır. Bu yıllardan itibaren konular ve ilgi alanları çeşitlenmiş, belirgin ve tek bir açıklama yapmak da güçleşmiştir. Bulunmuş ya da sipariş edilen üretilmiş nesnelere sanatçılar tarafından farklı amaçlarla giderek daha fazla kullanılmaya başlanmıştır. Örnek vermek gerekirse; Felix Gonzales Torres biyografik, Hammons kültürel, Mark Dion etnografik, Haim Steinbach, Jeff Koons tüketim nesnesi, Reinhard Mucha mimari ile ilişkili olarak nesnelere seçmişlerdir.

1990'larla birlikte, yerleştirme, iç dekorasyon, müze sergilemesi, vitrin benzeri düzenlemeler içinde nesne ve heykel bir arada yer alabilmiş, bunun yanında nesnenin malzeme olarak kullanıldığı heykel pratikleri giderek artmaya ve daha da fazla bir çeşitlilik göstermeye başlamıştır. Nesnenin heykel malzemesi olarak ele alınışında sanatçılar birçok farklı amaç ve yaklaşımla hareket etmekte olduğundan hepsini aynı kategori içinde değerlendirmek güçtür.

Buna karşın bu sanatçılardan bir bölümü için heykel sanatına ilişkin yeni tanımlar oluşturmaya yöneltilmiş ilginin ortak bir nokta oluşturduğu söylenebilir. Özellikle 2000'li yıllardan itibaren böyle bir amaçla sanatlarını sürekli gözden geçirerek dönüştüren heykel sanatçılarından bazılarının bu araştırmalarında nesneye önemli bir rol vermekte olduğu gözlenmektedir. 1980'lerin ilgi konuları değişerek heykelin kendisi, uzamı, malzemesine yönelik bir dikkat sarf eden ve bu yoldan giderek eleştiriyi canlı tutacak stratejiler geliştirmekle ilgilenen bu sanatçılar, üretimlerinde daha mesafeli ama daha etkili bir politik uzam inşa etmenin yöntemlerini geliştirmektedirler. Çalışmalarında kültürel toplumsal

kimlik, yerellik, kişisellik, özgül bir toplumsal duruma ya da sınıfa aitlik gibi özel amaçlar olmaksızın genelde yaygın olarak kullanılan kitlesel üretim nesnelere yer veren bu sanatçılar, heykelin alanını genişletmek için nesne, mekân ve heykelin uzamı arasında kurulan ilişkiler yolu ile politika üretecek taktikler geliştirmekle ilgilenmektedirler.

Günümüz heykel sanatından bazı örnekler vererek bulunmuş ya da sipariş edilmiş nesnelere yaklaşımın değişimi gösterilebilir.

Karton, kumaş, kereste, kontraplak, kablo bağları, strafor, alçı, bez, çimento gibi çok çeşitli ucuz gündelik nesnelere kullanarak büyük ölçekli heykeller yapan Phyllida Barlow, çalışmalarında kullandığı nesnelere kendi özerk varoluşlarının ortaya çıkmasını olanaklı kılmak için nesnenin orijinal kimliğinden uzaklaşması gerektiğini düşünür. İşlevsel, “elde etmesi kolay”, “kullanımı basit” malzemeleri sevdiğini söyleyen Barlow’a göre, bir nesne işlevini yerine getiremediğinde, yani “nesneye adını veren şey ortadan kalktığı” zaman onun “heykelsi nesne” haline geldiği zamandır (2010, s. 3). Bu görüşünü açıklamak için notaları çalma kapasitesini yitirmiş ama hala kütleli görünümünü koruyan bir piyano örneğini veren Barlow’a göre, “heykel yapımının ortasında kimliğini yitiren bir nesne ile ilgilidir. Ya da kurtarılır ve kendini yeniden biçimlendirmesi gerekir, yani bu kayıptan kazanılacak bir şeyler vardır” (2016, s.27). Ona göre, nesnenin bu konumu, heykel pratiği açısından yeni kazançlar devşirebileceği bir durumun kapısını da aralar. Çünkü, gerçek dünya ve heykelin estetik rejimi arasında bir geçiş sağlar (Barlow, 2016, s. 27).

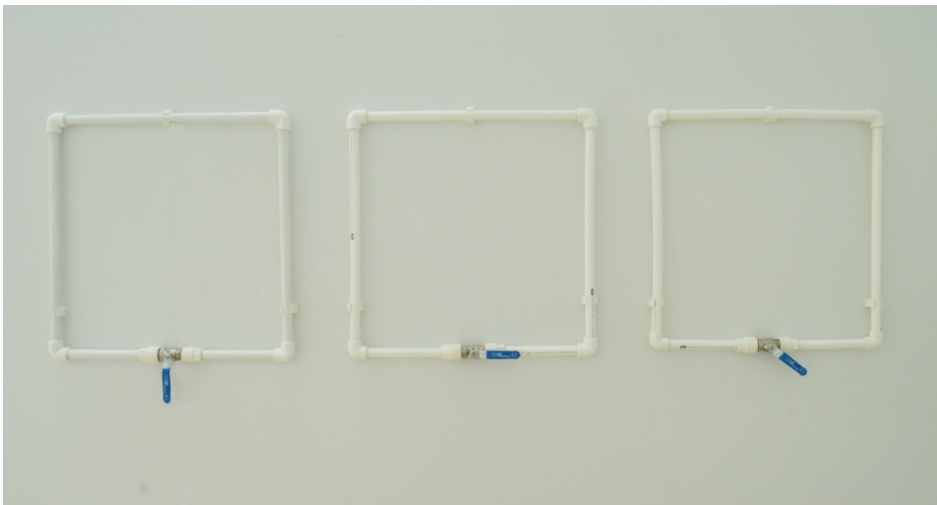
Sarah Sze’nin nesnelere, metaforik ya da sembolik bir anlam taşımadığından açık uçlu bir deneyimi talep eder. Phaidon’un Çağdaş Sanatçılar serisi kapsamında basılan monografisi için Okwui Enwezor ile kendi sanatına ilişkin açıklamalarda bulunduğu bir söyleşi yapan Sze, bu görüşmede, kendisini ilgilendiren sorunun, bir nesnenin nasıl, neden ve kim tarafından yapıldığı, bir nesneye nasıl değer atfedildiği ya da bir nesnenin nasıl değer kazandığı sorusu olduğunu, bu nedenle kişisel anlamı asgari düzeyde olan düşük değerli, kolaylıkla yenilenebilen seri üretim nesnelere seçtiğini anlatır. Bunun yanında genellikle daha geniş bir sistemin parçaları olan, bir bütüne ait olup yeni bağlamında kolaylıkla başka bir rol üstlenebilen, hibrit karakterli nesnelere tercih eden Sze’ye göre, bu durumda nesne hem orijinal kimliğini çağrıştırır hem de tamamen yeni ve başka bir performans sergileyebilir (2016, s. 21).

Zaten Barlow'un nesnelere de tamamen kimlik yitimine uğramamakta, heykel sistemi içinde gündelik hayatın sistemine dair belirli bir bağlamı işaret eden gösterenler olarak işlemektedirler. Küratör Jon Wood, Barlow'un, Royal Academy of Arts'da açılan *cul-de-sac* başlıklı sergisi hakkındaki yazısında, sergiden çıkan izleyicinin çevresindeki maddi dünyanın nesnelere farklı bir gözle bakacağını, önceden biçimlendirilmiş malzemeler hakkında tekrar d  eneceğini, "dökme betonun b y leyiciliğini" ya da "heybetli cam cepmeli bir binanın altındaki kırılmalık hissini" yeniden değerlendireceğini söyler (2019). Heykellerini kentte gördüklerinden yola çıkararak yapan Barlow'un in aları bize içinde yaşadığımız çevreyi başka bir gözle görme olanağı verir. Sze'nin nesnelere de bir yandan kimliksel ve fiziksel bütünlüklerini korurken öte yandan i levselliklerinden soyutlanarak heykelin uzamına dahil olur, formun yapısı içinde yeni bir işlev edinirler. Hal Foster, *Ya Farstan Sonra* adlı kitabında, Sze'nin nesneye yaklaşımını değerlendirdiği bölümde, Şu saptamada bulunur: "Sze, eserlerinde kullandığı objelerde a ırma ka sa da özünde yaptığı Şey, Isa Genzken, Thomas Hirschon ve Rachel Harrison gibi  ağda larının icra ettiği gibi, 'kapitalist  p kovası'nı mimetik olarak alevlendirmek değildir" (2020, s. 178). Foster, Dadacılardan  d n  alınmış "Mimetik Őiddetlendirme" stratejisini Şöyle açıklar: "Bahsi geçen sanat lar, kitsch nesnelere ve ruhsuz mekanları içeriden patlatmak suretiyle kötü bir Şeyi alarak daha da kötü bir hale getirirler" (2020, s. 178). Bu açıdan değerlendirildiğinde her ne kadar farklı in alar yapıyor olsalar da Phyllida Barlow için de aynı saptama geçerli olabilecektir. Foster'a göre, farklı ve bir gruba ait genel özellikleri taşıyan nesnelere  alıŐan Sze, "onlarla yakından ilgilenir, aynı anda hem tikel parçaları belirtir hem de genel bir bütünlük oluŐturmuŐ olur. Elementler gibi hassas, inşaat alanları gibi güvenilmez bu karmaşık parçalar, itinayla muamele edilmeyi teşvik eder" (2020, s. 178).

Bu raporun konusunu oluşturan çalışmalarda, nesne önemli bir rol üstlenmekte olup, nesne seçimine de bazı temel tercihler yön vermiŐtir. Herhangi bir sosyal sınıfa, etnik gruba, kimliğe işaret etmeyen, bütün dünyada kullanılan kolayca tanınabilir nesnelere olması, özel olarak tüketim olgusuna işaret etmemesi, otobiyografik özellikler taŐımaması, politik, tarihi ya da güncel bir duruma doğrudan referans vermemesi tercih edildi. Buradaki sanat çalışmalarında yer verilmiŐ olan Pprc su boruları ile silikon ve kauçuk su hortumları genel sanatsal tavra ilişkin temel seçimlere uygun olmasının yanında araştırılan konulara özgü gereksinimler nedeniyle de tercih edilmiş ve i levselliklerinden arındırılarak kullanılmıŐlardır. Heykelin malzemesi olarak kullanılan nesnelere, heykel rejimi içinde uzamsal kuvvetlerin dağılımına etki etmek suretiyle politika üretmesi amaçlanmıştır. Bunun

için nesne tanınırlığını korurken yeni mekânsal ilişkilerin inşasında aktif bir rol üstlenmelidir. Daha önce yer aldığı mekânsal ilişkiler sistemi ile diyalektik bir karşıtlık ilişkisinin kurulmasına aracılık eden nesne, uzamsal kuvvetlerin inşasında üstleneceği işlevle, pasif bir rol oynadığı kapitalist mekânın sisteminden aktif bir rol üstleneceği heykel uzamının sistemine geçerek heykelsi nesne haline gelir. Böylece nesne, politik bir uzamın inşasında taşıyıcı bir rol üstlenir. Burada sözü edilen sanat eserinin alanı, artık gerçek dünyadan kesin sınırlarla ayrılmış kendine yeterli sanat eserinin korunaklı alanı olmadığından, nesne diğer nesnelere aynı çevre içinde ya karşıtlık ya da benzerlik ilişkisi kurarak yer alır.

Kaldırımların, duvarların altından geçen, binaları birbirine, barajları binalara, doğal çevreyi inşa edilmiş çevreye bağlayan daha büyük bir sistemin, altyapı sisteminin bir parçası olan temiz su borularına çalışmalarda yer verilmesinin nedenlerinden biri mimari çevrenin görünmeyen ya da çok az görünen bir tarafına bakmak, ancak nesnenin salt bu yönüyle yetinmeyerek, eleştirel bir insanın malzemesi olarak mekânın hem kavramsal hem de maddi açıdan bir dönüşüme uğratılmasında etkin bir rol üstlenmesini sağlamaktır. Seçilen nesnenin, inşa edilebilir, hafif, beyaz renkli olması, iç konstrüksiyon ve tasarım benzeri çizgisel konstrüktif formlar oluşturmaya izin vermesi, yapım sürecini, bağlantı ve ekleme işlemlerini gösterebilme ve uygulamada formun süreç içinde geliştirilebilmesi olanağı tanınması özellikleriyle heykel dili açısından zengin olanaklar sağlayabileceği düşünüldü.



Görsel 4. Yasemin Tığın, “Vananın Hayal Kırıklığı (Beyaz Duvar, Beyaz Boru, Mavi Vana)”, 2015.

Görsel 4'te yer verilen çalışma, nesnenin mimari iç mekândaki görünme biçiminden çok uzaklaşmamak ve çalışmanın mimari yapı ile ilişkisini vurgulamak amacıyla duvara monte edilerek gerçekleştirildi. Her ne kadar tasarım nesneden yola çıkmış olsa da sonuç olarak tasarımın ön plana çıkmış olması, bu nedenle nesnenin yeterince etkin bir rol almaktan uzak kaldığı dolayısıyla illüstrasyondan kurtulunamadığı fark edildi. Bu çalışmadan sonra, nesneyi etkinleştirmek suretiyle inşa sürecini dönüştürecek böylece heykel dilinin daha etkili kullanımını sağlayarak illüstratif yapının zayıflatıcı etkisini giderebilecek bir inşa etme yönteminin uzamsal olanaklarını araştırmaya doğru bir kayma gerçekleşti.

2. BÖLÜM: SÜREÇ: MALZEMEYİ DİNLEMEK

Donald Judd'ın dikdörtgen bir kutunun iskeletine benzeyen 1964 tarihli *İsimsiz (Dave Shackman'a)* (Görsel 5) adlı yapıtı, aynı zamanda bir su tesisatçısı da olan film yapımcısı Dave Shackman tarafından yapılmıştır. Judd'ın, Shackman'a yaptırdığı bu çalışma, "Judd'ın kendi yaptığı Dadaist ironi ve Sürrealist etkiler barındıran erken dönem çalışmaları ile profesyonel üreticiler tarafından yapılan, soğuk bir tavırla damıtılmış nesnelere arasında bir geçiş noktasına işaret eder" (Baker, 1988, s. 57).



Görsel 5. Donald Judd. *İsimsiz (David Shackman'a)*. 1964. Juddfoundation.org. Erişim: 20.01.2019. <https://goo.gl/ndrb4i>

Judd'ın daha sonra yapacağı çalışmalarda görülen "görünürde kendini açıklayan yapısal mantığı" önceleyen bu çalışmanın yapısı "düz boru ve dik açılı bağlantıların işaret ettiği en basit olasılıkların" sonucudur (Baker, 1988, s.57). Judd, *İsimsiz (Dave Shackman'a)*'da kullandığı su borularını hem endüstriyel bir malzeme olması hem de dik açılı köşeler yaparak açık bir dikdörtgen prizma formunu elde etmeye olanak vermesinden dolayı seçmiştir. Judd'ın, malzeme, ölçü ve biçime önceden karar vererek, nesnenin bu tasarıma uygun biçimde yapılması için profesyonel bir üreticiye sipariş vermesi, sanatçının tasarım aşamasındaki eylemine öncelik vermek anlamındadır. Sanatçı, eseri zihninde önceden bütün

ayrıntılılarıyla tasarlamakta ancak üretim aşamasında bulunmamaktadır. Daha ileri tarihli çalışmalarında nesnenin fiziki özelliklerinin en mükemmel haline getirilmesi, malzeme üstünde kesin bir kontrolün sağlanması anlamına gelen endüstriyel üretim sürecine yapılan vurgu güçlenerek öne çıkmış, ancak sanatçının tasarımına tanınan ayrıcalık olduğu gibi kalmıştır. Fakat tasarımın anlamı, endüstriyel üretim yolu ile en mükemmel ulaşmak için yerine getirilmesi gereken bir aşama olmasıdır. Dolayısıyla Judd'ın seçimini yönlendiren etken, su borularının kusursuz biçimde üretilmiş ve aynı biçimde kusursuz bir forma ulaşmaya elverişli endüstriyel bir malzeme olmasıdır. Buradaki sanatçı tavrı, Duchamp'ın hazırladığı nesne karşısındaki tavrından farklıdır. Duchamp, nesneye tam bir görsel kayıtsızlık ile yaklaşırken Judd için bitmiş nesnenin görülür olması en önemli noktadır.

Buradaki çalışmalarda da su boruları kullanılmış olmasına karşın, nesne hem Judd'ın yaklaşımından hem de Amerika'nın tesisat sistemi ve köprülerini, onun en önemli başarısı olarak gören Duchamp'ın yaklaşımından farklı bir kavrayışla ele alındı. Judd'ın tasarımını bir tesisatçıya ürettiren tavrı ve endüstriyel nesnenin bitmiş çalışmada düzgün köşe açılarıyla dik kenarları gösterebilme yeteneğinin vurgulanmasıyla sınırlı ekonomisinden farklı bir yaklaşıma sahip olduğu hem mükemmellik sağlamaktan uzak bir nesne seçilmiş olması hem de başlangıçtan itibaren önceden tasarlanmış olandan, çalışmanın süreç içinde ortaya çıktığı ve malzemenin olanaklarının çalışma sürecini yönlendirdiği bir inşa yöntemine hızla geçilmiş olmasından açıkça görülebilecektir. Bunun yanında ve daha da önemli olarak, her iki örnekte de seçilen nesne, aslında başka bir amaca, Duchamp'ta mutlak kayıtsızlıkla seçilen nesne, sanat eserinin ne'liğinin tartışılması isteğine, Judd'da ise belirli bir alanın gereksinimine uygun olarak seçilmiş olan nesne, sanatçının, sanat eserinin ortaya çıkarılmasındaki işlevinin tartışılması niyetine hizmet eder biçimde edilgen bir konumdadır. Oysa burada araştırma konusu olan çalışmalarda, tamamen belirli bir kasıtle seçilmiş olan nesnenin hem belirli bir alanı doğrudan işaret etmesi hem de uzamsal ilişkilerin kurulumunda etkin bir rol oynaması istenmiştir. Nesne, mekânsal ilişkilerin yeni bir düzenlenişinde önemli bir rol üstlendiğinden tartışma nesnenin dışında başka bir yerde gerçekleşmez. Bunun yerine, tartışma, nesnenin kendisi ve verili bir mekân ile yapının uzamsal ilişkisi hakkında gerçekleşir.

Görsel 6'daki çalışma da duvara monte edilerek sergilenmiş, ancak bu kez çalışma nihai biçimine süreç içinde ulaşmıştır. Demir su borularının bağlantı parçalarını izole etmek için kullanılan kendir elyaf, alçı ile sabitlenerek duvara monte edilen parçaya taşıttırılmış ve

yerçekiminin etkisine maruz bırakılmıştır. Sembolik bir ifadenin, nesnelerin fiziksel özelliklerinin ön plana çıkmasıyla hem dengelenmesi hem de genişletilmesi, yapım sürecine ilişkin karar ve eylemlerin görünür olmasıyla inşa sürecinin vurgulandığı bir inşa anlayışına doğru geçilmesi istenen bu çalışma kendinden sonraki çalışmalarda yer alacak kimi kavramlar açısından da esinleyici ve güdüleyici olmuştur.



Görsel 6. Yasemin Tıgım. “Fırtınadan Önce (Sabitlemiş Hareket)”. 2015.

Görsel 7 ve Görsel 8’de, farklı biçim alma özelliğine sahip iki ayrı nesne birlikte bir yapının oluşumuna katkı sağlar ve yapının bütünü bu parçalardan oluşur. Ancak bütünü oluşturan parçaların dengeli bir forma ve statik bir bütüne ulaşmanın aracısı olduğu hiyerarşik kompozisyon anlayışından tamamen farklı bir inşa yöntemi benimsendiğinden, ortaya çıkan form, kolayca parçalanabilir, kırılabilir, savunmasız ve değişken bir yapıdadır. İki farklı uzamsal hareketin karşılıklı etkileşimi, planlanmış-planlanmamış, belirlenmiş-belirlenememiş, karar verilebilir- karar verilemez olan ve iki boyutlu çizim ile üç boyutlu inşa arasında sürekli bir yer değişimini ortaya çıkarır.



Görsel 7. Yasemin Tıgın, “Gezi’ye Çıkmak (Belirlenmiş- Belirlenmemiş)”, 2015.

Judd’ın 1964 tarihli *İsimsiz (David Shackman’a)* adlı çalışmasından üç yıl sonra Robert Morris, kesilmiş keçe şeritleri duvara asarak yaptığı 1967 tarihli *İsimsiz*’de (Görsel 9), malzemeyi forma sabitlemek yerine malzemenin formu belirlemesine izin vererek, hareketin formdan malzemeye olan yönünü malzemedeki forma dönüştürür. Morris’e göre, “Nesne-tipi sanatta süreç görünür değildir”, çünkü “iyi inşa edilmiş formun *a priori* değerlemesi malzemeyi dikte eder” (1993, s. 45). Bu nedenle Minimalist nesnenin yeterince fiziksel bir sanat olamadığını düşünen Morris, yerçekiminin etkisini daha görünür kılan anti-form malzemelere yönelmiştir.

Morris'in düşüncesinin operasyonel karakteri, "iyi inşa edilmiş" ve yapılandırılmamış arasında yaptığı ayrımı dayanıyordu; ilki, insanın yerçekiminin dağıtıcı kuvvetine direnmek için biçimlendirdiği her şeydi -sanat alanında, kasnak dahil tuvali destekleyen, kili tutan armatürler ve mermerden bronz kadar kullanılan tüm diğer sert malzemeler. Bu nedenle, iyi inşa edilmiş formun bir işlevi dikeyliktir, çünkü yerçekimine direnebilir; o halde yerçekimine direnmeyen şey anti-formdur (Krauss, 1997, s. 97).



Görsel 8. Yasemin Tığın, “Yeni Yollar Keşfetmek (Düzen-Düzensizlik)”, 2015.

Ona göre, daha fiziksel bir sanat yapabilmek için malzemenin doğasına odaklanmak ve çalışmanın yapılma sürecine vurgu yapacak malzemelerle çalışmak gerekir. Morris’in vurgusu soyut ekspresyonizmde olduğu gibi sanatçının nesne üstüne bıraktığı kişisel izlere ve sanatçının öznelliğine değil malzemenin fizikselliğine ve eserin yapım sürecine, sanatçının eserin yapım sürecindeki kesme, ayırma, asma, katlama, dağıtma, düzenleme gibi davranışlarıdır. Morris, bu yöntemle ekspresyonist niyetlerden bağımsız olarak eserin yapım sürecinin ön plana çıkacağını, eserin kendi yapım sürecinin kanıtı olacağını düşünür. Krauss’a göre, keçeleri dikdörtgen şeritler halinde kesmiş, duvara asmış ve sarkıtmış olan Morris, eğer onları yerde bıraksaydı çalışmanın formu gestalta göre biçimlenmiş olacaktı. Ama Morris onları bu şekilde astığı için “boşluklar, dikey alan içinde sürekli aktif olan bir kuvvet olarak anlaşılan yatay vektörün işareti haline gelecekti” (Krauss, 1997, s. 98). Bu kuvvet, “formun oluşumunu tamamen devre dışı bırakmak için harekete geçirilen” bir kuvvettir (Krauss, 1997, s. 98). Şans ve belirsizliğe izin vererek, yerçekiminin kompozisyonu dağıtan bir güç olarak işletilmesine imkân tanıyan Morris, her ne kadar daha sonra nesneyi zeminde tamamen dağıtacak olsa da burada tam anlamıyla formu dağıtmak amacıyla hareket etmemiş, daha çok dikey ve yatay hareketlerin karşılıklı ilişkisi ve yön değişimi ile ilgilenmiş görünmektedir.



