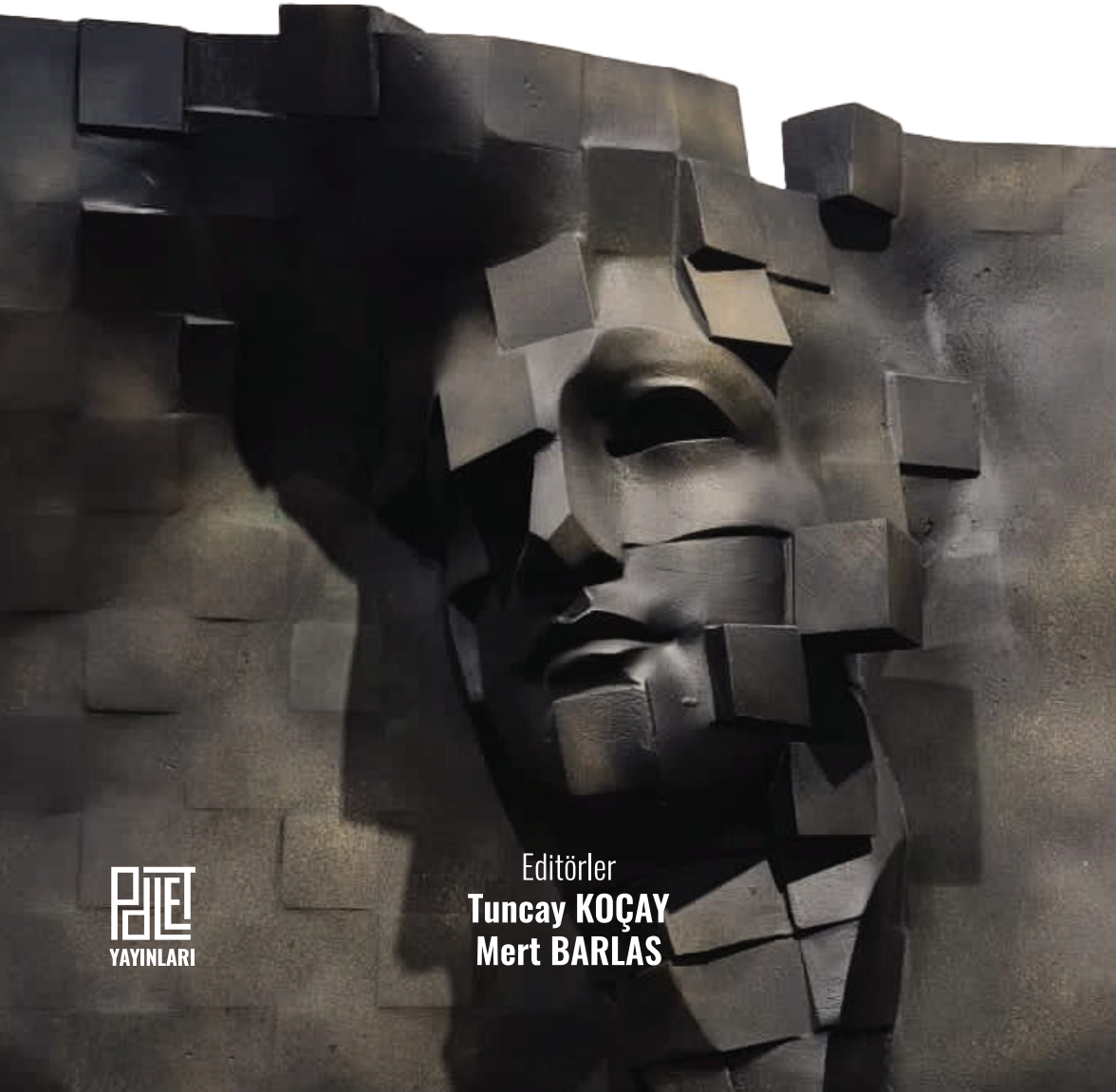
HEYKELDE

Malzeme, Mecra ve Temsiliyet Üzerine İncelemeler

Gelenekselden Çağdaşa Heykel Pratikleri ve Sanatçılar Üzerinde
Akademik Çalışmalar - II



Editörler
Tuncay KOÇAY
Mert BARLAS

YAYINLARI

HEYKELDE
MALZEME, MECRA VE TEMSİLİYET ÜZERİNE İNCELEMELER

Gelenekselden Çağdaşa Heykel Pratikleri ve Sanatçılar
Üzerinde Akademik Çalışmalar – II

Editörler
Tuncay KOÇAY
Mert BARLAS

PALET YAYINLARI ®
YAYIN NUMARASI: 1054

T.C. KÜLTÜR ve TURİZM BAKANLIĞI SERTİFİKA NO:
44040 ISBN: 978-625-8882-19-3

HEYKELDE MALZEME, MECRA VE TEMSİLİYET ÜZERİNE İNCELEMELER
Gelenekselden Çağdaşa Heykel Pratikleri ve Sanatçılar
Üzerinde Akademik Çalışmalar – II

Editörler
Tuncay KOÇAY
Mert BARLAS

Ekim 2026

www.paletyayinlari.com
bilgi@paletyayinlari.com
Mimar Muzaffer Mah. Rampalı Çarşı No: 42 Meram / Konya
Tel: (0332) 353 62 27

Kapak Görseli: Tolga Yurtözveri, Kafes, 2025 (Sanatçının izniyle)
Tasarım: Semih Kaşıkçı

Baskı: Sebat Ofset
Fevzi Çakmak Mah. Hacı Bayram Cad. No: 57 Karatay / Konya
Sertifika Numarası: 74481

HEYKELDE
MALZEME, MECRA VE TEMSİLİYET ÜZERİNE İNCELEMELER

Gelenekselden Çağdaşa Heykel Pratikleri ve Sanatçılar
Üzerinde Akademik Çalışmalar – II

Editörler
Tuncay KOÇAY
Mert BARLAS

YAYINLARI

İÇİNDEKİLER

TAKDİM 7

SUNUŞ 9

HEYKELDE ANLATIYI KURGULAMAK VE YERLEŞİK BİÇİMSELLİĞİN ÇÖZÜLÜŞÜ ÜZERİNE: CEHENNEM KAPILARI 11
Burçin ÜNAL

KLASİK ÇIPLAKTAN MELEZ BEDENE: SERDAR TEKEBAŞOĞLU HEYKELLERİNDE GÜZELLİK İDEALİNİN YENİDEN KURGULANMASI 27
Ersoy YILMAZ

SAVAŞ SONRASI FİGÜRATİF HEYKELDE VAROLUŞÇU ETKİLER: ALBERTO GIACOMETTI VE GERMAINE RICHIER 47
Ahmet Aydın ATMACA

BERLINDE DE BRUYCKERE'DE BEDEN, MALZEME VE DÖNÜŞÜM: ARCANGELO VE IT ALMOST SEEMED A LILY 65
Yeliz CANTEKİN

BİLİM VE SANAT EKSENİNDE DEĞİŞEN HEYKEL PRATİKLERİNE ELEŞTİREL YAKLAŞIMLAR 81
Aysun ALTUNÖZ

BAKIŞA ÇİZİLEN SINIR: PENCERE OLARAK BİLİNÇ 95
Tolga YURTÖZVERİ

KAMUSAL SANATTA ÇEVRESEL ETKİLEŞİM VE HAREKET ESTETİĞİ BAĞLAMINDA NED KAHN'IN KİNETİK HEYKELLERİ ÜZERİNE BİR OKUMA 123
Tuncay KOÇAY

HANS HAACKE PRATİĞİNDE POLİTİK EKOLOJİ 137
Aslı İRHAN

SİNEMATİK DİLDE KURGUNUN BAĞLAM NESNESİ OLARAK HEYKEL: ZAMAN, BELLEK, KÜLTÜREL GÖSTERİM VE YIKIMIN SEMBOLİK SEKANSLARI 165
Mert BARLAS

TAKDİM

Bir çağın kültürel hafızası, büyük anlatılarla ya da geride bıraktığı somut yapıtlarla birlikte gerçekte insanın dünyaya ayırdığı zaman, gösterdiği emek ve üretme iradesiyle biçimlenmektedir. İçinde bulunduğumuz çağ, hızın neredeyse bütün yaşam alanlarını belirlediği, bilginin çoğaldığı ölçüde temasın azaldığı, üretimin giderek daha kısa zaman aralıklarına sıkıştırıldığı bir dönem olarak deneyimlenmektedir. Böyle bir zamanın içerisinde el emeğine, düşünmeye, beklemeye, malzemeyle uzun süreli bir ilişki kurmaya ve bir düşüncenin biçime dönüşmesi için gereken sabra ayrılan her an, aslında insanın kendi varoluşuna yeniden döndüğü bir deneyime dönüşmektedir. Bu kitap, tam da bu nedenle, ortaya konulan araştırmalarla birlikte onlara eşlik eden zamanı, emeği, arayışı, tereddütleri, deneyimleri ve kişisel hafızaları önemseyen bir buluşmanın ürünü olarak değerlendirilmelidir. Burada bir araya gelen her çalışma, farklı bir bakışın, farklı bir yaşam deneyiminin ve farklı bir üretim sürecinin izini taşırken, ortak bir çabanın içerisinde birbirine temas eden düşünceleri de beraberinde getirmektedir. Bu nedenle sanatsal üretime ayrılan zaman ve emeğin anlamı, ortaya çıkan çalışmanın kendisi kadar, o çalışmayı mümkün kılan kişisel deneyim ve üretim sürecinde de karşılığını bulmaktadır. Sanatsal üretimin, yazınsal üretimi ve sanat yapıtının ortaya çıkış sürecini de kapsayan anlamıyla, değeri kimi zaman ortaya çıkan sonucun sınırlarında aranırken, asıl anlamını insanın düşünceye, malzemeye ve en önemlisi kendi iç dünyasına ayırdığı o uzun ve çoğu zaman görünmeyen süreçte bulmaktadır. Bu süreç, insanın dünyayla kurduğu ilişkinin inceliklerini koruyarak sabrı, dikkati, duyarlılığı ve merakı canlı tutmaktadır. Dolayısıyla, ilk bakışta belirli çalışmaların bir araya getirildiği bir yayın niteliği taşıyan bu kitap, gerçekte üretmenin hala bir karşılaşma, paylaşma ve birbirinin emeğine tanıklık etme biçimi olarak sürdürülebileceğini gösteren ortak çabanın kaydıdır. Her bir katkının ardında, insanın kendisine ve üretimine ayırdığı, düşünmeye, deneyimlemeye ve üretmeye imkan veren kişisel bir zaman, sessizce sürdürülen bir çaba ve dünyaya başka türlü bakabilme cesareti bulunmaktadır. Bu emeğin bir kitap içerisinde buluşması, farklı zamanlarda ve farklı koşullarda gerçekleşen üretimleri, insanın kendi varoluşuyla temas kurmasının giderek zorlaştığı günümüzde, bu deneyimin yankısını taşıyan ortak bir hafızanın parçasına dönüştürmektedir. Belki de bugün sanat alanında korunması gereken en kıymetli şeylerden biri tam olarak budur: hızın ve tüketimin belirlediği bir çağda, insanın bir şeye zaman ayırabilme, ona özen gösterebilme ve kendi varlığından bir parçayı ürettiği şeye bırakabilme imkanı. *Heykelde Malzeme, Mecra ve Temsiliyet Üzerine İncelemeler: Ge-*

lenekselden Çağdaşa Heykel Pratikleri ve Sanatçılar Üzerine Akademik Çalışmalar-II, o imkanın hala canlı olduğunu gösteren ortak bir emek ve üretim süreci olarak ortaya çıkmaktadır.

Bu vesileyle kitabın hazırlanma ve yayın sürecinde emeği geçen, değerlendirmeleriyle çalışmanın gelişimine katkıda bulunan değerli hocalarımıza ve yayın hazırlığında görev alan herkese de teşekkürlerimi sunarım. Bu kitabın, heykel üzerine yürütülen akademik araştırmalara yeni açılımlar kazandırmasını, farklı heykel pratiklerinin anlaşılmasına katkı sağlamasını ve gelecekte gerçekleştirilecek araştırmalar için verimli bir kaynak oluşturmasını temenni ederim.

Editör

Mert BARLAS

SUNUŞ

Görsel kültürün ve düşünce tarihinin kesiştiği kavşaklarda, biçim ile anlam arasındaki bağ sürekli bir yer değiştirme halindedir. Bir yapıt, etrafındaki boşlukla kurduğu temas kadar bir çağa ait sorunlar, sorgulamalar, kırılmalar ve zihinsel gerilimlerle girdiği diyalog üzerinden şekillenir. Bazen edebiyatın iç ritmini yüzeye taşıyan bir kütlede parçanın bütünden kopuşu izlenir; bazen klasik güzellik kanonlarının çözüldüğü yerde farklı gereçlerin yan yana gelişiyle yeni bir melezlik alanı belirir. İnsan bedeni, tarihsel yıkımların ardından kimi zaman boşluğun ortasında mesafesini koruyan yalın bir iz, kimi zaman da organik malzemelerin belleğinde merhamet ve başkalaşım arayan kırılgan bir yüzey olarak kurulur. Kimi durumlarda ise bilimin nesnel verileriyle temas eden form, bir kimliğin ya da anatomik gerçeğin izini süren bir tanıklığa dönüşür.

Maddenin ve mekanın sınırları da benzer bir hareketlilik gösterir. Bakışın yöneldiği bir eşik, dünyayla kurulan ilişkinin çerçevesini çizerken; rüzgar, akışkanlık ve yerçekimi gibi fiziksel kuvvetler, biçimi önceden tayin edilmiş bir sonuca hapsolmaktan kurtararak zamana yayılan bir olasılık alanına açar. Kurumların görünmeyen işleyişi ve ekolojik dengelerle örülen toplumsal ağlar, yapıtı kendi çevresiyle birlikte nefes alan bir sürece dahil eder. Hareketli görüntünün hafızasına yerleştiğinde ise aynı form, uygarlığın geçmişiyle hesaplaşan, ideolojik kodları sorgulayan ya da zamanın akışını büken bir simgeye evrilir.

Heykelde Malzeme, Mecra ve Temsiliyet Üzerine İncelemeler: Gelenekselden Çağdaşa Heykel Pratikleri ve Sanatçılar Üzerine Akademik Çalışmalar-II, bu farklı karşılaşma alanlarının kesiştiği ortak bir düşünsel zemin oluşturuyor. Kitaptaki metinler; biçimin iç mantığından başlayarak bedenin dönüşümüne, çevreyle kurulan fiziksel ve politik bağlardan sinematik kurgunun içine uzanan geniş bir eksende ilerliyor. Ortak payda, biçim arayışının felsefe, bilim ve görsel kültürle temas ettiği noktalarda ürettiği düşünsel imkanları görünür kılabilmektir.

Meslektaşım Doç. Mert Barlas'ın takdiminde işaret ettiği gibi, üretimin hızla tüketildiği bir ortamda düşünceye, araştırmaya ve sabra yer açabilmek değerini korumaktadır. Bu yayının, biçim ve temsil üzerine düşünen araştırmacılara, sanatçılara ve sanat kuramıyla ilgilenen okurlara yeni pencereler aralamasını dilerim. Kitabın oluşumuna katkı sağlayan tüm meslektaşlarıma ve emeği geçen herkese teşekkürlerimi sunarım.

Editör

Tuncay KOÇAY

HEYKELDE ANLATIYI KURGULAMAK VE YERLEŞİK BİÇİMSELLİĞİN ÇÖZÜLÜŞÜ ÜZERİNE: CEHENNEM KAPILARI

Burçin ÜNAL*

GİRİŞ

Auguste Rodin'in Cehennem Kapıları, 19. yüzyıl sonu heykel tarihinde anlatı ve biçimsellik bakımından olağanüstü yoğunluk taşıyan yapıtların başında gelir. 1880'de Paris'te kurulması planlanan Dekoratif Sanatlar Müzesi'nin girişi için sipariş edilen bu anıtsal kapı, Dante Alighieri'nin İlahi Komedya'sıyla sıkı bir bağ kurar. Cate'in aktardığı üzere Güzel Sanatlar Direktörü Edmond Turquet, Rodin'i "Seine nehri kıyısında inşa edilmesi planlanan ulusal dekoratif sanatlar müzesinin girişi için bu eseri yaratmakla görevlendirmiştir" (Cate, 2005, s. 93).

Cate aynı zamanda Rodin'in projesini Dante'nin İlahi Komedyası'na dayandırdığını ve Michelangelo'nun heykellerindeki dinamik, anti-akademik ancak klasik etkili vücut tiplerinden ilham aldığını da kaydeder (s. 93). İlahi Komedya'nın Cehennem bölümü, günah, ceza, arzu, korku, pişmanlık ve çöküş çevresinde toplanan insanlık tablolarını büyük bir şiir gerilimi içinde kurar. Rodin, bu şiirsel evrenden sahne listesi üretmek yerine şiirin taşıdığı iç gerilime bedenlerin kuruluşu, yüzeyin titreşimi, kütlenin sıkışıklığı ve figürlerin birbirine değen ritmi aracılığıyla yön verir. Bu nedenle 'klasik geleneği aşarak insan bedenini ve fiziksel varoluşu önceleyen devasa bir boyuta ulaşan' (Tames, 2000, s. 12) Cehennem Kapıları, edebî anlatıyı görsel karşılığa taşıyan bir sipariş niteliğini aşar ve heykelin kendi kavrayışını dönüştüren geniş bir yaratım alanına evrilir. Eserdeki figür gerilimi, devinim ve güçlü plastisite de Rodin'in bu özgün sanat kavrayışını belirginleştirir (Cheney, 1993, s. 104).

Yapıtın tarihsel ağırlığı, tamamlanmış bir anıt görünümünden çok yıllara yayılan üretim sürecinin açtığı ufukta belirir. Rodin, kapı üzerinde çalışırken figür kümelerini yeniden düzenler, bazı grupları başka bağlamlara taşır, kimi bedenleri bağımsız heykel tasarısı olarak geliştirir, kimi ayrıntıları ise yeni kütlesel ilişkiler içinde güçlendirir. Bu süreç kapıyı kapanmış bir bütün olmaktan çok, kendi içinden yeni heykeller doğuran verimli bir kaynak alanına dönüştürür. Çevresinde beliren figürlerin farklı bronz dökümler ve ayrı sergiler aracılığıyla dünya sanat hafızasına yayılması da bu açık yaratım anlayışının doğal sonucudur. Öyle ki Sloan'ın belirttiği gibi eser, "sipariş edildiği Dekoratif Sanatlar Müzesi planları terk edildikten çok sonra bile bir ilham kaynağı havuzu olarak hizmet etmeye devam etmiştir" (Sloan, 2006, s. 862). Yapıt bu tarihsel süreçte tek bir giriş öğesi niteliğini aşarak heykel tarihinde parçanın, grubun, bedenin ve yüzeyin yeniden

* Profesör, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü, burcin.unal@hbv.edu.tr, ORCID: 0000-0002-2773-8115

kavrandığı bir sanat alanı yaratır. Bu zamansızlığın taşıdığı tarihsel bağın bir yanında yerleşik biçimselliğin aşımı, diğer yanında şiirsel anlatının biçimselliğe transferi yer alır. Rodin'in Dante ile kurduğu bağ ikonografik göndermelerden daha geniş bir estetik yüke sahip olup (Elsen & Jamison, 2003, s. 155) şiirdeki karakterler, adları ve olaylarıyla birlikte taşıdıkları ruhsal enerjiyle heykel yüzeyine yerleşir. Acı, arzu, suçluluk, bedensel çöküş ve kararsızlık içinde gerilen kaslara, sırt çizgilerine, omuzların toplanışına, başların eğilişine ve kütlenin sıkışmasına yoğunlaşır. Anlatı böylece sözel örgü niteliğini bırakarak heykelsi ritme dönüşür. Bakış ise kapı yüzeyinde dolaşırken şiirsel olayları ardışık düzende izlemek yerine figürler arasında biriken trajik gerilimi kavrar. Rodin'in getirdiği özgün dönüşümün özü de anlatıyı formun iç kuvvetine bu biçimde çevirmesinde yatar. Kapının fiziki ve metaforik kurgusu da içiçe geçen gösterenlerle bu yaratımda belirleyici bir yer tutar. Mimari alanda kapı, geçişi düzenleyen, içeri ile dışarı arasındaki sınırı görünür kılan ve bedeni belirli bir yöne çağıran en önemli yapısal öğelerden biridir. *Cehennem Kapıları*'nda bu işlev, figürlerin yüzeyi kuşatan yoğun yerleşimiyle birlikte giriş alanını güçlü bir eşik düşüncesine aktarır. Yapısal görevini korurken insan varlığının suç, hafıza, arzu, yük ve düşüş etrafında yoğunlaşan ara hallerini bünyesinde toplayan bu eşik kavramı, mekansal sınır çizgisi ile varoluşsal karşılaşma alanını birleştiren başat bir anlam değeri taşır. Yapıtın kavramsal derinliğini belirleyen bir diğer alan olan kesit/fragman ile bütün arasındaki ilişki de bu bağlamda ayrıca ele alınmayı gerektirir.

Cehennem Kapıları bünyesinde kurgulanan *Düşünen Adam, Üç Gölge, Ugolino ve Çocukları, Öpücük, Adem, Danaid* ve *Savurgan Oğul* gibi figürler, kapı içindeki konumlarını koruyan ilk anlamlarını sürdürürken diğer yandan da bağımsız heykel ontolojisiyle de kendi estetik tamlıklarını kazanır. Böylece parça, bütüne bağlı ikincil öğe niteliğinden uzaklaşır ve kendi iç ritmi, kendi kütlesel ağırlığı ve kendi ruhsal yoğunluğu ile başlı başına bir sanat alanı açar. Rodin'in bu üretim mantığı, modern heykelin sonraki açılımlarını hazırlayan güçlü bir öncül niteliği taşır. Rilke'nin de ifade ettiği gibi, bu figürler bütünden kopmuş olsalar dahi içsel eksiksizlik duygusunu korumaya devam ederler (Rilke, t.y.-a, s. 4). Literatürdeki değerlendirmelerin de altını çizdiği üzere, Rodin'in bu devasa çalışması heykel sanatındaki köklü dönüşümü ve modern estetik kavrayışın doğuşunu temsil eder. Zira Dante'nin ilahi trajedisinden beslenen anlatı yapısı, figürlerin kas ve yüzey hareketleri aracılığıyla fiziksel bir enerjiye ve ruhsal bir itkiye dönüşmektedir. Nitekim kapı formu sadece mimari bir geçiş değil, varoluşsal bir eşik kavramı olarak yeniden tanımlanırken *Düşünen Adam, Üç Gölge* ve *Ugolino* gibi ikonik figürler üzerinden formun içsel kuvveti ve kütle ilişkileri kuramsal bir çerçevede sorgulanır.

Bu çalışma, *Cehennem Kapıları*'nı dört ana odak ile ayrı bölümler çevresinde değerlendirir. İlk bölüm, anlatının heykelsi kuruluşa yerleşmesini ve bu süreçte öne çıkan figürlerin taşıdığı biçimsel ağırlığı ele alır. İkinci bölüm, kapı biçiminin eşik düşüncesiyle genişleyen anlam alanını inceler. Üçüncü bölüm, heykelde

parça/fragman mantığı ve bütünsel özerkliği detaylandırır. Dördüncü bölüm yapıtın modern heykelin kuramsal ufku içindeki yerini açıklar. Son bölümde ise bu ana odaklar bir araya getirilir ve Cehennem Kapıları'nın heykel tarihindeki kurucu değeri kapsamlı bir sonuca ulaştırılır. Bu güzergah, Rodin'in Dante'den devraldığı şiirsel yükü belirleyici yeni bir heykel dili haline getirdiğini ve bu dilin neden bugün de güçlü bir araştırma alanı sunduğu üzerine yoğunlaşır.

1. Heykelde Anlatısal Yapının Kurguya Dönüşümü

Cehennem Kapıları içinde anlatı, şiirsel olayların görsel sıraya dizildiği bir alan değeri taşır. Bu alanda şiirsel enerji, doğrudan bedenlerin kurulma tarzına, yüzeyin dalgalanan ritmine ve kütlenin taşıdığı iç gerilime yerleşir (Görsel1). Dante'nin katman katman ilerleyen bir yolculuk yapısı sunan metni, Rodin'in kapısında çok sayıda figürün bir araya gelmesiyle oluşan eş zamanlı bir insanlık tablosuna dönüşür (Cheney, 1993, s. 106). Acı, korku, arzu, pişmanlık ve çöküş, burada olay bilgisinden güç alan kavramlar yanında bedenin içine yerleşen plastik bir enerji kimliğiyle varlık kazanır. Böylece heykel, anlatıyı resimsel betimlemeleri aktaran bir figürsel sahne dizisi yerine, insan varlığının iç gerilimini kütlesel bir alan içinde toplayan büyük bir yüzey haline gelir.



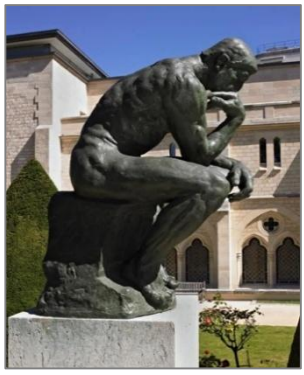
Görsel 1. Auguste Rodin, *La Porte de l'Enfer* [*Cehennem Kapıları*], 1880–1917, alçı yüksek kabartma, 636.9 × 401.3 × 84.8 cm, Musée d'Orsay, Paris (Kaynak: Sanatın Öyküsü).

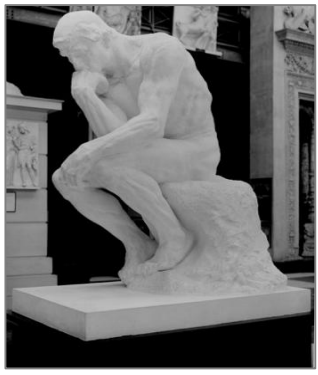
Rodin'in yüzey mantığı, figürlerin tekil kimliklerini koruyan ve onları ortak trajik ritim içinde birleştiren özgün bir düzen kurar. Başların eğimi, omuzların taşıdığı baskı, gövdelerin birbirine yaklaşan ya da birbirinden uzaklaşan yönleri, anlatının farklı uğraklarını büyük bir kütlesel müzik gibi yayar. Bu nedenle kapı yüzeyi, betimleyici açıklık kadar bedensel çağrışımın da güçlü alanı haline gelir. Her figür, kendi tarihini bünyesinde taşır ve bu tarihler kronolojisi, ortak yüzeyin geniş devinimi içinde yeni bir anlam kuvveti kazanır. Dışarıdan bakıldığında yapıtın her bir karakterinin aslında kendi iç dünyalarındaki trajedileri barındıran

yapayalnız ruhlar olduğu ve kendi sessizliklerine mühürlendikleri gözlemlenir (Haines, 1995, s. 54).

Rodin'in anlatı anlayışı, karakter ile kütle arasındaki geçişkenliği ustalıkla işler ve şiirsel kaynağı heykelin maddi yaşamı içine yerleştirirken figürleri birbirinden keskin çizgilerle ayrılan dar bölmeler içinde bulunur. Omuzlar başka bedenlere yaslanır, sırtlar bir başka figürün koluyla birleşir, başlar yüzeyin içinden doğar ve yeniden kütleye karışır. Böyle bir yüzey mantığı, zaman duygusunu da dönüştürür. Bu dönüşüm sürecinde malzemenin heykeltıraş tarafından ele alınış biçimi de çok önemlidir. William Tucker'ın vurguladığı gibi, "kil, yüzeyin üzerinde değil, hacmin her bir inç küpü boyunca bir töz olarak hissedilir" (Tucker, 1974, s. 19). Bu yerleşim sayesinde kapı yüzeyi, şiirdeki sahneleri gösteren bir düzen olmaktan çıkıp, bedenlerin birbirine değerek çoğaldığı varoluşsal dinamik bir itki oluşturur.

Düşünen Adam, bu bölümün ilk ve en belirgin odaklarından biridir. İlk tasarımda timpanum bölgesine yerleşen figür, aşağıda kümelenen bedenlerin ruhsal basıncını yukarıda toplayan güçlü bir odak oluşturur. Bu anlamda sanat tarihi içinde figür ile Dante arasında kurulan ilişki, başlangıç ufkunu aydınlatırken sanatçının şair kimliği burada önemli bir kapı aralar ve figürün estetik kudreti de temsili tarihsel bir kişilik yerine uzun yıllar duygusal ve mental ağırlığın içselleştirileceği kült bir metafor yaratır. Bu estetik kudreti anlamlandırmak adına Gilles Néret'in de aktardığı üzere, figür "*düşüncenin çabasını her bir kasın kasılması yoluyla ifade etme biçimiyle öncüllerinden ayrılır, böylece zihnin çalışması somut hale gelir*" (1994, s. 34). Bahsedilen bu somutlaşmanın bir yansıması olarak başın ele yaslanışı, gövdenin öne kapanışı, omurganın bükülen çizgisi, dirseklerin sıkışan hareketi ve bacakların taşıdığı yoğun kuvvet, düşünceyi bedenden ayrı bir zihinsel alan yerine bütün vücuda yayılan ağır bir iç toplama kuvveti düzeyine taşır. Düşünen Adam'ın güçlü etkisi, bu bedensel toplanma hareketinden doğar (Görsel 2-3-4).





Görsel 2. Auguste Rodin, **Le Penseur** [**Düşünen Adam**], **La Porte de l'Enfer** [**Cehennem Kapıları**] detayı, 1880–1917, alçı, Musée d'Orsay, Paris (Kaynak: K24 Kitap).

Görsel 3. Auguste Rodin, **Le Penseur** [**Düşünen Adam**], 1880-1904, alçı, 179.1 × 141.6 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York (Kaynak: The Metropolitan Museum of Art).



Görsel 4. Auguste Rodin, **Le Penseur** [**Düşünen Adam**], 1880–1904, bronz, Musée Rodin, Paris (Kaynak: Sanatla Art).

Rodin, Düşünen Adam'ın anlatıdaki yerini biçimsel kurgulamaya aktarırken figürü rahat bir oturuşun hafif dalgınlığından uzaklaştırır ve kasların sessiz kasılışı, sırtın taşıdığı ağır yük ile gövdenin öne doğru alçalan eğimi aracılığıyla bakan bilinçte kapanmışlık ve sıkışmışlık duygusunu belirginleştiren içe dönük bir yoğunluk oluşturur. Böylece düşünce, bütün bedene yayılan ruhsal ağırlığın zaman aşımı bir gösterenine dönüşür.

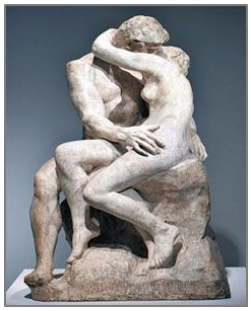
Figürün dünya çapında tanınır olması, onun yaygın dolaşıma açılması, bronz dökümler yoluyla çok sayıda kamusal alana yerleşmesi ve çeşitli koleksiyonlarda ayrı bir heykel yaşamı kazanması da bu evrensel yoğunlukla ilişkilidir. Lamont Moore da bu figürün evrensel önemine değinerek, "gerek büyük gerekse küçük kopyalarıyla ünlenen bu figür, heykeltıraşın en tanınmış eseri haline geldi" demektedir (Moore, 1949, s. 1). Bu da Düşünen adam'ın -eser içindeki eserin- kapı içindeki önemli işlevini sürdürmenin yanı sıra bağımsız heykel alanında da kendi başına güçlü bir varoluş gösterdiğini ortaya koyar. Bu derece önemli baş figürün diğer heykellerle olan ilişkisi kapı üzerindeki konumu, anlatının heykelsi kuruluşu açısından ayrı bir açıklık da sunar. Kompozisyonun dikey ekseni boyunca konumlandırılan figürler çöküş, sıkışmışlık ve gerilim temaları etrafında çok boyutlu ve kaotik bir devinim alanı inşa eder. Düşünen Adam figürü ise bu parçalı enerjiyi kendi içine hapseden, merkezcil bir bilinç odağı işlevi görür. Bu sayede kapının tepe noktası sıradan bir fiziksel konum olmaktan çıkarak eserin tinsel ve psikolojik zirvesine dönüşür. Rodin, bu mekansal kurgu aracılığıyla düşünsel eylem ile varoluşsal trajediyi sentezler.

Üç Gölge grubu ise anlatının bedensel yankı aracılığıyla kurduğu şiirsel alanı açan güçlü bir ontolojik merkez meydana getirir (Görsel 5). Bu grubun en dikkat çekici yapısal özelliği, yatay hizalanmasının ötesinde aynı figürün üç kez tekrarlanmasıyla kurulan formel sürekliliktir. Bu tekrarlama, sayıdan güç alan nicel bir etki taşırken yazgının ağır yankısını görünür kılan bedensel bir çoğaltma mantığı sunar. Néret bu heykelsi strateji mantığından "Kapının üzerindeki figürlere güç katmak için, Rodin basitçe mevcut formları çoğaltı" (Néret, 1994, s. 36) şeklinde

bahsederken diğer yandan ise grubun "yatay hizalanması, natüralizmi anıtsallıkla uzlaştırma problemine tamamen yeni bir çözüm sunar" (Tucker, 1974, s. 29).







Görsel 5. *Auguste Rodin,* ***Les Trois Ombres*** [**Üç Gölge**], 1886, bronz, Musée Rodin, Paris (K.: Söylenti Dergi).
Görsel 6. Auguste Rodin, **Ugolino et ses fils** [**Ugolino ve Oğulları**], 1881–1882, alçı, Montréal Museum of Fine Arts, Montréal (Kaynak: Wandering Educators).
Görsel 7. Auguste Rodin, **Le Baiser** [**Öpücük**], 1888–1898, mermer, Musée Rodin, Paris (K.: The Dong-a Ilbo).

Figürlerin eserdeki konumu göz önüne alındığında her figürün, aynı enerjiye başka bir yön verdiği söylenebilir. Birinde başın eğimi öne çıkan belirleyiciliği taşıyorken, diğerinde kolun uzanışı çağrıyı güçlendirir, üçüncüsünde ise omuz çizgisi kapanan kader dairesini hissettirir. Böylece çokluk, parçalanmış bir düzen, ayrı bir bütünsellik yaratan tek bir trajik duyarlılığın üç ayrı bedensel sesi haline gelir. Bakış, bu grubun çevresinde dolaşırken yazgı, uyarı ve kapanan zaman duygusu ile karşılaşır. Dante'nin cehennem girişine bağlanan sert çağrısı, burada yazılı sözün otoritesinden çok, bedenlerin ortak devinimiyle taşınan bir kader baskısı niteliği kazanır. Aynı zamanda Üç Gölge, giriş alanının üstünde ağırlık oluşturarak kapının bütününü ruhsal baskı altında toplayan bir tavan etkisi yaratır. Bu yerleşim sayesinde figürler, anlatıya bağlanan karakterler değerini taşır ve kapının bütününde hissedilen trajik gerginliğin yayılma alanı haline gelir. Rodin'in form dili, burada dikey yükselişten çok içe kapanan bir ritim kurar. Üç beden, ortak yazgı duygusunu yukarıdan aşağıya taşıyan ağır bir eşik işlevi üstlenir.

Ugolino ve Çocukları, anlatının ahlaki ve bedensel yoğunluğunu sert bir kütlesel yapı içinde toplayan figür grubudur (Görsel6). Dante'nin şiirinde açlık, suç, aile bağı ve insan onuru çevresinde açılan sahne, Rodin'in elinde son derece sıkışık bir bedensel düzene yerleşir. Ugolino'nun yere yakın bedeni, sırtın taşıdığı hayvansı gerilim, başın yönelişi, kol ve bacakların kurduğu iç belirleyicilik, çocuk bedenlerinin çevreleyici baskısı ile birleşir ve grup kompozisyonuna güçlü bir ruhsal basınç kazandırır. Kompozisyonun evrimsel sürecini inceleyen Elsen, Ugolino figürünün önceki taslaklardaki durağan oturma formundan uzaklaştığına dikkat çeker. Bu yapısal değişimle birlikte figür hayatını kaybetmiş ve can çekişen evlatlarının arasında elleri ile dizleri üzerine çökmüş bir vaziyette betimlenerek trajik anlatıyı bedensel bir uç noktaya taşır. Figürün yüzündeki dramatik ifade incelendiğinde ise "kabuk bağlamış göz kapakları, Ugolino'nun yüzündeki

görmeyen boşluklar için ağır bir çerçeve oluşturur... Ağzı canlı bir organdır, acı çeken yüzündeki üçüncü karanlık ve korkutucu boşluktur" (Elsen, 1960, s. 6).