Görsel 9. Robert Morris. İsimli. Sfmoma. 1967. Erişim: 20.01.2019. <https://goo.gl/bAAxqh>

Baker'a göre, Minimalizm ile başlayan geleneksel sanat yapma araçlarındaki krizden sonra, altmışlı yılların sonunda, sanatçıların yeni stratejileri uygulamaya sokmasının ardındaki nedenler: Kartezyen düşüncenin zihni bedene önceleyen tutumunun alt edilmesi niyetine ilaveten sanat kurumlarının sanat yapıtı üstünde kurduğu hakimiyet ilişkisi ve sanat yapıtının meta olarak dolaşıma sokulmasından duydukları rahatsızlıktır (1988, s.89). Bazı sanatçılar galeri ve müze sistemi dışına açık alanlara yerleşirken bazıları da galerilerde sadece sözcük ve metinleri sergileyerek sanat kurumlarının hakimiyetine saldırmışlardır. Minimalizmden sonra sanat yapmanın belirli kurallarını açıklayan mecraya özgü kısıtlamalarından kurtulmuş görünen sanatçılar, bu kez başka bir krizle karşı karşıya kalmışlardır. Bir bölüm sanatçı da hem bu krize bir çözüm arayışı olarak hem de Kartezyen düşünceye bir karşı çıkış olarak, sanat yapmanın zeminindeki "mecraya özgü" "neden arama" ile ikame etmek istemiş, bu yeni zemin, Serra'da malzemelerin mantığı, Morris'te "davranışların düzeni" olarak pratiğe geçirilmiştir. Lucy Lippard, bu yıllarda sanatçılardan bir kısmının (Kavramsal sanatçılar) sanatı maddesizleştirirken, diğer bir bölümünün de (Süreç sanatçıları) alabildiğine maddeselleştirdiğine işaret etmiştir. Maddeselliği sanat yapmanın temeline yerleştiren Süreç sanatının ayırt edici üç farklı tarzından söz etmek gerekirse, bunlar: "malzemelerin mantığı, alan etkisi, fantazmatik bedensellik" ve bu tanımların en güçlü biçimde görülebildiği sanatçılar sırasıyla, "Serra, Morris ve Hesse'dir" (Krauss, Foster, 2011, s. 579).

Bu raporun konusunu oluşturan sanat çalışmalarında, inşa süreci, kullanılan nesnelerin doğasına içkin fiziksel nitelikler ile uyumlu olacak biçimde sürdürüldü, inşa sürecine ilişkin ekleme, birleştirme, sarkıtma, asma, kesme, düğümleme gibi eylemler, karar ve kararsızlık anları gizlenmeyerek görünür kılındı, inşa süreci ve maddesellik vurgulandı. Kullanılan malzeme tercihi etkileyen nedenlerden birisi yerçekimi etkisine direnme güçlerinin zayıf olması, diğeri ise inşa sürecini görünür kılabilir olmasıdır. Böylece, yapı, maddenin zihinsel tasarıma boyun eğdiği idealist yaklaşımın tam tersi bir inşa etme biçiminin, maddi koşulların belirlediği bir inşa etme biçiminin kanıtı olur. Görsel 10'da görülen çalışma, 90° açı birleştirilen hortum ve boruların boşlukta nasıl form alacağına, malzemenin fiziksel özelliklerine, inşa sürecinin kontrol edilen ve edilemeyen yönlerine, bir araya gelen formların birbiri ile ilişkisine, kısaca maddeselliğin belirlediği bir inşa yöntemine vurgu yapar.



Görsel 10. Yasemin Tığın. Aramızdaki Uzam (Şeylerin Işığı). 2016.

Süreç sanatının birleştirici özellikleri; kendisini önceki yapma biçimlerinden ayıran yeni bir yapma biçimi bulmak için sınırlanmış bir araştırma alanını başlangıç noktası olarak alması, bu amaca uygun nesnelere seçmesi ve bu noktadan hareketle geliştirilen formların motive edici kaynağı işaret etmesidir. Buradaki çalışmalarda, böyle sınırlandırılmış bir hareket noktası olmayıp, yapılmak istenen, hâkim olan düzeni eleştirdiği kadar başka bir düzene, olası bir dünyaya da referans verebilen bir insanın araştırılması esnasında seçilmiş olan sınırlı sayıdaki nesne ve yöntem ile yapılar inşa edilmesidir. Bu bir anlamda brikolörün sınırlı sayıda alet edevat içeren alet çantasından seçtiği malzemelerle yeni bir yapı inşa etmesi durumuna benzer. Bu analogi, sadece sınırlı nesne dağarcığı ile çalışılması anlamında değil aynı zamanda kendinden önceki sanat yapma biçimlerinden geriye kalan yöntemlerin yeni bir yapı içinde ve o yapının gerektirdiği şekilde farklı işlevler üstlenerek kullanılabilmesi anlamında da kurulabilir. Claude Lévi Strauss'un sözleriyle söylemek gerekirse, burada "aynı gereçlerden yararlanılarak yapılan bu ardsız arasız yeniden kurmada, araç işlevini hep eski amaçların yüklenmesi" ne benzer bir yönelimden söz edilebilir (Strauss, 2004, s. 46). Bu yaklaşım, ölü biçimleri kendine mal etme, pastiş ve parodi gibi stratejilerden kesinlikle ayrı olduğundan, burada, modernist yaklaşımları eleştirmek için değerini düşürmek niyeti ile hareket edilmemiş, tam tersine değerbilirlikle yaklaşılarak benimsenmiş olan bu yordam ve sanatsal ilkelerin, daha farklı bir inşa süreci içinde yeni bir değer kazanması, dinamik ve canlı kılınması amaçlanmıştır. Nesnelere maddi dünya ile ilişki içinde olmanın bir sonucu olarak pratiklere dahil olmuş, formların oluşumu da nesnelere maddi nitelikleri tarafından belirlenmiştir. Daha açık bir ifade ile söylemek gerekirse; eldeki malzemelerle yeni bir dünya inşa etme yaklaşımı benimsendiğinden önceden tasarlanmış bir yapının inşa edilmesi için gerekli malzemelerin seçilmesinden farklı bir inşa etme anlayışı ile hareket edildi.

3. BÖLÜM: İNŞA: YIKMA-YAPMA

Minimalizmin illüzyonist uzam ve ilişkisel kompozisyon eleştirisi, Süreç sanatı için de bir eleştiri konusu olmaya devam etmiş, “özgül nesne”nin içinde bulunduğu çevreden açıkça ayrılabilir olması nedeniyle halen zemin üstünde bir figür olmaktan kurtulamadığını ve “kendi içine kapalı örgütlenme” tarzının da halen “bir tür ağırbaşlı ve istenmeyen kompozisyon” ilişkisine işaret ettiğini düşünen Morris, figür ve zemin karşıtlığının üstesinden gelmek için, “figür tam tamına zemindir” sloganından hareketle nesnelere zeminde tamamen dağıtma yolunu seçmiştir (2016, s. 929). Böylece hem dikey figür-yatay zemin karşıtlığının üstesinden gelinebilir hem de bir nesneye odaklanmış bakışın yerine dağıtmış nesnelere bulduğu bir alanda gezinen odaklanmamış bakışı geçirerek, nesnenin bütüncül okunmasının önüne geçecek bir tür “manzara” kipi önerilebilirdi. Morris’in, nesnenin ötesine geçmekten kast ettiği: “sanatın temel bir fikre kavramsal bir indirgenmesi değil, onun kurucu görselliğinin sorgulanmasıydı: sanatın yapısal temeli olarak görsel alanın koşullarını” kabul etmektir (Foster, Krauss, 2011, s. 580). Böyle bir eserde “parçaların düzenlenişinin belirlenemezliği, şeyin fiziksel varlığının literal bir özelliğidir” diyen Morris, alan etkisini açıklamak için kent alanı ile heykelin alanı arasında bir benzerlik ilişkisi kurarak, bütünüyle yapılmış bir ortam olan kentsel alanda maddenin dönüşümlerini içeren ortamlarla etkileşimin olanaksız olduğunu, maddi dönüşümlerin araçlarının ve görünürlüğünün bütünüyle karanlıkta kalarak görünmez olacağı kentin uzağında konumlandırılmış özel bölgelerde gerçekleştirildiğini yazar: “Bir kent ortamında inşaat alanlarının küçük tiyatro sahneleri haline gelmesi, hammaddenin ve onun dönüşüm süreçlerinin görünür olduğu, rastgele dağılımların hoş görüldüğü tek yer olması dikkat çekicidir” (Morris, 2016, s. 932). Burada tartışmaya açılan heykel pratiğinde de Morris’in kent alanı ve heykel alanı arasında kurduğu benzerlik ilişkisi kurulmakta fakat bu benzerlik maddenin biçimlendirildiği inşaat alanlarının dağılımlığında değil, yıkım ve yeniden yapımlarında üretilen politik alanın farklılığında bulunmaktadır (Görsel 11).

Morris, başlığı yordamı olduğu kadar eseri de işaret eden 1969 tarihli *In Continuous Project Altered Daily (Günlük Değiştirilen Devamlılık Projesi)* adlı eserinde, malzemelerini dikeyliği alt etmek için en az düzeyde müdahale ederek zeminde dağıtmıştır. Sadece her gün gidip etrafa saçılan kum gibi malzemeleri düzenlemekle yetinen Morris’in amacı, bakışın, özel bir nesneye odaklanmak yerine çevresel olarak görmesini sağlamaktır. Morris’le aynı

ilgiyi paylaşan sanatçıların vardıkları nokta, en iyi ihtimalle süreç sanatının ilgi konusunu maddesellikten görselliğe doğru yön değiştirmesi olmuştur. Bir inşaat alanından çok yıkıntı alanını hatırlatan böyle bir düzenleme, başka bir zamanda distopik kurgulara kaynaklık edebilecek ya da nihilizme dahi kapı aralayabilecektir. Kaldı ki, bu tarz bir gezinen bakış önermesi, zaten dikkati dağınık ve odaklanamayan günümüz izleyicisi düşünüldüğünde bugünün sanatı için uygun bir strateji olarak görülemez.



Görsel 11. Yasemin Tıgın. Barikat. 2022.

Morris'in sözünü ettiği kentlerdeki inşaat alanları da paravanlarla kapatılarak gözden uzaklaştırılan, girilmesi yasak olan bölgelerdir. Yukarıdan bakışla izleme olanağı bulunduğu bu alanda tahta kalaslar, inşaat demirleri, kum, eldivenler, baretler, çekiç, demir kesme aleti gibi gereçler, işçilerin kişisel eşyaları, önceki binanın yıkıntısından kalan eşya ve ıvır zıvır, temiz su ve pis su borularının yanında başka altyapı malzemeleri, strafor istifleri ve başka izolasyon malzemeleri, naylon malzeme örtüleri, sulama hortumları gibi birçok malzeme bulunur. Bu alan, önce çeşitli maddelerin düzensiz bir dağılımından ibaret bir yıkıntı alanıdır, yıkılan binadan artakalanlara daha sonra yeni inşaat için gerekli olan malzemeler gelmeye başlar. Bir tiyatro alanıdır çünkü zamanla koşullu ve geçicidir. Yeni inşaat için gelen malzemeler düzenlenir, kenarlara istiflenir, yavaş yavaş dağınık haldeki

malzemelerin bir araya getirildiği bir yapı işçilerin şakaları ve türküleri, yardımlaşma ve tartışma sesleri eşliğinde yükselmeye başlar. Bütün eylemler sıralı ve düzenlidir, rastgele yapılan pek fazla bir şey yoktur, belki sadece bir yere ismini kazımak, izini bırakmak isteyen bir işçinin bu sıralı düzeni ihlal edici bir davranışı vardır.

Buna karşın Kübalı yönetmen Juan Carlos Tabio'nun ülkemizde Otobüs Durağı adı ile gösterime giren *Lista de espera* (Bekleme Listesi) filminde başka türlü bir inşa fikri vardır. Bir otobüs durağında, asla gelmeyen bir otobüsü bekleyen yolcular, çevredeki malzemeleri kullanarak harap haldeki bekleme salonunu bir yaşam alanına dönüştürdükleri kolektif bir rüya görürler. Yolcular ve istasyon şefi, yatak ve koltukları, parka çekilmiş hurda otobüs koltuklarından, yemek masasını çevreye saçılmış kontrplak ve kalaslardan yaparak bir cennet bahçesine dönüştürdükleri köhne otobüs durağında, yanlarında taşıdıkları çeşitli malzemedeki hazırladıkları yemek ve içkileri hep birlikte tüketirken saklı kalmış arzular ve duygular açığa çıkar, gerçek hayattaki karakterler dönüşüm geçirir. Film, gerçek hayatın ve insanlığın ütopyalarının inşası arasındaki kırılma ilişkisini olduğu kadar eldeki malzeme ile yeni bir dünya inşa eden insanların bu eylemlerinin, onların dönüşümüne etki eden muazzam gücünü de gösterir.

Heykel alanının eleştirisi, daha önceki sanatçılar tarafından heykel kategorisinden geriye bir şey kalmayacak noktaya kadar yapıldı. Kompozisyon ilişkilerinin eleştirisini yaparak formun bütünlüklü yapısını dağıtan Minimalistler, Morris ve Smithson gibi sanatçılar tarafından halen figür zemin karşıtlığının üstesinden gelinemediği eleştirisine tabi tutulsa da özünde resimsel bir uzlaşım olan bu sorunun üstesinden onlar da gelememiş, heykel kategorisi aşılmaktan daha çok silikleşmiştir. Serra'nın 1970 yılında yazdığı gibi; malzemelerin yatay dağıtımını yoluyla öğelerin görsel alanın zeminine yerleştirilmesi, bu çevre kipinde figür-zemin biçiminde düzenlemeden kaçınmak için yetersizdir (Foster, Krauss, 2011, s. 580).

Görsel 12'de yer alan çalışma, bir inşaat alanının gözlemlenmesi yani maddi dünya ile ilişkide olarak dışarıdan gelip heykel alanına transfer edilen, görünmez yatay ağlar biçiminde dünyayı bir uçtan bir uca dolaşan altyapı sistemlerine ait nesnelere dikey bir inşanın malzemesi haline gelmesidir.



Görsel 12. Yasemin Tıgın, “İhlal Çizgileri”, 2015.

Yükselme eğilimini tehdit eden güçlerin varlığını kendi içinde barındırıyor olması nedeniyle, böyle bir inşanın önceki durumuna geri dönme olasılığı sürekli bir tehdit olarak görülür, dolayısıyla zamansal olarak geçmiş, şimdi ve geleceği de yapısında bir araya toplar. Yerçekimine direnen ve direnemeyen güçlerin aynı yapının bileşenleri olması nedeniyle dikey ve yatay kuvvetler arasında salınan bir inşanın, Gordon Matta Clark’ın yaptığı farklı bir yoldan yapmak olduğu söylenebilir.

Gordon Matta Clark, 1977 tarihli *Office Baraque* (Barok Ofis) (Görsel 13) adlı eserinde, bir yapıyı etkileyen yatay ve dikey kuvvetleri, bir binaya şiddet uygulamak suretiyle “kapalı bir kutuyu açarak” görünür kılmıştı. Kaldırımında duran bir izleyici böyle bir yapıyı gördüğünde bütünlüklü bir form yerine bir geçit ya da uzamların dizilimini görecekti, ayrı bir odanın iç uzamı yerine toplumsal değişim iması olarak bağlantılılığı hissedecekti. ‘Aşağısı’, temel, kanalizasyon, altyapı, tünel, yeraltı geçidi, karanlık demek olup, kentin yapısında görünmez olandır. Matta Clark’ın düşüncesinde ‘yukarısı’ ise kent mimarisinin kapitalist ekonomik yapılarla bağlantısı ve kontrol sistemleri ile kapatılmış oda arasındaki karşılıklı ilişkidir.

'Aşağısı' aynı zamanda toplumsal bir anlama sahip olarak kentin alt sınıflarına referans verir. Modernist mimarinin geometri ile meşguliyetini, kapitalizmin yalıtılmış bireyler ve kapalı kompartımanlardaki insan sınıfları arzusuna eşit olarak görmüştür. Ona göre, tekrarlayan taraçalar dizisi ve ayrılmış tek ev, aynı şeyi, pazar kapitalizmini destekleyen sınırlı formları yansıtmaktaydı (Causey, 1998, s. 200).

Bir yapının içinden yukarıya doğru uzanan koridor görünümünde bir formun kesilmesi, toplumsal hareket ve akışkanlığın metaforudur. Matta-Clark, "Öncelikle sadece fiziksel zorunluluklara dayanmayan ve ayrıca bir bağlam olarak banliyöye ait kentsel kutuları, edilgen ve yalıtılmış tüketiciye yani neredeyse esir bir kitleye bir teminat gibi gösteren endüstrinin kuşatma halini" önceden hazırlanmış bir kapalılık durumunu açtığını söylemiştir (Matta-Clark, 2012, s.76). Matta-Clark'ın bir binayı dışarıdan kesmesi özel alana uygulanmış bir şiddet olup, dışarıdakilere "bir içeri görüşü" önerir. Kapının sosyal ve fiziksel olarak kurulmuş eşiği dışında başka türlü bir odaya girmek bir saldırı formudur ve Matta-Clark bu açıdan saldırgandır (Causey, 1998, s.200).



Görsel 13. Gordon Matta Clark. 1977. Office Baraque Whitney Museum of American Art: Erişim: 7.06.2021 <https://whitney.org/collection/works/43352>

Matta Clark'ın yaptığı da bir anlamda inşadır fakat negatif bir inşa olduğu söylenebilir. Bir yapıyı tam anlamıyla eski haline geri döndürmeden başka bir yapı haline getirmiş, bir yapıya etki eden kuvvetler arasındaki diyalektik ilişkiyi açığa çıkarmış, görünür ve görünmez, içerisi ve dışarıları arasındaki alana yerleşmiştir. “En bilindik mekanların alternatif kullanımlarını deniyorum. İşlerimi, zaten orada olan hakkında yeniden düşünme yolları öneren; yaratıcı tasarımın kestirme soruları olarak düşünmek isterim” (Matta-Clark, 2012, s.80). Öte yandan, bir yapıya müdahale ederek onu görülmek istenen, olması gerektiği düşünülen hale getirmek eylemi, her ne kadar Matta Clark yıkıcı bir eylemde bulunmuş olsa da başka bir açıdan bir yapının reformist bir iyileştirmesi olarak da okunabilir. Matta Clark'ın binadan kesip çıkardığı bir parçayı ve bina içinde aşağı doğru uzanan koridorun fotoğrafını galeri mekânında sergilemiş olması, Smithson'un yer olan -yer olmayan diyalektiğine olan ilgisini paylaştığını gösterir. Smithson, bu ilgisinin odağına doğal mekânı koyarken, Matta Clark kent mekânını seçmiştir. Dolayısıyla her ikisi de aynı zamanda galeri ve müze sistemi gibi sanat kurumlarını hedef almışlardır.

Burada yer alan inşalar, Matta Clark'ın “aşağısı”, “yukarısı” gibi kavramlarına, mimari çevre ve kapitalizm ilişkisi hakkındaki düşüncelerine yakın olmakla birlikte, var olan bir yapı ya da yapılara yıkıcı müdahalede bulunmak yerine tamamen yeni bir insanın olanağını aramak bakımından onun sanatından ayrılır. Zaten Matta Clark da tam anlamıyla bir yıkım işlemi gerçekleştirilmemiş, daha çok bir yapının var olan sistemine saldırarak yapıyı gözenekli bir hale getirirken, yapı halen varlığını korumakla birlikte onu yeni bir forma kavuşturmuştur. Buradaki inşalarda ise, aslında, tam anlamıyla bir yıkım ve yeniden inşa vardır. Var olan bir yapıya fiziksel bir müdahalede bulunup onu zayıflatarak yapıya etki eden kuvvetlerin görünürlük kazanmasından daha çok bu kuvvetlerin mücadelesinin insanın asli unsuru olması gereği üstünde duruldu. Bir mimari mekânın yeniden yapılandırılarak heykelsi bir mekân haline getirilmesi değil, heykelin uzamının inşası yolu ile mekânsal ilişkilere müdahale edilmesi söz konusudur. Bu yaklaşım, bir yapıya müdahale ederek onu daha iyi hale getirmek isteyen reformist bir pratik yerine doğrudan politik bir alan oluşturmak için devrimci bir yıkma ve yeniden yapma pratiğinin tercih edilmesidir. Tıpkı Bekleme Listesi filminde devrimin uğradığı saldırılar, bürokrasi, devam eden eski insani alışkanlıklar karşısında gündelik hayatın çeşitli zorlukları içinde mücadele eden insanların yaptığı gibi, insanlık kendi inşalarını yapmayı umut etmekten ve yapmaktan vazgeçmeyecektir.

Görsel 14’de yer alan “Kule”, “İhlal Çizgileri”nde olduğu gibi, güvencesizlik durumu ile yer altında kalan görünmez bir enerjinin yüzeye çıkması, görünür olması ve güvencesizin muhataplarının kendi kulelerini inşa etme mücadelesi arasındaki bir ana ilişkindir.



Görsel 14. Yasemin Tığın, “Kule”, 2015.

Kapitalizm, SSCB ve diğer sosyalist rejimlerin yenilgiye uğraması ile dünya çapında emekçi kitleler üstünde baskısını artırmış, her alanda yıkıcı bir saldırganlığı sistemli hale getirmiştir. Kendi sermaye birikimini sürdürmeyi güvence altına almak adına dünyaya güvencesizliği ihraç eden kapitalizm, doğal ve kültürel yaşamı yok ederek ilerlemektedir. Emekçi sınıfların, sosyalist sistemin dengelere ağırlığını koyduğu bir dünyanın koşullarında kazandığı sınırlı haklarının birer birer elinden alındığı günümüzde tam da bu güvencesizliğin içinden bir

inşayı gerçekleştirmek ona teslim olmamaktır. Güvencesiz durumu bir inşaat alanının biçimsizliği, güçsüzleştirilmiş bir yapı ya da tehlike ve korku uyandıran bir inşa ile temsil etmek çaresizlik duygusu tarafından ele geçirilmeye de neden olabilir. Oysa hayatın bütün güvencesizliğini kabul edip, kurulu düzenin eski yasalarını iptal eden bir yasanın biçim verdiği bir yapıyı inşa etmek, çaresizlik duygusunu alt etmek ve mücadele etmeyi sürdürmektir.

4. YAPI: FARKLI UZAMSAL KUVVETLERİN KARARSIZ DENGESİ



Görsel 15. Yasemin Tığın. *Kararsız Denge*, 2015.

Görsel 15’de yer alan *Kararsız Denge* adlı çalışmada ve bu raporun konusunu oluşturan diğer çalışmalarda, yapıyı bir arada tutan iki farklı nesnenin bir araya gelerek oluşturduğu hassas denge dolayısıyla yapı her an dağılma riski altındadır. Bu yüzden, nesnelerin her an geldikleri yere inşaat alanının karmaşık yapısına geri dönmesi olasılığı vardır. Bu nesneler, maddi dünya ile ilişkide olmanın bir sonucu olarak çalışmanın yapısına dahil olur, bir malzeme olarak görev üstlenir ve yine maddi dünyanın koşullarına uygun olarak bir araya gelip bir yapıyı oluştururlar. Böyle bir yapıyı, herhangi bir sistemi ayakta tutan güçler ile onu tehdit eden güçlerin mücadelesinin imgesi olarak okumak mümkündür. Ancak böyle bir okuma, yapıya dışsal betimleyici bir tasvire değil yapının kendisini belirleyen fiziksel güçleri açıkça ortaya koyan yapısal mantığa içkin olarak yapılacaktır. Bunun yanında yapıyı oluşturan nesnelerin gizlenmemiş ve açık bir şekilde görünen kimlikleri okumayı doğrudan parçası oldukları sisteme yani kentsel mimari çevreye yönlendirecektir. Böylece psikolojik,

biyomorfik, ikonografik okumalardan daha çok politik bir alanda okunması mümkün olacaktır. Kuşkusuz iskelet sistemi, dolaşım ve sinir sistemi gibi içsel yapılara, bir bedende bir arada varolan yaşam ve ölüm güçlerine dair okumalar da mümkündür, ancak bunlar ikincil okumalar olabilir. Zaten inşa etme ve yapı kurma eylemlerinin bütüncül bir sisteme referans vermesi kadar bir heykele, bir bedene ve yaşama ilişkin çağrışımlar yapması her zaman mümkündür.

Postminimalist bir strateji olan biyomorfik referanslar özellikle kadın sanatçıların eserlerinde yer bulmuştur. Bu sanatçıların içinde yer alan Eva Hesse, malzemeye yaklaşımı, malzemeyi kullanımı, kompozisyona ilişkin yaratıcı çözümleri, formun yapısına içkin kılınan bedensel ve psikolojik referansları, malzeme ve form ilişkisine yaptığı yenilikçi katkılar ile geliştirdiği estetik dili açısından önemli bir sanatçı olup, kendisinden sonra gelen birçok sanatçıyı etkilemiş ve halen etkilemektedir. Bu raporda tartışılan heykel pratiğinin önemli etkilenme kaynaklarından olan Hesse'nin etkisi, günümüz heykel sanatçılarından Sze ve Barlow'un eserlerinde de görülür. Örneğin Barlow, Robert Enright'in sorduğu, *Tip* adlı eserini müzeye bir saldırıda bulunmak niyetiyle mi yaptığı sorusuna verdiği cevapta, benzer bir düşüncesi olduğunu ama bunun müze ile ilişkili olmadığını söyler. Barlow, cevabında Serra ile kendisi arasındaki farkı açıklarken, aynı zamanda Hesse'yi doğrudan kendi etkilenme kaynakları arasında gösterir:

Yanında Richard Serra vardı, bu yüzden ona eşlik eden bir şey düşündüm ama farklı bir gücü ve enerjisi olan, parçalanmış ama bütünleşen ve dikey olduğu kadar yatay olan bir şey düşündüm (...) Vinçler tarafından taşınan bir heykel değil, Serra'ya muhalefetle oynuyordum ... Ama benim için önemli olan sanatçılar Eva Hesse ve Gordon Matta Clark, erken dönem Robert Morris, Louise Nevelson, Louise Bourgeois ... (2018, s. 35).

Buchloh da Sze'nin sanat tarihsel köklerini irdelediği *Surplus Sculpture* başlıklı makalede, Sze'nin form, malzeme ve yordam stratejilerinde Hesse etkisinin varlığından söz ederek, onun, "stratejilerini, Brancusi'den Oldenburg'a uzanan sanatçıların miraslarından türetilen hacimsel nesne yapılarına, doğrudan diyalektik karşıtlık içinde geliştiren Eva Hesse ve Gego'nun heykel pratiğinden etkilendiğini" ve "bu karşı-modellerin bazılarını, mekanın sosyal ve fenomenolojik deneyimini yapılandıran kendi projelerine dahil ediyor" gördüğünü söyler (2016, s. 82).

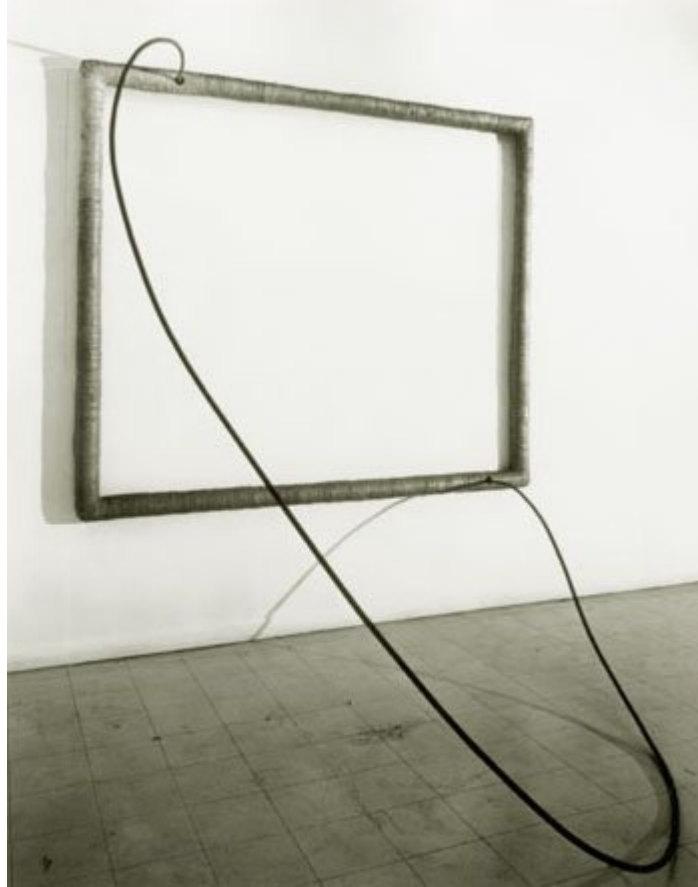
1966 yılında New York'ta düzenlenen "Eccentric Abstraction" sergisinin küratörü Lucy Lippard, heykelde yeni bir tarzın ortaya çıkışını işaret ettiği *Eccentric Abstract* başlıklı makalesinde, "formal sanatın katı kurallarının yabancı olana yönelik herhangi bir sapmayı

tamamen engeller görüldüğü koşullarda” bir grup sanatçının, “genellikle birbirinden habersiz olarak, temel yapılarla olduğu kadar şaşırtıcı bir şekilde gerçeküstücülüğün yönleriyle de pek çok ortak noktası olan heykelsi olmayan bir tarz geliştirdiğini”, bu sanatçıların, hayal gücü ve duyuşsal deneyimden kaçınmayı reddederken, aynı zamanda nesnel olmayan sanatın talep ettiğı sağlam biçimsel temeli feda etmeyi de reddettiklerini açıklar (1971, s. 99). Lippard, heykelsi olmayan tarz ifadesi ile geleneksel heykel uylaşımının dışına çıkan bu sanatçıların, üç boyutlu sanata “yeni malzeme, biçim, renk ve duyuşsal deneyim alanları açtığını” anlatmaktadır (1971, s. 99). Bu sanatçılardan Hesse’ye ayrı bir ilgi gösteren Lippard, onun hakkında yazdığı kitapta, Hesse'nin varoluşçu mizahı ve erotizminin biçimlerde değil fakat biçimin ve formun son derece duyuşsal dokusunun bileşiminde buluşup kaynaştığını, formların kabarması veya sarkması, yayılması ya da eğilmesinin, insanda, bu biçimlerle ilgili durumları başka bir bedenle ilişkilendirerek kendi bedenini hissetmesinin yolunu açtığını söyler. (Lippard, 1976, s. 187). Robert Pincus Witten, Hesse’de de görülen Postminimalizmin biomorfik referanslarının köklerinin Oldenburg’un büyük boyutlu yumuşak heykellerinde bulunduğunu, ancak onun heykellerinde, “Oldenburg’un otonom eserlerinden oldukça ayırıcı olarak yerçekimi kuvveti, yerin yayılma hareketi, duvara sabitleme ve duvar desteğinin” her zaman hissedilir olduğunu vurgulayarak iki sanatçı arasında önemli bir ayırım yapar (1987, s. 51). Hesse’nin kullandığı malzemeler biomorfik çağrışımlarla dolu olup, formlarında da bu özellik vurgulanır ancak bu “formlar çağrıştırır fakat betimlemez” (Pincus-Witten, 1987, s. 49).

İzleyiciyi ikircikli bir duruma sokan formal karmaşıklıktan hoşlanan Hesse, kısmi nesneyi andıran nesnelere, beden ve iç organlarla ilgili olanın üstünde duran yaklaşımıyla çağdaş diğer Post-minimalist sanatçılarda olduğu gibi Minimalizmin estetik alanına saldırmak amacındadır. Lucy Lippard’ın işaret ettiği gibi, Hesse’in sanatı, “fiziksel ve formal uyumsuzlukların doğrudan karşılıklı bir meydan okuması; sertlik/yumuşaklık, pürüzlülük/düzgünlük, kesinlik/şans, geometri/serbest form, kırılganlık/sağlamlık, doğal yüzey/endüstriyel inşa” olup, örneğın, *Contingent (Olumsuzluk)*; düşme ve boşlukta süzülme, doğa ve doğaüstü karşıtlığı gibi bütün bu karşıtlıklarla oynar, onları bir şekilde kararsız, ve güvensiz ama aynı zamanda da kararlı bir biçimde maddi ve metaforik kılar (Foster, Krauss, 2011, s. 548-549). Cindy Nemser’le yaptığı söyleşide, eserlerinde görülen karşıtlıklar için en uygun sözcüğün mantıksızlık olabileceğini söyleyen Hesse, mantıksızlığa yüklediğı anlamı şöyle açıklar:

Çelişkiler ve karşıtlıklarla ilişkili. Eserimde kullandığım biçimlerde çelişkiler kesinlikle orada duruyor. Düzene karşı kaos, ipliksiye karşı kütesel, büyüğe karşı küçük getireceğimi biliyordum hep., en saçma karşıtları ya da en aşırı karşıtları bulmaya çalışacaktım... Onların mantıksızlıklarının farkındaydım hep, ayrıca onların biçimsel çelişkilerinin de farkındaydım ve bir şeyi ortalama, normal, doğru büyüklük, doğru oranla yapmaktan hep daha ilginç oldu bu (2016, s. 950).

Hesse, aynı söyleşide, mantıksızlık veya aşırı duygu fikrinin ilk kez *Hang Up* (Görsel 16) adlı eseriyle belirginleştiğini anlatır: “Şimdiye kadar yaptığım en mantıksız yapı ve bu yüzden gerçekten iyi. Her zaman ulaşamadığım bir tür derinliği var ve elde etmek istediğim bu tür bir derinlik, ruh veya saçmalık ya da hayat veya anlam yahut duygu ya da akıl...” (Nemser, 1970, s. 59-63).



Görsel 16. Eva Hesse. Hang-up. 1966. Erişim: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/eva-hesse/eva-hesse-exhibition-guide/eva-hesse-exhibition-guide-1>. 11.11.2021

Lippard, yine aynı makalede Minimalist estetiğe ilişkin olarak şöyle demektedir: temel yapıların kendine yeterli bütünlük ve tekrar eden kompozisyonları, bu yapıları pasifleştirerek cansızlaştırır, buna karşın sergiye katılan yeni sanatçıların eserlerinde bu ölüm önermesi ile formlara tamamen duysal bir yaşam veren öğelerin imkânsız buluşması gerçekleşir, yapısal dili humor ile tanıtırırlar (1971, s. 100). Örneğin, Hesse, *Metronomic Irregularities*, adlı

eserinde “Minimalist ontolojinin katılığını, eksantrik ara bağlantının düzensiz tutarsızlığıyla birleştirir” (Pincus-Witten, 1987, s. 52). Lippard, Hesse’in “çizgi”yi her zaman bağlantı kurmak amacıyla kullandığını, çizgiye bir “imkânsız uzamı” değerine bağlayan önemli bir işlev kazandırdığını, bunu gerçekleştirmek için ip, kablo, tel gibi gerçek çizgisel malzemelere baş vurduğunu, böylece “uzamı çizmek” klişesine yeni bir canlılık sunan bu tutumunun, onu, demirden kırılğan çizgiler kullanan Smith gibi sanatçıların yapmacık tavrından farklı bir noktaya taşıdığını söyler (1976, s. 190).

Arter’de açılan Spaceliner sergisinin küratörü Barbara Heinrich, sergi için hazırlanan katalog yazısında, uzama yayılan çizginin özgürce hareket ederek, “bir olumluluk, bir olgusalılık” kazandığını yazar (2015, s. 26). Bu durumda çizgi hacimsel bir uzamı hem işaretleyerek tanımlar hem de fiziksel olarak uzamı ortaya çıkarır. Yani temsil eden çizginin grafiksel niteliği ile (mimari bir çizim, bir tasarımda olduğu gibi) maddi gerçekliği (ağırlık, hafiflik gibi maddi nitelikleriyle birlikte) aynı uzamda bir araya getirilir. Picasso ve Gonzales’in telden konstrüksiyonları uzama çizimin ilk örnekleri sayılabilir. Michael Glasmeier, aynı katalogdaki *Gezgin Uzamlar* başlıklı makalesinde, Christa Lichtenstern’in, Picasso’nun telden konstrüksiyonları hakkında yaptığı çözümlemeyi alıntılıyarak aktarır: “Telden konstrüksiyonlar bir nevi uzama çizimdir böylece aynı zamanda heykel sanatıyla, daha önce yalnızca mimariye ait olan bir alanı fethetmeye doğru ilk adımı atmış olurlar: Uzam yaratmak” (2015, s.87). Sanat tarihinde uzama çizim örneklerinin Rönesans’tan beri bulunabileceğini, ancak bu dönemdeki örneklerde henüz hacmin görülemediğini, uzama çizimden ancak “görülebilir uzamsallığın bir boyutu olarak boşluğun yeniden tanımlanması” şeklinde söz edilebileceğini söyleyen Glasmeier’e göre, Hesse’nin *Hang-Up*’ı, “uzama çizime eşlik eden genişlemeyi, mekânın açılımını” göstermek konusunda önemli bir örnektir (2015, s.106). Çizginin tasvir edici işlevi ile maddi yapının örtüştüğü bu ikircikli durumda, hacimle birlikte varolan üç boyutlu çizim, farklı perspektif ve görüş açılarından algılanabilir olduğundan çevresiyle ilişkisi değişir “imge, mimari ve algılanan mekân arasındaki sınırlar ortadan kalkar (böylelikle uzamsal çizimler, verili uzamın ölçü ve oranlarına bakışımızı keskinleştirir)” (Heinrich, 2015, s. 26). Heinrich, bu yaklaşımın izleyici ve sanat nesnesi arasındaki ilişkiyi de kökten bir biçimde değiştirdiğini, izleyicinin bu durumda çalışmanın içinde hareket etmekte olduğunu, “gerçi hala işi kendisinin karşısında duran bir şey olarak algılar, ama artık aynı zamanda onun bir parçasıdır da” diyerek açıklar (2015, s. 26). Çizimin bir süreç haline geldiği uzamsal çizimlerle “İmgenin, bedeninin ve hareketinin birlikte iş görmesiyle yeni bir uzam ve desen deneyimi oluşur. (...) Desenin uzamda yayılışıyla

beraber, uzama dair fikir ve deneyimlerimizin koşulları ve sınırlarının yeniden tartışıldığı” bir durum yaratılmış olur (Heinrich, 2015, s. 26).

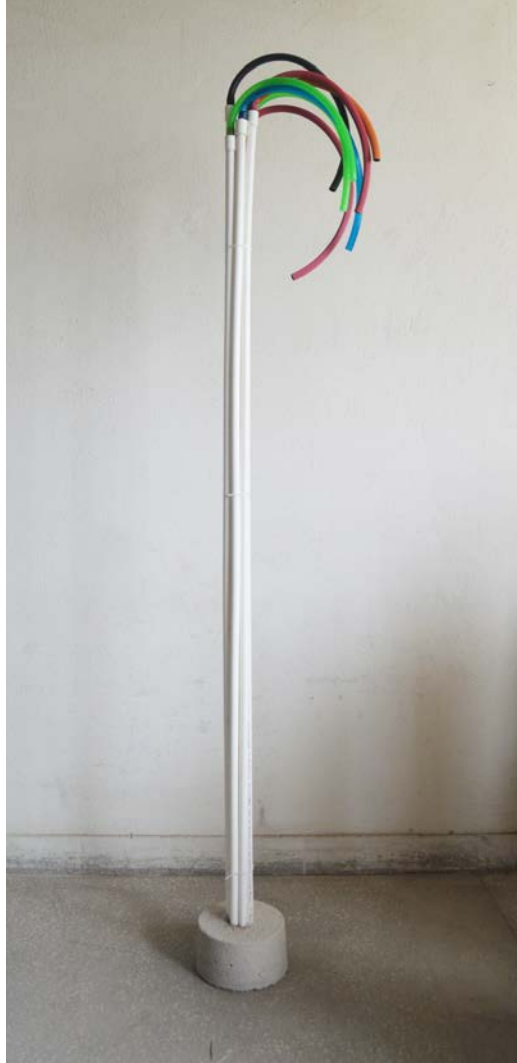
Aslında Hesse’in birçok çalışmasında uzamsal çizgi kullanılır. *Hang-Up*’da olduğu kadar *Ennead* gibi ip kullandığı diğer çalışmalarında da iplerin düğümlenmesi, sarkması tamamen malzemenin maddi gerçekliği tarafından belirlendiğinden, Lippard’ın vurguladığı gibi, onun uzamsal çizimlerinde yapay olan hiçbir şey yoktur.



Görsel 17. Yasemin Tığın. İşaretler. 2016.

Bu rapordaki çalışmalarda da bir mimari plan, bir tesisat projesi, makro veya mikro ekonomi modellerini, doğa olaylarını, bilimsel çalışmaları açıklayan modelleri temsil eden grafikler gibi uzamsal temsil çizgilerine benzer çizgileri kullanarak bir uzam inşa etmek, temsil edici çizgi ile maddi gerçeklik kazanan uzamsal çizginin bir yapı içinde kurucu işlev yüklenmesi, böylece mimariden heykele, heykelden bilimsel modellere kadar geniş bir alana ya da tersi yönde geçişlere imkan verecek yapıların inşasının hem uzamsal hem kavramsal genişletici potansiyeline dönük bir farkındalıkla hareket edildi (Görsel 17). Görsel 18 de hem bir

fonksiyon grafiğine hem çizginin uzamdaki potansiyel olanağına hem de kullanılan malzemeler dolayısıyla yapının kentsel mekânla ilişkisine vurgu yapar.



Görsel 18. Yasemin Tıgım. Bükülmeler. 2016.

Görsel 19’da yer alan çalışmada hortumlar, üç ayrı modülü birbirine bağlayarak yapıyı bir arada tutarken, çizgiye de yeni bir yaşam vermesi, kullanılan nesnelerin yapısal özellikleri ve nesnelerin uzamı biçimlendirmede üstlendikleri işlevin bir gereğidir. Hortumlar, görelilik olarak ağır olduğu için bir yandan yapıyı bir arada tutarken öte yandan da itip çekerek sabit bir konumda durmasını engellediğinden eğrilerin altında kalan hacimsel alan da sürekli olarak değişecektir. Ama bu hareket belirli aralıklarla sürekli tekrar eden bir hareket olmayıp, nesnelerin farklı fiziksel özellikleri ve yapı içindeki karşılıklı etkileşimleri nedeniyle her an açığa çıkabilecek bir potansiyel olarak yapının bünyesine dahildir. Dolayısıyla Calder’in hareketli heykelleri ya da kinetik heykelin mekanik hareketinden

farklı olarak söz konusu olan yapıya ya da uzama içkin bir potansiyelin varlığıdır. Çizginin zaten hacmi açan ve uzamda zamansal olanı gösteren özelliği, uzamın bu potansiyeline işaret ederek yapıyı hareketli kılar. Ancak burada ise uzamsal kuvvetlerin vektörel bir gösterimi değil vektörel çizginin somutlaşması, uzamsal hareketin kendisi söz konusudur. Görsel 15’de olduğu gibi Görsel 19’da da aynı kararsızlık hali görülür. Bu kararsız durumdaki güvencesiz inşalar paradoksal olarak uzamın çok sayıdaki potansiyel olanaklılıklarının somut bir ifadesidir.



Görsel 19. Yasemin Tıgım, 2016. Hareketli Yapılar (Asi mimar için model)

Pincus-Witten, Hesse gibi minimalist estetiğe karşı strateji geliştiren sanatçıları postminimalizm adı altında toplarken, Krauss ve başka eleştirmenler de çalışma sürecine yapılan vurgu nedeniyle süreç sanatı adı altında toplamıştır. Lippard ise bu yöntemleri heykel dilini formalist gelenek karşısında özgürleştirecek yeni malzeme, biçim, renk ve duysal deneyimlere açan bir yol olarak değerlendirmiştir. Keza Krauss da bu sanatçıların uygulamaya koyduğu stratejilerin heykel için yeni bir söz dizimi anlamına geldiği düşüncesindedir. Lippard ve Krauss gibi eleştirmenlerin öngörülerinin bugün gerçekleştiği, birçok çağdaş sanatçının o yıllarda yürürlüğe sokulan stratejiler üzerinden sanatlarına yön vermeye devam ettiği görülür.

Burada yer alan sanat çalışmalarında da bu stratejilerle, özellikle süreç ve malzemenin heykelsi olanaklarına yönelik dikkat açısından benzerlik kurulabilir. Postminimalist sanatçıları harekete geçiren öncelik, minimalizmin katı formlarına ve psikolojik etki yasağına karşı saldırıda bulunma isteğidir. Her şeyden önce otobiyografik unsurları, sanatçı kişiliği ve psikolojisini yeniden sanata dahil ederek tepki vermişlerdir. Burada ise postminimalist sanatçıların soyut ekspresyonizm geleneğinden taşıdıkları sanatçı psikolojisinin üç boyutlu çalışmalara uyarlanması noktasından değil, belirli amaçlara göre önceden planlanan mimari inşa etme anlayışından farklı bir yol izleyecek yöntemin seçilmesi noktasından hareket edilmiştir. Bu yöntem Tatlin'in formu belirleyen malzemedir biçimindeki materyalist anlayışına yakın durur. Ancak Tatlin ve çağdaşlarının taşıdığı teknolojik ilerlemeye karşı duyulan iyimserlik açısından onun sanatından ayrılır. Burada, seçilen nesnelere önemi bir kez daha ortaya çıkar. Çünkü süreç sanatının uygulayıcıları neredeyse malzemeleri ile kendi içsel dünyaları arasında bir bağ kurarak malzemeyi bir biçimde kendilerinin kılarlar. Bu malzeme, Serra için ilk döneminde kurşun, Hesse için lateks, fiberglas, ip, Benglis için ise poliüretandır. Oysa burada seçilen nesnelere mimari çevrede görünmeyen bir sisteme ait olması nedeniyle seçilmiş, bu nesnelere başka bir anlam atfedilmemiş, herhangi bir içsel bağ kurulmamıştır. Günlük yaşama pratiği içinde kentte olmaktan dolayı bir inşaat faaliyetinin deneyimine maruz kalınmış olunması nedeniyle karşılaşılan bu nesnelere, doğrudan inşaat alanından sanat çalışmasına katıldı. Bunun yanında kullanılan nesnelere, üretimde ara malzeme olarak kullanılan ve bitmiş ürün içinde tanınmaz ya da görülmez hale gelen nesnelere değil, üretilmiş nihai kullanım nesnelere olup, onların görünümünü niteliklerini değiştirip saklayacak herhangi bir müdahalede de bulunulmadı. Dolayısıyla Hesse'de daha çok malzeme vurgusu, buradaki çalışmalarda ise nesne vurgusu ön plana çıkarır.