Bu yapı içinde açıklık, fizyolojik gereksinim düzeyinden çıkarak insanlığın iç daralması, etik yük ve ruhsal yıkım alanına genişler. Bir nevi "her bedenin acımasızca onu canlandıran tutkuya itaat ettiği ve her kasın ruhun dürtüsünü takip ettiği gibi" (Néret, 1994, s. 21-22). Ugolino grubunun, anlatının heykel formuna yerleşme biçimini derinleştiren şiirsel karakteri, psikolojik tanım düzeyinden sıyrılır ve bütün bedeni kuşatan bir varlık sıkışmasına dönüşür. Rodin'in insan bedenini yorumlama tarzı, ahlaki krizi kaslarda, sırtta, omuzlarda ve grup içi yakınlıkta yoğunlaştırır. Bu nedenle Ugolino ve çocukları, anlatının plastik kuruluşa dönüşmesinde belirleyici figürlerden biri sayılır.

Birinci bölüm içinde Öpücük figürüne de kısa bir bakış açmak gerekir çünkü bu figür, kapı yüzeyinde arzu ile yazgının birlikte kurduğu yoğun duygusal alanı görünür kılar (Görsel 7). Rodin burada insan arzusunu yalın bir yakınlaşma hali yerine, kader duygusunu da taşıyan yoğun bir tensel alanla kurar. Tensel ve erotik çekim, sanatçının elinde modern insanın biyolojik ve varoluşsal ıstırabıyla birleştirilmiştir (Hunisak, 1984, s. 349).

Burada tensel çekimin ardındaki anlamsal derinliğin, hikayenin gerçek sarsıcılığının ihtirasın zorunlu bir biçimde doyuma ulaştırılmasından ziyade aşıkların bu tutkunun mirasına uyandıkları o kritik uyanış anında yattığı ifade edilir. Paolo ile Francesca'nın birbirine yaklaşan bedenleri, tenin akışkan ritmini, yüzeyin yumuşayan çizgilerini ve yakınlığın ağır çekimini bir araya getirir. Bu sahne, kapının genel trajik ağırlığı içinde başka bir sıcaklık düzeyi yaratır. Bedenler arasındaki çekim, tutkunun bedensel kuvvetini ön plana çıkarır ve bu kuvvet, kapının genel ruhsal topografyasını zenginleştirir. Kapılar bağlamında ele alınan bu bakış açısı, trajik yoğunluğun arzu nesnesine kavuşmaktan öte o arzunun bıraktığı kalıcı izlerle yüzleşme safhasında tezahür ettiğini ortaya koyar. Néret, Rodin'in bu figürü "Paolo ve Francesca'nın trajik hikayesini temsil etmesi planlanan Cehennem Kapıları'ndan çıkarmaya karar verdiğini" belirtir, ancak eser "yine de erotik sanatın bir sembolü haline gelmiştir" (Néret, 1994, s. 67).

Bütün bu çözümleme bir araya geldiğinde, Cehennem Kapıları'nda anlatının heykelin iç ritmine yerleştiği açık biçimde görünür. Düşünen Adam'da bilinç, bedensel toplama kuvveti niteliği kazanır. Bağımsız bir heykel olarak Düşünen Adam figürünün, tıpkı Detroit dökümünde olduğu gibi dünyada yarattığı büyük etki, bu evrensel bilinç ve trajediyle kurduğu bağda kök salar (Marandel, 1987, s. 32).

Üç Gölge'de yazgı, bedensel yineleme içinde yankılanır. Ugolino ve Çocukları'nda trajik ağırlık, kütlesel sıkışma yoluyla ahlaki basınca dönüşür. Öpücük'te arzu, tensel yakınlık ile kader duygusunu aynı yüzeyde bir araya getirir. Rodin'in bu büyük yaratıcı dehası, anlatıyı beden, yüzey ve kütle aracılığıyla heykelin özüne yerleştirmesinde belirir.

2. Kapıdan Eşiğe: Mimari İşlevden Estetik Derinliğe

Cehennem Kapıları bünyesinde somutluk kazanan kapı formu, yapısal kurguyu belirleyen anlatısal boyutlar kadar güçlü bir kurucu nitelik sergiler. Yapıtın isimlendirilmesinde öne çıkan kapı kavramı, nesnenin geleneksel mimari sınırlarını aşarak estetik bir genişleme sağlar ve varoluşsal bir yoğunluk alanı oluşturur. Bu noktada kapı, fiziksel bir geçiş noktası olma özelliğini geride bırakarak yapıtın varlık zeminini inşa eden asıl unsura dönüşür. Maddi sınırlarından sıyrılan bu biçim, izleyiciyi basit bir mekan geçişinden ziyade heykelin plastik dilinin kurduğu derin bir gerçeklik alanına yönlendirir. Rodin, geçişi düzenleyen yapısal öğeyi insanın yük, hafıza, arzu ve düşüş çevresinde karşılaştığı bir eşik alanı düzeyine yükseltir. Bu nedenle Cehennem Kapıları, giriş işlevi taşıyan yapı öğesi ile insan varlığının sınır anlarını bir araya getiren özgün bir heykelsi düşünce alanı oluşturur (Görsel 8).

Mimari bağlamda kapı, mekanın kullanılma mantığını belirleyen, içerisi ile dışarısı arasındaki ayrımı görünür kılan, bedensel hareketi yönlendiren başlıca öğelerden biridir. Kapıdaki figürlerin yüzeye yoğun yerleşimi, açıklık duygusunu ağırlaştırır ve bakışı yüzeyin içine çeken bir kütlesel etki üretir. Böylece kapı, mekansal geçiş çizgisi ile ruhsal karşılaşma alanını bir araya getirir. Eşik kavramının bu bütünleşme noktasında belirleyici bir işlev üstlendiği kurguda, mekansal açıklığın niteliğine dair "nihai kapılarda heykelsi eylem kapıların üzerinde gerçekleşmekten ziyade tıpkı Dante'nin yaptığı gibi portaldan ötedeki kederli bir dünyaya bakıyor gibiyiz" (1960, s. 6) saptaması öne çıkarken bu eşiğin barındırdığı antropolojik derinlik Adem figürü çevresinde güçlü bir görünürlük kazanır (Görsel 9).





Görsel 8. Auguste Rodin, **La Porte de l'Enfer** [**Cehennem Kapıları**], 1880–1917, bronz, 636.9 × 401.3 × 84.8 cm, Musée Rodin, Paris (Kaynak: Sanatla Art).

Görsel 9. Auguste Rodin, **Adam** [**Adem**], 1881, bronz, 202.6 × 74.9 × 63.8 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York (Kaynak: The Metropolitan Museum of Art).

Rodin'in Adem'i, başlangıcı parlak bir kudret alanı içinde kuran klasik erkek bedeninden farklı bir ağırlık taşır. Başın aşağıya yönelen sessizliği, gövdenin öne

doğru eğik kuruluşu, bacakların dengeyi arayan yerleşimi ve bedenin bütününe yayılan kırılgan yük, insan varlığının ilk adımını yoğun bir iç sorumluluk duygusuyla birleştirir. Adem figürünün yüzey üzerindeki anlamı vicdan yükü ve kırılganlıkla örülü bir ilk karşılaşma alanı içinde kurar. Hatta modelin eylemsiz duruşuna dair, "bu eylemsiz nitelik, Rodin tarafından derin bir baskı hissine dönüştürüldü" yorumu yapılır (Néret, 1994, s. 48). Ayrıca Adem'in cennetten kovulması miti, anlatıdaki cehennem fikrine büyük bir derinlik katar. Burada cehennem, tarihsel ceza alanı olmanın ötesinde, insan soyunun kendi başlangıç yarasıyla karşılaştığı ağır bir iç tarih alanı haline gelir. Rodin'in bedeni işleme tarzı, başlangıç düşüncesini etik ve ontolojik bir yük ile kaynaştırır. Başlangıç, bu sayede göksel huzurun siması yerine, sorumlulukla birlikte gelen insanlık bilincine dönüşür. Kapı, Adem aracılığıyla insanın kökenine yönelen en önemli ilk eşik kavramına gönderme yapar.

Öpücük figürü ise eşik düşüncesine başka bir yön katar. Paolo ile Francesca'nın birbirine yaklaşan bedenleri, kapının genel ruhsal topografyası içinde arzu ile kaderi aynı alanda bir araya getirir. Bedenlerin akışkan ritmi, omuzların yumuşayan çizgisi, gövdelerin birbirine yaklaşma hızı ve yüzlerin kurduğu yakınlık, kapı yüzeyine sıcak ve yoğun bir duygu alanı taşır. Bu alan, arzu ile yazgıyı ortak bir tensel çekim içinde buluşturur. Eşik düşüncesi de bu temas içinde yeni bir derinlik kazanır böylelikle insan, kendi yönelişi, yakınlık isteği ve duygusal ağırlığıyla bu figürle özdeşleşir. Bu nedenle Öpücük, yapının genel dramatik alanı içinde yeni bir sıcaklık ve çekim alanı oluşturur. İnsan arzusu, burada -kapı yüzeyinde- bireysel duygu değerinden genişleyerek kaderle örülü bedensel bir karşılaşma gücüne dönüşür. Kapı biçiminin dönüşümü, yüzey ile derinlik arasındaki ilişki içinde de açıklık kazanır. Rodin, düzenli panellerle sınırlanan sakin bir cephe yerine, öne fırlayan, yarı gömülü kalan, geri çekilen ve yüzeyden taşan figürlerle hareketli bir hacim kurar. Bu hacim, bakışı tek bir yüzeyde tutmak yerine sürekli başka derinlik alanlarına taşır. Böylece kapı, geometrik bir sınır çizgisi olmaktan çok, içerisi ile dışarısı arasında titreşen bir hacim alanı niteliği taşır. Eşik de bu titreşim içinde soyut kavram düzeyinden çıkıp heykelin maddi yapısına yerleşir. Yüzeyin bu hareketli kuruluşu, kapıya heykelsi ve mimari bir zenginlik kazandırır. Bu yaklaşımla şekillenen figürler, açıklığı çerçeveleyen süs öğeleri görünümünün ötesinde yüzeyin ritmine, derinliğin açılışına ve kütlenin yönelişine katılır. Böylece kapı, bakış için durağan bir giriş olmaktan öte, insanın kendi iç yoğunluğuyla karşılaştığı güçlü bir sınır alanı haline gelir. Rodin'in kurduğu yüzey mantığı, maddesel yoğunluğu varoluş kavrayışıyla birleştirir. Bu bölüm boyunca açılan yorum hattı, kapı biçiminin Cehennem Kapıları'nda özgün bir felsefi ve estetik yük taşıdığını görünür kılar. Adem figürü kökensel yükü, Öpücük tutkunun yazgısal çekimini, yüzey ile derinlik arasındaki hareketli ilişki ise eşik düşüncesinin hacimsel ağırlığını açığa çıkarır. Kapı, böylece insanın kendi başlangıcıyla, kendi duygusal gerilimiyle ve iç tarihiyle karşılaştığı yoğun bir heykelsi alan değerine/anlam aralığına ulaşır.

3. Heykelde Fragman/Kesit/Parça Kurgusu ve Bütünsel Özerklik

Rodin'in heykel anlayışında kurucu bir role sahip olan ve Cehennem Kapıları'ndaki her bir parçanın kurgusunda somutlaşan özerklik arayışı, kil modellemeden bronz döküme uzanan üretim süreçlerinin sağladığı ölçek değişimleriyle birleşerek yapıtın kuramsal sınırlarını genişletir. Küçük ölçekteki yoğun içe kapanışın büyük ölçekte kütlesel bir basınca evrildiği bu devinim, çoğaltma ve yaratıcı çeşitlenmeyi aynı estetik düzlemde buluştururken formu dondurulmuş bir nesne olmaktan çıkararak modern heykelin üretim dinamiklerini yeniden tanımlar.

Cehennem Kapıları çevresinde belirginleşen en kritik estetik açılımlardan biri olan parça ile bütün arasındaki ilişkinin radikal bir dönüşüme uğraması, klasik kompozisyon geleneğinin hiyerarşik yapısını sarsarak bağımsız bir plastik dilin inşasına zemin hazırlar. Uzuv, jest ve figür kümelerinin ancak genel kuruluşun iç düzeniyle anlam bulduğu geleneksel anlayışın aksine Rodin'in kurgusunda her bir fragman, kendi iç ritmi, kütlesel basıncı ve gerilim hattıyla otonom bir yoğunluk alanı meydana getirir. Parçanın eksikliğinin bir kusur teşkil etmediği bu yaklaşım doğrultusunda fragman, "tıpkı antik çağın tanrısal kalıntıları gibi, izleyiciyle daha yüksek sesle konuşan sanatsal bir ifadedir" (Garnier, 2002, s. 25). Bir eksilme işaretinden ziyade yaratıcı bir çoğalma kudretine dönüşen bu nitelik, dönemin sanat dünyasında sarsıcı bir etki bırakırken Cate'in aktardığı üzere "izleyiciler için şok edici olan şey Rodin'in heykellerinin açık erotizmiydi... Yine de eserin görünürdeki eksikliği, bitmemişlik kalitesi de birçokları için eşit derecede rahatsız ediciydi" (2005, s. 93) ifadesi, yapıtın hem tematik hem de yapısal düzlemde yarattığı estetik sarsıntıyı belgeler. Dönemin sanat anlayışını sarsan bu tepkiler, Rodin'in heykel sanatında açtığı yeni yolun ne kadar radikal olduğunu açıkça ortaya koyarken gözden kaçan bir diğer unsurun, eksikliğin/rahatsız ediciliğin dönüştürücü gücünün kasıtlı parça-bütün kurgusundan kaynaklanabileceğini de düşündürmektedir.

Rodin'in çalışma yönteminin bu estetik dönüşümün ana eksenini belirlediği düzlemde, bir yapıtta yoğunlaşan bedensel jestin farklı bağlamlara aktarılmasıyla figürlerdeki ruhsal basınç yeni kütle düzenlerinde yeniden kurgulanırken, belirli uzuvların çeşitli kompozisyonlar arasında dolaşıma sokulması heykel sanatını kendi bünyesinden sürekli yeni formlar doğuran açık bir sisteme dönüştürür. Geleneksel anlayışta ana aksın duruşu ve kıvrılışına paralel bir uyum sergilemesi beklenen uzuvların Rodin'in kurgusunda aykırı ve dinamik bir devinim sergilemesi, tanıklık eden kişide bir eksiklik ya da yapısal aksaklık olduğu yanılsamasını yaratsa da bu durum aslında yapıtın klasik sınırlardan kurtularak kendi iç ritmine ve bağımsız varoluşuna kavuşmasını sağlar. İspanyolca literatürde de vurgulandığı üzere, her şeyin merkezinde olan ve sarsılmadan duran varlığın kendisidir. Sanatçının felsefesiyle uyumlu biçimde "eksik uzuvlar eserin temel estetik varlığını zedelemez" (Rilke, t.y.-b, s. 9). Tucker'ın fragman mantığı üzerine belirttiği üzere, sanatçı "farklı gövdelere başlar ve uzuvlar ekleyip çıkarabilir, fragmanın uzaydaki yönelimini kökten değiştirebilirdi" (Tucker, 1974, s. 35).

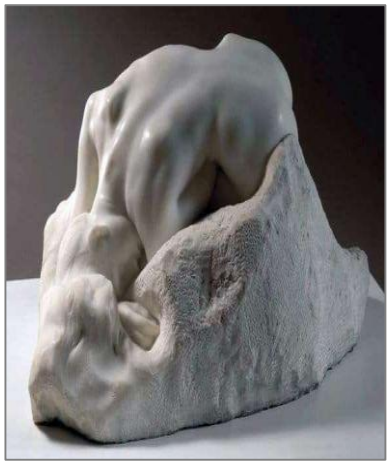
Parça, böylece dağılmış bir bütünün izi gibi algılanmak yerine, çoğalabilen estetik kaynağa dönüşür.

Düşünen Adam, parçanın özerkliğini açık biçimde gösteren en güçlü örnektir. Kapı içindeki ilk yerleşimini koruyan bu figür, bağımsız heykel yaşamı içinde kendi estetik tamlığına ulaşır. Baş, omurga, kollar, bacaklar ve gövde arasında kurulan sıkışık ilişki, figürü tek başına yoğun bir bilinç alanı haline getirir. Bu bedensel kuruluş, figürün büyük kompozisyondan ayrıldıktan sonra da güçlü bir etki taşımasını sağlar. Rodin, burada parçayı bütünden kopmuş unsur düzeyinde bırakır bir nevi parça, kendi başına bütünleşen bir heykel alanı kazanır.

Ugolino ve Çocukları, aynı ilkenin grup kompozisyonu düzeyindeki görünümünü sunar. Kapı içindeki şiirsel bağlamını koruyan bu grup, bağımsız heykel yaşamında bloklaşan trajedinin yoğun kütlesel etkisini daha da belirginleştirir. Bedenler arasındaki yakınlık, sırtın taşıdığı sert gerilim, çocuk figürlerinin çevreleyici basıncı ve grubun yere doğru sıkışan hareketi, kompozisyona tek başına güçlü bir estetik ağırlık kazandırır. Böylece grup, büyük yapıtın parçası olma niteliğiyle birlikte kendi başına işleyen bir trajik kütle haline gelir.

Rodin'in heykel dilindeki asıl kırılma noktası bir kesiti geleneksel bütünün boyunduruğundan çıkararak ona otonom bir varlık alanı tanımlamasıdır. Bu yaratıcı irade başlangıçta Cehennem Kapıları'nın tematik dokusu içinde kurgulanan Öpücük figüründe somutlaşır. Anlatısal bağlamından ayrılan bu beden çifti yüzey ritmi ve akıcı kütle kuruluşu aracılığıyla kendi plastik yoğunluğunu bağımsız bir düzlemde inşa ederken figüratif birimlerin yeni ruhsal tonlarla yeniden dolaşıma sokulması Savurgan Oğul heykeliyle radikal bir boyuta ulaşır (Görsel 10).





Görsel 10. Auguste Rodin, **Le Fils prodigue** [**Savurgan Oğul**], 1889, bronz, Szépművészeti Múzeum, Budapeşte (Kaynak: Web Gallery of Art).

Görsel 11. Auguste Rodin, **La Danaïde** [**Danaid**], 1885–1889, mermer, Musée Rodin, Paris (Kaynak: Description of the Sculpture by François Rodin "Danaid").

William Tucker'ın da vurguladığı gibi figür "toplam dikey-diyagonal sıçrayışını desteklemek için alt bacakları yatay eksene doğru geriye katlanmış" (Tucker, 1974, s. 33) özgün bir yapı sergileyerek mekanla kurduğu gerilimli ilişkiyi plastik bir özerkliğe kavuşturur. Bu hareketli kurgu, parçayı eksik bir parça olarak nitelemek yerine yeni bir heykel bütünlüğü yaratan üretken bir odak olarak konumlandırır. Benzer şekilde Danaid figüründe de kesit, akışkan bir kütle dinamiğine bürünür. Saçın, sırtın ve omuzların toprağa yönelen hareketi, çöküş duygusunu yerçekimsel bir ritimle buluştururken formu basit bir kalıntı olmanın ötesine taşıyarak yoğun bir plastik güçle donatır (Görsel 11). Parçanın bu özerkliği modern heykelin sonraki yönelişleri bakımından belirleyici bir önem taşır. Açık form, montaj, yeniden üretim ve çoğul kompozisyon anlayışı Rodin'in kapısında erken bir uygulama sahnesi yaratır. Öyle ki kendi içinden yeni heykeller, yüzey ilişkileri ve estetik yoğunluklar doğuran üretken bir matrise dönüşen Cehennem Kapıları, parça ile bütün arasındaki bağı karşılıklı bir üretkenlik barındıran dinamik bir estetik düzene kavuşturmuştur denilebilir.

Özetle Rodin'in fragmana yüklediği anlam estetik bir tercih olmanın ötesinde varoluşsal bir otonomi arayışıdır. Klasik heykelin hiyerarşik bütünlüğünü parçalayarak elde ettiği her kesit modern sanatın otonom nesneye giden yolunu açar. Rodin için fragman kapanmış bir bütünün kırıntısı olmak yerine heykelin kendi iç yasasını belirleyen kurucu bir başlangıç noktasıdır. Eksiklik olgusunun bir yetersizlik şeklinde nitelenmediği ve biçimin sınırsız dönüşüm olasılıklarını içeren bir güç alanına dönüştüğü bu estetik düzlemde, her bir parça bütünden bağımsız bir varoluş kazanarak bakışa tamamlanmış bir yapıttan daha yoğun bir plastik tecrübe sağlar. Böylece heykel kendi dışındaki bir bütüne ait olma zorunluluğunu üzerinden atar ve sadece kendi plastik yasalarıyla ayakta duran bağımsız bir gerçeklik halini alır.

4. Modern Heykelin Kuramsal Ufku İçinde Cehennem Kapıları

Modern heykelin kamusal alan ile kurduğu ilişki bakımından da Cehennem Kapıları önemli bir başlangıç noktası sunar. Yapıt, müze için tasarlanan bir giriş öğesi niteliği taşırken heykelin mimari çevreyle kurduğu bağı yeni bir estetik farkındalıkla zenginleştirir. Kapı yüzeyi, yapının duvarına eklenen dekoratif bir karşılama süsü olmaktan çıkıp mimari mekanı ruhsal yoğunlukla dolduran güçlü bir plastik alan kurar. Bu özellik, daha sonraki dönemlerde heykelin yapıyla, meydanla ve kamusal dolaşımla kuracağı ilişkileri de öncüleyen verimli bir açılım taşır. Rodin, heykeli bağımsız nesne ile mekansal çevre arasında dolaşan canlı bir düşünce alanı haline getirir.

Cehennem Kapıları'nın çağdaş heykelin varlıkbilimsel sınırları içinde incelenmesi, yapıtın zaman sırasına dayalı bir dönüm noktası olarak sınıflandırılmasını geride bırakan kapsayıcı bir bakış açısı gerektirir. Rainer Maria Rilke'nin de formüle ettiği gibi heykel artık ayrı bir şeydir ve sadece kendisi için var olabilen bir nesne haline gelmiştir (Rilke, 1903, akt. Tucker, 1974, s. 9). Hem bir şeyin parçası olarak açıklığı çerçeveleyen süs ögeleri görünümünün ötesine geçerek yüzeyin ritmine, derinliğin açılışına ve kütlenin yönelişine katılırken hem de ayrıksı

özerkliği ile tek başına varlığını dayatır. Merkezi izleğin bedenin biçimsel inşadaki kurucu rolü ile kütlenin ulaştığı özerk sanatsal düzey üzerinden kurulduğu bu yapıda Rodin'in kapısı, tek bir bakışla kavranan durağan bir bütünlük sunmak yerine zaman içinde açımlanan ve algıyı yüzeyin yapısında devindiren hareketli bir biçim mantığı ortaya koyar. Yapıtın betimleyici sınırlarını sarsan bu eksiklik yapısının çağdaşlığın ontolojik tabanını güçlendirdiği bu kurguda eser, "Rönesans'tan miras kalan benzerlik ve açıklık ilkelerini geride bırakır, figüratifin sınırlarını aşar ve saf soyutlama alanına ilk nüfuz eden o olur" (Le Normand-Romain'den akt. Cate, 2005, s. 93) tespitiyle heykel sanatındaki radikal evrilmeyi belgelerken Rodin'in çağdaşlığı, kararsızlığa temel bir değer atfeden bu yüzey etkileşiminde tüm çarpıcılığıyla belirir. Figürler, tek bir odakta toplanan durgun bir düzen kurmak yerine, bakışın bir bedenden ötekine, bir sessizlik çizgisinden başka bir gerilim odağına doğru ilerleyen bir akış sergiler. Yüzey çıkıntılarından derinliğin karanlığında belirsizleşen karaltılara uzanan bu görüngübilimsel izleme süreci, heykeli zaman içinde gerçekleşen canlı bir karşılaşma alanına bağlar. Algı, bu yapı karşısında zamana yayılan etkin bir kavrayış hareketi oluşturur. William Tucker'ın ifadesiyle "Yerçekimi, heykel ve izleyiciyi, dünyanın çekimine ortak bir bağımlılık ve direniş içinde birleştirir" (Tucker, 1974, s. 145). Bu gövdesel bağ, heykeli durgun bir nesne olmaktan kurtarıp izleyiciyi de kapsayan uzamsal bir deneyim düzlemine taşır. Söz konusu etkileşim, izleyicinin yapıtla kurduğu fiziksel bağı kuvvetlendirerek heykeli edilgen bir izleme nesnesi olmaktan özgürleştirir.

Bedenin kavranışı, modern heykelin kuramsal temelleri arasında en güçlü dayanak noktalarından birini oluşturur. Rodin'de beden, ideal oranların durgun sessizliğini geride bırakıp ruhsal zorlamaların özdekçi dışavurum alanına yönelir. William Tucker'ın da vurguladığı gibi Savurgan Oğul figürü "toplam dikey-diyagonal sıçrayışını desteklemek için alt bacakları yatay eksene doğru geriye katlanmış" (Tucker, 1974, s. 33) özgün bir yapı sergileyerek mekanla girdiği gerilimli ilişkiyi sanatsal bir özerkliğe ulaştırır. Adem figürü, başlangıçtaki vicdan azabıyla eklemlenen bir kırılganlık barındırırken, Düşünen Adam'da bilinç, kasların ve omurganın derinliklerine işleyen ağır bir iç enerjiye yönelir. Ugolino'da insan biçimi, ilkel içgüdü ile töresel ödev arasındaki sert çatışma çemberinde somutlaşır. Danaid'de ise beden, aşağı doğru süzülen akışkan bir kütle biçimine girer. Bu bedensel evrilme, Rodin'in heykel sanatında maddeyi ruhun devingen bir uzantısı olarak kurguladığını ve figürün durağanlığını bir enerji boşalımı alanına devrettiğini kanıtlar.

Yapıtın ontolojik kuruluşu, Cehennem Kapıları'nı modern heykelin süreç, çoğalma ve yeniden kuruluş mantığını erken tarihte açığa çıkaran kurucu eşiklerden birine dönüştürür. Cehennem Kapıları, uzun çalışma süreci, figürlerin yer değiştirmesi, bazı grupların bağımsız heykellere dönüşmesi ve parçaların yeni kompozisyonlarda dolaşıma girmesi sayesinde süreç duygusunu kendi maddi yapısına taşır. Heykel, tamamlanmış bir nesne olmanın ötesinde, üretim sürecinin dinamik izlerini de bünyesinde barındırarak modern sanattaki montaj, çoğulluk

ve yeniden kurgulama gibi yaklaşımların öncü bir örneğini oluşturur. Bu üretim süreci yapıtın özgünlüğü üzerine çeşitli tartışmaları beraberinde getirirken, Krauss sanatçının adeta kendi eserinin sıradanlaşarak "kitsch" bir yapıya dönüşmesine katkı sunmaya yönlendirildiğini ifade eder (1981, akt. Crowley, 2022, s. 222). Söz konusu üretim mantığı, alımlama düzeyinde de bir değişim başlatarak yapıtın kuramsal niteliğini pekiştirir. Yüzey ile derinlik arasındaki ilişki, dışa doğru yönelen figürlerin hareketi ve kütleler arasındaki geçişler, bakışı durağanlıktan kurtarır. Her bakış, farklı bir yoğunluk, yeni bir gerilim odağı ve başka bir hacim alanı ile temas eder.

Cehennem Kapıları'nın modern heykel tarihindeki esas önemi, form, beden, parça, yüzey ve bakış arasındaki ilişkiyi yeni bir yoğunluk düzleminde kurmasında ortaya çıkar. Rodin, devraldığı birikimi güçlü bir biçim araştırmasına taşırken klasik heykelin durağan yapısı, bu yapıtla birlikte süreç, çoğulluk ve ruhsal basınçla genişleyen yeni bir alan yaratır. Bu sebeple Cehennem Kapıları, modern heykelin temel yaklaşımlarını hazırlayan başlıca eserlerden biri olarak sanat tarihinde sarsılmaz bir yer edinir.

Sonuç

Auguste Rodin'in Cehennem Kapıları, anıtsal kapı siparişi ile şiirsel kaynak arasındaki ilişkiyi aşan geniş bir heykel alanı inşa eder. Yapıtın tarihsel ve kuramsal derinliği, anlatının heykelin içine yerleşmesi, bedenin yoğun ruhsal gerilim taşıyan bir form alanı haline gelmesi, kapı biçiminin varoluşsal eşik değeri kazanması, parçanın bağımsız estetik kudrete ulaşması ve modern heykelin ana kavrayışlarını hazırlayan güçlü bir 'bileşenler laboratuvarı' oluşturmasıyla belirir. Bu nedenle Cehennem Kapıları, tek bir yorum eksenine sığan kapalı yapı niteliği taşırken her karşılaşmada yeni anlam yolları açan verimli bir heykelsi evren sunar.

Anlatının heykelsi kuruluşa dönüşmesinde, yapıtın ilk büyük estetik gücünü Rodin'in, Dante'nin şiirsel ağırlığını bedenlerin bükülüşüne, yüzeyin gerilimine, kütlenin sıkışmasına ve figürler arasındaki basınca taşıması oluşturur. Düşünen Adam'da bilincin bedensel bir toplama kuvvetine büründüğü, Üç Gölge'de yazgının ortak bir ritimle yankılandığı, Ugolino ve Çocukları'nda trajik enerjinin ahlaki basıncı kütlesel bir sıkışmışlıkta yoğunlaştırdığı ve Öpücük'te tutkunun tensel yakınlık ile kaderi ortak bir yüzeyde birleştirdiği bu yapıda anlatı, heykelin iç ritmini inşa eden yaratıcı bir enerjiye dönüşür.

Rodin'in kurgusunda eşiğin mimari geçiş ile insan varlığının iç tarihi arasında geniş bir bağ kurduğu bu yapıda Adem figürü başlangıcı vicdan yüküyle bütünleştirirken, yüzey ile derinlik arasındaki hareketli ilişkinin eşiği hacimsel bir estetik düzene taşımasıyla birlikte kapı, yapısal görev ile varoluş düşüncesini buluşturan kurucu bir form niteliği yaratır. Parçanın özerkliğinin yapıtın temel açılımlarından birini oluşturduğu bu düzlemde Düşünen Adam'ın bağımsız heykel yaşamında estetik tamlığa erişmesi, Ugolino ve Çocukları'nın bloklaşan trajedi ile ayrı bir kütlesel bütünlük kurması, Öpücük'ün bağlam değişimiyle yeni

duygu atmosferleri açması ve Danaid ile Savurgan Oğul'un bedenin çözülme, akış ve yeniden kurgulanma potansiyelini görünür kılması sayesinde Cehennem Kapıları, kendi bünyesinden yeni heykeller doğuran üretken yeni evrenler yaratır.

Sonuç olarak Modern heykelin kuramsal ufku bağlamında Rodin'in bu anıtsal eseri, beden, form, parça, yüzey, mekan ve bakış arasındaki ilişkiyi benzersiz bir yoğunluk düzleminde yeniden inşa eder. Alımlama sürecinin yapıt karşısında zamanla derinleşen etkin bir devinim yarattığı bu zeminde beden, ruhsal gerilimlerin maddesel taşıyıcısına dönüşürken yapıtın varlık yapısı da sürekli bir oluşum duyumuyla zenginleşir. Modern heykelin temel sorunsallarını erken bir dönemde sarsıcı bir berraklıkla tartışmaya açan Cehennem Kapıları, beden, yüzey, kütle ve parçanın hangi estetik basınç altında yeni bir biçim kavrayışı ürettiğine dair heykel sanatının kendi tarihine yönelttiği asıl kurucu soruyu bugün de canlı tutar. Kalıcılığını tam da bu yaratıcı gerilimden alan eser, geçmişe ait anıtsal karakterini şimdiyi ve geleceği kuşatan kurucu bir sanat alanıyla bütünleştirerek plastik sanatlar tarihindeki sarsılmaz yerini korur.

KAYNAKÇA

Cate, P. D. (Ed.). (2005). *Breaking the mold: Sculpture in Paris from Daumier to Rodin*. Jane Voorhees Zimmerli Art Museum.

Cheney, L. D. G. (1993). Rodin's Gates of Hell: An interpretation of Dante's *Poema Sacro*. *Italian Culture, 11*(1), 103–126.

Crowley, P. R. (2022). Staging the Gates of Hell. In A. E. Elsen & B. Barryte (Eds.), *Rodin in the United States: Confronting the modern* (pp. 221–227). Yale University Press.

Elsen, A. E. (1960). *The Gates of Hell*. University of Minnesota Press.

Elsen, A. E., & Jamison, R. F. (2003). *Rodin's art: The Rodin collection of the Iris & B. Gerald Cantor Center for Visual Arts at Stanford University*. Oxford University Press.

Garnier, B. (2002). *Rodin: Antiquity is my youth: A sculptor's collection*. Éditions du Musée Rodin.

Günüçer, N. (2022, 6 Ekim). *Dante ve Cehennem'in doğum lekesi*. K24. https://www.k24kitap.org/dante-ve-cehennemin-dogum-lekesi-3785

Haines, J. (1995). Rodin: The Gates of Hell. *The Hudson Review, 48*(1), 54.

Hunisak, J. M. (1984). [Review of the book *Rodin's sculpture: A critical study of the Spreckels Collection*]. *The Art Bulletin, 66*(2), 348–351.

Marandel, J. P. (1987). Rodin's Thinker: Notes on the early history of the Detroit cast. *Bulletin of the Detroit Institute of Arts, 62*(4), 32–52.

Moore, L. (1949). Sculpture since Rodin. *Bulletin of the Associates in Fine Arts at Yale University, 17*(1), 1–16.

Néret, G. (1994). *Auguste Rodin: Sculptures and drawings*. Benedikt Taschen.

Opisanie Kartin. (t.y.). *Description of the sculpture by Francois Rodin "Danaid"*. https://en.opisanie-kartin.com/description-of-the-sculpture-by-francois-rodin-danaid/

Palaz, F. (2021, 20 Nisan). *Auguste Rodin'in Düşünen Adam heykeli hakkında bilmeniz gerekenler*. Sanatla Art. https://www.sanatlaart.com/dusunen-adam/

Rilke, R. M. (t.y.-a). *Auguste Rodin*. Confidential Concepts/Parkstone Press.

Rilke, R. M. (t.y.-b). *Auguste Rodin* (J. Paredes, Çev.). Baseline Co Ltd.

Sanatın Öyküsü. (t.y.). *Modern heykelin fikir babası: Düşünen Adam'ın yaratıcı heykeltıraşı Rodin*. https://www.sanatinoykusu.com/destinations/modern-heykelin-fikir-babasi-dusunen-adamin-yaratici-heykeltras-rodin/

Sloan, R. (2006). Sculpture: Rodin. *The Burlington Magazine, 148*(1245), 862–863.

Söylenti Dergi. (t.y.). *Mors vincit omnia: Ölüm her şeyi yener*. https://www.soylenti-dergi.com/mors-vincit-omnia-olum-her-seyi-yener/

Tames, R. (2000). *Auguste Rodin*. Heinemann Library.

The Dong-a Ilbo. (2022, June 16). *Rodin's The Kiss and eternal desire*. https://www.donga.com/en/article/all/20220616/3450580/1

The Metropolitan Museum of Art. (t.y.). *Adam*. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/191803

The Metropolitan Museum of Art. (t.y.). *The Thinker (Le Penseur)*. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/209021

Tucker, W. (1974). *Early modern sculpture: Rodin, Degas, Matisse, Brancusi, Picasso, Gonzalez*. Oxford University Press.

Wandering Educators. (t.y.). *Exploring the Rodin exhibit at the Montreal Museum of Fine Arts*. https://www.wanderingeducators.com/best/traveling/exploring-rodin-exhibit-montreal-museum-fine-arts.html

Web Gallery of Art. (t.y.). *Auguste Rodin: Le Fils prodigue*. https://www.wga.hu/support/viewer/z.html

Prof. Burçin ÜNAL

Ankara'da çalışıyor ve yaşıyor.

Lisans eğitimini Gazi Üniversitesi, Resim İş Eğitimi Ana Bilim Dalı'nda, Resim Eğitimi üzerine alan sanatçı/yazar (2006), Yüksek Lisans eğitimini Hacettepe Üniversitesi/Heykel programında hazırlamış olduğu "Mekan- Nesne İlişkisi Bağlamında Kavramsal Uygulamalar" isimli çalışma raporu ile 2009 yılında tamamladı. 2009 yılından bu yana farklı üniversitelerin Güzel Sanatlar Fakültelerinin Heykel Bölümü'nde öğretim üyesi olarak çalışan Ünal, 2018 yılından bu yana Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi'nde doçent (2020) ve sonrasında da profesör öğretim üyesi olarak (2026- …) olarak çalışmalarına devam etmektedir.

She lives and works in Ankara.

The artist/writer, who received her undergraduate education in Painting Education in the Department of Art Education at Gazi University (2006), completed her master's degree in the Sculpture program at Hacettepe University in 2009 with her study report titled "Conceptual Practices in the Context of the Space–Object Relationship." Since 2009, Ünal has been working as a faculty member in the Sculpture Departments of the Faculties of Fine Arts at different universities. Since 2018, she has continued her work at the Faculty of Fine Arts at Ankara Hacı Bayram Veli University as an associate professor (2020) and subsequently as a professor (2026–…).