Nihai bir forma ulaşmak niyetinden çok bir malzemenin olanaklarını açığa çıkarmakla ilgilendiği açık olan Hesse, malzeme duyarlılığı yüksek olan bir sanatçıdır. Bu yaklaşımı, sürecin olasılıklarına kendini açmasından dolayı belirlenmiş bir imgeyi gerçekleştirirken malzemenin doğasına içkin özellikleri gözetken yaklaşımlardan farklıdır. “Malzemeye sadakat” gibi kendi yaklaşımını tam olarak açıklayamayan eskide kalmış bir tarz ile ilişkilendirilmek istemeyen Hesse, “...örneğin *Contingent*’de kumaşını kauçukla kapladım çünkü kauçuğun dayanıklılık için daha fazla güçlendirilmeye gereksinimi vardı” diyerek kendi malzeme yaklaşımındaki farkı açıklar. Onun, “...formu yok etmeyi reddetmesi malzemelere incelikli yaklaşımıyla ilişkilidir” diye yazan Lippard’a göre, Hesse’in forma ilişkin “tutuculuğunun”, bu tür malzeme ve düzenlemelerin heykelsi olanakları hakkındaki yüksek farkındalığından kaynaklanır (1976, s. 137). Hesse’ Nemser’e, çalışma sürecini ve form malzeme ilişkisini şu sözlerle anlatır:

Malzemeleri güzel bir öz olarak görmüyorum... Bana göre asıl konu bir amaca bir sona ulaşmak kendi içinde pek o kadar da bir şey değil...Eser üzerinde çalışarak daha önce düşünülmemişin değil, potansiyelin bir parçasını çıkarmaya çalışıyorum... Çalışırken eserin kendisi bir sonraki adımı tanımlayabilir, yeniden tanımlayabilir, ya da belirsiz bir fikirle bağlantılı bir sonraki adımı gösterebilir...Neler olduğuna ve neler olabileceğine kendimi bırakmak ve öylece gidip değiştirmekte özgür olmak istiyorum...Fakat dürüstlük konusunda çok güçlü bir hissim var -ve süreç içinde , kulağa bayat gelse de, kullandığım şeye sadık olmak istiyorum ve onu en gösterişsiz, en doğrudan şekilde kullanıyorum.

Malzemeler çalışmanızın içeriğiyle nasıl ilişki kuruyor?

...Öncelikle çalışırken sadece çalıştığım soyut nitelikler sözkonusu oluyor, yani malzeme, alacağı biçim, büyüklük, ölçek, konumlama, nereden geldiği, tavan, yer... Fakat soyut ya da estetik noktalarda imgenin bütünselliğini değerlendirmiyorum (Nemser,2016, s.949).

Buradaki çalışmalarda da malzemenin uzam inşasındaki olanaklarının süreci yönlendirdiği bir yaklaşım benimsenmişse de Hesse’nin, *Contingent* gibi çalışmalarında açık bir şekilde gözlemlenen, yüzeyde sanatçının elle çalışmasının izlerini bıraktığı Soyut Ekspresyonizm etkisindeki bir süreç anlayışından uzakta bulunduğu açıktır. Eva Hesse’in tercihi, yumuşak, biçimlendirilebilir, elle çalışmaya uygun ve dokunma duygusunu açığa çıkaracak malzemeler olduğundan yüzey dokusu bu yüzeye daha önce birinin dokunduğunun fark edilmesine neden olur ve dokunma hissini uyarır. Oysa burada kullanılan nesnelere, bu türden elle biçimlendirmeye uygun nesnelere olmadığı daha doğrusu böyle bir tercihte bulunmaktan kaçınıldığı için daha çok kesme, birleştirme, bağlama, eğilme, doğrulama, uzanma gibi tüm beden fiziksel çalışma sürecine katılır. Dolayısıyla yüzey etkisi görülmezken bu bedensel hareketlerin varlığına ilişkin kanıtlar ortadadır (Görsel 20).



Görsel 20. Yasemin Tıgın. Manzara. 2016.

Ancak, bunun anlamı, dokunma veya başka duyuşsal etkilerin olmayacağı değildir. Çünkü sadece hortumların yumuşaklığı ve hareketi değil, yapının kararsızlığı da doğrudan dokunma duygusunu tetikleyebilir, bunun yanında rengin varlığı ise başlı başına duyuşsal bir öğedir. Hatta izleyicinin işe müdahale etme isteğini bile harekete geçirmesi olasıdır ki, zaten sergilendiği alanda hortumları yerlerinden çıkarıp başka yerlere takan bir müdahalede bulunulmuştu. Ayrıca Hesse'nin sanatındaki kararsızlık durumu kullandığı malzemelerin uyumsuzluğu ve birbirleriyle formal uyumsuzluklarından kaynaklanır ama bu yapının bütününe sadece parçalılık olarak etkide bulunur. Buna karşın, buradaki çalışmalarda nesnelerin maddi varoluşlarından kaynaklanan formal uyumsuzluk ayrı alanlarda izole edilmemiş, dolayısıyla hem birbirlerini hem de yapının bütününe etkileyerek çalışmanın tümü için kurucu hale gelmesi istenmiştir. Bu şu anlama gelir: Bu çalışmaların fotoğrafları bize orada gerçekte ne olup bittiği hakkında yeterince bilgi veremeyecektir. Esasında bu

Richard Serra'nın dediği gibi bütün heykel sanatı için geçerli bir koşul olmalıdır: "Heykeli fotoğrafın düz düzlemine indirerseniz, ilgilerinizin yalnızca bir kalıntısını aktarmış olursunuz. İşin zamansal deneyimini inkâr edersiniz. Heykeli sadece tüketim amacıyla farklı bir ölçüğe indirgemez, işin gerçek içeriğini de inkâr edersiniz" (1994, s. 48).

Bunun yanında yapıya ulaşan biçimler, tamamen nesnelerin biçim alma yeteneği ile ilişkili olduğundan bir sanat yaklaşımına referans vermek ya da onunla hesaplaşmak gibi bir niyetin ötesine geçen bir durum söz konusudur. Nesnelere nasıl bir araya gelebiliyorsa öyle kullanılmış, onların gerçek hayatta görüldüklerinden çok farklı görünebilecekleri formlar içerisinde tanınmaz hale gelmeleri istenmemiştir. Bu tercih, birçok seçeneği elediğinden ortaya çıkan biçimler bu nesnelerin dayattığı biçimlerdir. Zaten amaç bazı biçimlere ulaşmak olmadığından bu biçimler bir uzam inşa etmenin aracıdır. Yani biçimler üstünden okuma yapmak doğru bir yaklaşım olmayacaktır. Amaçlanan, Matta-Clark'ın da düşündüğü gibi, kapitalist sistemin bir çıktısı olan mimari çevre ile bir karşıtlık ilişkisi kurabilmek, bunu yaparken heykel sanatının birikimlerinden faydalanmak için Serra'nın dediği gibi, "öncüllerle ilişkide olmak"tır. Dolayısıyla postminimalist sanatçıların o tarihsel koşullarda ileri sürdükleri önermeler bugün için geçerli olmadığından bu türden bir okuma yapmak mümkün değildir. İkinci olarak, politika üretmek için bir nesnenin sadece yerini değiştirerek yabancılaştırma etkisinin yeterli olmayacağı aynı zamanda verili mekânsal ilişkileri yeniden düzenleyecek bir yapının inşa edilmesinin gerekli olduğu, bunun için de her şeyden önce çalışma yönteminin farklılaşması gerektiği açıktır. Önceden belirlenmiş bir tasarıma sıkı sıkıya bağlı olmadan, planlanmış ve planlanmamış süreçlerin birlikte ilerlediği bir yöntem tercih edildi. Bu yaklaşım, süreci tamamen tesadüfe bırakan Hans Arp'ın "tesadüfün yasalarına göre" yönteminden veya sürrealist "otomatik yazı" tekniğinden farklıdır. Böyle bir yaklaşım aslında insanların gündelik hayatı sürdürme biçimlerine benzer. Gündelik yaşamda da her şey planlandığı gibi ilerlemeyebilir ve bu durumda bazı çözümler bulmak gerekir. Ya da bazen kendiliğinden başlayıp gelişen bir sürece planlayıp, hesaplayarak müdahale etmek gerekebilir. Doğaçlama gündelik hayatın sürdürülmesi için geliştirilmiş bir yetenektir. Günümüz kapitalist sistemi ise öngörülemeyen hiçbir davranışın ortaya çıkmayacağı şekilde kentleri biçimlendirmekte, kentte yaşayanların bütün davranışlarını doğaçlamaya yer bırakmayacak biçimde düzenlemektedir.

Buradan hareketle, hortumun serbest bırakıldığında yere yayılmaya yatkınlığı, boru parçalarının eklenerek ama kesinlikle sınırlı bir inşa etkinliği dayatan yapısı, iki nesnenin

birbirine uyguladığı kuvvetler, birbirini çekmesi, itmesi, taşınması özelliklerini bazen formun lehine olacak biçimde yönlendirmek bazen de nesnelerin bu hareketlerinin forma müdahalesine izin vermek, inşa eyleminin ve yapının, kentin mimari çevresi ile uyumunu başlangıçtan sonuna kadar her aşamada iptal etmektir. Çünkü hem inşa süreci hem ortaya çıkan yapı kentin yapıları ile bir karşıtlık içindedir. İnşa edilen bu yeni uzamda nesnelere halen su borusu ve hortumdur ancak artık ait oldukları mekânsal ilişkiler sistemi tarafından tanımlanmadıkları gibi eskiden ait oldukları mekâna girmiş, onun ilişki sistemini yıkmış, başka kurallarla işleyen bir sistem inşa etmişlerdir. Kararsız denge, güvencesiz bulunuş bu uzamsal kuvvetlerin etkileşiminin, görünürde hareketsiz olduğu düşünülecek bir yapının içinde var olan hareketin sonucudur. Yerçekiminin bağlayıcı ve yıkıcı etkileri bu homojen olmayan heterojen yapı ile görünür olmuş, aslında bütün yapıları etkileyen görünmez kuvvetler görülmüş hale gelmiştir (Görsel 21).



Görsel 21. Yasemin Tıgın. 2016. Karşılaşmalar.

Eva Hesse'in sanatında da benzer biçimde farklı kuvvetlerin etkisi hissedilir. Örneğin Ennead (1965), hakkında konuşurken hem sürecin hem de bu kuvvetlerin etkisinin eserin oluşumundaki yerini belirtir:

...Tepede mükemmel simetrik başladı ve her şey mükemmel bir şekilde planlandı... Yine de sonunda bir ip karmaşı oldu... İpler çok yumuşaktı ve her biri çemberlerden birinden geliyordu. İpi arkadan eşit olarak düzenlediğim ... ve hepsi aynı uzunlukta olduğundan mükemmel biçimde düzenlenebilir olduğu halde, düşmeye başlar başlamaz, farklı yollara gittiler ve yere yaklaştıkça daha da kaotik hale geldiler... (Nemser, 1970, s. 59-63).

Fakat buradaki çalışmalarda, sadece ip gibi anti-form bir malzemenin fiziki kuvvetlerin etkisiyle kaotik bir duruma doğru gitmesi değil, iki nesnenin birbirlerine etkide bulunmak yoluyla kaotik bir durumdan kurtulmaya çalışması vardır (Görsel 22).



Görsel 22. Yasemin Tıgın. Direniş. 2022.

Böylece ortaya çıkan yapı, bu mücadelenin hem bir alanı hem de sonucu olur. Böylece kaotik bir durumun ortaya çıkma ihtimali hissedilse dahi bu durum şimdilik ortadan kalkmış, istikrarsız, kararsız, değişken, parçalı yapılar, içine veya dışına yerleştiği mimari mekanının dikey, sabit, kararlı ve istikrarlı yapısıyla bir karşıtlık ilişkisi içine girmiştir.

İstikrarsız yapıların bir öncülü olarak, görülen, Serra'nın "Dengesini koruyarak yapısal bütünlüğünü sürekli yenilemek zorunda bir şey olarak heykel imgesini" yaratan, *One Ton Prop* adlı eseri, "Bir 'tasarım' olarak -a priori belirlenen- küpün yerine, küpü zaman içinde kendisini, tamamen gergin yüzeyinin gerçeklerine bağlı olarak yaratan bir oluşun vekili yapar" (Krauss, 2021, s. 306). Diğer çağdaşlarının yaptığı gibi heykel kategorisini ortadan kaldırmaya değil onu yeniden tanımlamaya yönelmiş, mecra üstünde düşünmekten vaz geçmemiş ama heykelin ontolojik bir tanımlamasını yapmaya çalışmak yerine onu yeniden tanımlamakla, yani heykelin yapısökümü ile ilgilenmiş olan Richard Serra'nın 1969 tarihli *One Ton Prop*'u, "Destek Eserleri" serisine aittir (Görsel 23).



Görsel 23. Richard Serra. Moma. *One Ton Prop (House of Cards)*. 1986. 02.12.2021. t.ly/iSO4

1969'dan itibaren, heykelin fiziksel özellikleri olarak ağırlık ve malzemeye dönük dikkatini yoğunlaştıran Serra, bu eserlerde, heykelin inşa edici ilkelerini doğrudan göstermeyi amaçlamıştır. Her biri 121,9 cm kenar ölçüsünde dört adet kare biçimli kurşun levhayı

birbirine dayanak yaparak eserin ayakta durmasını sağlayan Serra'nın amacı minimalizmin durağan sabit, güvenli ve kusursuz kararlılıktaki küplerine bir saldırıda bulunmaktan daha fazlasıydı. Kuşkusuz Serra da minimalizme karşı kendi kuşağındaki diğer sanatçılar ve Hesse gibi eleştirel bir yaklaşıma sahipti. Özellikle, minimalizmi resimsellik ile ilişkisi açısından eleştiren Serra'ya göre minimalizm, her ne kadar ilişkisel kompozisyon anlayışına karşı bir tavır geliştirmişse de “Gestalt okumalarını teşvik ettiği” için “heykelin konstrüksiyonunu saklamaya ve bakanın bedenini baskı altına almaya hizmet eden idealist bütünleştirmelerdi” (Foster, 2013, s. 204). Gestalt okumalarının geri plana ittiğini düşündüğü “maddesellik, fiziksellik, zamansallık” terimlerini vurgulayan Serra, “İlk olarak mecraya özgü olma mantığının yerine malzemelerin mantığını, özgül süreçlere uygun özgül malzemeler mantığını koydu” (Foster, 2013, s. 204). Buradan “Fiil Listesi”ni türeten Serra ardından “Destek Eserleri”ni uygulamaya koymuş, *One Ton Prop (House of Cards)* “dayanaklarla yerden yükselen tüm eserlerin başlangıcı” olmuştur (Foster, 2013, s. 205). Bu eser için Serra şöyle konuşur:

Eserin etrafında dolaşma, her yönünü ve içine görme konusundaki kapasitesi hakkında kuşku yoktu. Heykel olarak ifade edilmiş olan önceki formların tarihi ile bağlantılıdır. Dört levhanın aşağı ve içe çökme eğilimi yerçekimini tanımlıyordu, birbirine bağlı ve kendi kendini destekleyen bir yapıydı, duvar dikmelerinden farklı değildi, ancak burada resimsel imalar tamamen silinmişti (1994, s. 114).

Carl Andre'nin Konstrüktivist ilgisini paylaşan Serra, özellikle “destek” eserlerinde mühendislik, üretim ve teçhizat süreçlerini ön plana almış, sadece kurşun gibi (ağırlık, yoğunluk, katılık) malzemelerin içkin özelliklerini ortaya koymak anlamında değil aynı zamanda heykelin *inşa* olarak “aksiyomatik prensiplerini” de göstermek anlamında hareket etmiştir.

Serra'nın vurgusu, yapay ya da yanılısamacı hiçbir ögenin eserde görülemeyeceği, eserin tamamen maddesel, fiziksel, zamansal kuvvetlerin etkisinin bir açığa çıkışı olduğu üstünedir. Nitekim 1986 yılında New York Modern Sanatlar Müzesinde açılan Richard Serra: Sculpture sergisinin kataloğuna yazdığı yazıda, bütün eserlerinde inşa sürecinin açık olduğunu, malzemeye, biçime ve bağlama ilişkin kararların eserin kendisinde dolaysız olarak görülebileceğini açıklar (1988, s. 140). Kurşun levhalar sadece birbirlerinden destek alarak ayakta durdukları için fiziksel kuvvetlerin etkisi altında kararsız, güvencesiz bir

durumdadır ve direnip direnemeyecekleri zamana bağlıdır. Serra'nın, bunun için ağır bir metal olan kurşunu seçmiş ve onları başka herhangi bir destek olmaksızın birbirine dayayarak inşa etmiş olması bu kararsızlık durumundan kaynaklanan güvencesizliği, risk ve tehlikenin apaçıklığı ile açığa çıkarır.

Görsel 24'teki çalışmada da Serra'nın kurşun levhalarında olduğu gibi, aradan herhangi bir parçanın çekilmesi yapının tamamen dağılmasına neden olacaktır. Serra'nın eseri, bu raporda tartışılan istikrarsız yapıların bir öncülü olmakla ve onun fiziksellik, maddesellik, zamansallık vurgusuyla heykelin inşasına ilişkin konstrüktivist ilgisi paylaşılacakla birlikte, malzeme, form ve süreç yaklaşımında belirgin farklar vardır.



Görsel 24. Yasemin Tığın. Kolon. 2022.

Serra'nın eseriyle karşılaşmanın eserin çevresindeki sınırlı bir alanda olması, eserin doğrudan izleyicinin belli bir durumu deneyimlemesi için tehlike algısını uyaracak biçimde önceden hazırlanmış olması, heykelin malzemesinin seçimini etkileyen faktörün, sanatçının, onu kendi başına anlam taşımayacak ham bir malzeme olduğu için seçmiş olması da her iki durumu sonuçları ve deneyimin doğası açısından ayırıştırır. Baker'ın Serra'nın destek eserleri için yaptığı, "Bir tanesi dağılınca ya da söküldüğünde anlamsız bir hammaddeye dönüşüyor çünkü yapısal mantığı da onunla birlikte çöküyor" saptaması, kurşun levhaların kendi başına tanınır olmadığını ifade eder (1988, s. 118-119). Burada ise, yapı dağılmış, parçalanmış ya da sökülmüş olsa bile, ayrı ayrı parçalar tanınmaz bir ham malzeme olarak görülemeyeceğinden, her durumda, su borusu, su hortumu veya strafor olarak tanınabilecektir.

Erken dönem eserlerinde süreç üstüne yoğunlaşan Serra, bu açıdan Hesse ve Morris'in malzeme ve süreç ilişkisine dönük ilgisini paylaşıyordu. Serra, *Yazılar* içinde yer alan, Bernard Lamarche-Vadel ile yaptığı söyleşide, Hesse'in de arasında olduğu bir dizi sanatçı ismi sayarak, bu sanatçılarla aslında üslup açısından bir benzerlikleri olmamasına karşın malzemelere yaklaşımda ortak bir noktalarının olduğunu söyler. Bu ortak nokta hakkında şöyle konuşur: "...herkesin malzemenin mantığını ve bunun kişisel genişleme potansiyelini araştırdığıydı – onu ses, kurşun, film, beden kılmak..." (1994, s. 112). Malzeme, eylem ve yerin ortak noktada buluşması olan *Casting (Döküm)*'de (1969), süreç kalıntı bırakmadan ürün haline gelir. Süreç sanatını, modern toplumun endüstriyel koşullarına uygun hale getirecek bir yol olarak, kendi yaptığı gibi yere-özümlü olarak gören Serra'nın süreç sanatı alan etkisine yönelmiştir.

Eva Hesse, her ne kadar Serra ile malzemelerin mantığına ve onların süreç içindeki potansiyel olanaklarına karşı aynı ilgiyi paylaşırsa da malzeme ve sürece yaklaşımı Serra'dan oldukça farklıdır. Serra, *Casting*'de eritilmiş kurşunu duvar ve zemin arasındaki çizgiye fırlatır, erimiş kurşun bu ara bölgede katılarak şerit biçimini alır. Böylesine tehlikeli bir eylemde bulunmak için bütün sürecin oldukça rasyonel ve neredeyse bilimsel bir planlamasının yapılması gerekmiştir. Serra'nın koruyucu kıyafet, eldiven ve gaz maskesi giymesinin yanında sürecin bütün aşamaları en ufak bir hataya yer bırakmayacak biçimde planlanmıştır. Endüstriyel üretim süreçlerinin bir taklidi gibi görünen bu süreç yaklaşımı ile Hesse'in lateksi eliyle bir yüzeye kat kat sürerek kalınlaştırdığı ya da Winsor'un bir ağaç

parçasını kumaş ve ipe defalarca sararak kapladığı süreç yaklaşımı neredeyse birbirinin tam tersidir. Serra'nın fazlasıyla güç çağrıştıran erkeksilikle yüklenmiş yapı, malzeme ve formlarına karşın Hesse, yumuşak, kırılğan elle biçimlendirilebilir, görece düşük değerli malzemeleri ve kararsız, parçalı, karşıt uçlar arasında salınan formları ile endüstriyel üretim teknik ve süreçlerini öne çıkaran Serra'dan ayrılır. Baker gibi bazı eleştirmenler, Hesse ve Jackie Winsor gibi kadın sanatçıların, Minimalist estetiğin form dizileri ve sistematik yöntemlerini malzeme seçimlerindeki ayıksılıkla çarpıtan stratejilerinin, kadınların kültür tarafından baskılanmış dünyasına dikkat çektiğini söyleyerek, bu sanatçıların üretimlerini kadın olma durumu ile ilişkilendirir. Bu iki sanatçının, çok farklı yollardan giderek kadın deneyimi ve erkek deneyiminin farklılığını tartışmaya açtıklarını ileri sürer. Baker, Hesse'de görülen kısmi nesneyi andıran, bedeni ve iç organları çağrıştıran imaları ve Winsor'un ağaç dallarının düzensizliğini koruyarak yaptığı minimal ızgara biçimlerinin bağlantı yerlerindeki ipin üst üste dolanması biçiminde tekrar eden bağlama eylemini, "haline gelme metaforu" olarak nitelemiş ve kadınsılıkla ilişkilendirmiştir (1988, s. 82-83-84-87). Ancak bu sanatçıların niyeti, kavramsal sanatı feminist eleştiri ile birleştiren bir sonraki feminist sanatçılar kuşağının yaptığı gibi bilinçli olarak doğrudan kadın olma durumunu sanatın odağına yerleştirmek değildir. Malzeme, form ve yöntemlerinde görülebilecek cinsiyete özgü farklılıklar, oldukça dolaylıdır ve neredeyse bilinçaltı bir yönelimle ilgili görünür. Benjamin H.D. Buchloh da Sarah Sze monografisinde yer alan yazısında, Sze'nin sanatını, kadını ya da feminist olarak tanımlamasa da onun sanatsal tercihlerini Serra'nın maskülen sanatı ile karşılaştırarak, her iki sanatçının da heykel sanatına ilişkin benzer kaygılarla hareket ediyor olmasına karşın malzeme, form ve süreç yaklaşımlarında görülen cinsiyete özgü farkın iki sanatçının arasındaki temel bir ayrım noktasını teşkil ettiğini söyler (2016, s. 41-42). Kadın olmaktan, erkeklerden farklı bir bedensel yapıya ve dolayısıyla farklı yaşantı deneyimine sahip olmaktan kaynaklanan cinsiyete özgü özellikler, kadınların karakterine, mizacına, davranışlarına ve dünyaya yönelimlerine nasıl yansıyor sa sanatsal üretimlerine de aynı şekilde yansması son derece olağandır. Bunun yanında kadınlar, doğdukları andan itibaren erkek diliyle konuşan bir dünyanın içinde olduklarını anlamaya başladıklarından, böyle bir dünya, kadın deneyiminin erkek deneyiminden farklı olmasına neden olur. Uzun yıllardır erkeksi üretimle özdeşleşmiş olan heykel sanatı gibi bir alanda var olmaya çalışan kadın sanatçıların daha farklı malzeme, form ve üretim yöntemlerini benimseyen taktik ve stratejiler geliştirmesi bir anlamda bu duruma bir tepkidir.