KLASİK ÇIPLAKTAN MELEZ BEDENE: SERDAR TEKEBAŞOĞLU HEYKELLERİNDE GÜZELLİK İDEALİNİN YENİDEN KURGULANMASI

Ersoy YILMAZ*

GİRİŞ

Klasik heykel geleneğinde kadın bedeni; oran sistemi, contrapposto, yüzey sürekliliği ve tek malzemeli üretim gibi birbirine bağlı ilkeler aracılığıyla kapalı ve tamamlanmış bir bütün olarak kurulur. Estetik değer, bu bütünlük rejiminin sürdürülmesine bağlanır. Çağdaş heykel pratiğinde bu rejim doğrudan reddedilmek yerine, farklı müdahale biçimleri yoluyla yeniden ele alınır. Beden artık sabit bir form olarak değil; parçalara ayrılabilen, farklı malzemelerle eklemlenebilen ve yeniden kurulabilen bir yapı olarak düşünülür.

Serdar Tekebaşoğlu'nun heykel pratiği, bu yeniden ele alış sürecinin Türkiye sanat ortamındaki belirgin örneklerinden biridir. Sanatçı, Anadolu Üniversitesi Seramik Bölümünde aldığı akademik formasyonun ardından 1990'lı yıllarda soyut-konstrüktif yapıtlarıyla Devlet Resim ve Heykel Sergilerinde ödüller kazanmış; 1998'den itibaren porselen torsolar üzerinden klasik kadın bedenine yönelmiştir. Sanatçının 2025'te Galeri Selvin'de açılan Saptamak / Saptırmak sergisi, 30 yıllık üretimde geliştirilen biçimsel sözlüğün radikal bir eşiğe ulaştığı evredir. Bu sergideki yapıtlarda figür, tek bir malzemeden yontulmuş bir bütün olmaktan çıkar; porselen, ahşap, beton, epoksi, alüminyum ve deri gibi farklı malzemelerin eklemlenmesiyle kurulan melez bir yapıya dönüşür.

Bu makalenin amacı, Tekebaşoğlu'nun heykellerinde klasik kadın bedenine dayalı güzellik idealinin hangi biçimsel ve malzemesel stratejilerle yeniden kurgulandığını incelemektir. Çalışma, sanatçının pratiğindeki dönüşümü yalnızca yüzey düzeyinde bir deformasyon olarak değil; 1990'lar sonrası Türk çağdaş sanatında görünürlük kazanan postmodern kimlik tartışmaları, 2000'lerin neoliberal piyasa dinamikleri ve günümüzün dijitalleşme süreçleriyle etkileşim halinde olan yapısal bir süreç olarak ele alır. Bu eksende makale, özellikle Saptamak / Saptırmak sergisindeki melez beden kurgularına odaklanarak bedenin kuruluş mantığındaki değişimi Türk sanat ortamının tarihsel kırılmalarıyla birlikte okumayı hedeflemektedir.

Çalışma, seçili heykellerin görsel ve biçimsel çözümlemesine dayanır. Analizde form, yüzey, malzeme ve eklemlenme ilişkileri birlikte değerlendirilir; sanatçının pratiği dört evre üzerinden okunur: 1990'ların soyut-konstrüktif yapıtları, 1998–2002 arası erken porselen torsoları, 2004–2007 arası olgunlaşma dönemi heykelleri ve 2025 melez bedenleri. Bu evreleme, Tekebaşoğlu'nun yapıtla-

* Prof. Dr., Çankırı Karatekin Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Seramik Bölümü, ersoyyilmaz @windowslive.com, ORCID: 0000-0002-4185-3101

rını birbirinden kopuk üretim dönemleri olarak değil; klasik bedenin nasıl yeniden kurulabileceği sorusu etrafında ilerleyen tutarlı bir hat olarak ele almayı mümkün kılar. Makale önce klasik çıplağın bütünlük rejimini, kadın figürü geleneği üzerinden tanımlar (Bölüm 2). Ardından sanatçının pratiğindeki dört evre sırasıyla incelenir (Bölüm 3–5). Son bölümde ise bu dönüşümün klasik güzellik idealinin yeniden tanımlanması açısından sunduğu çıkarımlar tartışılır (Bölüm 6).

1. Klasik Çıplak ve Bedenin Bütünlük Rejimi

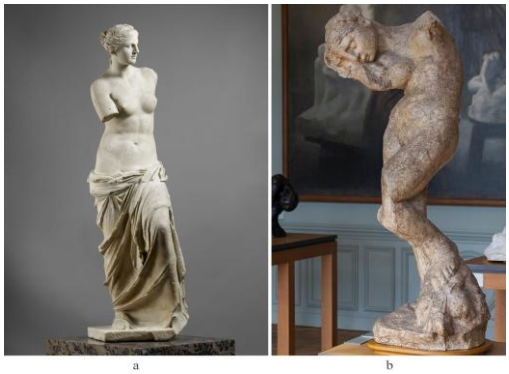
Klasik heykelde çıplak beden, ayrı uzuvların yan yana getirilmesiyle değil, baştan birleşik bir yapı olarak tasarlanır. Bu anlayışın en açık ifadesi Polykleitos'un MÖ 5. yüzyılda formüle ettiği Kanon'dur. Kanon, bedenin her bir parçasının diğer parçalarla ve bütünle belirli oran ilişkileri içinde bulunması gerektiği görüşünü ifade eder. Polykleitos'un bu ilkeye göre yonttuğu Doryphoros'ta (Mızrak Taşıyan) boy, omuz genişliği, baş büyüklüğü ve uzuvların uzunluğu birbirini doğrulayan matematiksel bir düzen içinde belirir. Erkek atlet bedeni üzerinden kurulan bu oran sistemi, klasik figüratif geleneğin temel referansı olarak yüzyıllar boyu sürmüştür. Aynı oran mantığı, bir yüzyıl sonra kadın çıplağına Praksiteles tarafından uyarlanır ve bu uyarlama, Batı sanat tarihinde kadın bedeninin kanonik temsilini başlatır.

Praksiteles'in MÖ 360 dolaylarında yonttuğu Knidoslu Afrodit (Görsel 1a) — günümüze yalnızca Roma kopyaları üzerinden ulaşmıştır — tam boy çıplak kadın figürünün ilk büyük örneği kabul edilir ve sonraki yüzyıllarda kadın çıplağının estetik kodlarını belirleyen yapıttır. Bu figür, klasik bütünlük rejiminin ikinci ilkesini açıkça gösterir: contrapposto. Bedenin ağırlığının bir bacağa aktarılması, kalça ve omuzları ters yönlerde kaydırır; figür hareketsiz dururken iç dengesi sürekli bir gerilim üzerinden kurulur. Contrapposto, klasik figürü hem mutlak bir simetriden hem de dağılmış bir hareketten ayırır; bedeni canlandırır ama bütünün okunabilirliğini bozmaz. Bu yapısal ilke, Knidoslu Afrodit'ten Medici Venüsü'ne ve Kapitol Venüsü'ne uzanan kadın çıplağı geleneğinin temel duruş şemasını oluşturur.



Görsel 1.. Klasik kadın bedeni idealinin iki tarihsel örneği.
a) Knidos Afroditi / **Colonna Venüsü**, Praksiteles'e atfedilen kayıp **Knidos Afroditi** heykelinin Roma dönemi mermer kopyası. Pio-Clementino Müzesi, Vatikan. (Wikimedia Commons, t.y.)
b) Esquilineli Venüs (**Statue of the Esquiline Venus**), Erken İmparatorluk Dönemi, mermer. Roma, Esquiline-Horti Lamiani'de bulunmuştur; Musei Capitolini, Palazzo dei Conservatori, Horti Lamiani Salonları, envanter no. MC1141. (Musei Capitolini, t.y.).

Üçüncü ilke yüzeyin sürekliliğidir. Kas geçişleri, deri altı hareketleri ve gövdenin kavisleri, izleyicinin gözünü ani kesintilere uğratmadan formun bir bölgesinden diğerine taşır. Helenistik Dönem'den gelen kadın torsolarında — özellikle *Esquilineli Venüs*'te (Görsel 1b) — bu süreklilik, gövdenin kesintisiz tek bir hamleyle işlendiği izlenimini verir. Yüzey burada kütleyi kaplayan bir kabuk değil, iç yapının görünür biçimi olarak işler.



a b

Görsel 2. Klasik beden idealinden modern parçalı figüre uzanan dönüşümün iki örneği.
a) Milo Venüsü (**Vénus de Milo**), MÖ 150–125, Paros mermeri, 204 cm. Mélos/Milo'da bulunmuştur; Musée du Louvre, Yunan, Etrüsk ve Roma Antikaları Bölümü, envanter no. Ma 399. (Musée du Louvre, t.y.)
b) Auguste Rodin, **Meditasyon / İç Ses** (**Meditation or The Inner Voice**), 1896. Musée Rodin koleksiyonu. (Musée Rodin, t.y.).

Bu bütünlük anlayışı, beden parçalara ayrıldığında bile büyük ölçüde geçerliliğini korur. *Milo Venüsü* (Görsel 2a) gibi günümüze eksik ulaşmış yapıtlarda, kollar bulunmamasına rağmen gövde hala kapalı bir bütün olarak okunur; çünkü kalan parça, bütünün ne olabileceğini açık biçimde işaret eder. Sonraki yüzyıllarda Auguste Rodin'in yontulmuş torso çalışmaları — örneğin İris, Tanrıların Habercisi (Iris, Messagère des Dieux, 1890–1891) ve *Meditasyon* (Görsel 2b) gibi yapıtları — parçayı bilinçli olarak bağımsız bir biçim haline getirir; ancak parçanın kendi içinde tutarlı bir kütle olduğu varsayımını sürdürür. Klasik gelenekte parça, bütünden kopmuş bir nesne değil, bütünün hatırlatıcısı olarak işlev görür.

Bu rejimin maddesel karşılığı tek malzemeli üretimdir. Klasik heykel; mermer, bronz ya da terrakota gibi tek bir malzemeyle çalışır. Farklı malzemelerin bir arada kullanımı, Yunan heykelinin krizelefantin[1] (altın ve fildişi) örneklerinde olduğu gibi belirli bir törensel bağlama bağlıdır ve genel kuralın istisnası niteliğindedir. Bu maddesel teklik, strüktürel zorunluluklarla çatıştığında klasik çözüm dayanağı saklamaktır. Mermerin bronz kadar yüksek mukavemeti olmadığı için Roma kopyalarında figürün ayakta durması ek destek gerektirir; bu desteğe

[1] Antik Yunan'da özellikle kült heykellerinde (örneğin Phidias'ın Athena Parthenos ve Olympialı Zeus heykelleri) kullanılan krizelefantin tekniği, dışarıdan yalnızca altın ve fildişi yüzeylerin görünmesine karşın, bu malzemelerin içeride devasa bir ahşap iskelet (armatür) üzerine monte edilmesiyle inşa edilirdi. Bu durum, klasik heykelde malzemenin tekliğine dair genel kuralın istisnası olmakla kalmaz; aynı zamanda heykelin gizli bir mimari/inşaat sürecine dayandığını da gösterir.

puntello adı verilir. Medici Venüsü'nün (Uffizi) yanındaki yunus figürü ya da pek çok Venüs kopyasında uzuvların altına yerleştirilen vazolar ve drapery parçaları, bütünlük izlenimini bozmamak için doğal nesneler ya da kompozisyonun parçası kılığına büründürülerek figüre asimile edilir. Klasik beden bu nedenle hem biçimsel hem maddesel hem de strüktürel olarak kapalı bir sistem olarak işler: tek malzeme, tek gövde, gizlenmiş destek.

Bu çerçeve, sonraki bölümlerde Tekebaşoğlu'nun yapıtlarının klasik gelenekle nasıl bir ilişki kurduğunu anlamak için temel bir karşılaştırma zemini sağlar. Klasik bütünlük rejimi; oran, contrapposto, yüzey sürekliliği, parçanın bütünü ima etmesi ve tek malzemeli kapalı yapı gibi birbirine bağlı ilkelerle tanımlanır. Sanatçının pratiğindeki dönüşüm, bu ilkelerin önce yumuşatılması, sonra her birinin sırayla yeniden düzenlenmesi olarak okunabilir.

2. Soyuttan Bedene Geçiş: Erken Görünürlük Dönemi (1998–2002)

Seramik alanındaki akademik eğitiminin sunduğu teknik altyapıyla malzemeye derinlemesine hakim olan Serdar Tekebaşoğlu'nun heykel pratiği incelendiğinde, figüratif yönelimin başlangıç noktası olmadığı görülür. Sanatçı, *Düzenleme* (1993) ve *Zamanla* (1995) adlı erken yapıtlarında soyut-konstrüktif bir dili esas alır (Görsel 3a; Görsel 3b); figüre geçiş ise bu altyapıdan kopuşla değil, onun bedene uyarlanmasıyla gerçekleşir. Sanatçının Devlet Resim ve Heykel Sergilerinde kurumsal görünürlük kazanması ve ödüllendirilmesi[2] tam da bu soyut dönemin ürünleriyle gerçekleşir. Figüre geçiş ise bu başarılı altyapıdan kopuşla değil, inşacı mantığın bedene uyarlanmasıyla ortaya çıkar.

Sanatçının figüre yönelişi, 1990'larda büyük ideolojik anlatıların yerini bedene ve kimlik politikalarına bıraktığı; bedenin sanatsal oluşumda etkin ve öznel bir konu olarak merkeze yerleştiği (Kahraman, 2008, s. 92; 2015, s. 34) bir ortamdan beslenir. Bu dönem, Türk seramik sanatında konu yelpazesinin genişlediği ve özellikle "kadın" imgesinin, önceki on yılların folklorik veya salt soyut yaklaşımlarından sıyrılarak doğrudan bir biçim diliyle heykelsi seramiklere aktarıldığı bir evredir (Yılmaz, 2019, s. 306). Bu eğilim, İstanbul Bienalleri aracılığıyla Türk çağdaş sanat ortamına güçlü biçimde nüfuz etmiş; bedensel farklılıklar ve parçalanmışlık vurgusu (Çalıkoğlu, 2008, s. 13), klasik heykel anlayışının ve Devlet Resim ve Heykel Sergilerine özgü geleneksel yapının sorgulandığı bir kuşak için temel ilgi alanı haline gelmiştir. Akay (2010, s. 73) bu süreci Türk çağdaş sanatında fiziksel ve entelektüel bakışın tümüyle yenilendiği bir kırılma olarak tanımlar. Nitekim Tekebaşoğlu da 1990'lı yıllarda sahneye çıkan altıncı kuşak seramik sanatçıları arasında (Yılmaz, 2019, s. 300), porselen heykellerinde kusursuz anatomiye dayalı klasik kadın bedenine odaklanmasıyla öne çıkar.

---

[2] Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümünde lisans ve yüksek lisans eğitimini tamamlayan sanatçı; 54. ve 56. Devlet Resim ve Heykel Sergilerinde seramik dalında sırasıyla ikincilik ve birincilik ödüllerine layık görülmüştür.



Görsel 3. Serdar Tekebaşoğlu'nun 1990'lı yıllara ait soyut-konstrüktif eserleri: (a) Düzenleme (1993, porselen, 195 x 40 x 40 cm), (b) Zamanla (1995, porselen). (T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü, 2010, s. 121, 144).

Sanatçının porselen torsolarını ilk kez sergilediği 1998 yılındaki Sekizinci İstanbul Sanat Fuarı katılımı, dönemin eleştirmenleri tarafından seramik sanatı açısından "oldukça sevindirici ve yenilikçi" (Çalıkoğlu, 1999'dan akt. Yılmaz, 2019, s. 320) bir adım olarak değerlendirilmiştir. Tekebaşoğlu'nun pratiğinde bütüncül klasik kadın bedeninin yerini müdahaleye açık porselen torsolara bıraktığı yeni üretim evresi de bu bağlam içinde biçimlenir. Erken figüratif işlerde beden, tamamlanmış ve dokunulmaz bir bütün olarak değil; Levent Çalıkoğlu'nun da işaret ettiği üzere 1990'lı yılların sanat ortamında sarsılan akademik "nü" kalıplarına (Eviner, 2008, s. 120) paralel biçimde, belirli bölümler üzerinden kurulan kısmi bir alan olarak ele alınır.



Görsel 4. Serdar Tekebaşoğlu'nun erken dönem porselen torso örnekleri. Haşim Nur Gürel'in 1998 tarihli yazısında yer alan görseller temel alınarak yapay zeka desteğiyle renklendirilmiş ve görsel kalitesi artırılarak yeniden düzenlenmiştir. (Gürel, 1998, s. 17–18).

Erken figüratif işlerde beden, tamamlanmış ve dokunulmaz bir bütün olarak değil; Levent Çalıkoğlu'nun da işaret ettiği üzere 1990'lı yılların sanat ortamında sarsılan akademik "nü" kalıplarına (Eviner, 2008, s. 120) paralel biçimde, belirli bölümler üzerinden kurulan kısmi bir alan olarak ele alınır. Nitekim Berlin Duvarı'nın yıkılışıyla ivme kazanan bu yeni küreselleşme dönemi, salt politik bir kırılma yaratmamış; bireylerin kimliklerini, aidiyetlerini ve doğrudan "gövdelerini" sorgulamasına olanak tanıyan (Kahraman, 2015, s. 100) yeni bir sanatsal zemin hazırlamıştır. Sanatçının torsoya yönelmesi bu açıdan okunmalıdır: eksiltilmiş bir figür değil, müdahaleye açık, yoğunlaştırılmış bir plastik zemin. Özellikle sanatçının erken dönem porselen torsolarında kol ve baş gibi uzuvların dışarıda bırakılması ve gövdenin bazı bölgelerinin düzlemsel kesiklerle sınırlandırılması (Görsel 4), formu salt anatomik bir betimleme olmaktan çıkarır. Görseldeki eserlerde izlenebildiği üzere kalça ve göğüs oranlarındaki abartılı vurgular, pürüzsüz yüzeyin yarattığı klasik ideal algısıyla zıtlık oluşturur. Bu tercih, klasik çıplağın bütünlük rejiminden bütünüyle kopmak anlamı taşımaz; o rejimin kendi içinde esnetilmeye başlandığını ve bedenin artık eksiksiz bir görsel bütünlük içinde kavranamayacağını (Eviner, 2008, s. 117) gösterir. Beden bir yandan ideal formun hafızasını korurken öte yandan biçimsel sorgulamanın nesnesi haline gelir; zira parçalanma burada yıkıcı değil, yeni bir denge arayışını başlatan kurucu bir eylemdir. Tekebaşoğlu, erken soyut yapıtlarında geliştirdiği inşa ve eklemlenme mantığını bedene uyarlayarak figürü deformasyonlar, eklemeler ve çıkarmalar aracılığıyla yeniden düzenler. Bazı oranlar abartılır, bazı alanlar sadeleştirilir; fakat figür yine de kendisini bedensel bir bütün olarak duyurur. Erken dönem yapıtlardaki gerilim tam burada belirir: form tanıdıktır, ama artık sorunsuz değildir.

Bu gerilimi taşıyan başlıca malzeme porselendir. Porselenin klasik figüratif gelenekle bağı, salt estetik bir tercih olmanın ötesinde tarihsel bir temele dayanır. Avrupa'da 1710 yılında kurulan Meissen Porselen Fabrikasında Johann Joachim Kaendler'in (1706–1775) öncülüğünde başlayan mitolojik figür üretimleri (Cassidy-Geiger, 2007) ve 1740'larda Fransa'daki Sèvres Fabrikasının, özellikle Étienne-Maurice Falconet (1716–1791) yönetiminde mermerin pürüzsüz beyaz dokusunu taklit eden sırlanmamış "biscuit" (bisküvi) tekniğini geliştirmesi, bu köklü geleneğin merkezini oluşturur (Préaud & d'Albis, 1991). Neoklasik dönemde anıtsal mermer figürlerin minyatür, dolaşıma uygun porselen kopyalara dönüştürülmesi (Honour, 1968), malzemeye doğrudan klasik bedenin ikamesi olma misyonunu yüklemiştir. Tekebaşoğlu'nun pratiği tam da bu tarihsel hatla diyalog kurar. Sèvres ve Meissen geleneğinin pürüzsüz ve bütüncül temsilini devralan sanatçı, bu yapıyı parçalama ve sorgulama yoluyla dönüştürür. Ayrıca sanatçının porselen torsolarında tercih ettiği ve sonraki evrelerde de sürdürdüğü görece küçük ölçekler (Görsel 7'de görülebileceği üzere 19 × 35 cm ve 25 × 50 cm gibi ebatlar), neoklasik porselen heykelciğin minyatürleştirme geleneğiyle biçimsel bir devamlılık taşır.

Tekebaşoğlu'nun figüratif yönelimini şekillendiren en belirleyici etken, ustası (akademide hocası) Ali İsmail Türemen (1942–2020) ile kurduğu çıraklık ilişkisidir. İri, mavi figür soyutlamalarıyla tanınan ressam Türemen, 1980'li yılların ikinci yarısından itibaren bu figürleri seramiğe aktararak dönemin en çok ses getiren seramik heykel sergilerini gerçekleştirmiştir (Yılmaz, 2019, s. 229).



a b

Görsel 5. Ali İsmail Türemen'in figür ve beden kurgusunu farklı tekniklerde ele alan iki çalışması. **a) Oturan Figür**, 1987, gravür, 14,5 × 9 cm; **b) İsimsiz**, 1988, seramik heykel, 33 × 44 × 60 cm. Her iki eser de Anadolu Üniversitesi Çağdaş Sanatlar Müzesi Koleksiyonundadır. (Anadolu Üniversitesi Çağdaş Sanatlar Müzesi, t.y.).

Görsel 5a'daki iki boyutlu formların hacim kazanarak dönüştüğü Görsel 5b'de izlenebilen İsimsiz (1988) adlı yapıt, dönemin tipik özelliklerini taşır. Türemen, bu heykellerde figürü mavi boyalı seramik kütlelerin iç içe geçmesiyle kurar; anatomik kesinlikten ziyade iri, erkeksi ve nötr bedenlerin dışavurumcu örgüsü ön plana çıkar. Sanat eleştirmeni Haşim Nur Gürel (1948–2022) bu durumu "iki boyutlu mavi figürlerin seramikle hacim kazanması" (1989'dan akt. Yılmaz, 2019, s. 229) olarak yorumlarken; Türemen'in kendi ifadesiyle bu eserler, figürlerin "tuvalden çıkıp ayağa dikilmesi"ni (Şenyapılı, 1989'dan akt. Yılmaz, 2019, s. 229) temsil eder. Tekebaşoğlu'nun seramiği figüratif bir heykel malzemesi olarak benimsemesi bu zemin üzerinde gerçekleşir; ancak sanatçının Türemen'in seramikleriyle kurduğu ilişki bir benzerlik değil, bilinçli bir karşıtlık üzerine kuruludur. Usta, seramiği üç boyutlu figüratif bir alana açmış; öğrenci ise bu alanda rengi, cinsiyeti ve yüzey anlayışını bütünüyle tersine çevirerek kendi sözlüğünü inşa etmiştir. Türemen'in mavi renkli, boyalı, iç içe geçen ve soyuta kayan hacimlerinin yerini; Tekebaşoğlu'nun erken dönem torsolarında (Görsel 4) beyaz porselenin arılığı, klasik kadın anatomisi ve bütüncül kapalı kütleler alır.

Haşim Nur Gürel, Tekebaşoğlu'nun porselen figürlerini Türk sanat ortamına tanıttığı 1998 tarihli değerlendirmesinde bu ilişkiyi doğrudan kurar: Sanatçı, ustasının anıtsal pratiğini tekrar etmek yerine renklerden arınmış özgün bir anla-

tım dili geliştirmiş; "beyaz kadın torsosu" formunu insan bedeninin parçalara ayrılması ve deforme edilmesi yoluyla inşa etmiştir (Gürel, 1998, s. 18). Bu yapısal saptamanın ötesinde, porselenin malzemesel niteliği de yapıtların anlamını biçimlendirir. Beyazlık, yüzey sürekliliği ve pürüzsüzlük figüre klasik bir arılık ve mesafe kazandırırken, aynı yüzey üzerinde yürütülen biçimsel müdahaleler bedenin sabitliğini sessizce tartışmaya açar. Porselen bu aşamada yalnızca estetik bir tercih değil, idealin hem taşındığı hem dönüştürüldüğü bir yüzeydir.

Klasik ideale yönelik bu ilk müdahaleler, zamanla bedenin kuruluş mantığına doğru genişleyerek sanatçının kendi biçimsel sözlüğünü oluşturmasına zemin hazırlar. Sanatçının pratiğinde 1998–2002 yılları arasına tarihlenen bu erken görünürlük dönemi, müdahalenin henüz bedenin iç strüktürünü tamamen parçalamadığı; ancak bütünlük algısının ilk yaralarını aldığı bir evre olarak okunmalıdır. Parça, bu dönemin sonunda yalnızca biçimsel çeşitlilik üreten bir unsur olmaktan çıkarak, ilerleyen yıllarda bedenin nasıl yeniden kurulabileceğini haber veren kurucu bir denemeye dönüşür.

3. Yüzeydeki Kırılmalar ve Olgunlaşma Dönemi (2004–2007)

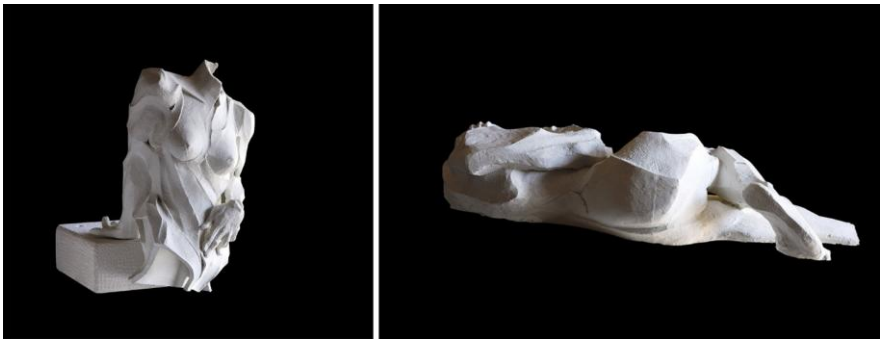
Sanatçının Evin Sanat Galerisi bünyesinde gerçekleştirdiği kişisel sergiler (2004–2007), porselen kadın bedeninin sınırlarının yapısal olarak zorlandığı bir olgunlaşma dönemi olarak karşımıza çıkar. 2004 yılındaki üretimlerinde Tekebaşoğlu, erken dönem torsolarının (Görsel 4) nispeten bütüncül ve pürüzsüz yüzeyini terk ederek bedeni şeritler halinde katmanlaşan, aralarında boşluklar barındıran geçirgen bir yapıya dönüştürür (Görsel 6).



Görsel 6. Serdar Tekebaşoğlu'nun 2004'te Evin Sanat Galerisi'nde düzenlenen kişisel heykel sergisinden iki porselen eser; solda renkli yüzey müdahaleleri taşıyan parçalara ayrılmış torso, sağda ise kaide üzerinde sunulan kadın torsosu. (Evin Sanat Galerisi, t.y.-a).

Bu evrede porselen gövdede bilinçli olarak bırakılan yapısal delikler ve yatay şeritlerin üst üste bindirilmesiyle kurulan form, izleyicinin bedenin yalnızca dış çeperini değil, içsel boşluğunu da algılamasını sağlar. Parçalanmış torsolarda beliren renkli yüzey müdahaleleri, bu delikli yapıyla birleştiğinde bedenin organik dokusundan ziyade seramik bir inşa süreci vurgulanır.

Bu yapısal deneylerin ardından sanatçının Evin Sanat Galerisinde açılan 2007 tarihli üretimlerinde (Görsel 7), boşluklu dokunun kapandığı ve porselen yüzeyin yeniden hacimsel bir bütünlüğe kavuştuğu gözlemlenir. Ancak bu geri dönüş, klasik ideale bir sığınma değildir. Dönemin basınına da yansıyan biçimiyle "boşlukta asılı" ("Boşlukta asılı insanlar", 2007, s. 10) olma hali, bu evredeki formların temel karakteristiğini oluşturur. Yüzeydeki delikler kapanmış olsa da beden, yatay bir uzama yayılan abartılı oranlar ve sert kavisler aracılığıyla gerilimli bir bütünlük sunar. Figürün strüktürel dayanağını yitirmiş bu hali, 2000'li yıllar Türkiye'sinde kültürel alanı ve kurumsal yapıları doğrudan şekillendiren neoliberal politikaların (Yıldız, 2023, s. 187), küreselleşen sanat piyasasının ve açılan yeni özel galerilerin yarattığı dinamik fakat güvencesiz zeminin biçimsel bir karşılığı olarak da okunmaya açıktır.



Görsel 7. Serdar Tekebaşoğlu'nun 2007 tarihli kişisel heykel sergisinden iki porselen eser. Solda: kadın torsosu, porselen, 19 × 35 cm; sağda: uzanan çıplak temalı heykel, porselen, 25 × 50 cm. Evin Sanat Galerisi, İstanbul. (Evin Sanat Galerisi, t.y.-b).

Sanatçının bu döneme ait uzanan çıplak temalı heykeli (Görsel 7, sağda), Batı sanat tarihinin en köklü ikonografik kalıplarından biri olan "uzanmış çıplak" (*reclining nude*) geleneğine doğrudan bir gönderme niteliği taşır. Giorgione'nin *Uyuyan Venüs*'ünden (1508–1510) Tiziano'nun *Urbino Venüsü*'ne (1538), Goya'nın *Maja Desnuda*'sından (1797–1800) Manet'nin *Olympia*'sına (1863) ve Canova'nın *Paolina Borghese*'sine (1804–1808) uzanan bu gelenek, kadın bedenini yatay bir destek üzerinde — divan, döşek ya da doğal bir zeminde — uzanmış olarak kurgular. Bu şemanın temel niteliği, figürün dingin bir denge içinde yatay bir yüzeye yaslanmasıdır; beden, kendisini taşıyan zeminle birlikte tanımlanır. Tekebaşoğlu'nun heykelinde ise tam bu noktada bir tersine çevirme gözlemlenir: figür uzanmış pozdadır, ancak kendisini taşıyacak bir yatak, döşek ya da zemin yoktur; gövde, kaide üzerinde havada asılı kalır. Bu çözüm, klasik uzanmış çıplak

şemasının ikonografik hafızasını çağırır ama onun strüktürel mantığını — desteğe yaslanan beden ilkesini — bilinçli olarak askıya alır.

Görsel 7'de sağdaki heykel bu yönüyle hem klasik kadın torsosu geleneğine hem de uzanmış çıplak ikonografisine eş zamanlı olarak gönderme yapar. Kasıtlı olarak uzatılan gövde ve formu destekten yoksun bırakarak asılılık hissini pekiştiren deforme duruş, 2004'teki parçalı yapının kapalı bir yüzey altında yarattığı yeni bir estetik huzursuzluğun işaretidir. 2004'te yüzeyde delikler açarak yapılan kesinti, 2007'de strüktürel desteğin reddedilmesi yoluyla sürdürülür; iki dönemde de klasik bütünlük rejimi farklı yollarla sorgulanmaya devam eder.

4. Yeni Bir Eşik: "Saptamak / Saptırmak" ve Melez Beden (2025)

Sanatçının pratiğinde 2004–2007 aralığında yoğunlaşan yüzey arayışları, Galeri Selvin'de açılan Saptamak / Saptırmak (2025) sergisiyle radikal bir eşiğe ulaşır. Olgunlaşma evresinde bedeni "boşlukta asılı" ("Boşlukta asılı insanlar", 2007, s. 10) bir izlenimle, kendi içine kapalı bir bütünlük ya da yalnızca yüzeyde delikler barındıran bir form olarak kurgulayan sanatçı, bu güncel üretimlerinde bedenin kuruluş ilkelerini bütünüyle değiştirir. Bu dönüşümle birlikte figür, mekansal bir dayanağı olmayan süzülen bir form olmaktan çıkar; ahşap, beton, epoksi, alüminyum ve deri gibi birbirine zıt maddesel rejimlerin çakıştığı, strüktürel destekleriyle yere sağlam basan inşa edilmiş melez bir yapı olarak belirir. Bu evrede, 1990'ların soyut-konstrüktif arayışlarının (Görsel 3) taşıyıcısı olan inşacı mantık, figürün anatomisine doğrudan entegre olur. Nitekim sanatçı, heykelde teknik ustalığın anlatımı derinleştiren temel bir araç olduğunu ve tek bir malzemenin yetersiz kaldığı durumlarda çoklu malzeme kullanımının kaçınılmaz hale geldiğini (Galeri Selvin, 2025f) ifade eder.

Ancak bu bütünleşme yalnızca bir biçim sorunu değildir. Sergideki dört temel kompozisyon (Görsel 8a, 8b, 9a, 9b), klasik kadın bedenini farklı malzeme eşleşmelerinin ürettiği farklı ontolojik koşullar altında sınamaktadır. Her bir heykelde porselen, ahşap, beton, epoksi, alüminyum ve deri gibi malzemeler yalnızca yüzey dokusu sağlayan bir kabuk değil; bedenin nasıl bir şey olduğuna dair ayrı bir hipotez olarak işlev görür. Bu nedenle *Saptamak / Saptırmak* sergisindeki yapıtların incelenmesi, tek bir biçimsel programın okunmasından çok, melez bedenin dört farklı varyantının ayrı ayrı çözümlenmesini gerektirir.

Porselen ve ahşabın bir arada kullanıldığı heykelde (Görsel 8a), pürüzsüz porselen yüzey ile modüler ahşap blokların karşılaşması, bedenin klasik temsilî zemininin doğrudan açığa çıkarılmasıdır. Pürüzsüz porselen göğüs, omuz ve karın bölgelerinde klasik çıplağın hafızasını taşırken; bacaklar ve alt gövde, üst üste istiflenmiş ahşap kütüklerle ikame edilmiştir. Klasik figür geleneğinde bedenin ağırlığını taşıyan bacaklar — Greko-Romen heykelinin contrapposto dengesini mümkün kılan o kurucu uzuvlar — burada sökülerek yerine yapıştırılmış bir ahşap konstrüksiyon yerleştirilmiştir. Böylece beden, kendi üzerine duramayan, taşınmak için bir iskeleye ihtiyaç duyan bir varlık olarak gösterilir.



a b

Görsel 8. Serdar Tekebaşoğlu'nun Saptamak/Saptırmak sergisinden, kadın bedenini farklı malzeme birleşimleriyle yeniden kurgulayan iki heykeli. a) Porselen ve ahşap, 2025; mermer kaide ile birlikte, 80 × 38 × 37 cm. (Galeri Selvin, 2025a) b) Beton, epoksi ve ahşap, 2025; 114 × 54 × 44 cm. (Galeri Selvin, 2025b).

Bu çözüm, klasik heykeldeki gizli iskele mantığını ters yüz eder. Klasik mermer heykellerde figürün ayakta durmasını sağlayan ağaç kütüğü, giysi kıvrımları ya da küçük dayanak öğeleri (puntello), idealize formun bütünlüğünü bozmamak için olabildiğince geri plana çekilir; ya doğal bir nesne olarak kamufle edilir ya da kompozisyona estetik açıdan asimile edilir. Tekebaşoğlu ise tam tersi bir yol izler: Dayanağı saklamak yerine, onu bedenin bir parçası haline getirir, hatta bedenin yarısını dayanağa dönüştürür. Ahşap blokların düzenli ama tam hizalanmamış istiflenişi, bedeni birden fazla malzemeden inşa edilmiş, sökülüp yeniden kurulabilir bir yapı olarak ortaya koyar.

Omuz ve kalça çevresinde yüzeyden çıkan tekil ahşap parçalar, bu sökülme imgesini pekiştirir. Bu parçalar bedeni bütünleyen değil, onu zaman içinde aşındıran ya da içinden taşıran ögeler gibi durur. Porselenin törensel beyazlığı ile ahşabın işlevsel sarımsı tonu arasındaki kromatik karşıtlık, malzemelerin sembolik yüklerini de görünür kılar: porselen, müze ve sanat geleneğinin malzemesi; ahşap ise atölyenin, marangozun, yapı iskelesinin malzemesidir. Bu iki rejimi aynı bedende toplamak, klasik kadın imgesinin hangi gizli üretim koşulları üzerine kurulduğunu da görsel düzeyde tartışmaya açar.

Beton, epoksi ve ahşabın birlikte kullanıldığı 114 cm yüksekliğindeki heykel (Görsel 8b), serideki en anıtsal ve en doğrudan inşa-imgeli yapıttır. Mavi epoksi yüzeyle kaplanmış üst gövde, omuzlar ve göğüs bölgesinde anatomik akıcılığını korur; ancak bu yüzeyin altında ve etrafında ahşap blokların oluşturduğu kademeli bir kütle, figürün alt yarısını mimari bir yapıya dönüştürür. Heykelin ayakları yoktur; onların yerine, bir podyum ya da bir merdiven izlenimi veren ahşap istif vardır. Beden bu noktada bir mimari öğe — tıpkı bir karyatid gibi — taşıyıcı bir biçim olarak yeniden kavramsallaştırılır.

Ancak Tekebaşoğlu'nun karyatidi, klasik mimaride olduğu gibi yapıyı taşıyan değil, kendi içinde taşıyıcı bir yapıyı içeren bir figürdür. Beton ve epoksinin sertliği, bedenin kendi içinde inşa edildiği anlamına gelir; figürün gövdesi, yontulmuş bir form olduğu kadar dökülmüş bir kütledir de. Bu, klasik heykel pratiğinde belirgin bir kategori karışıklığı yaratır: eksiltici süreçler ile ekleyici süreçler, yontma ile inşa aynı yapıt içinde iç içe geçer. Rosalind Krauss'un "genişletilmiş alan" tartışmasında[3] işaret ettiği biçimde, heykel artık tek bir teknik geleneğe bağlı kalmaktan çıkarak, farklı üretim mantıklarının çakıştığı melez bir alana dönüşür.

Mavi rengin kullanımı bu okumayı derinleştirir. Burada mavi, bedenin doğal tonalitesinden tümüyle kopuşu işaret eder ve figürü mimari bir cephe gibi kapatan bir yüzeye dönüştürür. Epoksi tabakanın altında beton kütlenin var olduğunu bilmek, izleyiciye bedenin bir kabuk-çekirdek mimarisine sahip olduğunu sezdirir: dış yüzey görünümden, iç dolgu ise yapısal yükten sorumludur. Bu yüzden Görsel 8b'deki figür, klasik kadın bedeninin bir taklidi değil, onun mimari mantıkla yeniden kurulmuş biçimidir.



a b

Görsel 9. Serdar Tekebaşoğlu'nun **Saptamak/Saptırmak** sergisinden, bedeni ahşap merkezli farklı malzeme birleşimleriyle yeniden kurgulayan iki heykeli. **a)** Ahşap ve deri, 2025; mermer kaide ile birlikte, 80 × 38 × 37 cm. (Galeri Selvin, 2025c) **b)** Ahşap ve alüminyum, 2025; 95 × 54 × 26 cm. (Galeri Selvin, 2025d).

Ahşap ve derinin bir araya getirildiği heykelde (Görsel 9a), ilk bakışta tüm gövde tek bir malzemeden — ahşaptan — oyulmuş gibi görünür. Bu yapıt, serinin diğer üyelerine kıyasla klasik torso geleneğine en yakın duranıdır; yontulmuş ahşap gövdenin sıcak rengi, akıcı kavisleri ve göbek-bel-kalça geçişlerindeki anatomik duyarlılık, izleyiciye Antik Yunan torso parçalarını ya da Geç Orta Çağ ahşap

3 Rosalind E. Krauss, Postmodernizm ekseninde kaleme aldığı ünlü "Sculpture in the Expanded Field" (1979) adlı makalesinde, çağdaş heykelin artık salt bir anıt veya yontu olmaktan çıktığını; mimari ve peyzaj (bina-olmayan ve manzara-olmayan) referanslarıyla kurduğu negatif ilişkiler ağı içinde melez ve genişletilmiş bir üretim alanına dönüştüğünü savunur.

heykelini hatırlatır. Ancak bu klasik etki, bedenin üzerinde ve içinde bilinçli olarak işlenmemiş bırakılmış kaba ahşap blokların varlığıyla kesintiye uğrar. Omuz hizasında, kalça ve uyluk bölgesinde göze çarpan ham, yontulmamış kütükler, heykelin bir bedenin imgesi olduğu kadar kesilmiş bir ağacın kalıntısı olduğunu da görünür kılar.

Bu strateji, Michelangelo'nun non finito (tamamlanmamışlık)[4] yaklaşımını ya da Rodin'in tamamlanmamış izlenimi veren mermerlerini akla getirebilir; ancak Tekebaşoğlu'nun yaptığı, klasik non finito'nun "formun mermerden çıkışı" anlatısına yaslanan dramatik dilinden farklıdır. Burada bitmemiş olan, sanki figürün doğmaya çalıştığı bir an değil, bedenin imal edilirken kullanılan ham maddenin geri çekilmeyi reddetmesidir. Ahşap, kendi maddi kökenini — kütük olarak başladığı kütlesel halini — figürün üzerinde taşımaya devam eder. Beden böylece tamamlanmamış değil, kendi malzemesiyle birlikte yaşamaya devam eden bir varlık olarak kurulur.

Deri ögesi bu anlatıyı daha da karmaşıklaştırır. Deri, malzeme tarihinde bedenle en doğrudan ilişki kuran gereçtir; bir başka canlının yüzeyidir. Ahşabın "büyüyen ve kesilen" zaman ölçeğiyle derinin "yüzülen ve dikilen" zaman ölçeği aynı gövdede karşılaşınca beden, iki ayrı organik rejimin gerilimli bir bileşkesine dönüşür. Bu yaklaşım, Türk çağdaş sanatında deriyi yapısal bir unsur olarak ele alan örneklerle yerel bir bağlam kazanır. Türk heykeltıraş Koray Ariş'in (d. 1942) Tekebaşoğlu ile aynı yıl (2025) açtığı *İçinde Yaşadığımız Deri* sergisi, deriyi ten ile malzeme arasında ontolojik bir bütünlük kuran bir tutumla ele alır (Ergün, 2025); Tekebaşoğlu'nun pratiği ise bu bütünlüğü parçalar. Sanatçının ahşap-deri bedeni, uluslararası alanda Berlinde De Bruyckere'in (Belçikalı, d. 1964) ahşap ve organik kalıntılarla ürettiği yas yüklü figürlerinden de ayrılır. De Bruyckere'in pratiğinde malzemeler, ortak bir hassasiyet zemininde birbirini tamamlarken; Tekebaşoğlu'nun yapıtında ahşap ve deri, doğal bir uzlaşı sergilemek yerine yapısal biçimde birbiriyle hesaplaşır. Sonuçta ortaya çıkan, malzemelerin sessiz bir karşılaşma sahnesidir.

Serinin en sentetik kompozisyonu olan ahşap ve alüminyumlu heykel (Görsel 9b), bedenin endüstriyel-teknolojik bir varlığa dönüşme eşiğine yerleşir. Yontulmuş ahşap gövde, sarı boyalı alüminyum modüller ve mavi boyalı yüzey alanlarıyla katmanlanır. Sarı, mavi ve doğal ahşap renginin birlikteliği, bedeni tek bir kromatik bütünlük içinde sunmayı reddederek farklı renk-malzeme bölgelerini aynı yüzey üzerinde uzlaşmaz biçimde tutar. Alüminyum, malzeme hiyerarşisi içinde sergideki en "modern" ve en az organik gereçtir; hafif, soğuk, endüstriyel

4 Rönesans döneminde Michelangelo ile özdeşleşen *non finito* (tamamlanmamışlık) yaklaşımı, formun maddenin içinde zaten var olduğu ve heykeltıraşın görevinin onu bu maddi hapishaneden kurtarmak (eksiltmek) olduğu yönündeki Neoplatonik felsefeye dayanır. Makalenin ilerleyen satırlarında da tartışıldığı üzere Tekebaşoğlu'nun pratiği, bu içkin formu özgürleştirmekten ziyade malzemenin kendi ontolojik hamlığını sergilemesi bakımından bu gelenekten ayrışır.

bir maddedir. Onun ahşap gövdeyi kuşatır biçimde belirmesi, figüre bir dış zırh ya da koruyucu kabuk niteliği kazandırır.

Bu yapı, çağdaş heykelde posthümanist beden imgeleriyle ilişkilendirilebilecek bir melezlik alanı açar. Endüstriyel alüminyum ile organik ahşabın kesiştiği bu yapı, Donna Haraway'in (1991, s. 150) makine ve organizmanın bütünleştiği bir varlık olarak tanımladığı siborg kavramıyla teorik bir akrabalık taşır. Ancak Tekebaşoğlu'nun yaklaşımı, bedeni dijitalleşme, sanal gerçeklik ya da yapay zeka üretimlerinde olduğu gibi maddesizleştiren bir yönelime değil; tersine, bedeni yeniden fiziksel, dokunsal ve maddesel bir gerilim alanı olarak kuran bir anlayışa dayanır. Bu tür melez inşalar, normatif beden algısını sarsan ve klasik bütünlüğü yapısal bir "anomali" üzerinden ihlal eden (Yardımcı, 2013, s. 141) yeni bir ontolojik duruşa işaret eder. Bu çerçevede Tekebaşoğlu'nun heykelleri, Lee Bul'un (Güney Koreli, d. 1964) kromajlı ve parçalı figürlerinden Stelarc'ın (Avustralyalı, d. 1946) sibernetik performanslarına uzanan geniş bir hat içinde kendine özgü bir konum edinir. Türk heykelinde ise Server Demirtaş'ın (d. 1957) bedeni mekanik aksamlarla bütünleştiren kinetik figürleri, bu hattın yerel bir uzantısı olarak okunabilir. Demirtaş'ın çalışmalarında beden, hareket üreten mekanik bir sisteme bağlanırken; Tekebaşoğlu'nda teknoloji çağrışımı, hareketten çok statik bir eklemlenme ve malzeme karşıtlığı üzerinden kurulur. Ahşap, alüminyum ve deri gibi malzemeler, bedeni tamamlayan nötr unsurlar olarak değil, formun yüzeyinde ve yapısında ontolojik bir çatışma yaratan müdahaleler olarak belirir. Bu, çağdaş sanatın sıradan ve endüstriyel nesneleri estetik bir strateji olarak kullanma eğilimiyle (Kahraman, 2015, s. 369) örtüşür.

Bu nedenle Tekebaşoğlu'nun özellikle ahşap-alüminyum kompozisyonunda beden, organik bütünlüğünü bütünüyle yitirmez; fakat bu bütünlük artık endüstriyel gereçlerle kesilen, desteklenen ve yeniden düzenlenen bir yapı haline gelir. Burada teknoloji, figürü saran fütüristik bir gelecek vaadi olarak değil, bedenin işleyişine doğrudan müdahale eden sıradan, sert ve işlevsel bir unsur olarak görünür. Alüminyumun soğuk ve teknik niteliği ile ahşabın organik dokusu arasındaki karşıtlık, bedeni hem doğal hem de yapay bir düzlemde okunabilir kılar. Sarı boya ise bu gerilimi daha da görünür hale getirir: inşaat alanlarında, makinelerde ya da tehlikeli bölgelerde kullanılan uyarı renklerini çağrıştırarak figürü yalnızca estetik bir nesne olmaktan çıkarır. Bu okuma doğrultusunda beden, kırılgan, müdahale edilmiş, desteklenmiş ve yer yer çıkarılabilir parçalardan oluşan bir uyarı yüzeyine dönüşür.

Kalça ve omuz hizasında alüminyum modüllerin ahşap yüzeyle iç içe geçtiği bölgeler, eklem yerlerinin görünür hale getirildiği yerler olarak okunmalıdır. Klasik kadın bedeninde örtülen ya da estetize edilen anatomik geçiş bölgeleri burada açıkça ortaya konur. Nitekim göz izleme (eye-tracking) araştırmalarının da ampirik olarak doğruladığı üzere, izleyiciler mekanik-insansı bedenlerle karşılaştıklarında salt biyolojik formlara değil; teknolojik eklem ve gövde birleşim yerlerini anlamlandırmak üzere uzun süreli ve analitik bir görsel keşfe yönelmektedir (Szczuka ve Krämer, 2019, s. 14). Bu nedenle Görsel 8b'deki figür, salt bir hibrit

malzeme deneyi değil; bedenin modüler bir aygıt — montajlanan, sökülebilen, parçaları değiştirilebilen bir sistem — olarak yeniden tanımlandığı bir önermedir. Bedenin bu sökülüp takılabilir mekanik kurgusu, organik olanı reddeden fütüristik bir eleştiri barındırdığı kadar, kadını kişiselleştirilebilir ve bütünüyle kontrol edilebilir bir insansı (humanoid) partner fantezisine dönüştürerek eril bakışın siber-çağdaki yeni yansımalarına da zemin hazırlar.

Bu dört heykel, Tekebaşoğlu'nun melez beden tasarısını tek bir formülasyon olarak değil, bir araştırma yelpazesi olarak ortaya koyar. Görsel 7a klasik tenin sökülebilirliğini, Görsel 8b bedenin mimariyle özdeşleşmesini, Görsel 9a organik malzemelerin gerilimli bir aradalığını, Görsel 9b ise bedenin endüstriyel modüler bir aygıta dönüşümünü öneren ayrı çözümlerdir. Hepsinde ortak olan, bedenin artık tek bir maddesel rejime ait olmaması; farklı malzemelerin sınırlarını kesiştiren, eklemlenen ve tartışılır kılan bir yapı haline gelmesidir.

Bu çoğul yaklaşım, melez bedeni bir üslup tercihinin ötesine taşır. Sanatçı, klasik kadın bedeninin tek bir yorumu yerine, bu bedenin nasıl yeniden kurulabileceğine dair birden çok hipotezi aynı sergi mekanında yan yana sunarak, izleyiciye bir karşılaştırma alanı açar. Bu da Saptamak / Saptırmak'ın yalnızca yeni bir biçimsel evreyi değil, bedeni yeniden düşünmenin yöntemsel çoğulluğunu da içerdiğini gösterir.

Anatomik referans noktalarının (omuz, göğüs, kalça) korunmasına rağmen yekpare bir beden izleniminin verilmemesi tesadüfi değildir. Parça ile bütün arasındaki ilişki burada tamamen değişmiştir; parça artık bütünü ima eden eksik bir unsur değil, onu fiilen kuran ve taşıyan etkin bir bileşendir. Bu yapısal dönüşüm, klasik güzellik idealinin ortadan kaldırılması anlamına gelmez. Figür, genel ritmi ve zarafetiyle estetik olarak okunabilirliğini korur; ancak güzellik artık bozulmamış bir tamlıkta değil; kırılganlık, kesinti ve farklı maddesel rejimlerin kesişiminde yeniden tanımlanabilen bir aralıkta belirir. Melez beden, bu nedenle, Tekebaşoğlu'nun heykelinde hem klasik hafızanın sürdüğü hem de çağdaş beden anlayışının biçim kazandığı başlıca alana dönüşür.

5. Sonuç

Bu çalışma, Serdar Tekebaşoğlu'nun heykellerinde klasik kadın bedenine dayalı güzellik idealinin nasıl dönüştüğünü dört evre üzerinden incelemiştir: 1990'ların soyut-konstrüktif yapıtları, 1998–2002 arası erken figüratif porselen torsoları, 2004–2007 arası olgunlaşma dönemi heykelleri ve 2025'te açılan Saptamak / Saptırmak sergisindeki melez bedenler. Bu evreler arasında ani bir kopuş yoktur; klasik bütünlük anlayışı her aşamada bir parça daha sorgulanır ve son aşamada bedenin kuruluş ilkesi tümden değişir.

Erken porselen torsolarda klasik bedenin pürüzsüz yüzeyi ve oranlı yapısı büyük ölçüde korunur; ancak abartılı oranlar ve yüzeydeki kesintiler bütünlük algısını esnetir. Bu aşamada porselen, salt estetik bir tercih olmanın ötesinde tarihsel bir yük taşır. Meissen ve Sèvres geleneği, anıtsal mermer figürleri satın alınabilir, taşınabilir minyatür kopyalara dönüştürme pratiğiyle porseleni klasik bedenin

ikamesi olarak 18. yüzyıldan bu yana kodlamıştır. Tekebaşoğlu, bu kodlanmış malzemeyi devralmış; ilerleyen evrelerde onu melez bileşimlere açarak yalnızca biçimsel değil, malzeme-hafıza düzeyinde de bir kırılma üretmiştir. 2004–2007 yapıtlarında bu esneme yapısal bir nitelik kazanır: Yüzeyde delikler açılır, gövde şeritlere ayrılır, beden artık sürekli ve kapalı bir kütle olmaktan çıkar. Saptamak / Saptırmak sergisinde ise yüzey değil, bedenin kuruluş mantığının kendisi yeniden tanımlanır. Porselen, ahşap, beton, epoksi, alüminyum ve deri gibi farklı malzemelerin bir arada kullanılmasıyla figür, tek bir malzemeden yontulmuş bir bütün olmaktan çıkıp birden çok parçanın eklemlenmesiyle ayakta duran melez bir yapıya dönüşür.

Bu son evrede sanatçının 1990'lardaki soyut-konstrüktif pratiğinin temel mantığı olan modüler parçaların eklemlenmesi yoluyla form kurma eylemi, figüratif bedene aktarılır. Dolayısıyla 2025 üretimleri sanatçının pratiğinde beklenmedik bir kopuş değil, 30 yıllık bir sürecin tutarlı uzantısıdır. Bu süreci mümkün kılan bağlamsal koşullar arasında Türemen'in yönlendirici rolü özel bir teşhisi hak etmektedir: Türemen, dönemin katılaşmış soyut-seramik anlayışına karşı salt kendi yapıtlarıyla değil, yetiştirdiği sanatçılar üzerinden de Türk çağdaş seramik tarihinde figüre dönüş eğilimine ivme kazandıran kurucu bir aktör olarak belirmektedir. Ancak Tekebaşoğlu, ustasından devraldığı bu mirası mekanik bir tekrarın ötesine taşıyarak 1990'lar kuşağı Türk seramik sanatçıları içinde son derece ayrıksı ve öncü bir konuma yerleşir. Saptamak / Saptırmak sergisine ev sahipliği yapan Galeri Selvin'in kurucusu ve sanat tarihçisi Selvin Cuhruk Gafuroğlu'nun da işaret ettiği üzere, sanatçının porselen, metal, ahşap veya deri gibi farklı unsurlarla biçim arasında kurduğu bu estetik bağ (Galeri Selvin, 2025e), onu kendi kuşağı içinde biricik kılan temel unsurdur ve seramiğin zanaatsal sınırlarını aşarak anıtsal bir heykel disipliniyle bütünleştiren yetkin plastik kavrayışını tesciller. Malzemeye müdahale etmedeki strüktürel ustalığı ve formu uzamsal bir gerilim içinde yeniden inşa edebilme gücü, Tekebaşoğlu'nu yalnızca bir seramik sanatçısı olarak değil; biçimsel sözlüğünü eksiksiz bir heykeltıraş iradesiyle kuran çok katmanlı bir yaratıcı olarak tesciller.

Bütün bu dönüşüm, klasik güzellik idealinin Tekebaşoğlu'nun heykelinde ortadan kalkmadığını; farklı bir zeminde yeniden tanımlandığını göstermektedir. Anatomik referanslar (omuz, göğüs ve kalça oranları, contrapposto duruşu) ile klasik figürün genel ritmi korunur; buna karşılık güzellik artık kesintisiz bir yüzeyin ya da tek malzemeli bir kütlenin değil, farklı malzemelerin, eklem yerlerinin ve yapısal modüllerin bir arada bulunduğu kompozisyonların ürünüdür. Parça, bütünün eksik bir göstergesi olmaktan çıkıp bütünü taşıyan bir yapı öğesine dönüşür.

Çağdaş heykel açısından bu çıkarım iki yönlüdür. Birincisi, klasik figürün kendine özgü özellikleri muhafaza edilerek çağdaş bir heykel pratiğinde derinlemesine dönüştürülebileceğini gösterir. İkincisi, melez bedenin yalnızca biçimsel bir tercih olmadığını ortaya koyar. Kadın bedenini porselen pürüzsüzlüğü ile kaba ve modüler yapı malzemeleri arasında bölen bu kurgu, derin bir ikircikliği

barındırır: Bir yandan pasif ve kusursuz bir seyir nesnesi talep eden eril bakış hegemonyasını sarsma potansiyeli taşır; öte yandan sökülüp takılabilen mekanik bir insansı partner imgesi üreterek aynı bakışa siber-erotik yeni bir fantezi nesnesi sunma riskini de beraberinde getirir. Dolayısıyla bu melez bedenler 1990'ların kimlik ve cinsiyet politikalarından, 2000'lerin neoliberal güvencesizliklerinden ve günümüzün maddesizleşen dijital-siber kültüründen birlikte beslenir.

Küresel bağlamda Ruby Sky Stiler'ın (ABD'li, d. 1979) köpük ve fiberglas kullandığı yüzey illüzyonları, Lucy Kim'in (Kore doğumlu ABD'li, d. 1978) tek malzemeli döküm bütünlüğü ya da Hande Şekerciler'in (d. 1982) dijital pürüzsüzlüğüyle kıyaslandığında, Tekebaşoğlu'nun yaklaşımı daha maddesel, yapısal ve analog bir hatta yerleşir. Ahşap, beton ve alüminyum gibi sert malzemeler, bu heykellerde kendi maddesel niteliklerini gizlemeden görünür olur; beden de bu malzemeler arasındaki gerilim üzerinden yeniden kurulur. Bu yaklaşım, kavramsal sorgulamanın klasik beden hafızasını bütünüyle dışlamadan da sürdürülebileceğini; güzelliğin ise bozulmamış bir tamlıktan çok, kırılganlık, kesinti ve maddesel karşıtlıklar içinde yeniden düşünülebileceğini gösterir. Sonuç olarak Tekebaşoğlu'nun melez beden kurgusu, çağdaş beden politikalarıyla ilişki kurulabilecek bir alan açarken, aynı zamanda kütle, boşluk ve malzeme ilişkileri üzerinden sanatçının heykel dilindeki süreklilik ve dönüşümü görünür kılar.

KAYNAKÇA

Akay, A. (2010). *Birleşmeyen sentez*. Yapı Kredi Yayınları.

Anadolu Üniversitesi Çağdaş Sanatlar Müzesi. (t.y.). Ali İsmail Türemen. Anadolu Üniversitesi. Erişim tarihi 30 Nisan 2026, https://csmuze.anadolu.edu.tr/muze-koleksiyonu/turemen-ali-ismail

Boşlukta asılı insanlar. (2007, 7 Nisan). *Cumhuriyet Gazetesi* (Hafta Sonu eki), 10.

Cassidy-Geiger, M. (Ed.). (2007). *Fragile diplomacy: Meissen porcelain for European courts ca. 1710-63*. Yale University Press.

Çalıkoğlu, L. (2008). 90'lı yıllarda çağdaş sanat: Kırılma-gerilim-çoğulculuk. L. Çalıkoğlu (Ed.), *Çağdaş sanat konuşmaları 3: 90'lı yıllarda Türkiye'de çağdaş sanat* içinde (s. 7-16). Yapı Kredi Yayınları.

Ergün, S. (2025, 25 Şubat). *Koray Ariş'le "İçinde yaşadığımız deri"*. ArtDog Istanbul. https://artdogistanbul.com/koray-arisle-icinde-yasadigimiz-deri/

Evin Sanat Galerisi. (t.y.-a). *Serdar Tekebaşoğlu heykel sergisi 2004*. Erişim tarihi 30 Nisan 2026, https://www.evin-art.com/sergiler/serdar-tekebasoglu-heykel-sergisi-2004

Evin Sanat Galerisi. (t.y.-b). *Serdar Tekebaşoğlu heykel sergisi 2007*. Erişim tarihi 30 Nisan 2026, https://www.evin-art.com/sergiler/serdar-tekebasoglu-heykel-sergisi-2007

Eviner, İ. (2008). İnci Eviner. L. Çalıkoğlu (Ed.), *Çağdaş sanat konuşmaları 3: 90'lı yıllarda Türkiye'de çağdaş sanat içinde* (s. 115-141). Yapı Kredi Yayınları.

Galeri Selvin. (2025a, 5 Mart). *Serdar Tekebaşoğlu* [Instagram gönderisi]. Instagram. https://www.instagram.com/p/DGz-5zLggtV/

Galeri Selvin. (2025b, 10 Mart). Serdar Tekebaşoğlu [Instagram gönderisi]. Instagram. https://www.instagram.com/p/DHAhCoNIrJY/

Galeri Selvin. (2025c, 8 Mart). Serdar Tekebaşoğlu [Instagram gönderisi]. Instagram. https://www.instagram.com/p/DG8CFpLoPj9/

Galeri Selvin. (2025d, 12 Mart). Serdar Tekebaşoğlu [Instagram gönderisi]. Instagram. https://www.instagram.com/p/DHGDWSKMgmo/

Galeri Selvin. (2025e, 13 Mart). *"Heykel, estetik algı içinde duygu ve düşüncelerin üç boyutlu olarak ifade edildiği bir sanattır..."* [Instagram gönderisi]. Instagram. https://www.instagram.com/p/DHINkffokuO/

Galeri Selvin. (2025f, 17 Mart). *"Heykelde ifade gücünün temelinde teknik ustalık şarttır..."* [Instagram gönderisi]. Instagram. https://www.instagram.com/p/DHSzAf3gkXQ/

Gürel, H. N. (1998). Genç sanatçıların sorunları ve Serdar'ın torsları... *Genç Sanat*, 47–48, 16–18.

Haraway, D. J. (1991). *Simians, cyborgs, and women: The reinvention of nature*. Routledge.

Honour, H. (1968). *Neo-classicism*. Penguin Books.

Kahraman, H. B. (2008). Hasan Bülent Kahraman. L. Çalıkoğlu (Ed.), *Çağdaş sanat konuşmaları 3: 90'lı yıllarda Türkiye'de çağdaş sanat* içinde (s. 79-114). Yapı Kredi Yayınları.

Kahraman, H. B. (2015). *Bakmak görmek bir de bilmek: Çağdaş sanat dünyasında hayatta kalma kılavuzu*. Kapı Yayınları.

Lacy, J. (2018). *Classic beauty: 21st-century artists on ancient [Greek]* form [Sergi metni]. Providence College Galleries.

Musei Capitolini. (t.y.). *Statue of the Esquiline Venus*. Musei Capitolini. Erişim tarihi 28 Nisan 2026, https://www.museicapitolini.org/en/opera/statua-di-venere-esquilina

Musée du Louvre. (t.y.). *Vénus de Milo*. Louvre Collections. Erişim tarihi 30 Nisan 2026, https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010277627

Musée Rodin. (t.y.). *Meditation or The Inner Voice*. Musée Rodin. Erişim tarihi 21 Nisan 2026, https://www.musee-rodin.fr/en/musee/collections/oeuvres/meditation-or-inner-voice

Préaud, T., & d'Albis, A. (1991). *La porcelaine de Vincennes*. Adam Biro.

Szczuka, J. M., & Krämer, N. C. (2019). There's more to humanity than meets the eye: Differences in gaze behavior toward women and gynoid robots. *Frontiers in Psychology*, 10, Makale 693. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2019.00693

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü. (2010). Devlet resim ve heykel sergileri kataloğu / Catalogue of state exhibition on paintings and sculptures (Yayın No. 3286).

Wikimedia Commons. (t.y.). *Afrodite cnidia*.jpg [Görsel]. Wikimedia Commons. Erişim tarihi 30 Nisan 2026, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Afrodite_cnidia.jpg

Yardımcı, S. (2013). Canavar: Kültüralizm ne zamandı? A. Artun (Ed.), *Çağdaş sanat ve kültüralizm: Kimlik ve estetik* içinde (s. 103-169). İletişim Yayınları.

Yıldız, E. (2023). Neoliberalizmin Gölgesinde: Türkiye'deki Özel Modern ve Çağdaş Sanat Müzeleri. E. Aliçavuşoğlu ve A. H. Köksal (Ed.), *Türkiye'de Sanatın Tarihi: Müze* içinde (s. 186-211). Tellekt.

Yılmaz, E. (2019). *Modern/çağdaş seramik sanatı: Türkiye'de seramiğin öyküsü* (Tez No. 568664) [Doktora tezi, Hacettepe Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Prof. Dr. Ersoy YILMAZ
Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümünden mezun oldu. Hacettepe Üniversitesinde Seramik alanında yüksek lisans ve sanatta yeterlik, Sanat Tarihi alanında doktora eğitimini tamamladı. Çankırı Karatekin Üniversitesi Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Seramik Bölümünde profesör olarak görev yapmakta ve aynı fakültenin dekanlığını yürütmektedir. Üniversitede Seramik Bölümünün kurucu bölüm başkanlığı ile Güzel Sanatlar Enstitüsü ve Lisansüstü Eğitim Enstitüsünün kurucu müdürlüklerini üstlenmiştir. Akademik çalışmaları seramik ve porselen sanatı, tasarım tarihi, sanat ve tasarım tarihi, görsel kültür, yüzey ve dekor, kültürel aktarım ve çağdaş sanat konularında yoğunlaşmaktadır. Sanatsal çalışmalarını ulusal ve uluslararası sergilerde sunmuş; İtalya ve Birleşik Krallık başta olmak üzere yurt dışında çeşitli kişisel sergiler açmıştır.

Prof. Dr. Ersoy Yılmaz graduated from the Department of Ceramics at the Faculty of Fine Arts, Anadolu University. He completed his master's degree and proficiency in art in the field of Ceramics, and his doctoral degree in Art History at Hacettepe University. He serves as a professor in the Department of Ceramics at the Faculty of Art, Design and Architecture at Çankırı Karatekin University and is the dean of the same faculty. At the university, he served as the founding head of the Department of Ceramics and as the founding director of the Institute of Fine Arts and the Institute of Graduate Education. His academic studies focus on ceramic and porcelain art, design history, art and design history, visual culture, surface and decoration, cultural transmission, and contemporary art. He has presented his artistic works in national and international exhibitions and has held various solo exhibitions abroad, particularly in Italy and the United Kingdom.

SAVAŞ SONRASI FİGÜRATİF HEYKELDE VAROLUŞÇU ETKİLER: ALBERTO GIACOMETTI VE GERMAINE RICHIER*

Ahmet Aydın ATMACA**

1.GİRİŞ

Avrupa'da II. Dünya Savaşı sonrasında şekillenen düşünsel iklim, modernliğin ilerleme, akıl ve insan merkezli dünya tasarımına yönelik köklü bir sorgulamayı beraberinde getirmiştir. Jeopolitik sınırların yeniden çizildiği, siyasal ve etik değer sistemlerinin büyük ölçüde geçerliliğini yitirdiği bu tarihsel kırılma anı, insanın dünyayla ve kendisiyle kurduğu ilişkinin yeniden tanımlanmasını zorunlu kılmıştır. Varoluşçuluk, tam da bu noktada, savaş deneyiminin açığa çıkardığı ontolojik belirsizlikler karşısında bireyin varoluşunu anlamlandırma çabasının felsefi bir ifadesi olarak öne çıkmıştır.

Batı düşüncesi, yüzyıllar boyunca sanat, bilim ve felsefe aracılığıyla ideal, tutarlı ve ilerlemeci bir dünya fikrini temellendirmiştir. Ancak 20. yüzyılın ilk yarısında yaşanan iki dünya savaşı, bu düşünsel kurgunun taşıyıcı zeminini derinden sarsmıştır. Modern düşüncenin ürettiği sağlıklı, rasyonel ve güçlü birey imgesi, savaşın yol açtığı kitlesel yıkım ve endüstriyel ölçekli ölümlerle birlikte, paradoksal biçimde bu yıkımın simgesine dönüşmüştür. Böylece modern özne, tarihsel ve siyasal bir krizle yüzleşirken aynı zamanda varoluşunun anlamına ilişkin derin bir sorgulamayla da yüz yüze kalmıştır. Teknolojik ve bilimsel gelişmelerin insanlığı daha ileri bir aşamaya taşıyacağına dair modernist inanç, savaş koşullarında bu araçların kitlesel yok etme mekanizmalarına dönüşmesiyle ciddi biçimde sorgulanmıştır. Bu süreçte insan bedeni, sanat alanında yalnızca estetik bir idealin taşıyıcısı olmaktan çıkarak, kırılganlık, parçalanma ve yabancılaşma deneyimlerinin somutlaştığı bir temsil alanına dönüşmüştür. Figür, bütünlük ve uyuma dair bir gösterge olduğu kadar; eksiklik, deformasyon ve varoluşsal gerilimin taşıyıcısı olarak da ele alınmıştır. Böylece ontolojik kriz, felsefi tartışmalarla eşzamanlı olarak sanatsal temsillerde de belirgin bir kırılmaya ve dönüşüme yol açmıştır. Barrett'ın belirttiği gibi, Fransız varoluşçuluğunda "belirli bir tarihsel dönemin etkisinin büyük oranda bulunduğu" görülür: "Sahte bir savaşın akabindeki yenilgi bıkkınlığı ve Alman işgali altında yaşanan aleni terk edilmişlik duygusu" (Barrett, 2016, s. 15). Bu dönüşümün izleri, felsefi metinlerde olduğu kadar dönemin sergilerinde ve sanat eleştirisinde de açıkça görülür. İnsan figürünün geçirdiği bu ontolojik kırılmayı görünür kılan önemli örneklerden biri, 1959 yı-

---

* Bu çalışma, yazarın 2023 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı'nda kabul edilen 'Günümüz Heykel Sanatında Varoluşçu Etkiler' başlıklı Sanatta Yeterlik Eser Metni'nden üretilmiştir.

** Dr. Öğr. Üyesi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü, ahmet.atmaca @msgsu.edu.tr, ORCID: 0000-0001-9796-4022

lında New York Modern Sanat Müzesi'nde düzenlenen *New Images of Man* sergisidir. Peter Selz, katalog girişinde yirminci yüzyıl ortası yaşamının yalnızlık ve kaygı duygusunu derinleştirdiğini; bu dönemin sanatçılarında insanın kırılgan, savunmasız ve kaderiyle yüzleşen bir varlık olarak ele alındığını belirtir. Selz'e göre bu sanatçılar için çıkış noktası biçimsel yapıdan çok "*insanlık durumu*"dur; özden çok varoluş meselesi belirleyici hale gelir (Selz, 1959, s. 11). Katalogda yer alan Paul Tillich'in önsözünde ise modern insanın kendi ürettiği şeyler arasında bir "*şey*"e dönüşme tehlikesiyle karşı karşıya olduğu vurgulanır; sergide yer alan sanatçılar bu tehlikeye karşı insan imgesini yeniden kazanma çabasının temsilcileri olarak değerlendirilir (Tillich, 1959, s. 9).

Bu sergide yer alan sanatçılardan özellikle ikisi – Alberto Giacometti ve Germaine Richier – savaş sonrası insan imgesinin dönüşümünü heykel sanatı aracılığıyla en çarpıcı biçimde görünür kılan isimler olarak öne çıkar. Onların yapıtları, insan bedenini ideal bütünlükten arındırarak, kırılgan, eksilmiş, yaralı ve mekansal olarak yalnızlaşmış bir varlık durumu olarak ele alır. Bu çalışma, söz konusu tarihsel ve düşünsel bağlam içerisinde Alberto Giacometti ve Germaine Richier'nin heykel pratiğine odaklanmaktadır. Araştırma, bu iki sanatçının figür anlayışını savaş sonrası Avrupa'da insan bedeninin kırılgan, eksik, yalnız ve tehdit altında bir varlık olarak yeniden düşünülmesi bağlamında ele alır. Bu doğrultuda Giacometti'nin incelmiş ve mekan içinde uzaklaşan figürleri ile Richier'nin melez, yaralı ve deforme bedenleri; varoluşçu düşüncenin beden, mekan, boşluk, uzaklık ve sonluluk kavramlarıyla ilişkisi üzerinden değerlendirilecektir. Böylece çalışma, savaş sonrası figüratif heykelin biçimsel bir dönüşümle birlikte insan varlığının ontolojik kırılganlığını görünür kılan felsefi bir ifade alanı olduğunu göstermeyi amaçlamaktadır.

2. Varoluşçuluğa Giriş

Varoluşçulukla ilgili en bilinen ve en çok atıf yapılan cümle, Sartre'ın "varoluş özden önce gelir" diyerek formüle ettiği ve 1945 yılında Paris'te yaptığı konuşmada dile getirdiği ifadedir (Sartre, 1946/2018, s. 40). Bu formülasyon, varoluşçuluğun insanı, kendi varlığını seçimleri ve eylemleri aracılığıyla kuran bir varlık olarak ele alan temel yaklaşımını özetler. Crowell'in tanımıyla klasik varoluşçuluk, "varoluşun özden önce geldiği" düşüncesine dayanır; insan, doğuştan peşinden gitmek üzere yapılandırıldığı yerleşik bir değerler dizgesiyle dünyaya gelmez (Crowell, 2020). Bu ilke, insanın önceden belirlenmiş değişmez bir özle dünyaya gelmediğini; aksine önce var olduğunu, ardından seçimleri, eylemleri ve sorumlulukları aracılığıyla kendi özünü kurduğunu savunur. Sartre'ın ifadesiyle insan bu özgürlüğe "*mahkûm*"dur. Deranty ise bu özgürlüğü, kişinin kim ve ne olacağına karar verebilme yetisi olarak tanımlar (Deranty, 2019). Birey, kendisini bir aile, toplum ve değerler sistemi içinde bulur; yaşamını kuşatan zorunluluklar, rastlantılar ve sınırlılıklar içinde kendi varoluşuna anlam kazandırmaya çalışır.