Yirminci yüzyılın heykel sanatında ağır metal endüstrisinin üretim teknikleri ve demir çelik gibi malzemeleri ağırlıklı bir yer tutmuştur. Endüstriyel üretim biçiminin bir mimesi olduğu söylenebilecek bu yönelimin arka planında endüstriyel gelişme ve ilerlemeye duyulan güven vardır. Serra, her ne kadar “güvensiz” bir yapı inşa etmiş olsa da sisteme duyulan bu güvenin bir temsilcisidir. Esasında Serra’nın asıl amacı, güvensiz bir yapı inşa etmekten çok tehlikeli bir durum yaratmak ve izleyiciyi bu durumla karşılaştırarak onun beden ve zihninin ani bir tehlike karşısında eşgüdümlü bir tepki verdiğini fark etmesini sağlamaktır. Serra, izleyici ile sanat nesnesi arasındaki ilişkinin niteliğini değiştirmek, sanat nesnesinin anlamını içerisinden dışarısına taşımak ve böylece anlamın bireysel iç dünyanın yerine kamusal alanda ve deneyimin gerçek mekân ve zamanında ortaya çıkmasını sağlamak için tehlike ve risk algısını uyarır. Bu, bütün minimalist sanatın temel motivasyonunu sağlayan, sanat nesnesi ve onun deneyimi arasındaki ilişkiyi değiştirmeye yönelen kurucu stratejisidir.

5. HEYKEL VE YERLEŞTİRME İLİŞKİSİNİN ELEŞTİREL OLANAĞI: UZAMSAL VE MEKÂNSAL KUVVETLERİN KARŞILAŞMASI

İzleyicinin etkinleŐtirilmesine yönelen dikkat 60'lı yıllardan itibaren sanatın başlıca konusu haline gelmiş, daha sonraki kuramsal çalışmalarda da Yerleştirme Sanatı olarak terimleŐtirilen sanat tarzının temeline yerleŐtirilmiŐtir. Bishop'un tanımına göre; "Yerleştirme Sanatı, izleyicinin fiziksel olarak içine girdiği ve genellikle 'teatral', 'çevreleyen' ya da 'deneyimsel' olarak tanımlanan sanat türünü yaklaŐık olarak ifade eden bir terimdir" (2005, s. 1). Altmışlı yıllardan bu yana geniş bir alana yayılmıŐ ve çok çeşitli pratikler alanını kapsamaya çalışan bu terimi açıklamanın zorluğundan söz eden Bishop, "Enstalasyon Sanatı çalışmanın içine onu deneyimlemek için fiziksel olarak giren bir izleyici özneyi n kabul olarak alır" diyerek, "enstalasyon çalıŐmalarını izleyici için inşa ettiği deneyimin tarzı bakımından sınıflandırmamanı" mümkün olacağını söyler ve bu argümana uygun biçimde bir sınıflandırmaya gider (2005, s. 10). Buna göre, bu tarzlar, dışarıdan seyredilen ve izleyiciyi içine almayan bir tiyatro sahnesi, izleyicinin içinde tamamen mas edildiği bir rüya sahnesi, izleyicinin algısının yükseltileceği ıŐık, ses, koku, sis gibi fiziksel koşulların hazırlandığı bütüncül bir mekân deneyimi veya politik bir durumun yaratıldığı katılımcı bir performans sahnelemesi biçimini alabilir. Kimi eleştirmenler, günümüzde büyük boyutlu, gösteriŐli ve pahalı projeler biçiminde gerçekleŐtirilen Yerleştirme Sanatı rneklerinin baŐlangıçtaki niyetlerden uzaklaŐarak gösteri kültürünün bir parçası haline geldiğini söylemektedirler. Örneğin; Bishop, 1980'ler ve 1990'larda uluslararasılaŐarak devasalık ve aşırı malzeme kullanımıyla karakterize olan Yerleştirme Sanatı rneklerinin, bazı eleştirmenler, özellikle de October dergisi çevresindekiler tarafından, kültür endüstrisine nihai bir teslimiyete işaret ettiğini savunduklarını söyler. Bishop'a göre, bir zamanlar marjinal bir uygulama olan ve yüksek yaratmanın tercih edilen bir yolu olan bu sanat formu, giderek, anlamlı içerik yerine ŐaŐırtmak için gösteri kültürünün bir parçası olmaya çalıŐmakta ve gösteriye yaklaŐmaktadır. Ona göre, "Anish Kapoor'un *Marsvas*'ı – Türbin Salonu (2002-3) için kurduğu devasa kırmızı trompet buna iyi bir örnektir" (Tate Etc. 2005).

Bu raporun tartışma konusu açısından, Yerleştirme Sanatının sınıflandırılmasının detaylarına girmek yerine, bu pratiklerin, izleyici özne için bir deneyim biçimi ve bu

deneyimi yönlendirecek şekilde bütüncül bir mekân inşa etmek durumunda olmasına odaklanarak ilerlemek gerekir. Yine, Bishop'a göre, izleyiciyle kurulacak ilişkiyi biçimlendiren iki düşünceden biri, izleyicinin "etkinleştirilmesi" diğeri ise "merkezsizleştirilmesidir" (2005, s. 11). Özerk modern heykelin sanat nesnesi ile optik olarak ilişki kuran merkezlenmiş pasif izleyicisinin, bu ayrılmış deneyimine karşıt bir deneyim biçiminin, izleyiciyi etkinleştirerek özgürleştireceği düşüncesinden hareket eden sanatçılar, aynı zamanda "etkin izleyicilik ile sosyal-politik arenada etkin katılım arasında geçişli bir ilişki ima" ederler (2005, s. 11). Enstalasyon Sanatının başlangıcı olarak kabul edilen 1960'lardan itibaren, geleneksel resim ve heykel sanatının, yapan özne (sanatçı)-sanat eseri- izleyen özne (izleyici) biçimindeki görece ayrılmış ilişki biçimini tersine çevirmek isteyen "sanatçılar, tüm mekânın izleyicinin içine girdiği tek bir durum olarak ele alındığı özgül alanlarda çalışmaya başladı" (Bishop, 2005, s. 10). Buradan hareketle tekil sanat eserlerinin bir mekâna yerleştirilmesi ile Yerleştirme Sanatı arasında önemli bir fark olduğunu söyleyebiliriz. "Yerleştirme Sanatı izleyicinin fiziksel olarak içine girdiği bir durum yaratır ve bunun tek bir bütün olarak görülmesi gereğinde ısrar eder" (Bishop, 2005, s. 6). Bu durumda, tekil nesnelere, yaratılmak istenen bütüncül durum karşısında daha az önemli hale gelir, bir anlamda bu durumun yaratılmasına hizmet etmekle yükümlü olduklarından, sergilenme sonrasında mekâna yerleştirilmiş olan nesnelere sökülerek çoğunlukla imha edilir. Dolayısıyla yapıt, izleyicinin mekândaki literal varlığıyla mümkün hale gelir ve onun zamansal-mekânsal deneyimi ile tamamlanır. İzleyici deneyimine kayan ilgiyi, Kartezyen düşüncenin özne tasarımına ve onunla ilişkilendirilen Rönesans'ın tek merkezli perspektif anlayışının ardındaki ideolojik dünya görüşüne karşı gelişen tepki ile birlikte okumak gerekir. Merleau-Ponty'nin, insanın zihin ve beden olarak ayırımına karşı çıkmak için benimsediği fenomenolojik yöntemle ilişkilendirilen bu çözümleme, onun erken dönem felsefesinden, *Algının Fenomenolojisi*'ndeki düşüncelerinden etkilenir. Oysa, daha sonra buradaki tasarımın yetersizliğini kabul eden Merleau-Ponty'nin, *Görünürlük ve Görünmezlik* ve *Göz ve Tın* başlıklı eserlerinde fenomenolojinin ötesine geçmiş olduğu, artık doğanın sadece nesne olmaktan çıkarak, özneye ilişkin özellikler kazandığı görülür. Zeynep Direk, buradan hareketle "Merleau-Ponty'nin doğa üzerine verdiği son derslerinde, öznenin yola çıkan ve doğayı öznenin yöneldiği nesne olarak ele alan fenomenolojiyi yetersiz bulup *doğrudan bir ontoloji*" yaptığını öne sürer (2021, s. 199). Dolayısıyla Yerleştirme Sanatının temelindeki uzlaşım olan etkin bir özne tarafından yönelinen pasif nesne anlayışı, özne-nesne problemine de bir çözüm getirememektedir.

Özerk sanat eseri ve tek noktalı perspektif zaten 20. yüzyıl başından itibaren çözümlenmesi gereken bir problem olarak Kübizm tarafından ele alınmıştı. 60'lardan sonra gelişen öznenin sanat eseri karşısındaki merkezlenmiş konumun değiştirilmesi yönündeki ısrar; öznenin bütünlüklü olduğu görüşüne karşı parçalanmış özne düşüncesine, Kartezyen düşünen özne tasarımı yerine bedensel olarak sanat eserinin içinde yer alan özne fikrine ve sanat eseri karşısındaki merkezlenmiş, tek bir bakış açısından eseri temaşa eden pasif özne yerine eseri çoklu bakış noktalarından deneyimleyen aktif özneye doğru bir değişimi gerçekleştirme çabasıdır. Bunu gerçekleştirmek için belirli bir mekân içine yerleştirilen nesnelere ve mekân bütünlüklü bir ilişki içine girer. İzleyen bir öznenin mekâna girmesi, mekân ve nesnelere oluşan bütünlüklü yapının içinde gezinmesi, nesnelere çevresinde ve arasında dolaşması ile sanat eseri amacına ulaşarak tamamlanmış olur. Mekân-nesne-izleyici, Yerleştirme Sanatının bütünleştirici ve tek bir durum yaratma kuralına uygun olarak olumlayıcı ve bütünleşik bir ilişki içindedir. Buradan anlaşılacağı gibi bu raporun konusunu oluşturan sanat çalışmaları geleneksel anlamda Yerleştirme Sanatı kapsamında değerlendirilemez. Çünkü, bu çalışmalar açısından izleyicinin içine girip tekil bir durumu deneyimleyeceği yekpare bir mekân inşasından söz edilemez. Ancak heykel veya resimlerin bir mekâna yerleştirildiği, bilinen anlamdaki bir sanat sergisi kapsamında değerlendirilmesi de hayli eksik ve yanlış bir değerlendirme olacaktır. Çünkü tekil parçalar, geleneksel modern heykelin kapalı ve yer kaybı ile karakterize sisteminden farklı olarak, insanın malzemesi haline gelen metonimik nesnelere ve güvencesiz uzam inşası ile sürekli dış çevre ile ilişki içinde olmak durumundadır. Önceki sanat anlayışında heykel, diğer nesnelere ayrı kapalı bir kategori olup, uzamla karşılaşma izleyici ve heykel arasındaki ölçülebilir basit bir uzaklık olarak değil daha çok sembolik bir durum değişimi, yani izleyen ve heykelin ait olduğu özel dünyayı ayırıcı nitelikteydi. Bir anlamda heykelin kaidesi hem reel olarak hem de metaforik olarak heykeli bu dünyadan izole eder. Dolayısıyla kaidenin kalkması heykeli sadece form olarak değil kimlik olarak da değişime uğratmıştır. Anıt heykel, belli bir yere konumlanır ve taşınmazken modern heykel taşınabilir bir şey olan kaidesi dolayısıyla yersizleşir. Anıt heykelin bir yerden ayrılmazlığı, onun, “bu yerin anlamı ya da kullanımı hakkında simgesel bir dille” konuşmasıdır (Krauss, 2002, s. 104). Hem anlam hem de işlev olarak göçebe olan modern heykelin “büyük ölçüde kendine gönderen katışıksız bir işaret ya da kaide olarak” üretilmesi bu yer kaybıyla işler (Krauss, 2002, s. 105). Yerleştirme Sanatında bütünlüğü sağlayan işleyiş biçiminin izleyici, nesnelere ve mekân arasında kurulan ilişkiye dayandırılması, onu, modern heykelin yersizliğinden ayırır. Bunun yanında, bu sanat tarzının mekâna özgüllüğü, anıt heykelin mekâna özgüllüğünden de farklıdır. Çünkü, anıt

heykel için yerleşim yeri simgesel bir öneme sahiptir ve anıt oradan ayrılamaz. Onun anlamı ve yerle bağlantısı izleyicinin zamansal fiziksel mevcudiyeti ile koşullu değildir.

Lippard'ın, Judd'ın sergisi hakkında yaptığı, "...muhtemelen bir ortam planlamıyordu, ancak sergisi, belirli bir ölçüde bireysel parçaları gölgede bırakan kesin bir kolektif büyü yapıyor" yorumunu aktaran Bishop, geleneksel heykel sanatı ve Yerleştirme Sanatı arasında bir dönüm noktası olarak Minimalist Sanatı işaret eder. (2005, s. 55). Bu nedenle bu kopuşu anlayabilmek için Minimalist sanatın mekân, izleyici ve nesne kavrayışına bakmak gerekir. Minimalist Sanatın karakteristik örnekleri olan Judd'ın kutuları, Andrenin tuğlaları ve Morris'in çok yüzlü biçimleri, kompozisyon ve içsel ilişkileri en basit geometrik biçimlere indirgeyerek psikolojik ilişki kurmayı engeller. Böylece, izleyicinin dikkatini dış koşullara yönelterek, anlamın eserin içinde değil eserin dışında kamusal alanda ortaya çıkacağını iddia eder.

Minimalizmin, heykelin anlamını onun dışına taşımak için kullandığı stratejilerden birisi, Judd'ın "bir şey sonra başka bir şey" olarak ifade ettiği kompozisyon stratejisidir (Görsel 25).



Görsel 25. Donald Judd. Untitled. 1980. Erişim: 27.12.2021. t.ly/fzym

Özdeş basit tekil biçimlerin dizisel tekrarına dayanan bu strateji, “bir eserin içinde bakılacak, karşılaştırılacak, teker teker çözümlenecek” çok şey olmaması anlamına gelir (Judd, 2016, s. 873). Böylece bir süreklilik biçimindeki birbiri ardına tekrar stratejisi, parçalar arasında hiyerarşik bir düzen kurmak için ilişkisel bağlantılar oluşturan kompozisyon anlayışını alt etmenin bir metodu olur. Judd’a göre, Avrupa sanatının bir kalıntısı olan ilişkisel kompozisyona dayalı bu sanat yapma biçimi, rasyonalist felsefeden türer. İdealist bir geleneğe bağlanan düzen kurucu bir ilke olarak *a priori* sistemler ile uyumlu olan bu kompozisyon uyuşumu geçmişin dünyasına ait olup bugünün dünyasının anlaşılması için yetersizdir. Bu yeni kompozisyon anlayışının, heykelin yapısını iç ilişkilere bağlayan kütlelerinin yerine dışarıdan belirlenmesi anlamına gelen radikal bir uygulama olduğunu ifade eden Krauss’a göre, bunun anlamı da sanat nesnesinin artık psikolojik alanın mahremiyeti üzerine değil kültürel alan olarak adlandırılabilir kamusal uyuşumun doğası üzerine yapılandırılmasıdır. “Böylece Judd, heykelin ayrılmaz gövdesi ile onu çevreleyen kültürel alan arasındaki karşılıklılığı tasvir eder” (Krauss, 2021, s. 307). Krauss’un, bundan sonra heykelin anlamının kültürel alanın dinamikleri tarafından belirleneceği saptaması, Minimalizm sonrası sanatın temel meşguliyet konusu olmaya devam etmiştir. Kuşkusuz, bu, kendisinden sonraki sanat için bir kazanımdır

Minimalist sanatta, izleyici, sanat nesnesini tekrar eden basit simetrik, bütünlüklü nesnelere arasında ortaya çıkan boşluklarda deneyimler. Belli bir sisteme göre düzenlenen bu uzam, esasında hem biçimlerin yapısı hem de mekân içinde dizilimleri bakımından önceden belirlenmiş olduğu ve içine girdiği mekânın ilişkiler sistemini değiştirmeye yönelmediği için minimalist uzam ve mekân tam tamına örtüşür. Minimalist sanat, izleyicinin zamansal deneyimiyle gerçekleştiği için, minimalist nesne modern heykelde olduğu haliyle kendi başına yeterli bir şey olmaktan çıkar, bir anlamda daha az önemli bir şey haline gelir. Krauss’a göre, Minimalist sanat, artık karşısında durarak çözümleyeceği bir nesne olmayan izleyiciyi merkezsizleştirir. Böylelikle özerk modern heykelin temaşa eden edilgin izleyicisi etkinleşir. Ancak böyle bir etkinleşme, tamamen fiziksel deneyime bağlı olarak gerçekleştiğinden, öznenin deneyimi kendi içinde farklılık göstermeyen tek tip bir deneyim olarak kalır. Çünkü, minimalist düzen farklılıkları ortadan kaldıran rasyonel bir dizilim içinde özneyi merkezsizleştirir. Sanat eserinin gerçekleşmesi, izleyicinin deneyim esnasında geçirdiği zamana ve bedensel performansına bağlı olduğu için tek tip ve tek yönlü deneyimin minimalist nesnesi daha az önemli hale gelir. Böyle bir sanatın iddiası, anlamın nesnenin içi yerine dışında oluşacağı, izleyicinin deneyimi esnasında ortaya çıkacağı, bunun

da izleyicinin eserin içinde dolaşırken geçirdiği süre içinde mekânın ve kendi bedeninin boyutları, sınırları, hacmi, ölçeği gibi fiziksel özelliklerini kavraması olarak gerçekleşecektir. Aslında minimalist sanatın bu iddiasının ardındaki motivasyon kaynağı, Descartes'ın “düşünen özne” sine karşı bir argüman olarak, insanın beden ve zihni arasında bir ayırım yapılamayacak bir toplam olduğunu ileri sürmektir. Modern sanatın özerk nesnesinin önemsizleşerek yerini Minimalist sanatın insan öznesine bırakmış olması Yerleştirme Sanatının farklı biçimlerinde tekrar eden kurucu bir unsurdur.

Duchamp'la nesnenin dışına taşınan anlamın spekülatif ya da kavramsal doğası, Minimalist heykelde izleyicinin bedenine ve fiziksel deneyimine evrilmiştir. Bu pratikler heykelin anlamını dışına taşıyarak kültürel alanla bağ kurmasını sağlamıştır. Buna karşın her iki durumda da izleyicinin deneyimini yönlendirecek durumlar sanatçı tarafından deneyim öncesinde hazırlanır, dolayısıyla izleyici aktif fakat yeterince özgür değildir. İzleyicinin mutlaka ya temaşa ederek psikolojik ilişki kuran ya soru soran bir zihin ya da yürüyen bir beden olarak görülmesi gerekmez. Ne de sanatçı kendi duygusunu, kendi bilgisini izleyene geçirmek zorundadır. Bu konuya Rancière'nin cevabı şu şekildedir: “Seyirci olmak, etkinliğe geçirmek zorunda olduğumuz bir edilgenlik değildir. Normal durumumuzdur seyircilik. ...Her seyirci zaten kendi hikayesinin oyuncusudur; her oyuncu, her eylem insanı da aynı hikâyenin seyircisidir” (2010, s. 22).

Günümüzde bu konuya farklı yaklaşan sanatçıların olmasını artık bu konunun eskisinden daha az önem taşımaya başlamasının nedenleri ile birlikte değerlendirmek gerekir. Böyle bir kaymanın ardında, sanat eserinin deneyiminin nasıl olması gerektiğine dair görüş farklılığı vardır. Fakat bu sanatçıların icralarının modern heykelin kapalı sistemine bir geri dönüş olmadığı da açıktır. Bu sanatçılara örnek olarak; Phyllida Barlow, Sarah Sze ve Thomas Hirschhorn verilebilir. Örneğin, Hirschhorn, “İzleyicileri yaptığım şeyle etkileşimli olmaya davet etmek ya da zorlamak istemiyorum, insanları etkinleştirmek istemiyorum” diyerek bu tavrını açıklıkla ortaya koyar (Bishop, 2005, s. 123).

Sarah Sze de bu konuya benzer bir yaklaşım içindedir. Benjamin Buchloh, Sarah Sze'nin, 1960'lardan bu yana baskın olan özne-nesne ilişkisine farklı yaklaştığından söz ederek, Sze'nin, özne-nesne ilişkisinin genel durumunu, çağdaş heykele uygun olacak biçimde gözden geçirerek yeniden düzenlediğini, “alıcının olduğu kadar yapanın da özneliğini” gerektiren bir tutum içinde olduğunu belirtir (2016, s. 42).

Barlow da Louisa Buck ile yaptığı söyleşide, eseri yaparken aklında seyircinin olup olmadığı sorusuna verdiği cevapta, üretim aşamasında kendi alanı ile izleyicinin alanını ayırdığını gösterir:

Seyirci ve izleyiciyle ilgili tüm bu şeyler bu aşamada önemli değil, sadece şeyleri olmasını istediğim şekilde ifade etmeyi nasıl yönettiğim önemli. Ama eser mekanla çarpıştığı anda insanlar bir malzeme haline gelir: eserle ilgilenmeseler bile, fiziksel olarak bütün her şeyin bir parçasıdır. Eserin beğenilmesi ya da beğenilmemesi önemli değildir; orada bulunduğu gerçeği ve bir tür ilişkinin olması ya uzaklaşmak ya da ilişkiye girmek istemek, bu büyüleyicidir. Sanatsal olduğu kadar antropolojik bir deneyimdir (2014, s. 62).

Ancak izleyici yerleştirmenin olduğu mekâna girdiğinde artık bu mekânın bir bileşeni haline gelir. Bu raporda ele alınan çalışmalarda da birçok yerleştirmede görüldüğü gibi sadece izleyici deneyimini merkeze alan bir yaklaşım yoktur. İzleyiciyi yönlendirerek tepki vermesini sağlamak yerine izleyicinin özgür olduğu bir deneyimin öznesi olması tercih edilir. Daha önce açıklandığı gibi, izleyicinin çalışmayla fiziksel etkileşime girmesi mümkündür ancak bu engellenmediği gibi özellikle talep de edilmez. Bu türden bir etkileşimde bulunmak izleyicinin kendi seçimi olup, bir tepki, anlık bir istek duyma ya da bir yönelim anlamına gelir. Bir hortumun yerini değiştirmek bir çizginin uzamdaki yönünü değiştirmektir. O sırada yukarı uzanmak, aşağı eğilmek, formun öbür tarafına geçmek gerekir. Bu sırada sallanan, sarsılan, konumu değişen formun güvencesizliğiyle tanışmak, alışık olunan güvenli mekânsal deneyimin sarsılması anlamına gelir. Sadece dokunmak, geçerken yanlılıkla değmek ya da zaten fark edilen yıkılma tehlikesine karşı uzakta durmak bile her şeyden önce inşa edilmiş olan bu güvencesiz uzam ile aralardaki güvenli boşluklardan oluşan gözenekli mekânın fiziksel bir parçası olmaktır. Barlow'un dediği gibi, eserle ne şekilde ilgilendiğine bağlı olmaksızın izleyici de artık mekânla çarpışan eserle birlikte onun bir bileşeni haline gelir. Bu haline gelme, önceden hazırlanmış bir durumu deneyimlemekten daha çok bir etkileşime girmedir. Rancière'nin dediği gibi “*Özgürleşme* kelimesinin ifade ettiği şudur: Eylemde bulunan ile izleyenler arasındaki, birey ile kolektif bir yapının mensupları arasındaki sınırın belirsizleşmesi” (2010, s.23).

Görüleceği gibi, ne Barlow, Sze ve Hirschhorn'un yerleştirmeleri ne de burada tartışılan çalışmalar geleneksel anlamda Yerleştirme Sanatı kapsamı içinde yer almaz. Bu örneklerde icra edenler, üretim aşamasında doğrudan izleyiciyi harekete geçirmeye yönelik bütüncül bir durum oluşturmaktan çok kendi üretim süreçleri, uygulayacakları stratejiler ve eserlerin mekânla kuracağı ilişki ile ilgilidirler. Öte yandan, sergilemeleri, heykel ya da resimlerin doldurulmayı bekleyen boş bir galeri mekânına yerleştirilmesi olarak da değerlendirilemez.

Sze'nin “heykelsi yerleştirme” (Görsel 26) olarak, tanımladığı bu alanda mekân yaklaşımı, Yerleştirme Sanatının homojen mekânından farklı bir niteliktedir (2012, s.29).

Yerleştirme Sanatında heykel uzamı ve içine yerleşilen mekân homojen ve uyumlu bir birliklilik içine girmek zorundadır. İzleyiciye tekil bir durum üstünden bir mesaj aktarmak, onun bir şeyi anlamasını sağlamak için, izleyenin bütünlüklü ve uyumlu bir çerçevede bu duruma odaklanması deneyimin yani eserin başarıya ulaşması için şarttır. Heykel uzamı ile çevresi arasındaki ilişki karşılıklı bir ilişki olmadığı gibi herhangi bir çatışmayı da barındırmaz. Dolayısıyla ne mimari mekânın ne de heykel uzamının böyle bir etkileşim sonucunda özelliklerinde bir değişim meydana gelmez. İzleyicinin orada olduğu süre içindeki deneyiminin başarı ile sonuçlanması için bütüncül bir sistem oluştururlar. Oysa, burada tartışılan heykelsi yerleştirmede, Barlow'un dediği gibi “işin mekâna çarpması”, mekânla çarpışması söz konusu olup, verili mekân artık eski ilişkiler sistemi içinde yer alamaz.



Görsel 26. Sarah Sze. 2015. Installation view at Tanya Bonakdar Gallery. Fragment Series.Soldan sağa: Plywood Sunset Leaning,Grey Image Leaning, Clay Drying, Sunset Hanging, Paint and Clay Standing, Mirror with Landscape Leaning, Burgundy Landscape Standing, Double Chain Hanging, Blue Image Leaning, White Paint Hanging.Erişim: 24.04.2022. is.gd/2Uq0d4

Erika Suderburg, Space, Site, Intervention: Situating Installation Art adlı kitabında, “yerleştirmenin” değişip dönüşen koşullarda ne anlama geleceğine dair bir tanımlama yapar:

Yerleştirmek (kurmak), sanat eserini galeri veya müzenin “nötr” boşluğuna yerleştirmenin işlevsel hareketi ifade eden kurmak fiilinin isim halidir. Arazi sanatından farklı olarak, başlangıçta bir eylem olarak yerleştirme yoluyla değiştirilebilecek kurumsal sanat mekanları ve kamusal alanlara odaklandı. “Kurmak”, bir serginin her montajında gerçekleşmesi gereken bir süreçtir; “yerleştirme” o mekânın parametrelerini not alan ve onu yeniden yapılandıran sanat formudur. Herhangi bir mekânın tarafsızlığının ideolojik imkansızlığı, heykelsi formların sadece kurumsal alanı değil nesnelik alanını da işgal ettiği ve yeniden yapılandırdığı “yerleştirmenin” uygulanmasına ve genişlemesine katkıda bulunur (2000. S. 4).

Böyle bir tanımlama önceki ile kıyaslandığında daha fazla çağdaş heykel uygulamasının yerleştirme terimi altında toplanmasına olanak verebilir. Çünkü, Yerleştirme Sanatı, mekânın parametreleri ile değil kendi gerçekleştirmek istediği durumla ilgili olduğundan belirli bir neden sonuç ilişkisine bağlı olarak mekânı düzenler. Suderburg’un tanımında ise, içine girilen mekân yerleştirmenin esas ilgi alanıdır. Yerleştirme tanımını günümüz heykel sanatının mekânla ilişkisine göre yeniden tanımlamak, çağdaş heykeli anlamak için de gereklidir. Buradan hareketle, Barlow ve Sze’nin eserleri yerleştirme terimi ile karşılanabilecektir. Örneğin; “Benim çalışmalarım her zaman fiziksel ve materyal yapım süreçleri ve bunların mekânla nasıl ilişki kuracağı hakkında olmuştur” diyen Barlow, mekânın asıl oyuncu olduğu görüşündedir.

Bu yeni yerleştirme tarzında mekânsal ilişkiler, yerleştirmenin anlamını ve çevresiyle ilişkisini tekil bir durumun gerektirdiği biçimde indirgeme eğiliminde olan bütünleştirici bir sisteme göre kurulmaz. Tersine, heykelin çevresiyle daha zenginleştirilmiş maddi ve anlamsal ilişkiler kurmasını sağlayacak diyalektik bir işleyişi hedefler. Heykelsi yerleştirmeler eleştirel ve politik olanağı ortaya çıkarmak için önceki mekânın ilişkiler sisteminden farklı ve yeni bir uzamsal düzen kuracak üretim ve dağıtım stratejileri geliştirirler. Burada politik olmakla kast edilen, politik bir konunun ele alınarak sanat eserinin bilgi taşıyıcı bir nesne olarak yapılandırılması olmayıp, inşa edilmiş heykel uzamının politika üretmesidir. Tekrar minimalist sanatın mekânına dönerek, ondan türeyen bir sistem eleştirisini ile yeni yerleştirme kipi arasındaki farklılığa bakmak kast edileni açıklamak için uygun olacaktır. Baker, Minimalist heykelin evriminin politik bir rol üstlenen iki ana konuya ilişkin olarak anlaşılabileceğini söyler: Sanatçılarının piyasaya direnişi ve Kartezyen düşünceye karşı duruşları (1988, s. 89). 1966’dan sonra sanatçılar, eserlerinin, kendi kontrol edebildikleri faktörlerin olduğu kadar sanat kurumlarının ve özellikle sanat piyasasının da kontrolünde olduğu gerçeği ile giderek artan biçimde yüzleşmiş olduklarından galeri sistemi ile eserlerinin parasal değerini iptal edecek anlaşmaları yapabilmek için çeşitli stratejiler uyguladılar. Bu sanatçılar, galeri ve müze sisteminin,

taşınabilir “yersiz” modern heykelin meta formuna bağlı olarak işlerlik kazanmış olduğunu dolayısıyla mekâna özgü minimalist yerleştirmenin sanatın metalaştırmasının reddi anlamına geleceğini düşünüyordu. “Böylece mekâna özgülük kavramı, Yeni Sol’un ‘Sistem’ eleştirisini bir Varlık fenomenolojisiyle, ‘gerçek zaman ve mekânda’ ortaya çıkan bir seyircilik ile birleştirdi. Burada mekâna özgülüğün kökenini minimalist estetikte görürüz.” (Meyer, 2000, s. 26). Meyer, dikkati pek az çekmiş başka bir noktaya değinerek, kendi aracı üstüne düşünmek anlamındaki modernist düşünümSELLİK etkisinin bu tür mekâna özgülük yaklaşımlarında etkili olduğunu söyler. Bu açıdan bakıldığında, kurumsal eleştiri, “fenomenolojik bir mekân olarak ‘beyaz küp’ün açığa çıkarılmasından sanat kurumunun açığa çıkarılmasına” doğru bir kaymayı gerçekleştirmiştir (2000, s. 27). Literal mekân ve işlevsel mekân arasında bir ayrım yapan Meyer, “İşlevsel eser, ‘genişletilmiş’ bir mekânı keşfeder: Bu etkinlikte ‘sanat dünyası’ mekânlar ağı içinde bir mekân, kurumlar arasında bir kurum olur” diyerek, kurumsal eleştirinin sınırına dikkat çeker (2000, s. 27). Meyer, böyle bir durumda, sanatçının müdahalesinin, eleştiriye tabi tutsa bile, literal mekânın fiziksel kısıtlamaları ile sınırlı olacağı düşüncesindedir.

Buna karşılık işlevsel mekân fiziksel bir mekânla iş birliği yapabilir ya da yapmayabilir. Bu yer kesinlikle ayrıcalıklı değildir. Bunun yerine mekanlar arasında gerçekleşen bir işlem, kurumsal ve metinsel bağlantıların ve onlar arasında dolaşan bedenlerin (her şeyden önce sanatçının bedeninin) bir haritasının çıkarılmasıdır. (Meyer, 2000, s.25).

Sanat kurumunun şirket bağlantılarını, ticari ilişkilerini sergileyen eleştiri, sanat kurumunun arka planındaki kirli ilişkileri açığa çıkarmak adına çok fazla şey yapmış olsa da salt belli bir kurumun eleştirisiyle sınırlı kalmıştır. Dolayısıyla kapitalist sistemin ve onun arazlarının sadece bir kısmını kapsayarak galeri-müze sisteminin teşhiri ile yetinilirken, galeri mekânı da bir çerçeve olarak kalır. Galeri mekânı da kapitalist sistem içinde yer alan diğer mekânlar gibi bu sistemin ilişkiler ağı içinde yer alan bir mekândır. Herhangi bir konunun politik eleştirisini yapmak amacıyla galeri mekanına yerleştirilen fotoğraflar, belgeler, videolar ya da bu mekânda sahnelenen performanslarda da mekân, sadece bir çerçeve olarak kalır. İzleyiciye zaten bildiği ya da bilmediği bir konunun, sanatçının bakış açısından sunulması, onu, bu konuda bilgilendirmeye ve eleştirel bir tutum almaya ikna etmek amacındaki sosyolojik, ekonomik, politik bir bağlama gönderen kavramsal yerleştirmelerde, mekâna yerleştirilen nesnelere her ne kadar fiziksel niteliklerinden geri çekilerek kaydedilmiş olsalar da mekânla homojen, bütünlüklü, uyumlu bir ilişki kurmaktan kaçamaz. Heykel sanatı, üç boyutlu fizikselliğinden ve çevresi ile maddi ilişkiler kurabilmesinden ötürü bu ilişkiyi tersine çevirme ve yeni uzamsal ilişkiler kurarak içine girdiği mekânın bütünlüğüne

direnme gücüne sahiptir. Bu raporda hem kuramsal hem uygulamalı sanat çalışmalarıyla araştırılan heykel ve yerleştirme ilişkisinin eleştirel bir mekân politikası üretme olanağı, en temelde heykel sanatının bu özelliğine dayanır. Çünkü bir yere yerleştirilen üç boyutlu bir nesne kolayca o mekânın bütünlüğünün bir parçası haline gelerek geri çekilmez. Örneğin, birbirine benzer binalardan oluşmuş bir sokaktaki bir ağaç hem maddi hem duyuşsal hem de kavramsal olarak o sokağın bütünlüğünün dışında yer alır, fiziksel ve kavramsal varlığı ile mimari mekânın içinde bir gedik açar. Evin önündeki yüksek ve oldukça geniş bir alanı kaplayacak kadar büyümüş bir salkım söğüt ağacı sokağın mekânsal ilişkileri ile uyumsuz olarak kalır. Bir dere kenarına doğru sokağın kavramsal sınırlarını genişletir. Kaldırımların altında akmakta olan yeraltında kaybolmuş bir dere yatağının varlığına dikkati çekebilir. Belki bu yüzden, kasıtlı yanlış budama veya onun varlığını istemeyen birileri tarafından kurutuldu ve bu sene kesildi. Şimdi ondan geriye kalan tomruğun üstünde içi su dolu plastik bir dubaya dikilmiş bir emlakçı flaması var. Elbette bu yeni nesne, eğer altındaki tomruk olmasaydı mimari mekânın uyumlu bir parçası haline gelerek onun bütünlüğü içinde daha kolaylıkla eriyip, geri çekilebilirdi. Şimdi bu haliyle bambaşka görünmez ilişkiler ağına doğru sokağın kavramsal sınırlarını genişletiyor.

Bir galeriye yerleştirilen bir heykel de mekânsal ilişkiler sistemi içinde her şeyden önce kentsel mekân ile karşı karşıyadır. Her alanın kendi uzamsal sisteminin düzeni ve yapısı farklı olduğundan, bir heykel girdiği mekânla zorunlu olarak bir uyumsuzluk ilişkisi içindedir. Heykel tarihi boyunca bu sorun farklı biçimlerde çözülmüştür. Anıt heykelin kaidesi “gerçek yer ile temsil edici gösterge arasında bir aracılık işlevi” görmüş, modern heykelde bu kaide, heykelin “evsizliğinin işlevi” olmuş, dolayısıyla modern heykelin uzamı izleyiciden ve mekândan ayrılmıştır (Krauss, 2002, s. 104-105). Kaidesinin kalkmasıyla heykel izleyicinin alanına dahil olduğundan, bu kez izleyicinin mekânını kendi uzamına dahil etmiş, izleyicinin salt kavramsal (Duchamp) ya da salt algısal (Minimalizm) olarak nesneyi tamamlamasının bir aracı olmuş, ya kendi uzamından mekânı ayırtmış, böylece nesnenin uzamı sınırlı kalmış ya da minimalist sanatta olduğu gibi bütüncül bir uzamsal ilişki kurmuştur. Kuşkusuz bu denli yalınlaştırılmış bir tanımlama heykelin mekânsal ilişkilenme biçimlerini anlamak için riskli olacaktır. Burada asıl üzerinde durulmak istenen, çağdaş heykel yaklaşımında mekân izleyici ve sanat eseri arasındaki daha karmaşık ve kapsamlı ilişkiyi anlamaktır. Burada incelenen örnekler mekânla daha çok iki yönlü bir ilişki içinde olup, bir yandan mekânın farklı unsurlarını kendi uzamına dahil ederken diğer yandan

mekânın yoğunlaştırıcı gücünü eksilterek zayıflatır, onun verili işleyiş sistemini bozarak bir anlamda mekânı dönüştürür.

Sze ve Barlow, galeri mekânına konumlandıkları güvencesiz inşaları ile heykel ve mekân arasındaki çatışmalı ilişkiyi şiddetlendirerek bir mekân politikasının üretilmesine yönelik stratejiler uygular. “Tüm mekân zamana tabidir... benim işim kararsız bir şekilde inşa edildiğinden mekânın geçiciliği katlanır. Yani gerçek mekân kırılıgandır ve yaratılan mekân onu sağlam zemine bastırmak için hiçbir şey yapmaz” (Sze, 2016, s. 131). Hans Ulrich Obrist ile yaptığı söyleşide, gerçek mekânın zamanla koşullu olmasından dolayı mutlak, soyut, bütünlüklü ve kalıcı mekân algımızın bir yanılgı olduğundan söz ederek, gerçek mekânın bu denli stabil, güvenli ve kalıcı olmadığını, kendisinin bunu görünür kıldığını anlatmak ister. Ancak Sze'nin stratejisi bununla sınırlı değildir. Buchloh'a göre, onun heykelinin asıl dönüştürücü gücü; “Sze'nin, heykelinde, sosyo-mekânsal ilişkiler olarak deneyimlediğimiz şeyin temelden yeniden düzenlenmesine yol açacak her şeyin, malzemelerin, yöntemlerin ve yapıların yeni bir evrensel eşdeğerliğini ortaya koyma ilkeleri” dir (2016, s. 87).

Bu sanatçıların, -eserleri görünüşte ne kadar farklı olsa da- izleyici-eser-sanatçı problemine yaklaşımlarında, uzamı biçimlendirmede, süreç yaklaşımlarında ve malzeme seçimlerinde olduğu kadar eserlerinin sosyo-mekânsal çıktıklarına ilişkin uyguladıkları stratejiler açısından da birçok ortak nokta vardır. Her iki sanatçının yerleştirmeleri, belirli bir güvencesizlik politikasına bağlı bir uzamsal hareket örgüsü ve ilişki sistemini vurgulayarak, verili mekânın bütünlüklü düzeninin kontrolü dışında kalan bir uzamsal düzen inşa eder. Planlı ve plansız süreçlerin iç içe geçtiği maddi ve fiziksel çalışma yöntemleri, endüstriyel üretime değil insan emeği ve çalışmasına dayalıdır. İnşa edilmiş çevre ile girdikleri diyalog mekâna-özgü olmayıp, Foster'ın Sze için dediği gibi “daha ziyade; mekâna duyarlıdır” (2020, s. 183). İnşa malzemesi olarak kullandıkları nesnelere günlük kent yaşamına ait olup, maddi ve kavramsal ilişkilerin yeni bir bileşimini sunar ve yerleştirme ile kent mekânı arasında politik ve kavramsal bağlantıları sağlayan bir köprü işlevi görürler. Bir yandan inşa edici ve yeni bir düzen kurucu iken diğer yandan yıkıcı ve düzen değiştirici bir strateji uygularlar.

Royal Academy of Arts'ın tanıtım sayfası, Barlow'un güvencesiz çalışmalarının “galerinin mimarisini hem test ediyor hem de ondan ilham alıyor” olduğunu yazar (RA). Barlow'un güvencesiz inşaları mekânın tavanı, zemini, kirişleri, duvarları ve boşluklarında mekânla

karşılaşır. Her iki sanatçının eserlerinde çok güçlü olarak vurgulanmış bir maddesellik olması yanında mekânla kurulan böylesi bir fiziksel ilişki verili mekânın fiziksel maddi ilişkiler sistemi ile olumlayıcı ve bütünsel bir ilişki kurmak yerine çatışmalı ve parçalı karakterdedir (Görsel 27). Barlow, “tekil yapılarının netlikle ve çok sayıda bakış açısından görülebilmesi” ve “yerleştirmenin genel düzeni içindeki rollerini vurgulayarak birbirleriyle bağlantı yapma etkisine sahip olacağı” bir yalınlık kurgular (RA). İzleyenin yerleştirmenin içinden geçişi onun hafızasını test edecek biçimde,

...yani gördüğünüzü unutmaya devam edeceğimiz şekilde geçmesini istiyorum. Bence heykelin doğası bu -zihninizde bir bütün görüntü olarak değil, sadece parçalar olarak kalabilecek bir şey. Aynı zamanda galerilerde işlerin arasındaki, üstündeki ve altındaki boşluğun harekete geçmesini istiyorum. Boşluklar, aradaki sessizlikler, eserin kendisi kadar bir bileşendir (Barlow , 2018).



Görsel 27. Phyllida Barlow. Installation view of “Cul-de-sac”. 2019. Erişim: 24.04.2022. t.ly/2JGv

Buradan hareketle, Barlow’un, izleyicinin deneyiminin literal bir deneyimden fazlası olmasını, eserle kurulacak ilişkinin, bütüncül bir durumun o anda orada bulunan bir izleyici tarafından anlaşılması biçiminde değil daha genişlemiş ve güçlü olmasını istediğini söyleyebiliriz. Eserinin, seyircinin zihninde “izlenimler” olarak kalmasını isteyen Barlow’un stratejisi, eserinin, bir neden-sonuç zincirine göre tamamlanmasına değil tersine açılması, genişlemesi ve güçlenmesine yöneliktir. Galeri mekânından çıkan izleyicinin eserle

bağlantısının dış dünyada devam etmesi, eserle kurulacak bağlantının maddi, kavramsal ve politik açılımlarının olması, yerleştirmenin mekânsal ve zamansal sınırlarının esnekleştirilmesine bağlıdır. Barlow'un uyguladığı diğer bir strateji ise hem tekil eserlerin hem de yerleştirmenin bütününe aynı önemi taşıması için vurgulanan maddeselliktir. Mekânın eser ile eşit değerinde bir "oyuncu" olduğu görüşünde olan Barlow için üçüncü "oyuncu" ise izleyicidir. Deneyimlenecek tek bir durum olmadığına göre her izleyicinin eserle farklı bir ilişkisi olacağı söylenebilir. Barlow'un eserinin çeşitli maddi ve kavramsal açılımları olduğu doğrudur ancak kurduğu strateji ile bunun bir anlamsızlık noktasında dağılmasının önüne geçebilmektedir. İzleyicinin yerleştirme ile karşılaşması öncelikle fizikseldir. Mimari mekânla kurduğu maddi ilişki ve tekil güvencesiz yapıların hem mimari mekân hem de birbirleriyle arasında kalan boşluklar onun stratejisinin başarısına giden yoldur. Eserin ve tekil yapıların anlamı bu boşluklarda ortaya çıkan heykelin uzamıdır. İnşa edilmiş bu güvencesiz uzam, mimari çevre ile tartışmakta olan, gündelik mekân ile heykelin uzamı arasındaki geçişi sağlayan heykel uzamının politik anlamıdır. İki ayrı kuvvetin karşı karşıya gelmesi, mimari mekânın kendi mekânsal sisteminin düzenini ve bütünlüğünü oluşturan ve onu korumak isteyen kuvvetleri ile kendi güvencesiz uzamının düzenini yeni bir mekânsal sistem olarak ortaya koyan heykel uzamının kuvvetlerinin karşılaşması söz konusudur. Bu stratejinin diğer bir ayağı ise Barlow'un yapılarını inşa etmek için kullandığı nesnelere. Bu nesnelere, tüketim kültürüne değil daha çok inşa faaliyetine ait olan, mimari mekânın yıkıntıları arasında ya da inşaat alanının içinde görülebilecek nesnelere. Bu malzeme seçimi hem güvencesiz yapıların maddi koşulunu sağlar hem de kentsel mimari mekân ile ilişkisini kurarak politik bir işlev görür. Birçok yerde eserinin çıkış noktasının kent yaşantısı olduğunu açıklayan Barlow, Colin Perry'nin, "Çalışmanızın ilişkilendiğini gördüğüm şey gündelik olana dair olması, günlük hayatta potansiyel olarak kullanabileceğiniz veya günlük anlamda ilişki kurabileceğiniz nesnelere ilgili bir endişe taşımasıdır" şeklindeki yorumuna, "Bana göre işlerimin çoğu kentsel çevreden doğuyor ve bu şeylerin yerine geçiyor ya da kötü kopyaları gibi oluyor. Yapma süreci, değişimin gerçekleşmesine izin verir. Bir bariyer görmekle başlayabilir" diyerek cevap verir. (2010, s. 3).