Varoluşçuluğun temel meselesi insanın özgür oluşu olmakla beraber, aynı zamanda bu özgürlüğün sonluluk, ölüm bilinci, sorumluluk ve anlam arayışıyla birlikte düşünülmesidir. İnsan, kendi varlığının farkına vardığı ölçüde varoluşunun

geçiciliğiyle yüzleşir. Miguel de Unamuno, bu gerilimi yaşamın "trajik duygusu" olarak tanımlar: İnsan sonsuzluk arzusu ile kaçınılmaz sonluluğu arasında sürekli bir mücadele içindedir (Unamuno, 1912/2021, ss. 20, 145). Bu trajik mücadelenin temelinde insanın "köksüzlüğü" yer alır. Geleneksel metafizik ve teolojinin sarsılmasıyla birlikte insan, kendini tanımlayacak aşkın bir referans noktasından yoksun kalmış, uçsuz bucaksız bir "hiçlik" duygusuyla karşı karşıya kalmıştır. Barrett'a göre modern Batı tarihinde din, insan yaşamının tartışmasız merkezi olma niteliğini yitirmiş; buna paralel olarak modern toplum, insan yaşamını giderek rasyonel, teknik ve ekonomik örgütlenme biçimleri içinde düzenlemiştir. Bu süreç, insanı geleneksel anlam dünyasından uzaklaştırarak kendi kurduğu modern düzen içinde yabancılaşmış ve köksüz bir varlık haline getirmiştir (Barrett, 1958/2016, ss. 30–35). Bu hiçlik ve yabancılaşma duygusu, beraberinde kaçınılmaz bir "bunaltı"yı getirir. Dışsal bir otoritenin ya da önceden belirlenmiş bir insan doğasının yokluğunda birey, kendi seçimlerinden tamamen sorumlu hale gelir. Sartre'ın ifadesiyle insan özgürlüğe mahkûm olduğu için kendi yaşamından olduğu kadar, seçimleri aracılığıyla tüm insanlığa ilişkin bir değer tasarımından da sorumludur. Bu devasa sorumluluk, bireyde varoluşun kendisinden kaynaklanan derin bir kaygı yaratır.

Varoluşçuluk tek ve kapalı bir doktrinden çok, modern insanın varoluşsal durumunu merkeze alan farklı düşünsel yönelimleri kapsayan geniş bir problem alanıdır. Kierkegaard, Nietzsche, Jaspers, Heidegger ve Sartre gibi isimler birbirinden oldukça farklı düşünsel pozisyonlara sahip olsa da onları aynı çatı altında tutan temel ortaklık; insanın tekilliğine, özgürlüğüne, kaygısına, sonluluğuna ve kendi varoluşunu kurma sorumluluğuna yapılan vurgudur (Kaufmann, 1956/2002, ss. 7-8). Bu ortak problem alanı, özellikle Heidegger'in *Geworfenheit* kavramıyla düşünsel bir yoğunluk kazanır: insan, kendisini önceden seçmediği tarihsel, zamansal ve varoluşsal koşullar içinde bulur. İnsan, bir masa ya da taş gibi tamamlanmış, ne olduğu baştan belirlenmiş bir nesne değildir. O, kendi varlığının bilincinde olan, kendi olanaklarıyla ilişki kuran ve bu olanaklar içinden kendini sürekli yeniden kuran bir varlıktır. Jean-Philippe Deranty bu noktayı daha da ileri götürerek, varoluşçular için insanın yalnızca ne olduğuyla sınırlı olmadığını, aksine "neyse ondan daha fazlası" olduğunu belirtir; çünkü insan, kendi varlığının farkına varmakla kalmaz, bu varlığı nasıl 'kullanacağını' ve dünyayla nasıl bir ilişki kuracağını da seçebilir (Deranty, 2019). Albert Camus'nün "absürt" olarak nitelediği durum da bu bağlamda anlam kazanır: İnsan anlam arzusuyla dünyaya yönelir, ancak dünya bu çağrıya sessiz kalır; insanın anlam talebi ile dünyanın kayıtsızlığı arasında giderilemeyen bir gerilim doğar (Camus, 1942/2010). Varoluşçu düşüncede insan, bu gerilim içinde kendini var etmeye çalışan bitmemiş bir projedir.

Bu çerçevede varoluşçuluk, insanı dünyaya fırlatılmış, sonluluğunun bilincinde, özgürlüğünün yükünü taşıyan ve kendi varlığını anlamlandırmaya çalışan bir varlık olarak ele alır. Bu yaklaşım, özellikle modern dönemde insanın yaşadığı yabancılaşma, köksüzlük, kaygı ve anlam arayışı gibi sorunları görünür kılması

bakımından sanatla güçlü bir ilişki kurar. Savaş sonrası dönemde insan bedeninin parçalanmış, kırılgan, yalnız ve tehdit altında bir varlık olarak temsil edilmesi, varoluşçu düşüncenin felsefi metinlerde ve tartışmalarda olduğu kadar plastik sanatlarda da karşılık bulduğunu gösterir.

3. Heykel Sanatı ve Varoluşçuluk İlişkisi: Beden, Mekan ve Sonluluk

Varoluşçuluğun sanatla kurduğu ilişki, heykel söz konusu olduğunda özel bir yoğunluk kazanır. Çünkü heykel, insan varlığını yalnızca imgesel ya da anlatısal düzeyde ele aldığı ölçüde, onu beden, madde, boşluk, ağırlık ve mekansal konumlanma üzerinden de görünür kılar. Bu nedenle savaş sonrası figüratif heykel, varoluşçu düşüncenin insanın dünyadaki konumu, sonluluğu, kırılganlığı ve anlam arayışıyla ilgili meselelerini plastik bir dile dönüştürebildiği ayrıcalıklı bir alan olarak değerlendirilebilir.

Varoluşçuluğun dile getirdiği iç sıkıntısı ve belirsizlik hali, Martin Heidegger'in felsefesinde *Dasein* kavramı aracılığıyla ontolojik bir çerçeveye kavuşur. Heidegger'e göre *Dasein*, kendi "şurada" oluşunu kendi seçimiyle kurmuş değildir; başka bir ifadeyle insan, kendisini önceden seçmediği tarihsel, zamansal ve varoluşsal koşullar içinde bulur. Ancak bu fırlatılmışlık, tamamlanmış ve geride kalmış bir olay değildir, *Dasein*'ın var olduğu sürece taşıdığı yapısal bir durumdur. *Dasein*, içine fırlatıldığı olanaklara kendini tasarlayarak var olur; bu nedenle onun varoluşu, onun kendi olanakları içinde kendini sürekli anlamlandırma sürecidir (Heidegger, 1927/2018, ss. 423–424). Heidegger'de sanat, bu ontolojik zemini sanat yapıtı bağlamında yeniden ele alır. Sanat yapıtı, sanatçının öznel yaşantısını dışa vuran estetik bir nesne ya da yalnızca zanaatsal bir üretim olarak düşünülmez. Heidegger'in *tekhne* kavramı üzerinden vurguladığı gibi, sanatsal yaratım imal etme ya da zanaatsal üretimi içerir ancak öte yandan bu üretim varolanın görünür hale gelmesini sağlayan bir bilme ve açığa çıkarma biçimidir. Bu nedenle sanat yapıtı, sıradan bir nesne ya da dışsal gerçekliğin temsili olmaktan çok, hakikatin yapıtta vuku bulduğu ontolojik bir açıklık alanı olarak kavranır. Heidegger'in *aletheia* kavramıyla ilişkilendirdiği hakikat, burada önermenin nesnesine uygunluğu anlamındaki doğruluktan ziyade, varolanın gizlenmişlikten açıklığa çıkması anlamına gelir. Böylece sanat eseri, varolanı açıklık alanına taşıyarak onun görünür hale gelmesini sağlar; şeyler arasındaki ilişkileri, dünyanın kuruluşunu ve varlığın katmanlı yapısını açığa çıkarır (Heidegger, 1950/ 2024, ss. 65–69).

Bu çerçeve, heykelin okumasını salt temsil boyutundan çıkararak; onun nesnesel varlığı, mekanda konumlanışı ve boşlukla kurduğu ilişki üzerinden okunmasına olanak tanır. Heideggerci bağlamda sanat eseri, fiziksel bir üretimin sonucu olan nesnel varlığıyla sınırlı kalmaz; asıl yapıt olma vasfını, hakikatin bizzat onun içinde kendini ifşa etmesiyle (açığa çıkarmasıyla) kazanır. Bu nedenle heykel, maddesel varlığıyla, dokusuyla, ağırlığıyla ve dünyada yer tutuşuyla dünyaya fiziksel varoluşuyla katılan bir nesne olmasının ötesinde, dünyayı açan, var olanla kurulan ilişkiyi yoğunlaştıran ve izleyiciyi varlıkla karşı karşıya getiren özel

bir varlık alanı olarak düşünülebilir (Heidegger, 1950/2024, ss. 45–46, 72). Heidegger'in sanat yapıtına ilişkin bu ontolojik vurgusu, Merleau-Ponty'nin bedenlenmiş algı anlayışıyla birlikte düşünüldüğünde, heykelin izleyiciyle kurduğu bedensel-mekansal ilişkiyi daha da belirginleştirir. Merleau-Ponty'ye göre beden, doğrudan dünyayla kurulan ilişkinin asli koşuludur. Beden, dünyayla iletişimimizi sağlayan temel aracıdır; dünya ise bütünselliği içinde, deneyimimizin örtük ufku olarak belirir. (Merleau-Ponty, 1945/2017, s. 139). Bu nedenle algı, yalnızca görsel bir kavrayışa indirgenemez; bedenin mekana yerleşmesi, yönelmesi, hareket etmesi ve çevresiyle ilişki kurması yoluyla gerçekleşen yaşantısal bir süreçtir. Heykel de tam bu nedenle yalnızca karşıdan bakılan bir nesne değildir. İzleyicinin bedensel varlığıyla aynı mekanı paylaşır; onun hareketi, konumu, mesafesi ve yönelimiyle anlam kazanır. İzleyici heykelin çevresinde dolaştıkça, ona yaklaştıkça ya da ondan uzaklaştıkça, yapıtın yüzeyi, hacmi, boşlukla kurduğu ilişki ve kendi bedeniyle arasındaki ölçek farkı değişen bir deneyim alanı üretir. Bu yönüyle heykel, varoluşçu düşüncenin beden, boşluk, uzaklık ve sonlulukla ilgili meselelerini temsil ettiği kadar, izleyiciye bedensel olarak yaşatan bir sanat alanı haline gelir.

Sanat yapıtının bu deneyimsel niteliği, fenomenolojik estetik açısından da önemlidir. Emre Şan, Husserl'in sanat yapıtı analizinden hareketle, estetik deneyimde yapıtın yalnızca fiziksel taşıyıcı olarak algılanmadığını; izleyicinin, yapıtın açtığı imgesel ve fenomenolojik alana yöneldiğini belirtir. Başka bir deyişle sanat yapıtı, sıradan nesne algısına indirgenemez; kendi fiziksel varlığından hareketle, izleyiciyi başka bir görünürlük ve anlam alanına taşır (Şan, 2016, s. 51). Bu yaklaşım, heykel açısından özellikle önemlidir. Çünkü heykel, maddesel bir nesne olarak izleyicinin karşısında dururken, aynı zamanda onun bedensel konumunu, mesafesini, hareketini ve mekanla ilişkisini dönüştüren bir deneyim alanı oluşturur. Bu noktada Herbert Read'in heykelin özerk niteliğine ilişkin değerlendirmesi, Merleau-Ponty'nin bedenlenmiş algı anlayışıyla birlikte düşünüldüğünde açıklayıcıdır. Read'e göre Rodin sonrasında heykel, giderek kendine özgü yasaları olan bağımsız bir sanat olarak kavranmaya başlamış; üç boyutlu bir kütlenin mekanı işgal etmesi, hacim ve ağırlık duygusuyla algılanması, heykelin temel ayırıcı niteliği haline gelmiştir. Bu yaklaşımda heykel, görsel sınırlarını aşarak, izleyicinin hacim, kütle, ağırlık ve mekansal yer değiştirme duygusuyla deneyimlediği maddesel bir varlık olarak ele alınır (Read, 1956/2023, ss. ix–x). Bu nedenle heykelin varoluşçu düşünceyle ilişkisi, figürün mekanda yer alma biçimi, boşlukla nasıl gerilim kurduğu ve izleyicinin bedensel algısını nasıl harekete geçirdiğiyle ilgili bir ilişki haline gelir.

Bu nedenle heykelin varoluşçulukla ilişkisi, yalnızca kaygı, korku, yalnızlık, umutsuzluk ya da yabancılaşma gibi psikolojik temalarla sınırlı kalamaz. Heykel, bedeni mekanda yer kaplayan, boşlukla çevrelenen, uzaklıkla tanımlanan ve sonlulukla sınırlanan bir varlık durumu olarak görünür kılar. Bu noktada Emre Şan'ın sanat felsefesi açısından yaptığı ayrım önem kazanır. Şan'a göre varoluşçu

sanat çoğu zaman özgürlük, başkaldırı, korku, kaygı, endişe ve saçma gibi temalar üzerinden açıklansa da sanat felsefesi bakımından asıl belirleyici olan, bu psikolojik durumların ötesinde "varoluş, hiçlik, boşluk ve uzaklık" kavramlarının ontolojik anlamları üzerine düşünmektir (Şan, 2024, s. 75). Bu belirleme, heykel açısından özellikle açıklayıcıdır; çünkü heykel, insan bedenini ruhsal durumların bir tür dışavurumu olarak ele almakla birlikte, varlığın mekan içindeki kırılgan, sınırlı ve sonlu oluşunun taşıyıcısı olarak görünür kılar.

Heidegger'in *Sanat ve Uzam* metni, heykelin bu mekansal niteliğini daha doğrudan düşünmeye olanak tanır. Heidegger'e göre plastik yapının içinde bulunduğu fiziksel-teknik uzam, figürün hacmini saran uzam ve hacimler arasındaki boşluk, yalnızca ölçülebilir bir mekan anlayışıyla açıklanamaz; çünkü uzam, yerlerin açılması ve birbirleriyle ilişkilenmesi yoluyla ortaya çıkan bir alandır (Heidegger, 1969/2010, s. 110). Heidegger'in ifadesiyle yer, önceden verilmiş fiziksel-teknik uzamın içinde bulunmaz; uzam, yerlerin hüküm sürmesiyle açılır. Bu nedenle plastik sanat, "yerin cisimleşmesi" olarak düşünülebilir (Heidegger, 1969/2010, s. 112). Böylece heykel, mekanı pasif biçimde işgal eden bir nesne olmaktan çıkar; bulunduğu yeri dönüştüren, çevresindeki boşluğu anlamlandıran ve izleyicinin kendi konumunu yeniden fark etmesini sağlayan bir varlık alanına dönüşür.

Andrew J. Mitchell'in Heidegger'in heykel üzerine düşüncelerine ilişkin yorumu da bu noktada açıklayıcıdır. Mitchell'e göre Heidegger'in geç dönem heykel metinleri, bedeni salt bir kütle olmanın ötesine taşıyarak; mekanla katılımcı, ilişkisel ve dolayımlı biçimde var olan bir yapı olarak düşünmeye açar. Bu bağlamda beden ve mekan ayrıksı konumlarını aşıp birbirine karışan ve dünyada birlikte var olan ilişkisel yapılara dönüşür (Mitchell, 2010, ss. 1–2). Mitchell'in vurguladığı üzere heykelde sınır, yapıtın dünyayla ilişkiye girmeye başladığı aktif bir eşiktir; heykel kendi yüzeyi, hacmi ve boşlukla kurduğu ilişki aracılığıyla çevresine doğru açılır. (Mitchell, 2010, ss. 91–92). Böylece heykel, kapalı ve tamamlanmış bir form olmaktan çok, beden ile dünya arasındaki karşılıklı açıklığı görünür kılan bir ilişkiler alanı olarak düşünülebilir. Bu ontolojik ve fenomenolojik çerçeve içinde beden, biyolojik sınırlarını aşarak dünyayla ilişkiler ağı içinde anlam kazanan bir varlık alanı olarak belirir. Varoluşçu düşüncede insan bedeni, salt fiziksel bir organizma değildir; insanın dünyayla karşılaşma, sınırlarını duyumsama, acı çekme, yaşlanma, eksilme ve ölümlülüğünü fark etme biçimidir. Heykel ise bedeni doğrudan madde, hacim ve boşluk üzerinden görünür kıldığı için, bu varoluşsal durumları yoğunlaştırılmış biçimde ifade edebilir. Bedenin parçalanması, yüzeyin aşınması, formun erimesi ya da figürün mekan içinde yalnızlaşması; estetik birer müdahale olmaktan sıyrılıp, insanın varoluşsal durumuna dair derinlikli birer plastik gösterge olarak karşımıza çıkar.

Modern heykelin 20. yüzyıl boyunca izlediği kırılma hattı, bu ilişkiyi daha görünür hale getirmiştir. Klasik ve akademik heykel geleneğinde insan bedeni çoğu zaman bütünlük, oran, ideal güzellik ve kalıcılık kavramları üzerinden ele alınır-

ken; modern heykelde beden giderek parçalanan, eksilen, bozulan, gerilen ve tamamlanmamış bir yapı olarak düşünülmeye başlanmıştır. Bu dönüşüm yalnızca biçimsel bir yenilik değildir. Bedenin ideal bütünlüğünün bozulması, aynı zamanda modern insanın kendisiyle, toplumla, tarihle ve ölümle kurduğu ilişkinin de değiştiğini gösterir. Modern heykelde figür, temsili bir insan imgesi olma sınırlarını aşar ve doğrudan varoluşsal bir sorunun taşıyıcısına dönüşür. Bu bağlamda heykelin maddeyle kurduğu ilişki de önem kazanır. Taş, bronz, alçı, demir, kil ya da endüstriyel malzemeler zamanın, aşınmanın, kırılganlığın ve direncin izlerini barındırmalarıyla, tekniğin ve materyalin sınırlarını aşan varoluşsal yüzeylere evrilirler. Heykel malzemesinin bu anlam kurucu niteliği, tarihsel olarak da izlenebilir. Yurtözveri, magmatik ve metamorfik kayaçların renk, damar, parlaklık, yüzey dokusu, sertlik ve dayanıklılık gibi fiziksel özelliklerinin yanı sıra, tarih öncesi dönemlerden itibaren simgesel ve tinsel anlamlar kazanarak heykel sanatında ayrıcalıklı bir malzeme alanı oluşturduğunu belirtir (Yurtözveri, 2024, s. 175). Bu açıdan heykelin maddesel gerçekliği, insan bedeninin geçiciliği ile sanat nesnesinin kalıcılık iddiası arasında bir gerilim yaratır. II. Dünya Savaşı sonrasında Avrupa sanatında insan figürünün aldığı yeni biçimler, bu varoluşsal okumanın en güçlü örneklerini sunar. Savaşın yarattığı fiziksel ve zihinsel yıkım, insan bedeninin sanattaki temsilini dönüştürmüştür. Artık figür, kahramanlık, güç ya da ideal güzellik düşüncesinin taşıyıcısı olmaktan çıkar; kırılgan, yalnız, yaralı, tehdit altında ve çoğu zaman tanınmaz hale gelmiş bir varlık olarak karşımıza çıkar. Bu dönem heykelinde beden, insanın tarih karşısındaki savunmasızlığını, dünyadaki köksüzlüğünü ve kendi varlığını anlamlandırma çabasını görünür kılan bir forma dönüşür. Savaş sonrası heykelin bu bağlamda yeniden değerlendirilmesi, yalnızca biçimsel bir sanat tarihi meselesi değildir. Mona Hadler'in belirttiği gibi, 1945–1959 arasında Avrupa ve Amerika'da heykel; soyutlama, figürasyon, anıt, kamusal bellek ve politik temsil tartışmalarının kesişim noktasında yer almıştır. Bu dönemde soyutlama ve figürasyon, estetik bir tercih olarak kullanılmasının ötesinde, özgürlük, baskı, modernlik, gelenek, formalizm ve varoluşçu hümanizm gibi farklı anlam alanlarıyla ilişkilendirilmiştir (Hadler, 1994, ss. 17–18). Joan Marter'in de dikkat çektiği üzere savaş sonrası heykel, uzun süre resim merkezli anlatıların gölgesinde kalmış; ancak sonradan özellikle Paris savaş sonrası sanatı ve varoluşçuluk bağlamında yeniden düşünülmeye başlanmıştır. *Paris Post War: Art and Existentialism 1945–55* kataloğunda Fautrier, Giacometti ve Richier'nin sanat, edebiyat ve felsefe arasındaki etkileşim içinde birlikte ele alınması bu açıdan önemlidir (Marter, 1994, s. 22).

Heykel sanatı ve varoluşçuluk ilişkisi, yalnızca belirli sanatçıların varoluşçu felsefeden doğrudan etkilenip etkilenmediği sorusuyla sınırlı değildir. Daha temel düzeyde bu ilişki, heykelin insan varlığını beden, madde, mekan ve zaman üzerinden düşünmeye elverişli yapısından kaynaklanır. Varoluşçuluk insanın dünyadaki konumunu, özgürlüğünü, kaygısını, sonluluğunu ve anlam arayışını sorgularken; heykel bu sorgulamayı görünür, dokunsal ve mekansal bir deneyime dönüştürür. Bu bağlamda Alberto Giacometti ve Germaine Richier'nin heykelleri, savaş sonrası figüratif heykelde varoluşsal kırılganlığın iki farklı biçimde

görünür hale gelişini izlemek için güçlü bir karşılaştırma zemini sunar. Giacometti'de figür, mekan, mesafe ve yalnızlık üzerinden; Richier'de ise melezleşme, yaralanma ve tekinsizlik üzerinden varoluşsal bir yoğunluk kazanır. *New Images of Man* kataloğunda her iki sanatçıya ayrı bölümler ayrılması, onların savaş sonrası insan imgesinin dönüşümü bağlamında birlikte düşünüldüğünü gösterir (Selz, 1959, ss. 68, 129). İzleyen bölümlerde bu iki sanatçının yapıtları, bedenin bütünlüğünü yitirmesi, mekanla kurduğu gerilim ve insan varlığının sonlu-kırılgan yapısı bağlamında tartışılacaktır.

4. Alberto Giacometti: Mekan, Mesafe ve Yalnızlık

Alberto Giacometti, özellikle Sartre'ın sanatçı üzerine yazdığı metinler ve savaş sonrası Paris entelektüel çevresiyle kurduğu bağ nedeniyle, figüratif heykel ile varoluşçuluk arasındaki ilişkinin en sık başvurulan örneklerinden biri haline gelmiştir. 1901 yılında İsviçre'de sanatla iç içe bir ailede dünyaya gelen Giacometti, Kübizm ve Sürrealizm gibi akımlardan etkilenmiş; ancak asıl özgün dilini 1930'ların ortalarında Sürrealist çevreden uzaklaştıktan sonra bulmuştur. Nazi işgali altındaki Paris'ten ayrılarak savaş yıllarının bir bölümünü Cenevre'de geçiren sanatçının bu deneyimi, savaş sonrası ürettiği figürlerde açıkça okunur. Sartre, 1948'de Pierre Matisse Galerisi'ndeki sergi için kaleme aldığı "Mutlağın Peşinde" başlıklı yazısında Giacometti'nin figürlerini mesafe, boşluk, ulaşılamazlık ve insanın dünyadaki konumu bağlamında değerlendirir (Sartre, 1948/2000, s. 85).

Sartre'ın Giacometti üzerine yazılarını içeren *Estetik Üstüne Denemeler*in sunuşunda da sanatçının temel sorunsalı, "dünyadan ve ulaşılabilir ama bir türlü ulaşamadığı nesnelerden soyutlanmışlık" ve boşluğu görünür kılma çabasıyla ilişkilendirilir. Bu değerlendirme, Giacometti'nin figürlerinde mesafe, yalnızlık ve erişilemezlik duygusunun neden bu kadar belirleyici olduğunu açıklamak açısından önemlidir (Sartre, 2000, s. 9). Bu nedenle Giacometti'nin savaş sonrası figürleri, incelmiş ve uzamış, stilize bedenler olarak, sadece plastik bir tercih olarak algılansa da bu figürler boşlukla kuşatılmış, mekanla arasına aşılmaz bir mesafe koyan ve izleyiciyle ilişkisini bir tür uzaklık üzerinden kuran varlık imgeleri olarak kendi varoluş alanlarını kurmaktadırlar. *Walking Man I* (Görsel 1), yürüyen bir insan figürünü en yalın haline indirger. Figürün yüzü neredeyse belirsizdir; kas, giysi, aksesuar ya da bireysel kimliğe işaret eden herhangi bir ayrıntı yoktur. Bronz yüzeyin pürüzlü ve cilasız dokusu, bedene yaralı, aşınmış ve iskeletimsi bir görünüm kazandırır. Bedenin öne eğilmesi, ince bacakların yerle ilişkisi ve kolların gövdeye yakın tutulması, figürü hem hareket halinde hem de son derece kırılgan bir varlık olarak gösterir. Bu yürüyüş, boşluk içinde sürdürülen, yönü belirsiz ve varoluşsal bir harekettir. Bu nedenle *Walking Man I*, modern insanın dünyada tutunma, ilerleme ve varlığını sürdürme çabasını tekil bir beden imgesi üzerinden yoğunlaştırır (Guggenheim Museum Bilbao, t.y.).





Görsel 1. Alberto Giacometti, Walking Man I (L'Homme qui marche I), 1960, bronz. Guggenheim Museum Bilbao Collection. Kaynak: https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/learn/schools/teachers-guides/walking-man-homme-qui-marche-1960

Görsel 2. Alberto Giacometti, Man Pointing (L'Homme au doigt), 1947, bronz, 179 × 103,4 × 41,5 cm. The Museum of Modern Art, New York. Gift of Blanchette Hooker Rockefeller. © Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris. Kaynak: https://www.moma.org/collection/works/81779

Bu figür, Merleau-Ponty'nin bedenlenmiş algı anlayışı ve Heidegger'in mekanı yer açma olarak düşünen yaklaşımıyla birlikte ele alındığında, yalnızca yürüyen bir insan temsili olarak düşünülmemeli, izleyicinin kendi bedensel konumunu da harekete geçiren bir varlık alanı olarak görülmelidir. İzleyici, figürün çevresinde dolaştıkça onun incelmiş bedeni, pürüzlü yüzeyi, uzun bacakları ve boşlukla kurduğu ilişki değişen açılardan deneyimlenir. Böylece yapıt, insan bedenini yalnızca görme eylemiyle sınırlandırmaz, onu mekan, mesafe, hareket ve sonluluk üzerinden deneyimlenen kırılgan bir varoluş biçimi olarak kurar.

Giacometti'nin *Man Pointing* (*L'Homme au doigt*, 1947) (Görsel 2) adlı yapıtı, sanatçının savaş sonrası figür anlayışında beden, boşluk ve yönelim arasındaki gerilimi açık biçimde ortaya koyar. Bronzdan yapılmış olan bu figür, incelmiş, yüzeyi aşınmış ve hacmi neredeyse boşluk tarafından tüketilmiş bir beden olarak belirir. Ancak figürün uzattığı kol ve işaret eden eli, onu yalnızca kendi içine kapanmış bir yalnızlık imgesi olmaktan çıkarır; beden, mekan içinde bir yöne açılır, fakat bu yönelimin nesnesi belirsiz kalır. Bu nedenle *Man Pointing*, insanın dünyadaki konumunu boşluk, mesafe ve belirsiz bir yönelim içinde kurduğunu gösteren güçlü bir örnek olarak değerlendirilebilir. MoMA kayıtlarında yapıtın 1959 tarihli *New Images of Man* sergisinin sergi geçmişi içinde yer alması, eserin savaş sonrası insan imgesinin kırılgan, yalnız ve tehdit altındaki varlığı bağlamında okunmasını destekler (MoMA, t.y.).

Giacometti'nin Le Nez (Burun, 1947; 1949 versiyonu) (Görsel 3) adlı yapıtı, kafes benzeri bir strüktür içine yerleştirilmiş baş formu ve bu kafesin sınırlarını

delen uzamış burnuyla, sanatçının figür-mekan ilişkisini daha tekinsiz bir düzleme taşıdığı örneklerden biridir. *Le Nez*, Giacometti'nin figürü mekan içinde sıkışan ve aynı anda kendi sınırlarını aşmaya çalışan bir varlık olarak düşündüğünü gösterir. Kafes, figürün içinde bulunduğu kapalı varoluş alanını temsil ederken, kafesin dışına taşan burun bu sınırı delen, ancak belirli bir hedefe ulaşmayan tekinsiz bir uzantı olarak belirir. Bu nedenle yapıt, Heideggerci anlamda, sınır, boşluk ve yönelim ilişkisini görünür kılan bir varlık alanı olarak okunabilir. Giacometti'nin sürekli yeniden çalışma süreci de bu anlamda önemlidir: Yapıtın son biçimi, tamamlanmış bir formdan çok, doğru oranı, doğru mesafeyi ve figürün mekandaki gerilimini arayan bitimsiz bir plastik araştırmanın sonucudur (Fondation Giacometti, t.y.).



Görsel 3. Alberto Giacometti, Le Nez (Burun), 1947, 1949 versiyonu, bronz, 80,9 × 70,5 × 40,6 cm. Fondation Giacometti, Paris. © Succession Giacometti (Fondation Giacometti, Paris ve ADAGP, Paris). Kaynak: https://www.fondation-giacometti.fr/en/article/82/le-nez

Giacometti'nin kalabalık kompozisyonları da benzer bir yalnızlık duygusunu işler. Bir meydanda ya da ortak bir mekanda yan yana bulunan figürler, birbirlerine bakmaz ve aralarında gerçek bir temas kurulmaz. Sartre'ın Giacometti yorumlarında öne çıkan mesafe ve ulaşılamazlık düşüncesi, bu figürlerin aynı mekanı paylaşmalarına rağmen birbirlerinden kopuk varlıklar olarak algılanmasını mümkün kılar. Giacometti'nin "Şayet insan yalnızlık acısı çekiyorsa, bunu yalnız başına ya da herkesin ortasında çekebilir" sözü de bu bağlamda anlam kazanır (Giacometti, 2015, s. 239). Bu ifade, sanatçının figürlerinde görülen kalabalık içindeki yalnızlık duygusunu açıklamak açısından belirleyicidir. Heidegger'in *Varlık ve Zaman*'da geliştirdiği birlikte-varolma düşüncesiyle ilişkilendirildiğinde, Giacometti'nin kalabalıkları, aynı dünyayı paylaşan fakat kendi varoluşsal yalnızlıklarını aşamayan bireylerin karşılaşma alanı olarak okunabilir. Sanatçının savaş sonrası figürleri, insan bedenini klasik heykelin bütünlüklü, dengeli ve güçlü form anlayışından uzaklaştırarak varoluşsal bir kırılganlık alanına dönüştürür. Bu figürlerde beden, boşlukla kuşatılan, mesafe içinde algılanan, hareket ve yönelim aracılığıyla varlığını sürdüren kırılgan bir iz olarak belirir. Sanatçının

heykellerinde insan imgesi, mekanla kurduğu gerilim, yüzeyin aşınmışlığı, bedenin incelmesi ve figürün erişilemezliği üzerinden anlam kazanır. Böylece Giacometti, modern insanı, sonluluğu, yalnızlığı ve dünyadaki belirsiz konumuyla yüzleşen bir varoluş imgesi olarak ele alır.

5. Germaine Richier: Melez Beden, Yaralı Yüzey ve Varoluşsal Tekinsizlik

Germaine Richier, II. Dünya Savaşı sonrasında insan figürünü klasik bütünlük, anatomik uyum ve ideal güzellik anlayışından uzaklaştırarak melez, yaralı ve tekinsiz bir varlık alanı içinde yeniden kuran önemli heykeltıraşlardan biridir. Montpellier'de başlayan heykel eğitimini Paris'te Émile-Antoine Bourdelle'in atölyesinde sürdüren sanatçı, Rodin geleneğiyle ilişkili güçlü bir figür bilgisi edinmiştir. Ancak Richier'nin savaş sonrası yapıtları, bu klasik temelin devamı olmasının ötesinde onun çatlatılması, dönüştürülmesi ve insan bedeninin kırılgan varoluşunu görünür kılacak biçimde yeniden kurulması olarak değerlendirilmelidir. Michele C. Cone'un da vurguladığı üzere Richier, soyutlamanın güç kazandığı savaş sonrası Fransız heykel ortamında, klasik figür eğitiminden gelen form bilgisini deforme, ekspresif ve melez bedenler üretmek için dönüştürmüştür (Cone, 1994, s. 73). Richier'nin sanatındaki dönüşüm yalnızca biçimsel bir deformasyon meselesi değildir; savaşın yarattığı tarihsel, bedensel ve ruhsal kırılmanın insan figürü üzerindeki etkilerini görünür kılan bir plastik araştırmadır. 1939'da savaşın başlamasıyla birlikte İsviçre'ye giden ve savaş yıllarını burada geçiren Richier, Zürih çevresinde Alberto Giacometti ve Marino Marini gibi sanatçılarla aynı ortamı paylaşmış; bu bağlamda savaş sonrası Avrupa heykelinde insan figürünün yeniden düşünülmesine yönelik ortak bir problem alanına yaklaşmıştır. Bununla birlikte Richier'nin figürleri, Giacometti'nin incelmiş ve mekan içinde uzaklaşan bedenlerinden farklı olarak; doğa, hayvan, böcek, bitki ve insan formları arasında gidip gelen melez varlıklar halinde ortaya çıkar. Bu nedenle Richier'de varoluşsal kırılganlık, yalnızlık ve mesafe duygusundan çok; metamorfoz, yaralanma, yüzeyin aşınması ve bedenin sınırlarının belirsizleşmesi üzerinden kurulur.

Richier'nin melez figürleri, insan bedenini doğa ve hayvan formlarıyla dönüşüm halinde olan bir yapı olarak ele alır. *Paris Post War: Art and Existentialism 1945–55* kataloğunda da belirtildiği üzere sanatçı, savaş yıllarından itibaren insan, hayvan ve bitki imgelerini birleştiren hibrit figürlere yönelmiş; *The Toad*, *The Grasshopper* ve *Forest Man* gibi yapıtlarında bu melezleşmeyi belirgin biçimde görünür kılmıştır (Morris, 1993, s. 161). Bu yaklaşım, Richier'nin figürlerinde insan bedeninin doğadan ayrı, üstün ya da kapalı bir bütünlük olarak kavranmadığını gösterir. Tersine beden, doğanın karanlık, tekinsiz, dönüşüme açık ve çoğu zaman tehdit edici güçleriyle iç içe geçmiş bir varlık alanı olarak belirir. Bu melezleşme, Richier'nin yapıtlarını varoluşçulukla ilişkilendirdiği kadar sürrealizm ve doğa düşüncesiyle de ilişkilendirir. Kunstmuseum Bern ve Kunsthalle Mannheim'ın retrospektif sergi metninde de Richier'nin doğa, mitoloji, böcekler, bitkiler ve organik nesnelerle kurduğu ilişki, sanatçının figür anlayışını belirleyen temel unsurlardan biri olarak değerlendirilir (Kunstmuseum Bern & Kunsthalle

Mannheim, 2013). Sanatçının kendi çalışmalarını yaşamının sonlarına doğru "esasen sürrealist" olarak nitelemesi de bu açıdan önemlidir. Ancak Richier'nin sürrealizmi, düşsel imgelerin rastlantısal birleşiminden ibaret değildir; insan bedeninin doğa, mitoloji, hayvan ve böcek formlarıyla karşılaşması üzerinden, varlığın sınırlarının çözülmesini görünür kılar. Bu nedenle Richier'nin figürleri ne bütünüyle insan ne de bütünüyle hayvandır. Onlar, insanın kendisini güvenli bir özdeşlik içinde kavrayamadığı, sınırlarının aşındığı ve varlığının dönüşüme açık hale geldiği tekinsiz figürlerdir.

Richier'nin *L'Orage* (*Fırtına Adam*, 1947–1948) (Görsel 4) adlı yapıtı, bu dönüşümün en güçlü örneklerinden biridir. Centre Pompidou'nun eser açıklamasında, Francis Ponge'un bu figürü "vahşi", "yıldırım çarpmış" ve "kendi fırtınasıyla uyanmış" bir insan olarak gördüğü aktarılır. Aynı açıklamada yapıtın "işkence görmüş" maddesinin çağının varoluşsal dramını taşıdığı; figürün kaya, kütük ve yüzülmüş insan arasında bir varlık gibi belirdiği ve insan ile doğa arasındaki birleşmeyi görünür kıldığı belirtilir (Centre Pompidou, t.y.-b). Bu nedenle *L'Orage* başlıklı heykeli yalnızca deforme edilmiş bir insan figürü olarak açıklamaya çalışmak onun bu anlam alanını aşan ve savaş sonrası bedenin doğanın yıkıcı güçleriyle kaynaşarak yaralı, ağır ve dirençli bir varlık alanına dönüştüğü bir yapıt olarak okunması olanağını engelleyecektir.



Görsel 4. Germaine Richier, L'Orage (Fırtına Adam), 1947–1948, bronz, 197 × 77 × 50 cm. Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris. © ADAGP, Paris. Kaynak: https://www.centrepompidou.fr/fr/offre-aux-professionnels/enseignants/dossiers-ressources-sur-lart/germaine-richier/lorage





Görsel 5. Germaine Richier, L'Ouragane (Kasırga Kadın), 1948–1949, bronz, 179 × 67 × 43 cm. Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris. © ADAGP, Paris.
Kaynak: https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/llWHOV8
Görsel 6. Germaine Richier, L'Eau (Su), 1953–1954, bronz, 147 × 62 × 98 cm. Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris. © ADAGP, Paris. Kaynak:
https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cej95og

Bu bağlamda *L'Ouragane* (*Kasırga Kadın*, 1948–1949) (Görsel 5) L'Orage ile düşünüldüğünde Richier'nin figürü doğanın şiddetiyle özdeşleştirme eğilimini daha açık biçimde ortaya koyar. Centre Pompidou, bu yapıtı *L'Orage*'ın kadın karşılığı olarak tanımlar ve figürün doğanın gücünü kişileştirdiğini belirtir. Eserin analizinde iki bedenin de hareket içinde durdurulmuş, taşlaşmış ve yıkıma uğramış bir dünyaya ait ham maddeye dönüşmüş varlıklar olduğu vurgulanır. Richier'nin "heykellerimin hem hareketsiz hem de ortalığı karıştıracakmış gibi görünmesi gerekir" şeklindeki sözü de bu figürlerdeki donmuş hareket ve patlamaya hazır enerji gerilimini açıklamak açısından önemlidir (Centre Pompidou, t.y.-c). Böylece *L'Ouragane*, Richier'de bedenin hem felaket sonrası taşlaşmış bir kalıntı hem de hala hareket etme potansiyeli taşıyan tekinsiz bir varlık olarak düşünüldüğünü gösterir.

L'Eau ise (Görsel 6) Richier'nin beden ile doğa arasındaki ilişkiyi element düzeyinde düşünmeye açtığı yapıtlarından biri olarak değerlendirilebilir. Centre Pompidou kaydında eser, kadın figürü, doğa, amfora ve başsızlıkla ilişkilendirilir (Centre Pompidou, t.y.-a). Bu bağlamda *L'Eau*, bedeni insan anatomisinin sınırları içinden çıkararak, onu suyun akışkanlığı, taşıyıcılığı ve dönüştürücü niteliğiyle birlikte düşünmeye açar. Figürün başsızlığı, amfora çağrışımı ve doğa ile ilişkisi, insan bedeninin sabit bir özdeşlik alanı olmaktan çıkarak taşıyıcı, geçirgen ve dönüşebilir bir forma büründüğünü düşündürür. Böylece Richier'de beden, elementlerle, maddeyle ve çevresiyle ilişki içinde sürekli yeniden anlam kazanan bir form olarak ortaya çıkar.

Richier'nin yapıtlarında yüzey, bu dönüşümün en önemli taşıyıcılarından biridir. *Paris Post War* kataloğunda Richier'nin yüzeylerinin pürüzlü, delikli ve

oyuklu yapısına dikkat çekilerek, dış mekanın pürüzsüz bir zırhla geri püskürtülmediği; aksine yüzeyden içeri sızarak bedenin iç boşluklarıyla etkileşime geçtiği belirtilir (Morris, 1993, s. 161). Bu değerlendirme, Richier'nin heykellerinde yüzeyin yalnızca formu örten bir kabuk olmadığını, bedenin yaralanmışlığını ve dış dünyaya açıklığını taşıyan varoluşsal bir görünüm olduğunu gösterir. Yüzeydeki delikler, yarıklar, pütürler ve aşınmalar, figürün dünyadan korunmadığını; tersine dünyayla temas ettikçe zedelendiğini, dönüştüğünü ve kırılganlaştığını gösterir. David Sylvester'ın Richier üzerine yaptığı değerlendirme de bu noktada açıklayıcıdır. Sylvester'a göre Richier'nin heykellerinde madde, neredeyse çözülme noktasına kadar götürülür; ancak aynı zamanda figürün bütünlüğünü koruyacak biçimde yeniden sıkılaştırılır (Morris, 1993, s. 162). Bu yorum, Richier'de deformasyonun yalnızca yıkım ya da biçimsel bozulma anlamına gelmediğini gösterir. Sanatçının figürlerinde madde çözülür, yüzey yaralanır, beden parçalanır; fakat bütün bu çözülme sürecinin içinde figür hala ayakta kalmaya, varlığını sürdürmeye çalışır. Böylece Richier'nin heykellerinde kırılganlık ile direnç aynı bedende birleşir.

Richier'nin figürlerinde görülen tel ve çizgisel strüktürler de bu varoluşsal kırılganlığı mekansal bir düzleme taşır. *Diabolo*, *The Spider I* ve *Man with Claws* gibi yapıtlarla ilişkilendirilen tel sistemleri, yalnızca biçimsel ya da teknik öğeler değildir; figürün mekanla kurduğu ilişkiyi görünür kılan plastik araçlardır. *Paris Post War* kataloğunda bu tellerin, bedenin mekan içindeki varoluşunu dramatik biçimde görünür kıldığı; örümcek ağı çağrışımının hem yaşam alanı hem de tuzak anlamı taşıdığı belirtilir (Morris, 1993, s. 162). Bu yaklaşım, Richier'nin figürlerinin mekanı yalnızca işgal etmediğini, mekan tarafından sarıldığını, kuşatıldığını ve aynı zamanda kendi varlığını bu ilişkiler ağı içinde kurduğunu gösterir. Richier'nin varoluşçulukla ilişkisi bu noktada dikkatli kurulmalıdır. Giacometti'nin varoluşçulukla ilişkisi Sartre'ın yazıları ve Paris entelektüel çevresi aracılığıyla daha doğrudan kurulabilirken, Richier'de bu ilişki daha dolaylı, biçimsel ve tarihsel düzeyde belirir. Onun yapıtları, doğrudan varoluşçu felsefenin illüstrasyonu olarak görülmemeli, savaş sonrası insan bedeninin yaralanmış, dönüşmüş ve sınırları aşınmış halini görünür kılan plastik yapılar olarak değerlendirilmelidir. Selz'in *New Images of Man* kataloğunda Richier'ye ayrı bir bölüm ayırması, sanatçının savaş sonrası insan imgesinin dönüşümü içinde Giacometti ile düşünüldüğünü gösterir (Selz, 1959, s. 129). Ancak bu ortak bağlam, iki sanatçının aynı plastik dili paylaştığı anlamına gelmez. Richier, savaş sonrası insan imgesini Giacometti'nin mesafe ve yalnızlık ekseninden farklı olarak; melezleşme, yaralanma, organik dönüşüm ve elementlerle kaynaşma üzerinden kurar.

Bu nedenle Richier'nin figürleri, insan bedeninin ideal güzellik ya da anatomik bütünlükle tanımlanamayacağını; savaş sonrası dünyada bedenin artık kırılgan, melez, açık ve dönüşüm halinde bir varlık olarak düşünülmesi gerektiğini gösterir. Giacometti'de figür, boşluk ve mesafe içinde yalnızlaşırken; Richier'de

beden, doğa, madde ve mekanla kurduğu geçirgen ilişkiler içinde yaralanır, dönüşür ve tekinsizleşir. Onun heykelleri, insanın ne olduğu sorusundan çok, insanın neye dönüşebileceği sorusunu gündeme getirir.

6. Sonuç

Alberto Giacometti ve Germaine Richier'nin heykelleri, varoluşçuluk ile heykel sanatı arasındaki ilişkinin yalnızca soyut bir felsefi etkiden ibaret olmadığını; aksine heykelin, varoluşsal kavramları temsil etmesinin ötesinde; onları bedensel, maddesel ve mekansal bir deneyime dönüştüren ayrıcalıklı bir sanat alanı olduğunu gösterir. Her iki sanatçı da II. Dünya Savaşı sonrası dönemin insan imgesini, klasik heykelin bütünlüklü, dengeli ve güçlü beden anlayışından uzaklaştırarak; savunmasız, eksilmiş, yaralı ve tehdit altında bir varlık olarak yeniden tanımlar. Ancak bu ortak temayı farklı plastik anlayışlarla görünür kılarlar. Bu farklılık, varoluşçuluğun tek bir üsluba indirgenemeyeceğini gösterdiği kadar, aynı felsefi zeminin farklı sanatçılar tarafından farklı biçimlerde yorumlanabileceğini de ortaya koyar.

Giacometti'nin incelmiş, uzamış ve mekan içinde neredeyse yok olmanın eşiğinde duran figürleri, insanın dünyadaki yalnızlığını ve mesafeli varlığını görünür kılar. Sanatçının figürlerinde beden hacmini kaybetmiş, boşluk tarafından kuşatılmış ve varlığını ancak ince bir direnç olarak sürdüren iğreti bir yapıya bürünür. Yönü belirsiz yürüyüşler, mekana açılan ama nesnesini bulamayan işaretler veya hapsolduğu sınırları delen tedirgin edici formlar, Heidegger'in "fırlatılmışlık" düşüncesiyle ilişkilendirilebilecek bir varoluşsal belirsizlik alanı açar. Giacometti'nin figürleri arasındaki aşılmaz mesafe ve her bedenin kendi yalnızlığına hapsolmuş görünümü, insanın dünyada kesin bir dayanağı olmadığı gerçeğinin en çarpıcı plastik ifadelerinden birini sunar. Richier ise varoluşsal korunaksızlığı farklı bir dille kurar. Onun eserlerinde beden; kaya, kütük, su ve yüzülmüş insan formları arasında gidip gelen tekinsiz bir melezliğe hapsolur. Yüzeydeki delikler, oyuklar ve pütürler dış dünyanın bedene sızmasına izin verirken, figürlerin sınırları aşınır ve kimlikleri belirsizleşir. Bu nedenle Richier'nin heykellerinde ontolojik sarsıntı, Giacometti'deki gibi boşluk ve mesafe duygusundan ziyade; melezleşme, yaralanma, yüzeyin geçirgenleşmesi ve bedenin doğayla/maddeyle kaynaşması üzerinden kurulur. Onun yapıtları, insanın ne olduğu sorusundan çok, hangi koşullar altında neye dönüşebileceği sorusunu gündeme getirir. Giacometti'nin mekan içinde eriyen varlık izleri ile Richier'nin melezleşerek deformasyona uğrayan bedenleri birlikte okunduğunda, savaş sonrası figüratif heykelde varoluşsal krizin tek bir biçimsel dile indirgenemeyeceği açıkça görülür. Her iki sanatçı da farklı plastik stratejiler izlemelerine rağmen, insan bedenini ideal güzelliğin ya da anatomik bütünlüğün taşıyıcısı olarak görmeyi reddeder. Bunun yerine bedeni, modern insanın sonlu varoluşunu tüm çıplaklığıyla görünür kılan dinamik bir yüzleşme alanı olarak ele alırlar. Bu ortak zemin, onların yapıtlarını savaş sonrası heykelinin en özgün ve felsefi açıdan en yoğun örnekleri haline getirir.

Bu çalışma, savaş sonrası figüratif heykelde varoluşçu etkinin yalnızca kaygı, yalnızlık, yabancılaşma ya da umutsuzluk gibi temaların betimlenmesinden ibaret olmadığını; bedenin bütünlüğünü yitirmesi, yüzeyin yaralanması, figürün mekanla gerilimli bir ilişki kurması ve maddenin sonlulukla yüklenmesi yoluyla *plastik bir varoluş düşüncesine* dönüştüğünü göstermeyi amaçlamıştır. Giacometti ve Richier'nin yapıtlarında heykel, varoluşçuluğun soyut kavramlarını bedeni, maddeyi, boşluğu, mesafeyi ve izleyicinin mekansal deneyimini devreye sokarak insanın dünyadaki konumunu görünür ve duyumsanabilir kılan özgül bir ifade biçimidir. Bu nedenle savaş sonrası figüratif heykel, modern insanın durumunu yansıtan pasif bir ayna olmanın ötesinde; izleyiciyi kendi bedensel sınırları ve dünyadaki konumuyla yüzleşmeye çağıran, bedenin ve maddenin içinde düşünmeye açılan ontolojik bir alandır. Bu yönüyle Giacometti ve Richier'nin yapıtları, savaş sonrası figüratif heykelin beden, madde ve mekan ilişkisini yeniden düşünmeye açan kalıcı bir problem alanı olarak değerlendirilmesine olanak tanır.

KAYNAKÇA

Ames, V. M. (1951). Existentialism and the arts. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 9(3), 252–256.

Barrett, W. (2016). İrrasyonel insan: Varoluşçuluk felsefesi üzerine bir inceleme (S. Özer, Çev.; 2. bs.). *Hece Yayınları*. (Orijinal eserin yayın tarihi 1958).

Centre Pompidou. (t.y.-a). Germaine Richier: L'Eau. https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cej950g

Centre Pompidou. (t.y.-b). Germaine Richier: L'Orage. https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cX45Lyd

Centre Pompidou. (t.y.-c). Germaine Richier: L'Ouragane. https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/llWHOV8

Cone, M. C. (1994). The mature Richier, the young César: Expressionist confluences in French postwar sculpture. *Art Journal, 53*(4), 73–78.

Crowell, S. (2020). *Existentialism*. E. N. Zalta (Ed.), The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Summer 2020 Edition) içinde.

Deranty, J.-P. (2019). *Existentialist aesthetics*. In E. N. Zalta (Ed.), The Stanford encyclopedia of philosophy (Spring 2019 ed.). Metaphysics Research Lab, Stanford University.

Giacometti, A. (2015). *Yazılar* (Aykut Derman, Çev. 3. bs.). Yapı Kredi Yayınları.

Hadler, M. (1994). Sculpture in postwar Europe and America, 1945–59. *Art Journal, 53*(4), 17–19.

Heidegger, M. (2010). *Sanat ve uzam*. Ö. Aktok & M. Bal (Ed.), Heidegger içinde (ss. 108–113). Doğu Batı Yayınları.

Heidegger, M. (2018). *Varlık ve zaman* (K. H. Ökten, Çev.). Alfa Yayınları. Özgün eser 1927'de yayımlanmıştır.

Heidegger, M. (2024). *Sanat eserinin kökeni* (K. H. Ökten, Çev.). Alfa Yayınları. Özgün eser 1950'de yayımlanmıştır.

Kaufmann, W. (2002). *Dostoyevski'den Sartre'a varoluşçuluk* (A. Göktürk, Çev.). Yapı Kredi Yayınları. (Orijinal eserin yayın tarihi 1956).

Kunstmuseum Bern & Kunsthalle Mannheim. (2013). Germaine Richier: Retrospective: Exhibition wall texts [Exhibition wall texts].

Marter, J. (1994). Postwar sculpture re/viewed. *Art Journal, 53*(4), 20–22.
Merleau-Ponty, M. (2017). *Algının Fenomenolojisi* (E. Sarıkartal & E. Hacımuratoğlu, Çev.). İthaki Yayınları. Özgün eser 1945 tarihlidir.
Mitchell, A. J. (2010). *Heidegger among the sculptors: Body, space, and the art of dwelling*. Stanford, Calif: Stanford University Press.
Morris, F. (1993). *Paris post war: Art and existentialism 1945–55*. Tate Gallery Publications.
Read, H. (2023). *The art of sculpture*. Princeton University Press. Özgün eser 1956'da yayımlanmıştır.
Sartre, J.-P. (2000). *Estetik üstüne denemeler* (M. Yılmaz, Çev.; 2. bs.). Doruk Yayınları.
Sartre, J.-P. (2018). *Varoluşçuluk* (A. Bezirci, Çev.). Say Yayınları. (Orijinal eserin yayın tarihi 1946).
Selz, P. (1959). *New images of man*. The Museum of Modern Art.
Şan, E. (2016). Sanat yapıtının fenomenolojisi. *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 14*, 49–63.
Şan, E. (2024). *Sanat Felsefesinin Hikayesi: Mağara Resimlerinden Dijital İmajlara*. Ketebe Yayınları.
Tillich, P. (1959). *A prefatory note. In P. Selz, New images of man* (ss. 9–10). The Museum of Modern Art.
Unamuno, M. d. (2021). *Yaşamın trajik duygusu* (S. Doğru, Çev.). Ketebe Yayınları. (Orijinal eserin yayın tarihi 1912).
Yurtözveri, T. (2024). Antik dönemde magmatik ve metamorfik kayaçların Mısır ve Yunan heykel sanatıyla ilişkisi. *Journal of Arts, 7*(4), 175–190. https://doi.org/10.31566/arts.2533

Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Aydın ATMACA
1982 yılında İstanbul'da doğdu. 2005 yılında Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü'nden mezun oldu. 2013 yılında Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı'nda Yüksek Lisans programını, "Türkiye'de Kamusal Alanda Heykel ve İfade Özgürlüğü" başlıklı teziyle; 2023 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Heykel Bölümü'nde Sanatta Yeterlik programını, "Günümüz Heykel Sanatında Varoluşçu Etkiler" başlıklı eser metniyle tamamladı. 2011-2014 yılları arasında İstanbul Kemerburgaz Üniversitesi'nde, 2014-2024 yılları arasında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Heykel Bölümü'nde Araştırma Görevlisi olarak görev yapan Atmaca, halen aynı bölümde Dr. Öğr. Üyesi olarak sanatsal ve akademik çalışmalarını sürdürmektedir.

Ahmet Aydın Atmaca was born in Istanbul in 1982. He graduated from the Department of Sculpture at Anadolu University's Faculty of Fine Arts in 2005. He earned his Master's degree from the Department of Sculpture at Marmara University's Institute of Fine Arts in 2013 with his thesis titled *"Sculpture in Public Space and Freedom of Expression in Turkey."* In 2023, he completed his Proficiency in Art (Ph.D. equivalent) at Mimar Sinan Fine Arts University's Department of Sculpture with his thesis titled *"Existential Influences in Contemporary Sculpture Art."* Atmaca worked as a Research Assistant at Istanbul Kemerburgaz University from 2011 to 2014 and at Mimar Sinan Fine Arts University's Department of Sculpture from 2014 to 2024. He currently continues his artistic and academic work as an Assistant Professor in the same department.

BERLINDE DE BRUYCKERE'DE BEDEN, MALZEME VE DÖNÜŞÜM: ARCANGELO VE IT ALMOST SEEMED A LILY

Yeliz CANTEKİN*

GİRİŞ

Berlinde De Bruyckere, 1964 yılında Gent'te doğmuş, aynı şehirde yaşamını ve üretimini sürdüren çağdaş bir sanatçıdır. Heykelden çizime ve kolaja uzanan geniş üretim yelpazesinde, balmumu, hayvan derisi, saç, tekstil, metal ve ahşap gibi malzemeler belirgin bir yer tutar. Sanatçı, bu malzemeler aracılığıyla organik formların kırılgan ve duygu uyandıran dönüşümlerine işaret eden görsel bir dil kurar. İnsanın kırılganlığı, bedenin dönüşümü ve doğanın döngüsü yapıtlarında öne çıkan temalar arasındadır. Nitekim "Bir bedenin ne kadar çaresiz olabileceğini göstermek istiyorum. Bu korkulacak bir şey değil; güzel bir şey olabilir." sözleriyle kırılgan bedene acı ve zayıflığın ötesinde bir anlam yüklediğini gösterir (Hauser & Wirth, t.y.). De Bruyckere'nin yapıtlarında beden kimi zaman açıkça görünürken, kimi zaman deri, doku, kabuk ya da çiçek biçimlerini çağrıştıran yüzeyler aracılığıyla kırılganlık ve başkalaşım halleri içinde yeniden kurulur. Flaman Rönesansı, Avrupa resim geleneği, Hristiyan ikonografisi, mitoloji ve kültürel anlatılardan beslenen sanatçı, bu tarihsel referansları çağdaş yaşamın bedensel ve duygusal deneyimleriyle ilişkilendirerek kendine özgü bir anlatım dili geliştirir. Mitolojik ve dinsel imgelerin farklı tarihsel ve kültürel bağlamlarda dönüşerek varlığını sürdürmesi, onların sabit anlamlar taşımasının yanı sıra her dönemde yeniden yorumlanabilen yapılar olarak işlediğini göstermektedir (Akkaya, 2023, s. 42-43). Bu yönüyle De Bruyckere'nin yapıtları, kültürel hafızada yer eden imgeleri yalnızca yeniden kullanmakla kalmaz; onları insan olma haline ilişkin ortak deneyimlerin taşıyıcısı haline getirir.

De Bruyckere'nin üretim pratiğinde dikkat çeken özelliklerden biri, aynı başlık altında yıllara yayılarak çeşitlenen yapıt dizileridir. Burada "yapıt dizisi" ifadesi, kapalı ve sonlu bir seri anlayışından çok, zaman içinde çoğalan ve farklı varyasyonlarla genişleyen bir üretim biçimini tanımlar. Bu üretim mantığını izlemeye elverişli örnekler arasında *Arcangelo* ve *It almost seemed a lily (Neredeyse bir zambak gibiydi)* dizileri öne çıkar. Her iki dizi farklı ikonografik kaynaklardan ve farklı malzeme kullanım biçimlerinden beslenmesine karşın, dönüşüm, bakım, kırılganlık ve insan olma hali gibi ortak temalar etrafında gelişmektedir. Buna karşın söz konusu dizilerin birbirleriyle kurdukları düşünsel sürekliliği, ikonografi ve malzeme ilişkisi üzerinden birlikte ele alan okumalar sınırlıdır. Bu nedenle iki dizinin birlikte değerlendirilmesi, De Bruyckere'nin üretimindeki ortak kavramsal zeminin görünür kılınmasına katkı sağlayacaktır.

* Dr. Öğr. Üyesi, Düzce Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Heykel Bölümü, yelizcantekin@gmail.com, ORCID: 0000-0002-2132-1001

Bu doğrultuda çalışma, *Arcangelo* ve *It almost seemed a lily* yapıt dizilerini beden, bakım, kırılganlık ve dönüşüm temalarının farklı biçimsel stratejiler aracılığıyla nasıl kurulduğunu ortaya koymak amacıyla birlikte ele almaktadır. *Arcangelo* dizisinde beden, figüratif temsil ve melek imgesi üzerinden görünürlük kazanırken; *It almost seemed a lily* dizisinde çiçek, malzeme ve organik biçimler aracılığıyla dolaylı bir anlatım dili içinde yeniden kurulur. Bu nedenle çalışma, iki diziyi ortak bir düşünsel sürekliliğin farklı görsel anlatım biçimleri olarak değerlendirmektedir. Bu doğrultuda çalışma, beden, bakım, kırılganlık ve dönüşüm temalarının; figüratif temsil ile yüzey, doku ve malzemenin duyusal etkileri arasında gezinen farklı biçimsel stratejiler aracılığıyla yeniden kurulduğunu ileri sürmektedir. Çalışmada literatür ve sergi yayınlarının yanı sıra Hauser & Wirth ve Berlinde De Bruyckere stüdyosu ile gerçekleştirilen yazışmalardan yararlanılmış; yapıt adları, tarihler, malzemeler ve sanatçının üretim sürecine ilişkin olgusal bilgiler bu yazışmalar aracılığıyla kontrol edilmiştir. Çalışmanın ikonografi, malzeme ve yüzey ilişkisine yönelik değerlendirmeleri ise elde edilen verilerden hareketle geliştirilen analitik okumaya dayanmaktadır.

1. Arcangelo

Berlinde De Bruyckere'nin üretimi, yaşam ile ölüm, acı ile umut, kırılganlık ile dayanıklılık arasında kurduğu gerilim üzerinden insanlık durumuna ilişkin evrensel bir sorgulama geliştirir. Hristiyan ikonografisi, klasik mitoloji, edebiyat ve sinema gibi farklı kaynaklardan beslenen sanatçı; savaş, şiddet, salgın hastalıklar ve göç gibi çağdaş insani krizler karşısında merhamet, bakım ve dayanışma duygularını görünür kılabilecek imgelerin izini sürer. Dizinin adı olan *Arcangelo*, İtalyanca "başmelek" anlamına gelir (Encyclopaedia Britannica, t.y.). Hristiyan geleneğinde koruma, acıya eşlik etme, haber getirme ve şifa gibi işlevlerle ilişkilendirilen en yüksek rütbeli melekleri ifade eder. Bununla birlikte De Bruyckere'nin *Arcangelo* başlıklı yapıtlarında başmelek imgesi, belirli bir başmeleğin ikonografik kimliğini doğrudan betimlemek yerine, kırılgan bedene eşlik eden, onu gözeten, taşıyan ve onun acısını paylaşan bir figür olarak yeniden yorumlanır. Böylece başmelek imgesi, salt teolojik bir gönderme olmaktan çıkar. Koruma ile kırılganlık, acı ile şefkat, bedensel yük ile ruhsal çağrışım arasında kurulan bir anlam alanı içinde görünürlük kazanır. Bu bakımdan De Bruyckere'nin dinsel kaynaklarla kurduğu ilişki, belirli bir inanç öğretisini yinelemekten ziyade, bu imgelerin taşıdığı duygusal ve insani anlam alanlarını çağdaş bağlamlarda yeniden düşünmeye açar.

Bu yaklaşım, COVID-19 salgınıyla birlikte farklı bir anlam boyutu kazanır. De Bruyckere, pandemi sırasında fiziksel kırılganlığın daha görünür hale geldiğini belirtir. Bu dönemde insanların, bedenlerinin ve yaşamlarının ne kadar hızlı değişebileceğini yeniden fark ettiklerini ifade eder. Bu farkındalık, sanatçıyı uzun bir aradan sonra figüratif üretime dönmeye ve yeniden bedene odaklanmaya yöneltmiştir. Sanatçı, bu dönemde bir gazetecinin karantina sırasında sanatın teselli sağlayıp sağlayamayacağına ilişkin sorusu üzerine, *Cristo morto sorretto da un angelo* adlı resmi keşfettiğini belirtir. Resimde mütevazı bir meleğin ölü

İsa'nın bedenini taşıması, De Bruyckere'nin hastanelerde yaşananlarla bu imge arasında ilişki kurmasına ve bakım verenleri "anonim melekler" olarak düşünmesine kaynaklık eder (Punj, 2023). Bu düşünceden hareketle bakım verenleri onurlandırmak amacıyla *Arcangelo* figürlerini yaratmaya başlayan sanatçı, onları insani ve hayvansal özellikleri bir araya getiren, yakınlık kurulabilir figürler olarak ele alır. Hafifçe öne eğilen bedenleri, ağır bir yük taşıdıkları izlenimini verir; bu yük öncelikle pandemi döneminde bakım verenlerin üstlendiği sorumluluğa gönderme yapar. Figürlerin melek kimliği eserlerin başlıkları aracılığıyla belirtilirken, ihtiyaç anlarında insanların yardımına çağrılan meleğin de benzer biçimde bir yük üstlenmesi, figürlerle melek arketipi arasında bir bağ kurar.

Bu düşünsel arka plan doğrultusunda De Bruyckere, COVID-19 salgınının küresel ölçekte yarattığı kayıp ve belirsizlik ortamında, 2020 sonbaharında Gent'teki atölyesinde *Arcangelo* dizisinin ilk yapıtlarını oluşturan balmumu heykeller üzerinde çalışmaya başlar (Huijts, 2021). 2020–2021 yılları arasında üretilen *Arcangelo I–V*, dizinin balmumu ile gerçekleştirilen ilk yapıtlarını oluşturur (Görsel 1, 2, 3). De Bruyckere, 2023 yılında gerçekleştirdiği bir söyleşide o tarihe kadar beş *Arcangelo* heykeli ürettiğini, diziyi ise toplam yedi figüre ulaştırmayı planladığını belirtir. Yapıtlara özel adlar vermek yerine numaralandırmayı tercih etmesi, her bir figürün kendine özgü karakterini koruma isteğiyle ilişkilidir (Punj, 2023).







Görsel 1. Berlinde De Bruyckere, Arcangelo II, 2020, 2020. Balmumu, ahşap, hayvan kılı, metal, epoksi, 302 × 65,5 × 75cm. Hamburg, Almanya. Kaynak: De Bruyckere, Engelenkeel, Bonnefanten, 2021. © Berlinde De Bruyckere. Courtesy the artist. Fotoğraf: Mirjam Devriendt.

Görsel 2. Berlinde De Bruyckere, Arcangelo I, 2020, 2020. Detay. 308 x 60 x 70 cm. Auckland Art Gallery Toi o Tāmaki Koleksiyonu, Auckland, Yeni Zelanda. Kaynak: De Bruyckere, Engelenkeel, Bonnefanten, 2021.© Berlinde De Bruyckere. Courtesy the artist. Fotoğraf: Mirjam Devriendt.

Görsel 3. Berlinde De Bruyckere, Arcangelo III, 2020, 2020. Balmumu, ahşap, hayvan kılı, metal, epoksi, 305 × 61 × 67cm. Bonnefanten Müzesi Koleksiyonu, Maastricht, Hollanda. Kaynak: De Bruyckere, Engelenkeel, Bonnefanten, 2021. © Berlinde De Bruyckere. Courtesy the artist. Fotoğraf: Mirjam Devriendt.

Arcangelo dizisi, malzeme ve ölçek açısından zaman içinde çeşitlilik gösterir. Dizinin ilk yapıtlarını oluşturan balmumu figürlerde, farklı renklerdeki balmumu

katmanlarının üst üste uygulanmasıyla derinlikli bir ten rengi oluşturulmuştur. Bedeni saran örtü de hayvan derisinin balmumu dökümünden oluşturulmuştur (Görsel 1, 2, 3). Yüzeyde korunan kürk izleri, örtünün organik niteliğini görünür kılar (De Bruyckere, 2021a, s. 8). De Bruyckere, bronz ve kurşunu ilk kez 2021–2022 yıllarında Freising Piskoposluk Müzesi için gerçekleştirdiği *Arcangelo (Freising) 2021–2022* ile kullanmaya başlamıştır. Bu yapıt, bronz/kurşun *Arcangelo* dizisinin başlangıcını oluşturur. Bronz/kurşun tekniğiyle üretilen *Arcangelo (Freising) 2021–2022* ve *Arcangelo (Peyrassol) 2023*, mekana özgü tasarlanan büyük ölçekli heykellerdir. Bu yapıtlar numaralandırılmamış olup, sipariş edildikleri mekanın adını taşımalarıyla dizideki diğer *Arcangelo* figürlerinden ayrılır. Bunun yanı sıra *Arcangelo I, 2022–2023* (2023) ve *Arcangelo II, 2022–2023* (2023) (Görsel 4, 5, 6) bronz/kurşun tekniğiyle üretilen, balmumu *Arcangelo I–V, (2020-2021)* ile benzer ölçülerde tasarlanmış, insan boyutuna yakın heykellerdir. Sanatçı, bu yapıtların balmumu modellerini atölyesinde hazırlamış, bronz döküm sürecini ise İsviçre'deki bir dökümhane ile birlikte yürütmüştür. Başlangıçta figürleri doğrudan kurşundan üretmeyi düşünmüş olsa da kurşunun fazla esnek olması nedeniyle kurşun kaplı bronzu tercih etmiştir. Bununla birlikte, teknik kısıtlamalarına rağmen bronz üzerine kurşun patina uygulama kararı, kurşunun De Bruyckere için taşıdığı önemi göstermektedir. Sanatçı için kurşunun dış koşullara bağlı olarak zaman içinde geçirdiği yüzey değişimleri önem taşır. Bu özellikler, malzemenin çevresiyle birlikte değişmeye devam eden yapısını görünür kılar. Böylece kurşun, *Arcangelo* figürlerinde yalnızca bedeni oluşturan fiziksel bir unsur olmanın ötesine geçerek dönüşüm fikrinin de taşıyıcısına dönüşür (Punj, 2023).







Görsel 4. Berlinde De Bruyckere, Arcangelo I, 2022-2023, 2023. Bronz, kurşun, krom çelik, 295 x 55 x 75 cm. © Berlinde De Bruyckere Courtesy of the artist and Hauser & Wirth. Fotoğraf: Stefan Altenburger Photography Zürich.

Görsel 5. Berlinde De Bruyckere, Arcangelo I, 2022-2023, 2023. Detay. © Berlinde De Bruyckere Courtesy of the artist and Hauser & Wirth. Fotoğraf: Stefan Altenburger Photography Zürich.

Görsel 6. Berlinde De Bruyckere, Arcangelo II, 2022-2023, 2023. Bronz, kurşun, krom çelik, 310 x 69 x 67 cm. © Berlinde De Bruyckere Courtesy of the artist and Hauser & Wirth. Fotoğraf: Stefan Altenburger Photography Zürich.

Malzemenin yanı sıra, *Arcangelo* dizisinin anlamını kuran temel unsurlardan biri de bedenin görünme biçimidir. Dizideki figürlerin en dikkat çekici özelliklerinden biri, bedenin hiçbir zaman bütünüyle görünür olmayışıdır. Beden, baştan ayağa kadar uzanan bir örtünün altındadır. Örtünün altından yalnızca bacaklar ve çıplak ayaklar görülebilirken, örtünün ağırlığı altında belirginleşen baş ve omuz çıkıntıları figüre kanat çağrışımı kazandırır. Bu belirsiz siluet, figüre hem insani hem de melek imgesini çağrıştıran bir görünüm kazandırır. Bu çağrışım, açık simgesel göstergeler yerine bedenin biçimlenişi üzerinden kurulur. Yüzeyde görünen hayvan kılları da bu izlenimi açık bir simgesellikten uzaklaştırıp malzemenin kendi belleği üzerinden güçlendirir (Bonnefanten, 2021, s. 9). Örtünün altından görünen bacaklar ile çıplak ayakların duruşu, figürlerin zeminle kurduğu teması muğlaklaştırır. Yüksek kaideler üzerinde hafifçe öne eğilmiş bu figürler, düşmek ile yükselmek arasında kalmış gibidir. Bu nedenle figürler, başkasının yükünü taşıma ihtimali ile kendi çöküşü arasındaki sınırda duran varlıklar olarak okunabilir. Böylece ne bütünüyle göksel bir varlık ne de yalnızca insani bir beden olarak belirirler.

Arcangelo dizisinde kurulan düşmek ile yükselmek arasındaki gerilim, *Liggende – Arcangelo I, 2022-2023*'de farklı bir görünüm kazanır (Görsel 7). Dizideki diğer figürlerden ayrılan *Liggende – Arcangelo I*, 2022-2023 mezar benzeri anıtsal bir kaide üzerine yatay olarak yerleştirilmiştir ve bu yönüyle "düşmüş" bir *Arcangelo* figürünü betimler. Sanatçının "Kendisi çökmeden önce bir insan başkasının yükünün ne kadarını taşıyabilir?" sorusu da bu yapıtın çıkış noktalarından biridir (Hauser & Wirth, 2023b). Kaidenin dış yüzeyinde kullanılan çinko levhalar, Viktorya dönemi kurşun tabutlarından esinlenmiştir. Bedeni örten hayvan derisinden elde edilmiş örtü ile örtünün altından görülebilen bacaklar ve çıplak ayaklar, dizideki diğer *Arcangelo* figürleriyle kurduğu biçimsel ve malzeme sürekliliğini korur. Bu yönüyle *Liggende – Arcangelo I, 2022-2023 Arcangelo* dizisinde beden, örtü ve yük ilişkisi etrafında kurulan düşünsel çerçeveyi bedenin mekan içindeki konumunu değiştirerek sürdürür.



Görsel 7. Berlinde De Bruyckere, *Liggende – Arcangelo I, 2022-2023,* 2023. Balmumu, hayvan kılı, tekstil, linolyum, galvanizli metal, ahşap, demir, epoksi, 146 x 256 x 105 cm. © Berlinde De Bruyckere Courtesy of the artist and Hauser & Wirth. Fotoğraf: Mirjam Devriendt.