Burada tartışılan sanat çalışmaları da bir yıkım ve yeniden yapım faaliyetinin alanını sokaktan ayıran bariyerler olarak işlev gören paravanları görmekle başladı. Geçici olarak ortaya çıkan inşaat alanının güvencesiz uzamı, kent mekânının bütünlüğünde bir gedik açabileceğinden, güvenlik sağlama adına mümkün olduğunca kapatılır. Yoldan geçenlerin

de bitmiş binalarda oturanların da bu güvencesiz uzamlarda yaşanan iş kazalarından, bu kazalar sonucu oluşan sakatlık ve ölümlerden haberi yoktur. Ne de işçilerin gündelik dertlerini dillendirdikleri konuşmalarını duyarlar. Bu güvencesiz alanın görünür olması politikanın uzamını inşa edecek bir olanağı içinde barındırır.

Kapitalist kentleşme, “sermaye ve emek fazlasının soğurulmasını” sağlayan ve insanların yararı için yapıldığı uydurmasıyla “yaratıcı yıkım” diye adlandırılan faaliyetler ile bir yandan mutlak ve homojen bir alan yaratırken diğer yandan farklılıkların üretilmesinin de önünü açar (Harvey, 2013, s. 88). Konut ve altyapı yatırımlarıyla sermayenin yeniden üretimini destekleyen sözde “yaratıcı yıkım yöntemiyle birbiri ardına gelen kentsel dönüşüm evreleri hemen her zaman sınıfsal bir boyut arz eder” (Harvey, 2013, s. 58). Bu süreçler, artan maliyetleri karşılayamadığı için oturduğu yerden ayrılmak ve kentin daha dış kesimlerine gitmek zorunda kalan düşük gelirli sınıfların yerinden edilmesi, yer değiştirmesi ve kent hakkının bu sınıfların elinden alınmasıyla sonuçlanır. “Sermayenin kentleşmesi, kapitalist sınıf güçlerinin kentleşmeye hâkim olma kapasitelerini varsayar. (...) Şehir ve onu meydana getiren kentsel süreçler bu nedenle toplumsal ve sınıfsal mücadelelerin başlıca sahasını oluşturur” (Harvey, 2013, s. 116). Kapitalist kentleşme politikaları, farklılaşma ve sınıf mücadelelerini görünmez kılmak, asimile etmek ve bastırmaya için, “meta dünyasını ve o dünyanın mantığını ve dünya ölçeğindeki stratejilerini, aynı zamanda da paranın ve devletin gücünü kapsayan soyut mekânı” üretir (Lefebvre, 2014, s. 81). “Soyut mekân homojenliğe yönelir, mevcut farklılıkları (tikellikler) azaltırken, yeni mekân ancak farklılıkları vurgulayarak doğabilir” (Lefebvre, 2014, s. 80). Hem Harvey hem de Lefebvre, kapitalizmin mekâna tümüyle hâkim olmasının önündeki tek engelin sınıf mücadelesi olduğunu söylerler. Kapitalist kent mekânı bu çelişkileri duyulmaz ve görülmez kılmak amacıyla örgütlenir.

Ranciere’ye göre “Politikanın esas işi kendi uzamını şekillendirmedi; politik özneler ve onların işlemleri dünyasını görünür kılmaktır” (2020, s. 20). Ranciere, *polis* ve politikayı birbirleriyle karşıt iki kavram olarak belirler ve *polisi*, “herhangi bir boşluk veya fazlalığın yokluğu ilkesine dayanan bir ‘duyuyla algılanabilir’ dağıtımını” olarak tanımlar (2020, s. 19). “Politikanın özü *disensustur*. O duyuyula algılanabilirdeki bir boşluğun tezahürüdür. Politik tezahür önceden görülmesi için bir neden olmayana görülebilir kılar; bir dünyanın içine diğerini koyar” (Ranciere, 2020, s. 22). *Konsensus* ise politikanın *polise* indirgenmesi yani politikanın sonudur (Ranciere, 2020, s. 27). Kapitalizmin homojen mekânı eşit olmayanların

zorla bu *konsensusa* dahil edildiği bir eşitlik mekânı üretir. Konsensus tam anlamıyla duyuyla algılanabilirin tek anlamlı olarak verili olması demektir (Ranciere, 20020, s. 148). Eşit olmayanların sesinin duyulduğu bir uzamın inşa edilmesi olan politika, polisten ayrı değildir ve onunla bir ilişki içindedir. Polisin eşit olmayanların sesinin dışarıda bırakıldığı homojen ve sözde eşitlikçi düzenini yeniden yapılandırmak için dışarıda bırakılan, yok farz edilenlerin görünür olduğu bir uzamı inşa etmek, duyuyla algılanabilir olanın yeni bir dağıtımını yapmaktır. Ranciere, politika ile sanat arasındaki bağlantının disensus üzerinden kurulabileceğini söyler. “Disensus estetik rejimin çekirdeğidir; sanat eserleri tam da ders vermedikleri veya herhangi bir maksada sahip olmadıkları için disensus etkileri üretebilirler” (Ranciere, 2020, s. 138). Verili bir mekâna yerleşen heykel uzamının o mekânın kurulu düzeni ile girdiği eşitsizlik ilişkisi, mekânla heykel uzamının belirli bir ilişki içinde olması nedeniyledir. Bu ilişki heykelin politik olanağıdır. Bu olanağı kullanan Sze ve Barlow gibi sanatçılar, verili mekânın düzeni içine girerek, iki düzen arasındaki yani heykel uzamı ve kent mekânı arasındaki eşitsizlik ve çelişkili durumu, güçlendirip şiddetlendirmek suretiyle eleştirel bir sanatın ne olabileceğine dair bir öneride bulunurlar. Onların sanatı, “tahakkümün çelişkilerini ve formlarını ifşa eden bir sanat tipi” yapma iddiasında olmayan, daha çok bunun imkânsız olduğunun farkında olduklarından “kendi sınırlarını ve güçlerini sorgulayan, kendi etkilerini önceden sezdirmeyi reddeden bir sanattır” (Ranciere, 2020, s. 149). Daha farklı söylemek gerekirse, kendi gücünü sorgulamayan ve izleyiciye bir durumu tasarladığı gibi aktarabileceğini düşünen sanatsal pratikler sadece başarısız olmaya mahkûm olmakla kalmayıp, bir uyuşum haline gelerek etkisizleşir. Aynı zamanda talimat ve açık bir mesajla bilgilendirilmeye alıştıran izleyici de etkisizleştirilmiş olur. Barlow ve Sze bunun farkında olduğundan açık bir anlam aktarmak gibi bir yol izlemez, “politika için farkındalık formları” yaratmaz, “politik eylem formları haline gelmek için kendilerini terk edip gitmez”, tersine “ihtilafli olan bir ortak duyu formunun inşasına, ayrıca görülebilirin, denilebilirin ve yapılabildirin yeni bir manzarasına katkı sağlarlar” (Ranciere, 2020, s. 149). Böyle bir sanatın izleyicisi, açık bir mesaj almak ya da bir yönergeyle hareket etmek zorunda olmadığından kendi yolunu bulmak durumundadır. Bu nedenle eleştirel bir tutum içine girmesi, eserle geçirdiği karşılaşma süresi içinde eseri tamamlayarak eserin başarılı olmasını sağlaması gereken izleyiciye kıyasla daha fazla mümkündür. “Heykelsi yerleştirmenin” izleyicisi eserle istediği bir yerden başlayarak etkileşime girebilirken, etkileşim süresini karşılaşma süresiyle kısıtlamak zorunda olmadığı gibi, eserin başarıya ulaşmasından da sorumlu tutulmadığından hem maddi hem kavramsal olarak etkinleşen izleyicinin eleştirel bir tutum alabilmesi yani eserle etkileşiminde politik bir özne olarak konumlanabilmesi mümkün

olabilecektir. Bunun kestirme ve garantili bir yolu yoktur. Sadece izleyenin bazı izlenimlere sahip olması ve inşa edilmiş uzamın olanaklarını genişletip güçlendirebilmesi umut edilir ve bunun gerçekleşebilmesine yönelik stratejiler icat edilir.

Burada yer alan sanat çalışmaları da özellikle kapitalist kent mekânı ile ilişkili eleştirel ve politik bir olanaklılık alanı açacak maddi ve kavramsal ilişkilerin kurulmasını sağlayacak stratejileri araştırır. Verili bir mekâna yerleşip kendi uzamını inşa ederek kapitalist mekânın eşitlik ilkesini iptal etmek için, öncelikle, eşitsiz bir durumu ortaya çıkarmak ve eşitsizlik oluşturacak formları inşa edebilmek gerekir. Önceki mekânın çevresini baskı altına almak için kurduğu hakimiyet ilişkisine benzer biçimde, yapan öznenin ve heykelin belli bir otorite alanına sahip olması, var olan düzen tarafından kabul görmeyecek olan kendi düzenini kurabilmesi için gereklidir. Böylece mekân ve heykel uzamı arasında karşılıklı bir dışlama-içerme mücadelesine girmek mümkün olur. Çünkü doğrudan verili mekânsal parametreler ile bir karşıtlık ilişkisi kurarak kendi heykelsi uzamını inşa ederken, farklı uzamsal sistemlerin karşı karşıya gelmiş olması böyle bir mücadele alanını ortaya çıkarır. Böylece, içine yerleşilen mekânın nesne ilişkileri düzenini ve dağılımını kendi kurallarına göre düzenleyerek, eşitlik eşitsizlikle, görünür olan görünmez olanla değiştirilebilir.

Tekil formlar da bu stratejinin bir parçası olarak, eşitlik yasasına karşı çalışır. Her birinde olası bir araya getirme biçimlerinin ortaya çıktığı farklı ölçek ve hacimdeki tekil güvencesiz yapılar birbirleriyle belirli bir ilişki kurarlar. Tekillik aynı zamanda kitlesel üretim tarzının benzerlik esasından bir sapmadır. Dolayısıyla gündelik mekânın eşitlik ilkesine karşı eşitsizliği kuran hem heykelsi yerleştirmenin uzamsal dağıtım düzeni hem de farklı tekilliklerdir (Görsel 28). Tekil yapılar, aynı zamanda verili mekân içinde belirli bir maddesel ve kavramsal ritmin oluşmasını sağlayarak, aralarındaki boşluklarda tekrar eden uzamsal hareketin devamlılığını vurgularlar. Bu yapıları bağlayan ritim, doku, nesne birliği, maddesellik ve inşa yöntemi olup birbirleriyle belirli bir iletişim içinde olduğundan heykel uzamının deneyimi hem parçalı hem de bütünsel olacaktır. Dolayısıyla tekil yapılar içine girilen mekânı parçalı ve gözenekli bir hale getirdiği için aralarında kalan boşluklar, parçalı ve kararsız dengenin güvencesizlik politikasının açığa çıktığı alanlardır. Tek tek yapılar ve onları birbirine bağlayan ritim, izleyicinin hareketinin durmak ve hareket etmek biçiminde ilerlemesine neden olarak hem bütüne yönelik algıyı hem de odaklanma deneyimini bir araya getirerek dağılma estetiğinin teşvik ettiği türden bir manzara kipinden tamamen farklı bir deneyim tarzını ileri sürer.



Görsel 28. Yasemin Tıgın. 2016. Karşı Yapılar (Heykel yerleştirmesinden bir görünüm).

Duvarları soyulmuş, hayaletsi yapılarla, daha önce görünmeyen, görünmesi için bir neden olmayan bir uzamı, “ince bir kenti” inşa etmek, kapitalist mekân düzeninin dışarıda bıraktığını içeri almak ve yeni bir görünürlük formu ortaya koymaktır. Burada sözü edilen görünmez alan, gizli ve açığa çıkarılması gereken mistik bir hakikat alanı değil tam tersine kapitalist sistemin görünmesine izin vermediği bir gerçeklik alanıdır. Kentte başlayan bir yıkım ve yeniden yapım faaliyeti nasıl bu maddi uzamın sınırlarının kavramsal bir çerçeveye doğru genişlemesi ve politik bir anlamın ortaya çıkmasına olanak sağladıysa, yerleştirmenin uzamı, mekân içinde duyula algılanabilirin yeni bir dağıtımını yapmak suretiyle kendi uzamının sınırlarını maddi ve kavramsal olarak genişletme potansiyeline sahip olabilecektir. Bu mekân kentsel çevreye ait olan mimarinin bir parçası olup, sadece maddi bir mekân olarak değil kapitalist kent mekânının bir parçası olarak politik bir anlama da sahiptir.

Kapitalist mekân, kendi içinde barındırdığı çelişkileri gözden uzaklaştırarak, bu çelişkileri görünür kılacak herhangi bir boşluğa imkân vermeyecek biçimde kendi mekanını örgütleyerek politikanın olanağını ortadan kaldırıp, sağlam ve yıkılmaz bir görünümün simgesel anlatımı olan bir mekân kurgular. Yerleştirmenin uzamı, bu mekânın içine bir fazlalık koyarak ya da içinde bir boşluk oluşturarak politikanın olanağını ortaya çıkarır.

Maddeselliğin açığa çıkardığı inşa prensibi ve ona bağlı kararsız yapılar tarafından inşa edilen, bu yeni güvencesiz, parçalı, kararsız uzamsal sistem, verili mekânsal ilişkilerde bir gedik açar. Fakat bunun salt geçiciliğe bağlı olarak gerçekleşen algı deneyiminin ötesine taşınarak, eleştirel bir politika üretebilmesi için ihtiyaç duyulan referans noktasını sağlayan dış dünyadan gelen ve tekrar dış dünyaya gönderimde bulunan nesnelere. Bu nesnelere belirli bir alana referans veren ve iki farklı alan arasında geçişi sağlayarak heykelsi yerleştirmenin uzamının kentsel çevre ile ilişkisini kuran politik araçlar olarak işlev görür. Daha önce bu biçimde görülmesi mümkün olmayan nesnelere, mimari mekânın görünmez tarafını, duvarların içinde ve zeminin altında kalan altyapının nesnesini bir insanın asli malzemesi haline getirmek, heykel uzamının sınırlarını belirli bir alana geçiş imkânı vermek üzere esneterek genişletebilecektir. Böyle bir stratejinin işleyebilmesi için hem nesnenin fiziksel insanın malzemesi olması hem de uzam inşasının verili mekânın sisteminin içine girerek onun rasyonel düzenine karşı bir güç uygulaması gerekir. Güvencesiz uzam inşası ile nesnelere arasında kurulan güçlendirilmiş birliktelik yoluyla, yerleştirmenin uzamıyla dış dünya arasında bir süreklilik sağlanarak, heykel uzamı, yeni maddi ve kavramsal ilişkiler üretecek bir yaşam formunun olanağına dönüştürülür (Görsel 29).

Hafiflemiş, incelmüş kentlerin mucidi Calvino'nun *İnce Kentler*'inden biri olan, "Ottavia sakinlerinin boşluğa asılı yaşamları diğer kentlerdekine oranla daha güvenli. Herkes biliyor ki ağ daha fazlasını taşımayacak" (2007, s. 119). Bir yandan güvencesizliği göstererek eleştirirken bununla yetinmeyip, bu güvencesizliğin içinden yükselecek bir inşayı da öneren, sadece yıkmakla kalmayıp, ağırlık, durgunluk, değişmezlik ve renksizliğinden kurtulmuş daha hafif, renkli, hareketli ve olasılıklara açık bir uzamı inşa eden maddeselliğin ve düşünselliğin bu buluşmasında, etkileşime girenlerin yeni sorgulama alanları bulması, çalışmanın sınırlarını deneyim mekânının ve zamanının ötesine genişletmesi beklenir.



Görsel 29. Yasemin Tığın. Karşı Yapılar (heykel yerleştirmesinden bir görünüm). 2022.

SONUÇ

Bu çalışmayı başlatan iki motivasyon kaynağından biri, üretilmiş nesnenin heykel pratiği içindeki maddi ve kavramsal etkisini genişletmek, ikincisi, heykelin çevresiyle kurduğu ilişkinin politik olanağı ortaya çıkaracak biçimde sınırlarını genişletmektir. Kent içinde hızlanan yıkım ve yeniden yapım faaliyetlerinin deneyimlenmesi, gözlemlenmesi ve anlamının araştırılması sonucunda, odak noktası, kapitalist kent mekânının üretimiyle kapitalist sistemin devamlılığı arasındaki ilişkiye kaydırılarak, buradan hareketle, heykel uzamı ve kentsel çevre arasında bir karşıtlık oluşturacak eleştirel bir uzam inşa etmek için stratejiler geliştirmeye yönelindi. Kapitalizmin, farklılıkları dışarıda bırakan homojen, durağan, kararlı, sağlam, bütünlüklü mekân kurgusuna karşılık parçalı, hareketli, kararsız, güvencesiz heykel uzamı inşa edilerek, içine girilen verili mekânda yani kapitalist kent mekânında boşluklar oluşturmak suretiyle mekânın bütünlüklü homojen yapısının bozuma uğratılarak gözenekli bir hale getirilebileceği görüldü. Heykel yapım malzemesi olarak kullanılan üretilmiş nesnelere, fiziksel ve kavramsal yapının inşasını ve bir arada tutulmasını sağladığı gibi aynı zamanda heykel uzamı ve çevresi arasında bir köprü görevi görmüş, politik bir işlev üstlenerek heykel uzamının sınırlarının genişletilmesinde etkin bir rol oynayabilmiştir.

Bu raporun bölümleri, rapor konusunu oluşturan heykel pratiğinin, çağdaş sanat içindeki yerini ve kuramsal çerçevesini belirlemek amacıyla yürütülen araştırma ve tartışmaları kapsar. Genel olarak iki ana eksenle geliştirilen tartışma; çalışmayı motive eden ve yön veren temel kavramlar ve bu kavramlarla ilişkili olduğu düşünülen sanatçıların pratikleri arasında yürütüldü. Bu araştırma ve tartışmalar, bir dizi farklı fakat birbiriyle bağlantılı kavramla geliştirilen *eleştirel/politik inşa* kavramı merkezinde toplandı. Esas olarak, heykel uzamı ile politik uzam arasında bir geçişlilik sağlayacak stratejilerin belirlenmesine odaklanıldı. Bunun için heykel sanatının olanaklarının araştırılmasına yönelik bir alan içinde kalarak, bu alanda daha önce gerçekleşmiş olan dönüşümlerle çağdaş heykel pratiği arasındaki ilişkiye odaklanıldı. Buradan ilerleyerek, sürekli dönüşüp değişen ve yeni olanaklar yaratan dinamik bir alan olan heykel sanatının var olan olanaklarının, çağdaş heykel pratiğine ve ilgili kavramsal çerçeveye uygun olarak genişletilebileceği görüldü.

Üretim aşaması, önceden heykel alanında açılmış yollardan yürümek, bu olanak ve kazanımları amaçlanan sonuca ulaştıracak stratejilerle uyumlu olarak yeniden değerlendirmek suretiyle gerçekleştirildiğinden, tartışmalar öncelikle bu öncüller üstünden sürdürüldü. Çünkü, uygulama aşamasında, günümüzde üreten sanatçılardan daha çok geçmişte üretmiş ve pratikleri zaman içinde belirli bir kuramsal çerçeveye oturmuş olan öncüller yön gösterebilirdi. Bu değerlendirme, günümüz heykeli hakkında belirli bir algıya sahip olunmadığı anlamına gelmeyip, günümüzde yapılan üretimlerin henüz bir kuramsal çerçeveye oturmamış olmasına dayanır. Ancak belirli bir aşamadan sonra benzer yaklaşımdaki çağdaş heykel sanatçılarının araştırılıp mercek altına alınmasıyla, henüz pratiği tam olarak okunup, anlaşılmamış bu sanatçılar hakkında yeterli bir bilgiye sahip olundu. Dolayısıyla, ilişki kurulan öncüller üstünden yürütülen tartışma, günümüz sanatçılarından seçilen örneklerle ilişkiye geçilmesi ve rapor konusu heykel pratiğinin çağdaş heykel sanatı içindeki konumunun belirlenmesiyle tamamlandı.

Rapor, her bir bölümde *karşı yapıları* inşa edecek stratejileri belirleyen kavramların tartışıldığı beş bölüm halinde ele alındı. Sanat çalışması raporu, konusunu oluşturan heykel pratiğinin, seçilen örneklerle karşılaştırmalı olarak tartışılmasına dayalı bir yöntemle yazıldı. İlk bölümde 1910'lu yıllara dönülmekle birlikte ikinci, üçüncü ve dördüncü bölümler ağırlıklı olarak 1960 sonrası sanatından seçilen örnekler üstünden ilerletildi, son bölümde ise daha çok günümüz sanatı ile bağlantılı kurarak rapor tamamlandı.

Birinci bölümde, her günkü ilişkiler açısından ayrılarak yer değiştiren üretilmiş nesnenin nasıl bir heykel nesnesi haline gelebileceğini görmek için sanatta nesne kullanılmasının tarihine kısaca göz atıldıktan sonra günümüz sanatından örneklerle heykelsi nesne haline gelen nesnenin, heykel sistemi içinde hem maddi hem de kavramsal olarak etkin bir rol üstlenebilmesinin olanağı tartışıldı.

İkinci bölümde, bir inşaat alanının dağınıklığından çekip alınan nesnelere sadece anlam taşıyıcı olarak değil aynı zamanda bir insanın malzemesi olarak heykel sistemi içinde etkinleştirilerek bir heykel nesnesi haline nasıl gelebileceği araştırıldı. İnşa yöntemi ve nesnenin maddeselliğinin karşılıklı işleyişinin, bir bütün olarak sürece, heykelin politik uzamını inşa etmeye yönelik bir stratejinin kurulmasına katkısı tartışıldı. Uygulanan inşa yöntemi ve benimsenen süreç yaklaşımı, Donald Judd ve Robert Morris'in farklı inşa kavrayışlarına işaret eden eserleri irdelenerek, bu örneklerle ayrışma ve birleşme noktaları

gösterilmek suretiyle tanımlandı. Aynı işleve sahip nesnelerin inşa malzemesi olarak seçilmiş olmasına karşılık, Judd'ın önceden tasarlanmış bir yapının inşa ettirilmesi stratejisi ile maddi koşulların yön verdiği bir inşa etme stratejisinin tamamen karşı kutupta yer aldığı gösterildi. Morris'in anti-form malzeme seçimini motive eden, eserin yapıma sürecine dikkat çekmek için yer çekiminin etkisini görünür kılmak ve malzemenin fizikselliğinin yapım sürecini belirlemesini sağlamaktır. Morris, minimalist sanatın iyi inşa edilmiş formunun *a priori* karakterinin idealizmin etkisinde olduğu düşüncesindedir. Sanatı maddeselleştirecek bir strateji olarak süreç sanatını öneren Morris, maddeselliği sanat yapmanın temelini yerleştiren Süreç sanatını benimser. Planlanmış ve planlanmamış süreçlerin iç içe geçtiği bir inşa süreci, malzemelerin fiziksel özelliklerinin formu etkilemesi, kesme, birleştirme, sarkıtma gibi yapım sürecini vurgulayan fiziksel eylemlerin görünür olması, yerçekimine direnme gücü zayıf ya da hiç olmayan malzemelerin seçilmesi açısından, Morris, kesinlikle bir öncüdür. Ancak, Morris gibi formu dağıtmak amacıyla hareket edilmemiş, onun maddesellik vurgusuyla sınırlı kalmış yapım süreci, içine yerleşilen mekânın inşa prensibini iptal edecek bir karşıtlık ilişkisi kurulmasını sağlayacak bir stratejiye dönüştürülmüştür. Bu inşa prensibi hem tekil yapıların kararsız ve parçalı yapısını hem de mekânın içinde tekil yapıları birbirine bağlayan maddi ve kavramsal ritmi ortaya çıkaracak biçimde işleyerek güvencesizlik politikasının mekâna nüfuz etmesini sağlar.