Arcangelo figürleri, pandemi koşullarında ortaya çıkmış olsalar da, De Bruyckere'nin üretiminde ilk kez beliren bir düşüncenin ürünü değildir. Aksine bu yapıtlar, sanatçının uzun yıllar boyunca beden, örtü, hayvan derisi ve melek imgesi etrafında geliştirdiği araştırmaların farklı bir evresini temsil eder. Bu nedenle *Arcangelo* dizisini yalnızca ortaya çıktığı tarihsel bağlam içinde değerlendirmek yerine, sanatçının üretiminde çeşitlenen görsel ve düşünsel süreklilik içinde okumak daha yerinde olacaktır. Bu sürekliliğin izlerinden biri, sanatçının 1990'lı yıllarda üretmeye başladığı battaniyeli figürlerde görülür (Görsel 8). De Bruyckere'nin bu dönemde battaniye kullandığı figürlerinde örtü, koruyucu olduğu kadar sınırlandırıcı anlamlar da taşır. Sanatçının ifadesiyle battaniyeler anlamla yüklü nesnelerdir. Katmanlıdırlar ve çifte anlamlar barındırırlar. Bir yandan sıcaklık, koruma ve sığınak duygusu uyandırırken, çok sayıda battaniyenin bir araya gelmesi boğulma hissini ve sıkıntı verici bir durumu da çağrıştırabilir. Bu çok katmanlı anlam yapısı içinde battaniye, bedeni saran bir örtü olmanın ötesinde, "ikinci bir deri" gibi işlev de görebilir (Amy, 2007). *Arcangelo* figürlerinde bedeni saran örtü, sanatçının uzun yıllardır geliştirdiği bu örtü anlayışının devamı niteliğindedir.



Görsel 8. Berlinde De Bruyckere, *V. Eeman, 1999,* 1999. Battaniye, balmumu, polyester, metal, 200 x 100 x 60 cm. Belfius Art Collection, Belçika. Fotoğraf: Mirjam Devriendt.

Battaniyede "ikinci bir deri" olarak beliren bu yaklaşım, 1999 yılından itibaren hayvan derisinin sanatçının üretimine katılmasıyla farklı bir boyut kazanır. Sanatçı, Ypres'teki In Flanders Fields Museum'da yürüttüğü araştırmalar sırasında I. Dünya Savaşı'nda yaşamını yitiren atlara ait tarihî fotoğraflarla karşılaşır. Parçalanmış ve üst üste yığılmış hayvan bedenleri onda derin bir merhamet duygusu uyandırır. De Bruyckere'nin ifadesiyle bu bedenler zamanla yalnızca hayvan bedenleri olmaktan çıkar. İnsanın acısını, faniliğini ve duygusal deneyimlerini taşıyabilecek metaforik yapılara dönüşür (Mattern, 2022, s. 55–56). *Arcangelo* dizisinde ise bu yaklaşım, figürü bütünüyle kuşatan ve hayvan derisinin organik niteliğini koruyan örtüde yeniden karşımıza çıkar. Böylece hayvan derisi, metaforik bir yüzey olmasının yanı sıra figürün biçimsel kurgusunu belirleyen temel unsurlardan biri olarak da varlığını sürdürür.

2020 ilkbaharında geliştirilen *Sjemkel* dizisi (Görsel 9, 10), *Arcangelo* dizisindeki melek imgesinin düşünsel ve biçimsel arka planını anlamaya katkı sağlayan yapıt gruplarından biridir. *Sjemkel* yapıtlarının biçimsel kurgusu, De Bruyckere'nin 2011–2012 yıllarında Ayasofya ziyaretlerinde karşılaştığı Serafim mozaiklerinden beslenir (Görsel 11). De Bruyckere'nin ifadesiyle, bu ziyaret sırasında kaydedilen Ayasofya görüntüleri, aradan geçen on yılın ardından "geçmiş ile bugün arasındaki bağı kuran tutkal haline gelmiştir" (De Bruyckere, 2021b, s. 141). Hristiyan ve Bizans ikonografisinde Serafimler, bedenleri büyük ölçüde kanatlarla örtülü olarak betimlenirler. Bu nedenle neredeyse yalnızca kanatlardan oluşuyormuş izlenimi verirler.

De Bruyckere de *Sjemkel* yapıtlarında figürü bedenden ayrılmış kanatlar aracılığıyla kurar. Hayvan derilerinden alınan kalıplarla oluşturulan bu kanatlar, sanatçının yıllar boyunca bit pazarlarından topladığı brokar ve farklı tekstil malzemeleriyle bir araya getirilerek melez bir yapı kazanır. Duvara asılan bu kanatlar, üzerlerindeki yükü bir başkasına devretmek üzere çıkarılıp askıya bırakılmış giysileri çağrıştıracak biçimde kurgulanmıştır. (Huijts, 2021). De Bruyckere, *Sjemkel* yapıtlarının ortaya çıkmasının ardından Zbigniew Herbert'in *The Seventh Angel (Yedinci Melek)* şiiriyle karşılaşır. Herbert, şiirinde diğer başmeleklerin görkemli niteliklerine sahip olmayan, uyum sağlayamayan ve içinde karanlık taşıyan bir meleğin insani yönüne odaklanır (Herbert, 2021, s. 44, 45). Şiirdeki kusurlu ve insani özellikler taşıyan melek, *Sjemkel* yapıtlarında bakım verme yükünden kurtulmak üzere asılmış kanadın kasvetli imgesiyle örtüşür. *Sjemkel* dizisinde bedenden ayrılmış kanatlar aracılığıyla kurulan melek imgesi, *Arcangelo* dizisinde ise beden, örtü ve kanadın aynı figürde bir araya gelmesiyle karşımıza çıkar.





Görsel 9. Berlinde De Bruyckere, Sjemkel III, 2020, 2020. Balmumu, hayvan kılı, silikon, tekstil, poliüretan, metal, epoksi, 194 x 72 x 33 cm. © Berlinde De Bruyckere Courtesy of the artist and Hauser & Wirth. Fotoğraf: Mirjam Devriendt.

Görsel 10. Berlinde De Bruyckere, Sjemkel I, 2020, 2020. Balmumu, hayvan kılı, silikon, tekstil, poliüretan, metal, epoksi, 197 x 78 x 45 cm. © Berlinde De Bruyckere Courtesy of the artist and Hauser & Wirth. Fotoğraf: Mirjam Devriendt.

Görsel 11. Ayasofya'daki Serafim mozaiği, İstanbul. Fotoğraf: Berlinde De Bruyckere.

Arcangelo dizisi, De Bruyckere'nin uzun yıllara yayılan üretim pratiğinde gelişen beden, örtü, hayvan derisi ve melek imgelerinin bir araya geldiği yapıt dizilerinden biridir. Battaniyeli figürlerde geliştirilen örtü anlayışı, hayvan derisinin insan deneyimini taşıyan metaforik bir yüzeye dönüşmesi ve *Sjemkel* dizisinde yeniden ele alınan melek imgesi, bu dizide yeni bir bağlam içinde buluşur. Bu süreklilik, sanatçının insan olma haline ilişkin temel meseleleri farklı malzemeler, imgeler ve anlatılar aracılığıyla yeniden düşünme yaklaşımının bir yansımasıdır. *Arcangelo* dizisi de bu arayışın pandemi dönemindeki karşılıklarından biridir. Böylece De Bruyckere, tarihsel ve kültürel bellekte yer etmiş imgeleri güncel deneyimlerle ilişkilendirerek insan olma haline ilişkin ortak deneyimleri yeniden düşünmeye açar.

2. It almost seemed a lily

It almost seemed a lily (Neredeyse bir zambak gibiydi) dizisi De Bruyckere'nin bedensellik, kırılganlık, dönüşüm ve hafıza üzerine uzun yıllardır sürdürdüğü araştırmalarını soyut bir görsel dil içinde ele aldığı yapıt dizisidir. Dizi, cinsellik ve toplumsal cinsiyete ilişkin çağrışımları bitki imgeleriyle iç içe geçirirken, bedeni doğrudan temsil etmek yerine organik biçimler, katmanlı yüzeyler ve tarih taşıyan malzemeler aracılığıyla yeniden düşünür. Sanatçının bu yaklaşımının çıkış noktalarından biri, solma sürecindeki zambakların geçirdiği dönüşümdür. De Bruyckere, "erotizm, cinsellik ve cinsel duyarlılıkla yoğun biçimde yüklü olan bu konuyu, solmakta olan zambaklarla ilişkilendirerek görsel bir dile dönüştürdüğünü" belirtir (Mattern, 2022, s. 59). Bu doğrultuda farklı evrelerde solan zambakları fotoğraflayarak biçimlerini inceleyen sanatçı, bu gözlemleri yapıtlarının araştırmasının önemli bileşenlerinden birine dönüştürür.

Büyük ölçekli ahşap panolar üzerine yerleştirilen balmumu rölyefler ile kağıt kolajlardan oluşan yapıtlar; balmumu, eski tekstiller, ahşap yüzeyler ve duvar kağıtları gibi tarihsel izler taşıyan malzemeleri bir araya getirerek, çiçek ile beden arasındaki sınırları belirsizleştiren bir anlatı kurar (Görsel 12, 13).





Görsel 12. Berlinde De Bruyckere, It almost seemed a lily V, 2018, 2018. Ahşap, kağıt, tekstil, halat, demir, poliüretan, epoksi, 213 x 148 x 36 cm. © Berlinde De Bruyckere Courtesy of the artist and Hauser & Wirth. Fotoğraf: Mirjam Devriendt.

Görsel 13. Berlinde De Bruyckere, It almost seemed a lily, 2019-2022, 2022. Aydınger kağıdı ve kağıt üzerine iplik, 56 x 36 cm. © Berlinde De Bruyckere Courtesy of the artist and Hauser & Wirth. Fotoğraf: Jon Etter.

Dizinin başlığı da yapıtların dönüşüm fikrini mitolojik bir anlatıyla ilişkilendirir. *It almost seemed a lily* başlığı, MÖ 43–MS 17 yılları arasında yaşamış Romalı şair Ovidius'un Metamorfozlar adlı eserindeki Hyacinthus anlatısından alınmıştır. Mitosa göre Apollon'un sevgilisi Hyacinthus'un trajik ölümünün ardından, kana bulanmış bedeninin yerinde mor bir çiçek belirir. Ovidius bu çiçeği "neredeyse bir zambak gibi" sözleriyle betimler. De Bruyckere'nin diziye adını verdiği bu ifade, ölümün dönüşüme, bedenin ise yeni bir yaşama evrilmesini anlatan mitolojik bir imgeyi çağrıştırır. Bu nedenle zambak dizide; kayıp, başkalaşım ve yeniden oluş fikrini taşıyan bir gösterge olarak önem kazanır. Bununla birlikte, Hristiyan ikonografisinde bakirelik ve doğurganlıkla ilişkilendirilen yerleşik anlamları nedeniyle dinsel çağrışımlara da açılır (Bonnefanten, 2021). Böylece zambak, De Bruyckere'nin üretiminde farklı tarihsel ve kültürel anlatıları ortak bir dönüşüm fikri etrafında buluşturan imgeye dönüşür.

Bu tarihsel ve kültürel referanslardan biri, De Bruyckere'nin 2016 yılında ilk kez karşılaştığı *Enclosed Gardens'tır (Kapalı Bahçeler)* (Görsel 14). Sanatçının bu yapılarla karşılaşması, *It almost seemed a lily* dizisinin başlangıç noktasını oluşturur. 16. yüzyıla ait *Enclosed Gardens*, Augustinus rahibeleri tarafından

oluşturulan, 'hortus conclusus' (kapalı bahçe) fikrini temsil eden sunak dolaplarıdır. İpek çiçekler, ahşap figürler, kutsal emanetler, hac rozetleri, madalyonlar ve farklı malzemelerin bir araya getirildiği bu ibadet nesneleri, bedenleşme, bekaret ve kurtuluş gibi kavramlar etrafında şekillenen özgül bir kadın maneviyatını görünür kılar (Baert, Iterbeke ve Watteeuw, 2018; Lens ve Van Cleempoel, 2020). De Bruyckere, bu yapıları ilk gördüğünde kırılganlıkları ve güzelliklerinden etkilendiğini; farklı büyüme ve çürüme evrelerindeki ipek çiçeklerin, evinde aynı biçimde fotoğrafladığı solmuş zambakları hatırlattığını belirtir. Sanatçıya göre yere dökülen zambak taç yaprakları, narin insan derisini çağrıştırmaktadır (Museum Hof van Busleyden, t.y.). Ancak *Enclosed Gardens*'ı sanatçı için önemli kılan yalnızca bu görsel benzerlik değildir. Bu yapılar, kuşaklar boyunca farklı rahibelerin bakım ve koruma pratikleriyle varlığını sürdürmüş; zaman içinde eklenen nesnelerle sürekli dönüşerek geçmişin izlerini taşıyan yapılara evrilmiştir (Baert, Iterbeke ve Watteeuw, 2018). Sanatçı, zamanın izlerini taşıyan ve dönüşmeye devam eden bu yapılardan etkilenmiş; bu dönüşüm fikrini kendi görsel dili içinde yeniden yorumlamıştır.



Görsel 14. Aziz Elizabeth, Ursula ve Catherine ile Enclosed Garden, 16. yüzyıl, anonim ortak üretim. Hof van Busleyden Müzesi, Mechelen. Fotoğraf: KIK-IRPA, Brüksel.

Bu dönüşüm fikri, *It almost seemed a lily* dizisindeki anıtsal rölyeflerde kullanılan malzemelerin seçiminde ve bir araya getiriliş biçiminde somutlaşır (Görsel 15, 16). Eski ahşap yüzeyler, yıpranmış duvar kağıtları, aşınmış tekstil parçaları ve balmumu, geçmişlerine ait izleri koruyarak aynı yüzey üzerinde yeni bir bütün oluşturur. De Bruyckere için bu malzemelerin her biri kendi tarihini, kullanım izlerini ve dönüşüm sürecini yapıtın anlamına taşıyan etkin unsurlardır. Sanatçı, evindeki yenileme sırasında sökülen iki yüz yıllık ahşap döşemeleri ve duvar kağıtlarını atmayıp saklamasını, *Enclosed Gardens*'ın yüzyıllar boyunca bakım ve eklemelerle dönüşen yapısıyla ilişkilendirir. Kendi sözleriyle, "Bir gün şakayıkları ve zambakları taşıyacaklarını hayal etmek zordu... Duvar kağıdı da

benzer bir yapıya sahipti; evin tarihini taşıyan, onunla yüklenmiş bir yüzeydi. Kağıdı atmak, ruhunun bir kısmını silmek olurdu" (Lens ve Van Cleempoel, 2020). Sanatçının bu sözleri, malzemelerin taşıdıkları geçmişi yapıtın anlamından ayrı düşünmediğini gösterir. Dolayısıyla yapıtlarda kullanılan eski duvar kağıtları, zamanın, müdahalenin ve belleğin izlerini görünür kılan etkin yüzeyler olarak yapıtın anlamına doğrudan katılır.



Görsel 15. Berlinde De Bruyckere, It almost seemed a lily IV, 2017-2018, 2018. Ahşap, duvar kağıdı, balmumu, tekstil, kurşun, epoksi, 281 x 238 x 43 cm. © Berlinde De Bruyckere Courtesy of the artist and Hauser & Wirth. Fotoğraf: Mirjam Devriendt

Görsel 16. Berlinde De Bruyckere, It almost seemed a lily II, 2017, 2017. Ahşap, balmumu, duvar kağıdı, deri, tekstil, demir, epoksi, 180 x 156 x 32 cm. Sara Hilden Art Museum. © Berlinde De Bruyckere Courtesy of the artist and Hauser & Wirth. Fotoğraf: Mirjam Devriendt

Bu etkin yüzeylerin en dikkat çekici örneklerinden biri hayvan derisidir. De Bruyckere'nin Brüksel'in Anderlecht bölgesindeki bir deri işleme atölyesine yaptığı ziyaret, sanatçının hayvan derisini ele alış biçimini belirleyen önemli deneyimlerden biri olmuştur. Mezbahadan gelen hayvan derilerinin tuzlanarak korunması ve tabakhanelere gönderilmek üzere hazırlanması sırasında gözlemlediği süreç, deriyi dönüşümün maddi karşılıklarından biri olarak ele alışında belirleyici olmuştur. (Mattern, 2022). Sanatçı, değersiz görülen bir hayvan derisinin bile özenle korunarak yeni bir amaca hazırlanmasını dönüşümün parçası olarak görür. Bu nedenle deri, yeni bir yaşama ve yeni bir biçime dönüşen etkin bir malzeme olarak önem kazanır (Punj, 2023). *It almost seemed a lily* yapıtlarında çiçek yapraklarının oluşturulmasında çoğunlukla hayvan derisinin etsi ve damarlı iç yüzeyinden, bazı örneklerde ise kürklü dış yüzeyinden alınan kalıplar kullanılır. *Arcangelo* figürlerini örten yüzeylerde ise ağırlıklı olarak derinin kürklü dış yüzeyinden alınan kalıplara başvurulur. Kalıp alma sırasında hayvan

derisindeki kılların balmumuna aktarılması, derinin dokusunun yapıtın yüzeyinde iz bırakmasını sağlarken, bu aktarım süreci rastlantısal etkileri de beraberinde getirir.



Görsel 17. Berlinde De Bruyckere, It almost seemed a lily, 2019-2022, 2022. Aydınger kağıdı ve kağıt üzerine iplik, Çin mürekkebi, 56 x 36 cm. © Berlinde De Bruyckere Courtesy of the artist and Hauser & Wirth. Fotoğraf: Jon Etter

Görsel 18. Berlinde De Bruyckere, It almost seemed a lily, 2019-2022, 2022. Aydınger kağıdı, iplik, kurşun kalem ve kağıt üzerine altın tozu, 56 x 36 cm. © Berlinde De Bruyckere Courtesy of the artist and Hauser & Wirth. Fotoğraf: Jon Etter

Rölyeflerde anıtsal ölçekte kurulan bu yüzey anlayışı, *It almost seemed a lily* başlığını taşıyan kolajlarda daha küçük ölçekli ve kırılgan bir anlatıma dönüşür (Görsel 17, 18). Kolajlar, nakış desenlerinin hazırlanmasında kullanılan aydınger kağıtlarından kesilen organik biçimlerin üst üste yerleştirilmesi ve birbirine dikilmesiyle oluşturulmuştur. Kağıdın ince ve geçirgen yapısı nedeniyle yapıştırmaya elverişli olmaması, sanatçıyı parçaları dikiş yoluyla bir araya getirmeye yöneltmiştir. Böylece dikiş, malzemenin özelliklerinden doğan yapısal bir unsur haline gelir. Seride, aydınger kağıtlarından oluşturulan kolajların yanı sıra, organik biçimlerin siyah grafitle yeniden işlendiği ve yer yer fallik çağrışımlara açılan örnekler de bulunur. Bazı yapıtlarda yüzeye eklenen altın tozu ise poleni çağrıştıracak biçimde kullanılarak doğurganlığa gönderme yapar. Kolajlar, çiçek imgesini cinsellik, doğurganlık ve maddi kırılganlık ekseninde yeniden anlamlandırır (Hauser & Wirth, 2023a). Dizide ele alınan dönüşüm fikri malzemenin kırılganlığı ve üretim süreci üzerinden de görünür kılınır. Bu bağlamda malzeme biçim verilen pasif bir unsur olmaktan çıkarılan, öznenin duyusal ve düşünsel konumunu etkileyen, dönüşüm deneyimini şekillendiren etkin bir bileşen olarak düşünülmelidir (Sipahi, 2025, s. 113). Böylece *It almost seemed a lily*, Ovidius'un başkalaşım anlatısından *Enclosed Gardens*'ın bakım anlayışına, tarih taşıyan yüzeylerden hayvan derisine kadar farklı tarihsel, kültürel ve maddi referansları ortak bir dö-

nüşüm düşüncesi etrafında bir araya getirir. De Bruyckere için dönüşüm; malzemenin, yüzeyin ve üretim sürecinin içinde gerçekleşen, yapıtın bütününe yayılan temel kurucu bir ilkeye dönüşür.

Sonuç

Bu çalışma, Berlinde De Bruyckere'nin *Arcangelo* ve *It almost seemed a lily* dizilerinin, çeşitli ikonografik kaynaklar ve malzemeler aracılığıyla insan olma haline ilişkin ortak deneyimleri dönüşüm, bakım, kırılganlık ve merhamet ekseninde ele aldığını göstermektedir. Sanatçı, melek ve zambak imgelerini tarihsel anlamları üzerinden çağdaş yaşamın bedensel ve duygusal deneyimleriyle ilişkilendirerek yeni bir anlatı alanı oluşturur. Böylece De Bruyckere'nin üretiminde ikonografik referanslar, sabit anlamlar taşıyan semboller olmaktan çıkarak insan olma haline ilişkin ortak deneyimleri görünür kılan anlatı araçlarına dönüşür.

Birlikte değerlendirildiğinde, *Arcangelo* ve *It almost seemed a lily* dizilerinin birbirinden bağımsız iki üretim hattı olmadığı görülmektedir. *Arcangelo*, figüratif beden ve melek imgesi aracılığıyla kırılganlık, merhamet ve başkasının yükünü üstlenme düşüncesini görünür kılarken; *It almost seemed a lily*, figürü geri çekerek aynı düşünsel zemini çiçek, malzeme ve dönüşüm üzerinden kurmaktadır. İlkinde insan bedeni doğrudan temsil edilirken, ikincisinde beden kuşaklar boyunca yaşanmış hayatların izlerini taşıyan döşeme tahtaları ve duvar kağıtları gibi yüzeyler aracılığıyla yokluğu üzerinden varlığını sürdürür. Hayvan derisinden alınan kalıplarla oluşturulan organik biçimler ise yapıtların dönüşüme dayalı görsel dilinin bir parçasını oluşturur. Buna karşın her iki dizi de insan olma haline ilişkin ortak deneyimleri farklı görsel anlatım biçimleriyle ele alarak De Bruyckere'nin üretimindeki düşünsel sürekliliği ortaya koymaktadır.

De Bruyckere'nin yapıtlarında dönüşüm yalnızca temsil edilen bir tema değildir; bedenin, malzemenin ve belleğin sürekli yeniden biçimlenmesiyle gerçekleşen açık uçlu bir süreçtir. Bu nedenle sanatçının üretimi, belirli bir ikonografiyi yeniden üretmekten çok, insan olma haline ilişkin ortak deneyimleri güncel malzemeler ve yeni görsel anlatılar aracılığıyla yeniden düşünmeye davet eder.

KAYNAKÇA

Altın Akkaya, M. (2023). Mitolojinin dönüşümleri doğrultusunda kadın arketiplerinin Osmanlı minyatürlerine yansımaları. *Art Vision, 29*(50), 42–52. https://doi.org/10.5152/ ArtVis.2023.2237123

Amy, M. (2007, Mart). Universal resonances: A conversation with Berlinde De Bruyckere. *Sculpture, 26*(2), 35-39.

Baert,s B., Iterbeke, H., ve Watteeuw, L. (2018). Late medieval enclosed gardens of the Low Countries: Mixed media, remnant art, récyclage and gender in the Low Countries (sixteenth century onwards). In B. Baert (Ed.), *Mixed media and remnant art in the Low Countries* (ss. 33–43). Leuven University Press.

Bonnefanten. (2021). *Berlinde de Bruyckere: Engelenkeel* [Sergi kitapçığı, Nederlands].

Encyclopaedia Britannica. (n.d.). *Archangel*. Retrieved Month Day, Year, from https://www.britannica.com/topic/archangel

De Bruyckere, B. (2021a). *Engelenkeel* [Sergi kitapçığı, Bonnefanten Museum].

De Bruyckere, B. (2021b). *The seraphim mosaic*. İçinde S. Huijts (Ed.), *Angel's throat: Berlinde De Bruyckere* (ss. 50–70). Mercatorfonds.

Encyclopaedia Britannica. (t.y.). *Archangel*. Erişim tarihi: 13 Temmuz 2026, https://www.britannica.com/topic/archangel

Hauser & Wirth. (t.y.). *Berlinde De Bruyckere*. https://www.hauserwirth.com/artists/2782-berlinde-de-bruyckere/

Hauser & Wirth. (2023a). *Berlinde De Bruyckere: A Simple Prophecy*. https://www.hauserwirth.com/hauser-wirth-exhibitions/49189-berlinde-de-bruyckere-a-simple-prophecy/

Hauser & Wirth. (2023b). *Berlinde De Bruyckere: A Simple Prophecy*. [Basın bülteni].

https://assets.ctfassets.net/y3wgx2ncas6t/1kCeXlmoDzW59q6IZ8UWos/f02ce-aac55e186c4c97e529f5f096f62/Download_press_release

Herbert, Z. (2021). *The seventh angel*. İçinde S. Huijts (Ed.), *Angel's throat: Berlinde De Bruyckere* (ss. 44–45). Mercatorfonds.

Huijts, S. (2021). On wings of skin. İçinde S. Huijts (Ed.) *Angel's throat: Berlinde De Bruyckere* (ss. 81–103). Mercatorfonds.

Lens, K., & Van Cleempoel, K. (2020). Collecting fragility and time: A dialogue of decay and female spirituality. *Interiors, 10*(3), 208–223. https://doi.org/10.1080/20419112.2020.1852714

Mattern, J. (2022). *Verwandlungen / Metamorphoses*. In J. Mattern (Ed.), *Berlinde De Bruyckere: PEL / Becoming the figure*. Verlag der Buchhandlung Walther und Franz König.

Museum Hof van Busleyden. (t.y.). *Berlinde De Bruyckere. It almost seemed a lily*. https://www.hofvanbusleyden.be/en/berlinde-de-bruyckere.-it-almost-seemed-a-lily

Punj, R. (2023, 18 Nisan). *In and of the world: A conversation with Berlinde De Bruyckere. Sculpture*.

https://sculpturemagazine.art/in-and-of-the-world-a-conversation-with-berlinde-de-bruyckere/

Simpson, V. (2025, 20 Şubat). *Berlinde De Bruyckere – interview: "My themes are not easy. You can't look to my work to become happy". Studio International.*

https://www.studiointernational.com/index.php/berlinde-de-bruyckere-interview-my-themes-are-not-easy-you-cant-look-to-my-work-to-become-happy-khoros-bozar-brussels-ernst-barlach-haus-hamburg

Sipahi, S. (2025). Çamurun sessiz bilgeliği: Seramik pratiğinde beden, farkındalık ve dönüşüm. İçinde S. Tok & F. Geçen (Ed.), *Plastik sanatlar alanında cam ve seramik üzerine akademik yorumlar 5* (s. 111–120). Palet Yayınlar.

Dr. Öğr. Üyesi Yeliz CANTEKİN

Yeliz Cantekin, 1986 yılında Bursa'da doğdu. Lisans, yüksek lisans ve sanatta yeterlik eğitimlerini Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü'nde tamamladı. Figüratif anlatımı farklı malzemelerin biçimsel ve duyusal olanaklarıyla bir araya getiren Cantekin'in üretimi, kişisel bellekten beslenerek beden, aile, kayıp ve kırılganlık temaları etrafında şekillenmektedir. Sanatsal üretiminin yanı sıra akademik çalışmalarını Düzce Üniversitesi Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Heykel Bölümü'nde sürdürmektedir.

Yeliz Cantekin was born in Bursa in 1986. She completed her undergraduate, master's, and Proficiency in Art degrees in the Department of Sculpture at Anadolu University Faculty of Fine Arts. Bringing figurative expression together with the formal and sensory possibilities of different materials, Cantekin's artistic practice draws on personal memory and revolves around themes of the body, family, loss, and fragility. Alongside her artistic practice, she continues her academic work in the Department of Sculpture at the Faculty of Art, Design and Architecture, Düzce University.

BİLİM VE SANAT EKSENİNDE DEĞİŞEN HEYKEL PRATİKLERİNE ELEŞTİREL YAKLAŞIMLAR

Aysun ALTUNÖZ*

GİRİŞ

Küllerinden yeniden doğmak mümkün olsaydı,
ölümden korkmazdı insan.

Heykelin geleneksel tanımı; biçim ile betimleme, anlam üretme pratiğidir. İlk çağlardan antik döneme ve sonrasında modernizme kadar heykel; kültürel bellek aracı, estetik ifade ve sembolik temsil belirteci olarak işlev görmüştür. Ancak 20. yüzyılın son çeyreğiyle birlikte heykel pratiği, yalnızca estetik bir alan olmaktan çıkarak disiplinler arası ve multidisipliner ilişkiler ağı içinde yeniden anlam kazanmıştır.

Otonom bir nesne olarak, geleneksel malzemelerle üretilen heykel kaide üzerinde sergilenirken 1960'li yıllarda salt nesne olarak görünmekten uzaklaşmış, kavramsal bağlamda yeni bir deneyim olarak konumunu belirlemiştir. Malzeme, kavram, mekan ve disiplin bağlamında radikal bir dönüşüm geçiren heykel temsiliyet misyonundan öteye geçmiş, epistemolojik bir araca dönüşmüştür. Özne ve nesnenin yeniden sorgulandığı ve yeniden anlam bulduğu bu dönemde heykel pratikleri mekana özgü kavramsal üretim alanlarına dönüşmüş, süreç odaklı, veri temelli ve betimlemenin epistemolojik sınırlarını zorlayan ve sorgulayan bir hale evrilmiştir. Bilginin konusu ve sorunu üzerinden anlamı ve kaynağını merkeze alan heykel, diğer sanat dalları ile iletişim halinde ortak farklı bir dilin yapı taşlarını oluşturmaya başlamıştır. Artık heykel interdisipliner ya da multidisipliner koordinasyonun vazgeçilmez ögesi olarak, hem kendi alanına farklı bir vizyon ve misyon kazandırmış hem de diğer disiplinlerin tamamlayıcı unsuru olmuştur.

Heykel disiplini en radikal iş birliğini bilimin bir başka kolu olan adli antropoloji ile yapar. Adli sanat (Forensic Art) başlığı altında gerçekleştirilen yeniden yüzlendirme pratikleri (forensic facial reconstruction) heykel çalışma disiplinini,

* Prof. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü, aysun.altunoz @hbv.edu.tr, ORCID: 0000-0003-3857-3704

salt bir estetik üretim mekanizması olmaktan uzaklaştırıp; kraniyofasiyal antropometrik[1] verilerin üç boyutlu betimlenmesi sürecinde bilim ile sanatı buluşturan köprü görevinde konumlandırmaktadır.

Plastinasyon tekniği ile korumaya alınan insan bedeninin çürüme sürecini durdurmak adına geliştirilen bu sistemde, tasarlanmış kompozisyonlarda sanat ve ölüm temalarına gizli göndermeler yapılmaktadır. Gerçek insan bedeninin (kadavra) tema ve malzeme olarak kullanıldığı bu çalışmalarda teknolojinin ve bilimin teknik ve yöntemlerine sıkça başvurulmuştur.

Diğer taraftan bilimin sanatla kurduğu diyalogdan türeyen hibrit oluşumlarda teknoloji ve biyoloji temelli heykel pratiklerini de görmek olasıdır. Biyosanat (Bio At) başlığı altında üretilen transgenetik denemeler canlı organizmalar üzerinde sanatsal-kavramsal müdahaleleri içermektedir. Heykelin biyolojik bir süreç olduğunu savunan deneysel çalışmalarda canlı dokuların heykelin ana malzemesi olarak kullanılması ve yarı-canlı nesnelerin üretilmesi hedeflenir. Çoğu laboratuvar ortamlarında gerçekleştirilen etik ve estetik tartışmaları gündeme taşıyan bu biyolojik ve sanatsal denemeler protest bir duruşun da temsiliyetidir.

Heykel ve Değişen Algı

Heykel İlkellerde kutsal form-gücün temsili, Antik dönemde gerçekliğin yani maddesel varlığın temsil aracı, Modernizmde ise estetik nesne olarak görünür. Geleneksel bağlamda Heykel sanatı "büyük ölçüde "betimleme" gereksiniminden kaynaklanmakta ve böylece ideal olana ulaşma ve gerçeği yansıtma çabası içine girmektedir (Yonuk, 2010, s. 179). Malzemeye biçim vermek yolluyla duygu aktarımı, heykel sanatının en temel ve en eski özelliğidir (Özdemir, 2025, s. 82). Ancak Modernizmle birlikte sanatın değişen anlamı; imgelemin yarattığı yeni dünyanın gerçeğinde karşılık bulur. Kavramın sorgulanır olması temsiliyetin gereğini, deneysellik nesnenin biricikliğini, epistemolojik değerlendirme ise estetik yargıyı merkezden uzaklaştırır. Bu noktada Heykel, estetik bir form değil, bilgi nesnesi haline evrilir.

1960'lar Heykel disiplininin değişen geleneksel algı ve alanına işaret eden dönemdir. Bu dönemde sanat genelinde heykel, estetik bir kategori olmaktan çıkarak epistemolojik bir araç haline gelmiş, mekansal, kavramsal, multidisipliner ve disiplinler arası çalışan bir üretim alanına dönüşmüştür. Kavramsal Sanat (Conceptual Art), Performans sanatı (performing art), beden sanatı (body Art), Atrazi sanatı (Land art), Çevresel Sanat (Environmental Art) heykeli fiziksel nesne olmaktan çıkararak süreç ve fikir eksenine taşımıştır. Heykel artık bir mekan düzenlemesi, bir müdahale ya da geçici bir eyleme evrilir. Bu dönüşüm, heykelin varlık nedenini köklü biçimde değiştirmiştir. Dolayısıyla heykel, salt form değil,

---

[1] Antropometrinin alt dalı olan kraniyofasiyal antropometri baş ve yüzün morfolojik özelliklerinin belirlenmesinde yararlı olan özellikle canlı bedenlerin fiziksel boyutlarının ölçümünü sağlayan yöntemdir. Kraniyofasiyal antropometrik ölçümler yaş, cinsiyet ve ırka bağlı olarak değişkenlik göstermektedir. Burcu KAMAŞAK ARPAÇAY ve diğerleri, 2025:40, https://dergipark.org.tr/tr/pub/kocatepetip/article/1472830

bağlam üretmeye başlayan, yalnızca görünen değil; deneyimlenen yapıda bir mekan düzenlemesi, bir müdahale ya da geçici bir eylem olarak toplumsal ve etkileşimsel yapı bütününde belirli bir bilgi rejiminin hacimsel ifadesine dönüşmüştür.

Sonuç olarak 1960 sonrası heykel sanatı estetik nesne olmaktan çok düşünsel ve epistemolojik bir yapı haline getirmiştir. Dolayısıyla bu süreç içerisinde heykel sanatı estetik, plastik ve anıtsal temsil aracından koparak interdisipliner ya da multidisipliner bir deneyim alanı içerisinde yeniden konumlanmıştır. Bu etkileşim sanat üretiminin yalnızca estetik sezgiye değil; teknik, bilimsel ve kuramsal bilgiye dayalı kolektif süreçlerle yürütülmesine olanak tanımıştır. Böylece Heykel disiplini sanatsal bağlamın dışında kendi alanının sınırlarını genişletirken, etik değerler konusunda mercek altına alınan diğer disiplinlerin problemine de çözüm getirmektedir.

Adli Sanat ve Heykel Pratikleri

Sanatın mimari, teknoloji, sosyoloji, psikoloji, biyoloji, jeoloji gibi farklı birçok alanla yakın ilişki içinde olduğu bilinen bir gerçektir. Ancak sanatın bilim ile kesiştiği, multidisipliner çalışma modeli ile yakın temasta olduğu noktada Adli sanat ile kurulan diyalogda Heykel disiplininin önemi ayrıca incelenmesi gereken bir konudur.

Adli sanat, adli vakaya ait bilimsel verileri, bilimsel ilke ve etik değerler doğrultusunda, sanatın betimleme ve biçimleme teknik ve yöntemlerini kullanarak, görselleştirme sürecini kapsar (Altunöz, 2020, s. 57). Suçluların tespiti, cinayet mağdurlarının ya da oluş şekli ve süreci bilinen ölümlü vakaların tanımlanması, olayın çözümlenmesi ile kimliği belirlenemeyen kurbanların kimliklendirilmesine yardımcı olan sanat koludur…Adli Sanat doğası gereği çoklu ortamdır, öncelikli amacı görsel bilgi sunmaktır (Altunöz, 2019, s. 70). Kısaca adli sanat alanı adli vakaların soruşturulmasında sanatsal tekniklerin bilimsel yöntemlerle kullanılması sürecini içerir. Amaç şüphelinin ya da kayıp şahsın tespiti ile kimliği belirsiz cesetlerin tanımlanması ve kimliklendirilmesidir.

İlk yeniden yüzlendirme (facial reconstruction-yüz rekonstrüksiyonu) 1895 yılında Wilhelm His adlı bir Alman anatomist tarafından Alman besteci Johann Sebastein Bach'ın yüzü üzerinden gerçekleştirilmiştir. Alman fizyolog ve anatomist Welcker, kadavralardan ortalama doku kalınlığını yüzdeki birçok antropometrik noktaya ne kadar derinlemesine nüfuz ettiğini iğne batırma yöntemi ile belgelemiştir. "Welcker Yüz Rekonstrüksiyon Tekniği" adı verilen bu yöntemle Schiller, Kant ve Dant'ın yüzleri yeniden oluşturulmuştur. Tarihte Cherry (1977), Angel (1977), Gatliff (1984), Snow (1979) ve Iscan, ise üç boyutlu yüz rekonstrüksiyonunun (1986) popülerleşmesine katkıda bulunmuşlardır. (Gawali, 2024, s. 121).