Üçüncü bölüm, önceki bölümde açıklanan malzeme seçiminin, malzemenin, sürecin ve tercih edilen inşa etme yönteminin karşılıklı işleyerek birbirini destekleyen ayrılamaz ilişkisinin yıkma-yapma pratiğinde üstlendiği işlevin açıklanmasıyla sürdürüldü. Farklı sonuçlara yol açan iki ayrı yıkım pratiği olan, Morris'in 1969 tarihli *In Continuous Project Altered Daily (Günlük Değiştirilen Devamlılık Projesi)* ve Gordon Matta Clark'ın 1977 tarihli *Office Baraque (Barok Ofis)* adlı eserleri üstünden yıkma-yapma diyalektiği tartışmaya açıldı. Morris, bu eserinde, maddesellik vurgusunu görsel alan ve odaklanmamış gezinen bakışa kaydırmış, kent ortamında gözden uzak tutulan, maddenin henüz biçimlendirilmediği inşaat alanlarının dağınıklığını temsil edecek biçimde çeşitli nesnelere zemine dağıtmıştır. Morris'in, inşaat alanı, mimari kent çevresi ve heykel uzamı arasında kurduğu geçişli ilişkiye aynı ilgiyle katılmakla birlikte tam anlamıyla bir yıkım ve dağıtma pratiği olan eseri ile ters kutuplarda bulunmaktadır. İnşa edilmiş kent çevresi ile heykel uzamı arasında kurulacak olan karşıtlık ilişkisi inşaat alanlarının dağınıklığında değil yıkım ve yeniden yapım süreçlerindeki politikanın farklılığında aranır. Matta Clark'ın negatif inşasının kapitalizm ve inşa edilmiş kent mekânı ilişkisine uyguladığı şiddet, bir yıkım

pratiği olmayıp mimari bir yapıya etki eden kuvvetler arasındaki diyalektik ilişkinin açığa çıkarılmasıdır. Bu anlamda hem mimari çevre ve kapitalizm arasında kurduğu bağlantılar hem de bir yapıya etki eden kuvvetlerin yapının kendisinde ortaya çıkarılması eylemiyle burada tartışılan heykel pratiğine yol açan, yön gösteren bir sanatçıdır. Bir mimari yapıyı zayıflatıp, ona etki eden karşıt güçleri görünür kılarak bu binayı bir heykel uzamı haline getirmiş, inşa edilmiş düzenli kent çevresi içinde bir boşluk açmış, heykel uzamının sınırlarını genişletip esnekleştirerek verili mekanla bir karşıtlık ilişkisi kurmuş, heykel uzamını politikanın uzamına dönüştürmüştür. Var olan bir yapıya fiziksel bir müdahalede bulunup onu zayıflatarak yapıya etki eden kuvvetlerin görünürlük kazanmasından daha çok bu kuvvetlerin mücadelesinin inşanın asli unsuru olduğu bir yıkma-yapma diyalektiğinin esas alınmış olmasının Matta Clark'ın stratejisinden farklı olduğu gösterildi.

Dördüncü bölüm, önceki bölümlerde adım adım araştırılan nesne, malzeme, süreç ve yöntemlerin iç içe geçmiş karmaşık işleyişiyle gerçekleşen fiziksel bir inşanın heykelsi olanaklarının araştırılmasıdır. Bu bölümde istikrarsız, güvensiz yapılara birbirinden yapısal olarak farklı olan iki örnekle, Richard Serra ve Eva Hesse'in tartışılmasıyla devam edildi. İlk olarak, burada tartışılan heykel mantığının en önemli etkilenme kaynaklarından biri olan Eva Hesse'nin sanatının detaylı olarak incelendiği bu bölümde, malzeme ve sürecin heykelsi olanaklarını kullanarak ulaşılan tekil formların kararsız ve güvencesiz yapısı, karşıtların bir araya geldiği formal uyumsuzluk, çizgi ile maddi yapının örtüştüğü bir uzamsal alan yaratarak mekânı genişleten bir stratejinin kullanımı açısından birçok benzer yaklaşıma sahip olduğu görüldü. Buna karşılık, Hesse'nin de içinde olduğu süreç yaklaşımında görülen minimalist estetiğin psikolojik alanla ilişkiye geçme yasağına karşı strateji geliştirme niyeti ve bunu uygulamak için soyut ekspresyonizm geleneğinden taşınan yüzeyde el izi bırakma gibi yaklaşımlardan tamamen farklı bir yerde bulunur. Hesse'de görülen biyomorfik ve bedensel referanslar taşıyan malzeme seçimi, onun sanatının sonuçlarını formlarında hissedilen örtülü erotizm ve otobiyografik öğelerle sınırlar. Oysa burada malzeme seçimini, malzemelerin fiziksel farklılıkları olduğu kadar belirli bir sistemin parçası olan nesnelere olması aynı oranda hatta daha güçlü olarak etkilemiştir. Daha da önemlisi, Hesse'nin sanatındaki kararsızlık durumu, kullandığı malzemelerin formal uyumsuzluğundan kaynaklanır dolayısıyla yapının bütününe sadece parçalılık olarak etki eder bulunur. Buna karşın buradaki çalışmalarda, nesnelere yerçekimi kuvvetine verdikleri farklı tepkilerle hem birbirlerini hem de yapının bütününe etkileyerek çalışmanın tümü için kurucu hale gelmesi istenmiştir. Böylece farklı uzamsal kuvvetlerin karşılaşmasından ortaya çıkan

kararsız ve güvencesiz yapılar, bir formal karşıtlık sergilemenin ötesinde, yıkılmak ve ayakta durmak arasındaki mücadelenin alanı ve sonucudur. Yapıya içkin kılınmış bu fiziksellik vurgusu açısından, Richard Serra'nın, 1986 tarihli *One Top Prop (House of Cards)* adlı eseri, kararsız ve güvensiz yapıların bir başka öncülü olarak görülmüş, Hesse'nin formlarında görülmeyen, farklı uzamsal kuvvetlerin mücadelesinin yapının kararsız dengesinin nedeni olması bakımından Serra ile daha yakın bir ilişkinin kurulabileceği görüldü. Serra'nın her an çökme tehlikesi içinde ağır bir yapı olarak izleyicide tehlike ve risk algısı uyandırmak amacındaki eseri ile niyetler ve varılmak istenen sonuçlar açısından olduğu kadar izleyici ile kurulan ilişki, malzeme seçimini etkileyen faktörler, nesnenin işlevi, mekân stratejisi açısından da önemli farklar olduğu açıklandı.

Beşinci ve son bölüm, heykel uzamı ve verili mekân arasındaki karşılıklı ilişkinin politik olanağının araştırılmasına ve uygulama çalışmasının çağdaş heykel sanatı içindeki yerinin belirlenmesine yönelik araştırma ve tartışmaları kapsadı. Öncelikle geleneksel anlamda Yerleştirme Sanatı ile heykelsi yerleştirme terimi ile karşılanabilecek iki alan arasında bir ayırım yapılmak üzere bu iki farklı yaklaşımın nesne-mekân-izleyici ilişkisi açısından yaklaşımları karşılaştırıldı. Claire Bishop'un tanımına göre; Yerleştirme Sanatı, izleyici, mekân ve nesnenin belirli bir durumun deneyiminin gerçekleşmesi için bir bütünlük oluşturacak biçimde bir araya getirilmesi olup, bu deneyimin izleyicinin fiziksel varlığı ve algısal deneyimi ile işleyeceği ve izleyicinin kendisi için önceden hazırlanmış bu durumu deneyimleyerek tamamlaması ile eserin başarıya ulaşabileceği neden-sonuç zincirine bağlı bir kurgudur. Yerleştirme Sanatının amacı izleyici özneyi etkinleştirmek ve merkezsizleştirmektir. Bu tanımlamaya ve bu sanat tarzını benimseyen örneklerle bakarak buradaki uygulama çalışması, izleyiciye yönelik bir deneyim durumu hazırlayan mekâna özgü bir yerleştirme olmadığından Yerleştirme Sanatı kapsamında değildir. Ancak, kurduğu mekân ve heykel uzamı ilişkisinden dolayı tek tek resim ya da heykellerin bir sergi mekanına yerleştirilmesi olarak da değerlendirilemez. Buradan hareketle, benzer stratejilerle hareket ettiği düşünülen çağdaş heykel sanatçılarından Phyllida Barlow ve Sarah Sze'nin eserleri hakkında yapılan araştırma derinleştirildi. Bu sanatçıların, Sze'nin heykelsi yerleştirme olarak tanımladığı bir alanda çalıştığını, izleyici ilişkisi, nesne yaklaşımı, fiziksel süreçler, maddesellik vurgusu ve mekân stratejilerinin benzerlikler taşıdığı görüldü. Bu sanatçıların stratejileriyle belli bir yakınlık içinde bulunduğu düşünüldüğünden, rapor konusunu oluşturan heykel pratiğinin çağdaş heykel sanatı içindeki yerini belirleyecek bir kuramsal çerçeveye oturtulmasını destekleyecek tartışmalar Sze ve Barlow'un stratejileri üstünden ilerletildi.

Her iki sanatçının da güvencesiz uzam inşası yoluyla verili mekanla kurdukları maddi ve kavramsal ilişkiden hareket ederek heykel uzamının sınırlarını genişletmeyi amaçlayan stratejileri en önemli yakınlık noktası olarak görüldü. Bu sanatçıların kendi eserleri hakkında yaptığı açıklamalardan hareketle sürdürülen karşılaştırmalı tartışma ile uygulamalı sanat çalışmasının heykel kuramı açısından çerçevesi çizildi. Çalışmanın sosyo-politik sonuçlarının tanımlanması için Harvey ve Lefebvre'nin kapitalizm ve kent mekânı, Ranciere'nin politika hakkındaki düşüncelerine başvuruldu.

Önceki üç bölümde inşa süreçleri ve maddi yapısı tartışılan tekil formlar, içine yerleşilen mekanla bir karşıtlık ilişkisi oluşturmak için kurulan stratejiyi gerçekleştirecek güvencesiz yapılardır. Bu yapıların yerleştiği mekân kapitalist kent mekânının bir parçasıdır. Kapitalizm, farklılıkları görünmez kılmak üzere homojen, eşit ve soyut bir mekân kurgular. Tekil yapılar verili mekânın eşitliğe dayalı düzenini bozan parçalı, kırılğan, güvencesiz bir uzam inşa ederek bu mekânda gedikler açar. Gündelik mekânın hâkim düzenini sarsarak, onun içinde boşluk açan heykel uzamı mekâna nüfuz ederek kendi düzenini kurar. Duyuyla algılanabilirin bu yeni dağıtımında politikanın olanağı ortaya çıkar. Fakat bu olanağı salt geçiciliğe bağlı olarak gerçekleşen algı deneyiminin ötesine taşımak için dış dünyadan gelen ve tekrar dış dünyaya gönderimde bulunan nesnelere, heykel uzamı ile dış dünya arasında bir geçiş sağlayarak heykel uzamının sınırlarını hem maddi hem kavramsal olarak genişletir. Bu nesnelere belirli bir alana referans vererek ve iki farklı alan arasında geçişi sağlayarak heykelsi yerleştirmenin uzamının kentsel çevre ile ilişkisini kuran politik araçlar olarak işlev görür.

Heykel ve yerleştirme ilişkisinin politik olanağına yönelik stratejilerin araştırıldığı bu pratik ve kuramsal çalışmanın sonunda, verimli ve geliştirilmeye açık bir alana girildiği düşünülmektedir.

KAYNAKLAR

- Alptekin, Musa Yavuz. (2014). Şehirden Kente Mekânsal Dönüşüm. *Doğu Batı*, 67, s. 35-61.
- Baker, Kenneth. (1988). *Minimalism Art of Circumstance*. New York: Abbeville Press.
- Beckenstein, Joyce. (2012). A Conversation with Sarah Sze. September. *Sculpture*. 24-31.
- Bishop, Claire. (2005). *Installation Art*. London: Tate Publishing.
- Bishop, Claire. (2005). But is it installation art? *Tate Etc*. Erişim: 28. 05. 2022.
<https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-3-spring-2005/it-installation-art>
- Buchloh, Benjamin H. D. (2016). Surplus Sculpture. M. Robechhi (Ed.). *Sarah Sze*, s. 41-89. New York: Phaidon Press Ltd.
- Buck, Louisa. Phyllida Barlow. *The Artnewspaper*, 255, s. 62-63.
- Calvino, Italo. (2007). *Görünmez Kentler*. (I. Saatçioğlu, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Causey, Andrew. (1998). *Sculpture Since 1945*. New York: Oxford University Press.
- Cole, Ina. Simple Action A Conversation with Phyllida Barlow. *Sculpture* May 2016, 24-31.
- Direk, Zeynep. (2021). *Çağdaş Kıta Felsefesi*. Ankara: Folkitap.
- Duchamp, Marcel. (1975). Apropos of “Readymades”. M. Sanouillet, E. Peterson (Ed). *The Essential Writings of Marcel Duchamp*. s. 141-142. London: Thames and Hudson Ltd.
- Enright, Robert. The Sculptural World of Phyllida Barlow. *Border Crossing*, 2018, s. 35-46.
- Foster, Hal. (1990). Some Uses and Abuses of Russian Constructivism. *Art into Life Russian Constructivism 1914-1932*. s. 241-253. New York: Rizzoli International Publications, Inc.
- Foster, Hal, Krauss, Rosalind, Bois Yve-Alain, Bucloch Benjamin H.D. (2011). *Art Since 1900 I*. New York: Thames&Hudson.
- Foster, Hal, Krauss, Rosalind, Bois Yve-Alain, Bucloch Benjamin H.D. (2011). *Art Since 1900 II*. New York: Thames&Hudson.

- Foster, Hal. (2020). *Ya Farstan Sonra*. (A. Önal, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foster, Hal. (2013). *Sanat Mimarlık Kompleksi*. (S. Özaloğlu, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Glasmeier, Michael. (2015). Gezgın Uzamlar. İlkey Baliç (Ed.). *Spaceliner*. s.81-108. İstanbul: Arter.
- Harvey, David. (2013). *Asi Şehirler*. (A. D. Temiz, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Harvey, David. (2013). *Sosyal Adalet ve Şehir*. (Çev. Mehmet Moralı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Heinrich, Barbara. (2015). Odak Noktasındaki Çizgi. İlkey Baliç (Ed.). *Spaceliner*. s. 25-36. İstanbul: Arter.
- Judd Foundation. Donald Judd. Untitled (David Shackman'a)._Erişim: 20.01.2019, <https://juddfoundation.org/artist/art/>
- Judd, Donald. (2016). Özgül Nesnelere. C. Harrison, P. Wood (Ed.). *Sanat ve Kuram*. (S. Gürses, Çev.). s. 869-873. İstanbul: Küre Yayınları.
- Krauss, Rosalind. (1977). *Passages in Modern Sculpture*. New York: Viking Press.
- Krauss, Rosalind. (2021). *Modern Heykel Dehlizleri*. (Sibel Erduman, Çev.). İstanbul: Everest Yayınları.
- Krauss, Rosalind. (2002). Mekâna Yayılan Heykel. (T. Birkan, Çev.) *Sanat Dünyamız*, 82, s. 103-110.
- Krauss, Rosalind. Bois, Yve-Alain. (1997). *Formless A User's Guide*. New York: Zone Books.
- Lefebvre, Henri. (2014). *Mekânın Üretimi*. (I. Ergüden, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Lippard, Lucy R. (1971). *Changing: Essays in Art Criticism*. New York: E.P. Dutton.
- Lippard, Lucy. (1976). *Eva Hesse*. New York: New York University Press.
- Maddocks, Fiona. P. Barlow and H. Birtwistle Discuss by Fiona Maddocks. *RA Magazine*. Winter 2018. Erişim: 30.03.2022. <https://www.royalacademy.org.uk/article/magazine-phyllida-barlow-conversation-harrison-birtwistle>
- Matta-Clark, Gordon. (2012). *Gordon Matta-Clark*. (B. Bilir, Çev.). İstanbul: Lemis Yayın.

Meyer, James. (2000). *The Functional Site; or, The Transformation of Site Specificity*. Erika Suderburg (Ed). *Space, Site, Intervention: Situating Installation Art*, s.23-37. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Moma. Richard Serra. One Ton Prop (House of Cards). Erişim: 11.11.2021. https://www.moma.org/learn/moma_learning/richard-serra-one-ton-prop-house-of-cards-1969-refabricated-1986/.

Morris, Robert. (1993). *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*. New York: The MIT Press.

Morris, Robert. (2016). Heykel Üzerine Notlar 4: Nesnelerin Ötesinde. Charles Harrison, Paul Wood (Ed.). *Sanat ve Kuram*. (S. Gürses, Çev.), s. 928-932. İstanbul: Küre Yayınları.

Moszynska Anna. (2013). *Sculpture Now*. London: Thames&Hudson.

Nemser, Cindy. (1970). An Interview with Eva Hesse. *Artforum*, 7/9. s. 59-63.

Nemser, Cindy. (2016). An Interview with Eva Hesse. C. Harrison, P. Wood (Ed.). *Sanat ve Kuram*. (S. Gürses, Çev.). s. 948-951. İstanbul: Küre Yayınları.

Perry, Colin. Why Things Are The Way Things Are. *Art Monthly*, 335, s 1-4.

Picasso, Pablo. Moma.org, erişim: 20.01.2021, <https://www.moma.org/collection/works/81307>

Pincus-Witten, Robert. (1987). *Postminimalism into Maximalism*. Michigan: UMI Resarch Press.

Rancière, Jacques. (2010). *Özgürleşen Seyirci*. (E. Burak Şaman, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Rancière, Jacques. (2020). *Dissensus Politika ve Estetik Üzerine*. (M. Yalçınkaya, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Royal Academy. Erişim: 30.03.2022. https://royal-academy-production-asset.s3.amazonaws.com/uploads/5e0d9f2a-c800-4578-bd54-cb85a4d01755/PhyllidaBarlow_LOW.pdf

Royal Academy. Erişim: 30.03.2022. <https://www.royalacademy.org.uk/exhibition/phyllida-barlow>

Sanouillet Michel. (2003). Dadacılığın Kökleri: Zürih ve New York. Enis Batur (Ed.). *Modernizmin Serüveni*, S. 303-316. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Sculpture. Phyllida Barlow. Installation view of “Cul-de-sac”. Erişim: 24.04.2022, <https://sculpturemagazine.art/phyllida-barlow/>

Serra, Richard. (1988). Artists’ Statements. *Minimalism Art of Circumstance*. s.138-141. New York: Abbeville Press.

Serra, Richard. (1994). *Writings*. London: The University of Chicago Press.

Sfmoma. Robert Morris. Untitled. Erişim: 20.01.2019, <https://www.sfmoma.org/artwork/2013.14/>

Strauss, Claude Lévi. (2004). *Yaban Düşünce*. (T. Yücel, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Suderburg, Erika. (2000). On Installation and Site Specificity. Erika Suderburg (Ed). *Space, Site, Intervention: Situating Installation Art*. s. 1-22. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Sze, Sarah. 2016. Interview with Hans Ulrich Obrist. *Sarah Sze*. s. 128-131. M. Robechhi (Ed.). New York: Phaidon Press Ltd.

Sze, Sarah. 2016. Okwui Enwezor in conversation with Sarah Sze. M. Robechhi (Ed.). *Sarah Sze*, s. 9-36. New York: Phaidon Press Ltd.

Tate. Eva Hesse. Hang-up. Erişim: 11.11.2021. <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/eva-hesse/eva-hesse-exhibition-guide/eva-hesse-exhibition-guide-1>

Tate. Untitled. Donald Judd. Erişim: 27.12.2021, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/judd-untitled-t03087>

This is tomorrow. Sarah Sze. Installation view at Tanya Bonakdar Gallery. Erişim: 24.04.2022. [is.gd/2Uq0d4http://thisistomorrow.info/articles/sarah-sze-1](http://thisistomorrow.info/articles/sarah-sze-1) is.gd/2Uq0d4

Whitney Museum of American Art. Gordon Matta Clark. Office Baraque. Erişim: 7.06.2021, <https://whitney.org/collection/works/43352>

Wikiart. Pablo Picasso. A Glass of Absinthe. Erişim: 25.04.2022, <https://www.wikiart.org/en/pablo-picasso/a-glass-of-absinthe-1914>

Wood, Jon. (2019). Four things to know about Phyllida Barlow's sculpture. *RA Magazine*.
Erişim: 2.03.2021. <https://www.royalacademy.org.uk/article/ra-magazine-four-things-to-know-about-phyllida-barlow-ra-sculpture>

Etik Beyanı

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanat Çalışması Raporu Yazım Yönergesi'ne uygun olarak hazırladığım bu Sanat Çalışması Raporunda,

- Sanat Çalışması Raporu içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin bütününe kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- bu Sanat Çalışması Raporunun herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez/Sanat Çalışması Raporu çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

22 / 06 / 2022

Yasemin TIGIN

Sanatta Yeterlik
Sanat Çalışması Raporu Orijinallik Raporu

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

Sanat Çalışması Raporu Başlığı: Eleştirel Bir İnşa İçin Heykel Sanatının Olanaklarını Araştırmak

Yukarıda başlığı verilen Sanat Çalışması Raporumun tamamı aşağıdaki filtreler kullanılarak Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. Kontrol sonucunda aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
22.06.2022	77	141020	27.05.2022	%2	1861250503

Uygulanan filtreler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar dâhil
3. 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sanat Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.
22.06.2022

Yasemin TIGİN

Öğrenci No.: N 14154581

Anasanat Dalı: Heykel

Program (işaretleyiniz):

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
	X		

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

Dr. Öğr. Üyesi Şinasi TEK

**Proficiency in Art
Art Work Report Originality Report**

HACETTEPE UNIVERSITY
Institute of Fine Arts

Title : Exploring The Potential of Sculpture for A Critical Construction

The whole art work report is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. According to the originality report, obtained data are as follows.

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
22.06.2022	77	141,020	27.05.2022	%2	1861250503

Filtering options applied are:

1. Bibliography excluded
2. Quotes included
3. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. 22.06.2022

Yasemin TIGIN

Student No.: N14154581

Department: Sculpture

Program/Degree (please mark):

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint Phd
	X		

SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED
Assistant Prof. Şinasi TEK

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü raporunun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesi'ne verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversite'ye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikrî mülkiyet haklarım bende kalacak, raporunun tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır. Sanat Çalışması Raporunun kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve sanat çalışması raporunun tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Sanat çalışması raporunda yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*** kapsamında sanat çalışması raporum aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi/ H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

Enstitü/ Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ...ertelenmiştir. (1)

Enstitü/ Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)

Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

22 / 06 / 2022

Yasemin TIGIN

*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge

(1) Madde 6.1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.

(2) Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmasını ş ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ay aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.

(3) Madde 7.1. Ulusal çıkarılan veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü teze ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

Tez Danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.