Literatürde iki boyutlu (2D) ve üç boyutlu (3D) rekonstrüksiyon prosedürü yer alır. Analiz ve uygulamalar manuel olarak veya özel yazılımlar (bilgisayarlı) kullanılarak gerçekleştirilir. Adli yeniden yüzlendirme için kullanılan manuel

yöntemleri sırasıyla Anatomik (Rus), Antropometrik (Amerikan) ve Kombinasyon Manchester (İngiliz) yöntemleridir. Anatomik yöntem Gerasimov, Antropometrik yöntem Krogman ve Kombinasyon yöntem Neave tarafından geliştirilmiştir. Teknolojik gelişmeler sayesinde hızlı, pratik ve uygun maliyetli bilgisayarlı yeniden yüzlendirme 3D yazılımlar kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Teknolojik yeniden yüzlendirmeler ilk olarak 1980'lerde Londra'da lazer benzeri bir tarayıcı ve video kamera kullanılarak kranial bir örnek model üzerinde uygulanmıştır. (Gawali, 2024, s. 122).

Bilim ve sanat ekseninde adli sanatçılar adli yeniden yüzlendirme (forensic-facial reconstruction) sürecinde, kimliği belirlenemeyen insan kalıntılarından hareketle, kafatası morfolojisi ve yumuşak doku kalınlığı verileri doğrultusunda olası yüz görünümünün modellenmesini amaçlayan multidisipliner bir uygulamayı yürütür. Kesin bir kimliği oluşturmaya yönelik olamayan bu çalışmalarda asıl amaç tahmini bir kimlik görseline ulaşmaktır. Adli bilimler bağlamında yüz, estetik bir ifade alanı değil; kraniofasiyal yapıya dayalı ölçülebilir verilerin görsel temsiline indirgenen metodolojik bir problemdir. Bununla birlikte kesin kimlik üretmeyen yeniden yüzlendirme uygulamaları, yalnızca olasılık temelli bir temsili bilgi sunar. Günümüzde yeniden yüzlendirme uygulamaları yalnızca adli soruşturmalarla sınırlı kalmamış; müze ve arkeoloji bağlamında da kamusal alanda temsil aracı haline gelmiştir.

Arkeoloji müzelerinde sergilenen yüz rekonstrüksiyonları, çoğu zaman tarihsel gerçeklik olarak algılanmaktadır. Oysa bu modeller, mevcut antropolojik veriler doğrultusunda oluşturulmuş bilimsel tahmini temsillerdir.

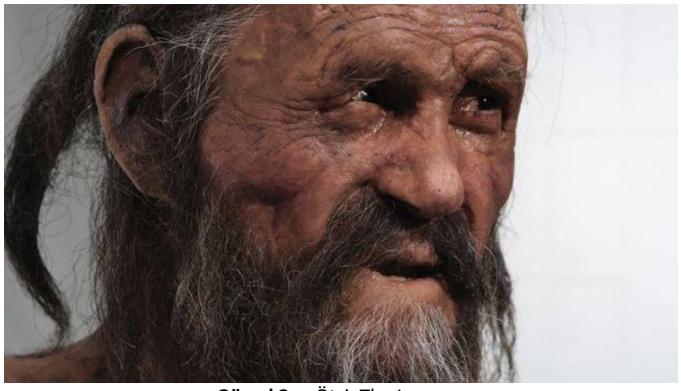


Görsel 1. Oscar D. Nilsson, "Ludvig".
Kaynak: https://www.smithsonianmag.com/smart-news/8000-years-ago-mans-skull-was-mounted-stake-180975218/

2012 yılında İsveç'te bulunan Motala kentindeki Kanaljorden kazı alanının bataklık tortusunda küçük bir gölün ortasında suya batmış bir taş platformun üzerinde Günümüzden yaklaşık 8000 yıl öncesine ait olduğu tahmin edilen, kazıklara geçirilmiş 50 yaşlarında İskandinav erkek kafatası tespit edilmiştir. Kafatası üzerinde ve bölgede yapılan bilimsel araştırmalardan elde edilen veriler

doğrultusunda ölüm nedeni, yaş, cinsiyet, ırk ve kültürel özellikleri hakkında genel bir bilgiye ulaşılmıştır. Ancak sözü edilen iskelet ve kafataslarının tahmini bir görüntüsü İsveçli adli sanatçı Oscar Nilsson'un hazırladığı bir yüz rekonstrüksiyonunu ile belirginlik kazanmıştır (Görsel 1).

Nilson, Smithsonian dergisine yaptığı açıklamada, "Kalıntılarda çene eksikti; bu yüzden kafatasını ölçülerinden referansla yeniden inşa etmek zorunda kaldım, kafatasının üç boyutlu plastik bir kopyasını oluşturduktan sonra Ludvig'in solgun tenini, saç ve göz rengini yakalamak için genetik kanıtlara başvurdum" diyor. Sanatçı, yeniden yüzlendirme inşasını, kafatasının üç boyutlu kopyası üzerinde Manchester yöntemi kullanılarak gerçekleştirmiş saç, kaş vb uygulamalarda domuz kılı kullanmış, göz ve derinin renklendirilmesinde ise coğrafya ve bölgeye ait ırkın özelliklerini dikkate almıştır. Nilsson, Kanaljorden bölgesindeki bu kazıda Ludwing'in kafatasıyla bir bulunan yaban hayvanlara ait çene kemikleri gibi arkeolojik kanıtlara dayalı olarak giysilerde geyik, domuz, ayı, porsuk derisi kullanmış, saçlarını Mezolitik dönem avcı-toplayıcı insan örneğine uygun betimlemiştir.



Görsel 2a. Ötzi, The Iceman.
Kaynak: https://edition.cnn.com/2018/06/20/health/otzi-tyrolean-iceman-mummy-new-study

Silikon kauçuk, sentetik reçine, renkli pigmentler ve gerçek saçlar kullanılarak gerçek görüntüsüne en yakın betimlemesiyle Ötzi (Görsel 2), olağanüstü koşullar sayesinde günümüze kadar korunmuş olan Bakır Çağı'ndan bir buzul mumyasıdır. Ötzi'nin mumyası, "1998'den bu yana Bolzano'daki Güney Tirol Arkeoloji Müzesi'nde özel olarak tasarlanmış buzul koşullarını simüle eden soğuk bir hücrede sergilenmektedir (Altunöz, 2019, s. 7).

Yüksek çözünürlüklü bilgisayarlı tomografi (CT) ile kafatası taraması yapılmış, üç boyutlu kopyası çıkarılmış, yumuşak doku kalınlıkları ve kas sistemi referans alınarak (Manchester Yöntemi) tahmini yüz betimlemesine ulaşılmıştır. DNA analiz raporlarına göre göz, saç, deri rengi ve genetik özelliklerine ulaşılmış, antropolojik ölçümlerden (Kraniyofasial ölçüm) destek alınmış yaşlanma, kas kaybı, yaşam koşulları ve olası deformasyonları dikkate alınmış, cilt dokusu, saç

sakal yoğunlukları özenle uygulanmıştır. Adli sanatçı ve antropolog Kennis kardeşler tarafından yapılan tahmini yüzlendirme, Güney Tirol Arkeoloji Müzesinde kendisine ait özel bir bölmede sergilenen iskeleti ile yer almaktadır. Ötzi'nin yüz rekonstrüksiyonu, arkeolojik kalıntının dijital tomografi, genetik analiz ve kraniyofasiyal modelleme yöntemleriyle yeniden inşa edilmesi bakımından, çağdaş adli sanatın multidisipliner yapısını en somut biçimde ortaya koymaktadır.



Görsel 2b. The Iceman. " South Tyrol Museum of Archaeology/Ochsenreiter.
Kaynak: https://tr.euronews.com/2023/08/16/avrupali-arastirmacilar-buzadam-otzi-anadoludan-geldi-koyutenli-ve-keldi

Müzelerde sergilenen insan ve hayvan iskeletlerinin yüzlendirmeleri heykel disiplinine yeni bir vizyon kazandırırken sanatı, bilimin bir kolu olan adli antropoloji ile buluşturur. Adli olayların çözümlenmesi sürecinde de aktif rol alan resim ve heykel disiplinleri hem teknik hem de beceri bağlamında multidisipliner çalışma grubunda özellikli yerini korumaktadır.

Adli vaka olarak kayda geçilen kayıp ve cinayete kurban gitmiş şahısların kimlik tespit ve yüzlendirme çalışmalarında elde edilen somut betimlemelerin soruşturmanın seyri açısından önemi büyüktür. Ancak bu süreçte olası sapmalar ve yanlış sonuçların soruşturmanın gidişatını olumsuz etkileyeceği gibi etik birtakım sorunları da beraberinde getireceği unutulmamalıdır. Bu yüzdendir ki ekip çalışmasının alanında uzmanlar tarafından titizlikle yürütülmesi bir zorunluluktur. Alanda eğitim almış deneyimli adli sanatçıların uygulama sürecinde kişisel değerleme ve duygularını pasivize etmesi kontrol altında tutması önem içerir.

Kadavra ve Heykel Uygulamaları

Rönesans döneminde sanatçılar — özellikle anatomiye ilgi duyan ustalar — kadavra incelemeleri yoluyla kas ve iskelet sistemini doğrudan gözlemleme fırsatı yakalamıştır. Bu çalışmaların amacı yalnızca bilimsel bilgiye değildir; doğru oran, kas gerilimi ve hacim bilgisi sayesinde estetik olan anatomik yapıya da ulaş-

mak olmuştur. 1632'de Rembrandt tarafından resmedilmiş Amsterdam Cerrahlar Birliği anatomisti Dr. Nicolaes Tulp'un anatomi dersini gösteren bu tabloda (Görsel 3) bir kadavranın incelenmesi anlatılmaktadır.

19 yy. anatomi dersleri çoğu sanat akademilerinde öncelikli yaygın kullanılmaya başlanmıştır. Ancak 20.yy. sonlarında kadavra, referans olma önceliğinden uzaklaşmış sanatın nesnesi haline dönüşmüştür. Kısaca kadavra, estetik doğruluk arayışından bilimsel veri temelli modellemeye evrilmiş; günümüzde ise bilgi nesnesine dönüşmüştür.

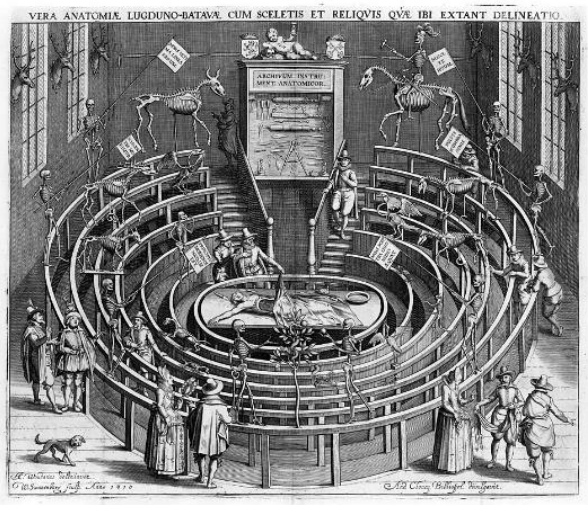
Diseksiyon, anatomi tiyatrolarındaki gelişiminden günümüze kadar tıp tarihinin önemli bir parçasını oluşturan zorlu bir disiplinidir. Vücudun iç yapısına dair modern bilimsel bilgiye temel bir katkı sağlarken, duygusal açıdan yüklü, etik açıdan karmaşık bir uygulamadır. Edebiyat, tiyatro, resim ve heykel gibi sanat dalları bu uygulamadan etkilenmiş farklı dönemlerde farklı amaçlarla tasvirlerinde kullanmıştır (Aarhus Institute of Advanced Studies, 2026). Halka açık anatomik diseksiyonlar için tasarlanmış ilk kalıcı anatomi tiyatrosu, 1594 yılında Padua Üniversitesi'nde Fabricius ab Aquapendente (1533-1619) tarafından inşa edilmiştir. Bunu, 1595'te inşa edilen ve 1636'da yeniden yapılandırılan Bologna Üniversitesi'ndeki anatomi tiyatrosu izlemiş ve bu eğilim diğer Avrupa ülkelerine de yayılmıştır. 1596'da Holland'da Leiden Üniversitesi'nde ve 1604'te de Paris Üniversitesi'nde anatomi tiyatroları yapılmıştır (Ghosh, 2015, s. 156).



Görsel 3. Rembrandt, The Anatomy Lesson of Dr. Nicolaes Tulp, 1632, TÜYB.
Kaynak: https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-r/rembrandt/rembrandt-dr-tulpun-anatomi-dersi-1683/

Zamanla doğa tarihi müzesine dönüştürülmüş olan Leiden Üniversitesi Anatomi tiyatrosunda her yaş ve cinsiyetten kadavralara yer verilmesinin yanında çeşitli hayvan örnekleri de görülebilmektedir. Gravüre dikkatle bakıldığında (Görsel 4) insan ve hayvan iskeletlerinin birbirleriyle gündelik hayattaki ilişkileri bağlamında betimlendiği görülecektir. Gravürün ön planda orta merkezinde yer

alan ağacın gövdesine dolanmış yılan tasviri dikkat çekmekte. Ağacın sağında ve solunda duran iskeletlerin (birisi elinde elma tutmakta) Adem ve Havva olma olasılığı kuvvetli ihtimal. Bu noktaya ilerleyen bölümlerde değinilecektir.



Görsel 4. The anatomical theatre of Leiden University.
Kaynak: https://www.researchgate.net/figure/The-Theatrum-Anatomicum-of-Leiden-University-in-the-early-17th-century-copperplate_fig9_322935696

Ghosh (2015, s. 159) kadavranın kamuda kabul görmesine yönelik şu açıklamaları yapar; bilimsel çalışmalar adı altında, insan bedeninin keşfi amaçlı yapılan diseksiyonlar erken dönem Rönesansta popüler bir alan haline gelmiştir. 1537'den itibaren, Papa VII. Clement'in anatomik çalışmalar kapsamında yapılan bu araştırmaları kabul etmesinden sonra, diseksiyonun popülaritesi artmaya başlamıştır. O dönemlerde anatomik diseksiyon seansları, öğrenciler ve giriş ücreti karşılığında halkın katıldığı sosyal bir etkinlik halini almış, tüm izleyiciler, sergi ya da müze seyrinde gibi davranış sergiler olmuştur. Böylece bilginin yayılması ciddi bir hale dönüşmüştür.

Dolayısıyla anatomi tiyatroları, bedenin halkın seyrine sunulduğu ve anatomik olarak incelendiği kamusal mekanlardır. Bu alanlar yalnızca bilimsel değil; aynı zamanda görsel performatif alanlardır. Kadavra duygusal bir özne değil bilgi nesnesidir, beden ideal güzeli tamlayan, estetiğin somut halinden kopmuş, klinik bakışın görsel uzantısına dönüşmüştür.

Modern dönemde ise kadavranın müzede sergilenmesi, bedenin yeniden politik bir alana taşınması anlamına gelmektedir. Gunther von Hagens'in *Body Worlds* sergileri, bilimin kamusal temsilini mümkün kılmıştır; ancak şu soruları da beraberinde getirmiştir: Beden sergilenebilir mi, ölüm estetik bir öge olarak ele alınabilir mi? Hagens'in Body Worlds (Görsel 5) sergileri bu bağlamda bedeni bilgi nesnesine dönüştürmekle beraber kamusal gösterinin de bir parçası haline evirir. Sanatçı kaynakları mumyalama sistemine dayanan 1977'de geliştirdiği

plastinasyon[2] tekniğini kullanarak vücut sıvılarının yerine silikon bazlı reçinelerin enjekte etmiş, dokuların uzun süre bozulmadan korunmasını sağlamıştır. 1993'te kurduğu Institut für Plastination'da hazırladığı bir dizi serginin ilkini 1995'te Body Worlds adı altında Japonya'da açmış, dünya çapında tartışma yaratmıştır.



Görsel 5. Gunther von Hagens – *Body Worlds* (1995–).
Kaynak: https://www.smithsonianmag.com/smart-news/this-man-turned-human-corpses-into-popular-museum-displays-now-the-creator-of-these-controversial-body-worlds-has-donated-his-own-body-to-science-180989242/

Von Hagens dünya çapında gerçekleştirdiği sergilerinde her ne kadar kadavra, insan bedeninin bilgi nesnesi olarak kullanılsa da sergileme şekli ve kompozisyonlar kadavraların yaşayan birer bedenin göstergesidir adeta. Cam fanuslarda izole edilmiş, sadece birkaç haftalık fetüsler, hareket halindeki sporcular, salıncakta sallanan kadın, ata binmiş erkek, iç organlar, doğal ortamlarındaki anlık hareketlerde çeşitli hayvanlar ve birçok kadavradan oluşan sergide geniş bir kompozisyon yelpazesinden söz etmek olası. Sergilerde yer alan plastinasyonlar ve kullanılan araç gereçler müzelerin eğitim misyonlarının göstergeleri olsa da yer yer etkili ve tartışma yaratacak örnekler anatomi tiyatrolarının eğitim amacını gölgede bırakır bir duruma dönüşmüştür.

---

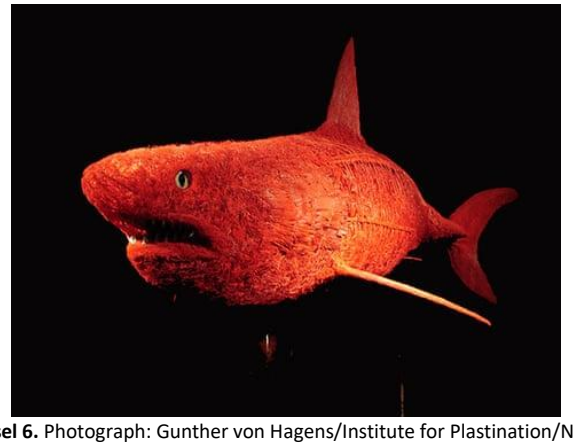
[2] Dr. Hagens'in kendi bulduğu yöntemin uygulamalar kısaca böyle özetlenebilir: Plastize edilecek olan gönüllü kadavra donörünün tüm vücudu formalin havuzuna alınarak çürüme durdurulur. Daha sonra- 25 C'deki asetonun içine yatırılarak dokulardaki suyun yok edilmesi (sudan arındırma) ve sıcak aseton içine yatırılarak yağın gaza dönüşmesi (yağdan arındırma) sağlanıyor. Daha sonra ceset, ısı ve ultraviyole ışığı altında sıvı plastiğin (silikon) içine daldırılarak tüm vücut boşluklarının bununla kaplanması sağlanıyor. Bu işlemlerden sonra kadavra plastize edilmiş olarak (plastinat) eğitim, öğretime sunulacak çeşitli demonstrasyon biçimlerine uygun hazırlanır (Üstün, 2002, s. 38).

Dr. Gunther von Hagens kadavraların sergilenmesine yönelik şöyle açıklama yapar: "Sergilerimi bir anatomik gösteri şeklinde algılamaktan çok, ölüm sonrası sergiler gibi kabul etmek en dorusudur. Sergilerdeki kadavralara dinamik pozisyonlar verilmesinin nedeni, insan vücudunun daha iyi algılanması ve iç yapıyorum daha kolay anlaşılmasını sağlamaktır. Ben anatominin demokratikleşmesinden yanayım…ben Plastize edilmiş bir kadavrada tamamen ölüm ve çürümenin başlangıcındaki o kısa anı görüyorum. Bu mükemmel bir güzelliğin resmidir… İnsanın maddesel yapısının eğitim için estetik bir yönle değerlendirilmesi gerekir. Ben basit anlamıyla insan vücudunun narin güzelliğini estetik anlayışla birleştirerek eğitim için ortaya koyuyorum" Üstün (2002, s. 40).

Üstün (2002, s. 41) makalesinde sergilenen kadavraların estetik değerlerine ilişkin şu alıntıyı paylaşır: "Her kim insan kadavralarına bir sanat çalışması tarzıyla yaklaşım gösterirse, onun ölümün önemine olan saygısı artık kalmamış demektir. / Johannes Reiter-Katolik din adamı ve etikçi [Mannheim Anatomi Sergisi devam ettiği sırada söylediklerinden].

Von Hagens'in sergilerinde yer alan rahminde bebeğiyle yatakta uzanır izlenimi veren gebe kadına ait Plastinasyon'un etkisi ve dolayısıyla yankısı da büyük olmuştur. İtalyan heykeltraş Antonio Canova 1805-1808 yılları arasında "*Venus Victrix* " (Zaferli Venüs) isimli neoklasik mermer yontusunda kadın figürünü (Pauline Bonaparte) uzanır pozisyonda yarı çıplak betimlemiştir. Her iki kompozisyonun benzerlikleri şüphe uyandırmaz, ancak Canova 'nın Venüs'ü izleyicide hoşluk uyandırırken Hagens'in gebe kadın Plastinasyonu dehşet duygusunu tetiklemektedir. Bu noktada izleyici bilgi nesnesi ile duygusal bağ kuracağı sanat nesnesi arasında dehşeti yaşar.

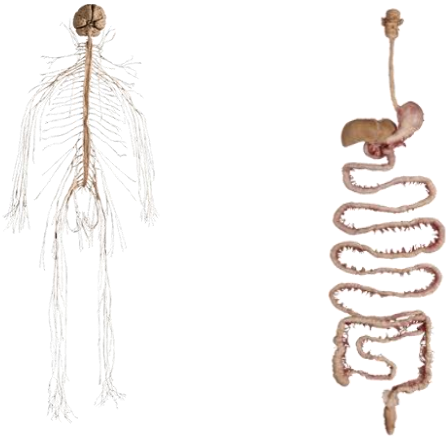
Hagens, Body Worlds serilerini takip eden Anımal Insıde Out adıyla gerçekleştirdiği plastine edilmiş hayvan sergilerinde, anatomi, didaktik ve sahne sunumunu etkileyici bir şekilde bir araya getirerek izleyicinin yaşam ve doğanın mucizeleri hakkındaki duyarlılığını keskinleştirmeyi başarmıştır.



Görsel 6. Photograph: Gunther von Hagens/Institute for Plastination/NHM.
Kaynak: https://www.telegraph.co.uk/news/newstopics/howaboutthat/9178001/What-lurks-beneath-plastinated-veins-of-blue-shark-to-feature-in-new-exhibition.html

Görsel 6'da bir porbeagle köpekbalığının Plastinasyon işlemi sonrasındaki görüntüsü yer almaktadır. Plastinasyon işleminde balığın ana arter ağına renkli bir sıvı reçine enjekte edilmiş, sonrasında ise çevredeki dokudan arındırılarak damar ağı ortaya çıkarılırmıştır. Bu görsel bize D. Hirst'in Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fiziksel İmkansızlığı (1991) "The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living", adlı içerisi formaldehit solüsyonla doldurulmuş ve güçlendirilmiş cam yapı içinde sergilenen köpekbalığını hatırlatacaktır.

Von Hagens'in eserleri etik açıdan sıkça tartışılmış, bazı dini gruplar tarafından hedef gösterilmiştir. Kadavraların Çin'den teminine ilişkin spekülatif söylemlere, gönüllü bağışçıların bedenlerinin kullandığı açıklaması getirilmiştir. Kas sisteminin yanı sıra, iç organların, sinir ve sindirim sistemlerinin (Görsel 7) plastinasyon tekniğini ile sergilenebilir hale getirilmesi izleyicide hayranlık uyandırmakta dolayısıyla da etkileri ve yansımaları büyük olmakta.



Görsel 7. Gunther von Hagens "Body Worlds" sergisinden sinir ve sindirim sistemleri.
Kaynak: https://bodyworlds.com/about/human/

Etik Değerlendirme

İnsan duygusal bir varlıktır. Sanat ise duygulara yön verir, onları besler. İnsan çevresindekileri algılamakla yetinmez, onlara anlam da yükler. Çoğu zaman da bu anlamlara bağlanır. Sanat ve insanı bir araya getiren en güçlü bağ ise insanın kendisini ve çevresini anlamlandırma ve görünür kılma gereksinimidir.

Adli yüz konstrüksiyonu kayıp bir şahsın betimini kamusal hafızaya taşır. Beraberinde yaşanmışlıkları ile ona yüklenen iyi-kötü tüm değerleri de gün yüzüne çıkarır. Dolayısıyla duygusal bağlamda etkisi güçlüdür. Adli ekibin vakaya bilimsel yaklaşması, toplumun normlarına özen göstermesi, duygusal iletişimden kaçınması önem içerir. Ancak müzelerde sergilenen yüz konstrüksiyonlarının eğitim ve sergi amaçlı olması konusu ayrı değerlendirilmelidir. Halka açık müze seksiyonlarında sergilenen tarih öncesine ait yüzlendirmelerin eğitici ve cezbedici

görüntüleri müzenin popülaritesini artıracağı gibi öğrenmede de etkili olacağı varsayılmalıdır. Dolayısıyla bu tür müzelerde sergilenen yüzlendirmelerin gösteri amacına hizmet edecek estetik ve plastik değerlerle destekli sunumlar olması kabul edilebilir bir uygulama olarak görülmelidir.

Kadavra tiyatrolarının eğitim merkezi misyonundan kopuşu kamuya açık seyirlik mekanlar olarak kullanılmasıyla başladığı düşünülebilir. Bu merkezlerin Body Worlds sergileriyle bir kez daha gündeme gelmesiyle beden ve bedenin sergilenme şekli etik bağlamda tartışma konusu olmuştur. İnsanlar çoğunlukla hayattayken belli bir felsefesi, duygusu olan insanların bilimsel örneklere dönüştürülüp halkın tüketimine sunulmasını görmekten sıklıkla rahatsız olurlar. Kadavraların sergi mekanlarında canlı insana -hayvana özgü hareketlerle sergilenmesi, ahlaki değerlerin sorgulanmasına neden olurken diğer taraftan da hareketlerin estetik kaygılarla mı oluşturulduğu sorusunu akıllara getirmektedir. Bu durum değişen sanat bağlamında heykel algısını etkilemekte midir?

Sergilerde ve müzelerde seyirlik nesne durumda kamuya açılan bu ilgi çekici bedenler sergi ve müzeleri cazip hale dönüştürmekte, Heykel disiplininin etki ve ilgi alanlarını genişletmekte, bilim ve sanat alanlarını heykel ortak kümesinde bir araya getirmektedir.

KAYNAKÇA

Ghosh, S. K. (2015). Human cadaveric dissection: a historical account from ancient Greece to the modern era. *Anatomy & cell biology*, *48*(3), 153-169. DOI: 10.5115/acb.2015.48.3.153 https://www.researchgate.net/publication/282136487_Human_cadaveric_dissection_A_historical_account_from_ancient_Greece_to_the_modern_era

Aarhus Institute of Advanced Studies. (2026). Anatomical theater: Early modern and contemporary dissection as investigative art. https://aias.au.dk/collaborations/collaborative-theme-groups-3-2-1-go/anatomical-theater-early-modern-and-contemporary-dissection-as-investigative-art

Altunöz, A. (2019). Disiplinler arasi etkileşim: Müze bağlaminda adli sanat ve yeniden yüzlendirme. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, *9*(20), 69-78. https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/912308

Bedinghaus, J. M., & Foldy, S. L. (2008). What a piece of work is man: The Body Worlds exhibit at the Milwaukee Public Museum. *WMJ-MADISON-*, *107*(2), 59. https://wmjonline.org/wp-content/uploads/2008/107/2/59.pdf

Gawali, S. (2024). Forensic facial reconstruction: A review. *TIJER – International Research Journal*, 11(11). https://tijer.org/tijer/papers/TIJER2411129.pdf

Üstün, Ç. (2002). Plastinasyon bir bilim mi yoksa garip bir gösteri mi? *ADÜ Tıp Fakültesi Dergisi* 3(1), 37-42 https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/671722

Kamaşak Arpaçay, B., Bilir, B. B., Uğuz, E., Gorgulu, O., Ulcay, T., & Aycan, K. (2025). Genç erişkinlerde kraniyofasiyal ölçümlerin ve fasiyal asimetrinin cinsiyete göre karşılaştırılması. *Kocatepe Tıp Dergisi,* 26(1), 39-46. https://dergipark.org.tr/tr/pub/kocatepetip/article/1472830

Prof. Dr. Aysun ALTUNÖZ
1973 yılında Ankara'da doğmuştur. Plastik sanatların heykel, resim ve seramik alanlarında eğitim almış, çalışmalarını bu disiplinler doğrultusunda sürdürmüştür. 1991–1993 yılları arasında Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Anasanat Dalı'nda lisans eğitimi almış, 1993–1996 yılları arasında aynı fakültenin Heykel Bölümü'nde lisans eğitimini tamamlamıştır. 1996–1999 yılları arasında Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü'nde yüksek lisans eğitimini tamamlamış ve bu dönemde araştırma görevlisi olarak görev yapmıştır. 2006–2009 yılları arasında Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı'nda doktora eğitimini tamamlamış ve araştırma görevlisi olarak görev yapmıştır. Yurt içinde ve yurt dışında çeşitli sanatsal ve akademik çalışmalarda bulunan sanatçı ve eğitimci, çalışmalarını Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi'nde öğretim üyesi olarak sürdürmektedir.

Born in Ankara in 1973, the artist received education in the fields of sculpture, painting, and ceramics within the plastic arts and has continued her artistic practice across these disciplines. Between 1991 and 1993, she studied for a bachelor's degree in the Department of Ceramics at the Faculty of Fine Arts, Hacettepe University. From 1993 to 1996, she completed her bachelor's degree in the Department of Sculpture at the same faculty. Between 1996 and 1999, she completed her master's degree in the Department of Sculpture at the Faculty of Fine Arts, Hacettepe University, where she also worked as a research assistant during this period. Between 2006 and 2009, she completed her doctoral studies in the Department of Art Education within the Institute of Educational Sciences at Gazi University, where she also served as a research assistant. Having participated in various artistic and academic activities both nationally and internationally, the artist and educator continues her work as a faculty member at Ankara Hacı Bayram Veli University.

BAKIŞA ÇİZİLEN SINIR: PENCERE OLARAK BİLİNÇ*

Tolga YURTÖZVERİ**

1. GİRİŞ

İnsan, dünyaya gözlerini açar; ancak bu açılış, bir boşluğa bakış değildir; çünkü her bakış, önceden biçimlenmiş bir anlam çerçevesinin içinden gerçekleşir ve görüş; bakanın eğitimine, bilgi düzeyine, inançlarına, kültürel alışkanlıklarına ve nihayetinde bilincinin yapısına bağlı olarak anlam kazanır. Bir sanatçı ile bir bilim insanı, bir filozof ile bir inanç önderi aynı gerçekliğe yöneldiklerinde aslında farklı dünyalar görürler ve bu farklılık, onların bilme yöntemlerinden ve kuramsal çerçevelerinden gelse de daha köklü bir biçimde bilincin 'pencere'sinden kaynaklanır. Nitekim bu olgu, Platon'un mağara alegorisinde yankısını bulur: Mağara duvarındaki gölgeleri izleyen mahkûmlar için tek gerçeklik odur; dışarı çıkan ise güneşin aydınlattığı dünyayı görür (Platon, 1999); yani aynı mağara ve aynı gölgeler, bilincin konumlandığı yere göre bambaşka iki pencere sunar. Bu noktadan hareketle bu çalışma, "Bakışa Çizilen Sınır: Pencere" metaforunu, felsefe tarihinin geniş yelpazesi üzerinden yeniden yorumlayarak, onu durağan bir engel değil, varlığın kendini gerçekleştirme olanağı olarak ele almaktadır. Aristoteles'ten Hegel'e uzanan geleneksel "düşün-biçim" yönteminin nesneyi değişmez bir töz olarak gören statik yapısı, Hegel'in her nesnenin aslında karşıtların birliği olduğunu savunan diyalektik hamlesiyle kırılmıştır. Bobaroğlu'nun vurguladığı gibi, "nesne, olay ve olgular özdeş var oluşlar değil, tam aksine çelişik bir doğadadırlar. Her nesne karşıtların birliğidir; bunun için de devingendir, durağan değildir" (Bobaroğlu, 2014). Bu diyalektik anlayışın doğal bir sonucu olarak bilinç, dünyayı sınırlayan bir yeti olmasının yanı sıra, kendi içeriği –bilgi, dil, düşünce– tarafından sınırlanan bir yetidir. İnsanın anlam dünyası, işte bu karşılıklı sınırlama ilişkisinin ürünüdür. Leibniz'in 'penceresiz monad'larına tezat oluşturarak (Leibniz, 2021), burada insan bilincini temelde pencereli bir varlık olarak ele alıyoruz; çünkü pencere, dışarıyla kurulan ilişkinin, düşünsel alışverişin ve tözsel dönüşümün adıdır. Ancak bu pencere sabit değildir; içinde yaşanılan kültürün toplumsal ilişkileri ve eğitim süreçleri bilincin içeriğini şekillendirir ve dolayısıyla pencerenin çerçevesini dönüştürür. 'Bakışa çizilen sınır' her zaman aynı koordinatlarda durmaz; o tarihseldir, toplumsaldır, bireyseldir ve en önemlisi diyalektiktir. En nihayetinde bakışa çizilen her sınır (*pencere*), aşılmak ve yeniden kurgulanmak üzere oradadır; dolayısıyla pencereyi hem bir eşik olarak kabul etmek

---

* Bu çalışma, Yrd. Doç. Önder Büyükerman danışmanlığında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü bünyesinde 2007 yılında tamamlanan "Heykelde Bakışa Çizilen Sınır: Pencere" başlıklı Yüksek Lisans eser metni çalışmasından üretilmiştir.

** Dr. Öğr. Üyesi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü, tolga.yurtozveri @msgsu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-6352-8529

hem de onu dönüştürmek, özgürlüğün ve hakikate açılan o bitimsiz çabanın ta kendisidir. Sınır; belirlenimdir, çelişkidir, ilişkidir; dolayısıyla dönüşümdür.

2. Sınırın Ontolojisi: Hiçlikten Varlığa Geçişin Zemin

Felsefe tarihinde sınır kavramı, çoğu zaman olumsuz bir kısıtlama olarak görülmüştür; nitekim Platon'da idealar aleminin sınırsız mükemmelliği karşısında, fenomenler dünyası bir eksiklik ve bir sınırlılık olarak nitelendirilir (Platon, 1999). İdealar mutlak, değişmez ve sınırsız bir gerçeklik katmanını oluştururken, duyulara hitap eden nesneler dünyası bu ideaların yalnızca gölgelerini yansıttığı için Platon için bu sınırlılık, ontolojik bir eksikliktir; zira fenomen, ideaların tam varlığına ulaşamadığı için sürekli bir yoksunluk halindedir. Mağara alegorisinde, zincire vurulmuş mahkûmların yalnızca gölgeleri görmesi, bilincin en alt düzeyde sınırlanmış halini temsil ederken, dışarı çıkan mahkûmun güneş ışığına alışma süreci ise sınırı aşarak daha geniş bir pencereye kavuşma sürecinden başka bir şey değildir. Bu noktada Aristoteles, form ile madde arasındaki ilişkide sınırın kurucu rolünü daha net ortaya koyarak felsefi bir dönüşüm başlatır. *Metafizik*'in IX. kitabında geliştirdiği potansiyellik (dynamis) ve gerçekleşme (energeia/entelecheia) ayrımına göre bir varlık, sahip olduğu form sayesinde 'ne ise o'dur; dolayısıyla form, maddeyi sınırlandıran ana ilkedir. Ancak bu sınırlandırma Platoncu anlamda bir eksiklik değil, aksine gerçekleşme anlamına gelir; örneğin bir tohumun toprakta belirli koşullar altında ağaca dönüşme potansiyeli taşıması, tohumun kendini sınırlı bir form olan 'ağaç' olarak gerçekleştirmesidir (Aristoteles, 2010). Sınır, bu dönüşümün hem koşuludur hem de sonucudur; çünkü tohum, sınırsız bir 'her şey olabilme' halinden kurtulup belirli bir şey olmak için sınırlanmaya, yani form almaya ihtiyaç duyar ve bu anlamda Aristoteles, sınırı olumsuz bir kavram olmaktan çıkarıp ontolojik bir zorunluluk haline getirir.

Sınırın bu ontolojik zorunluluğu, Herakleitos'un akış felsefesinde daha da kökten bir işleve sahiptir; nitekim Herakleitos'un fragmanlarında ima edildiği üzere sınırlar, onlarsız akan bir nehrin yayılıp gideceği kıyılar gibi gereklidir. Nehir, akan su ve kıyılar arasındaki gerilimle kurulmuştur ve kıyılar olmazsa nehir yayılıp yok olur; zira nehir, ancak kıyıların sınırladığı bir yatak içinde akmaya devam ederken sınır, belirsizliği belirli kılar, akışa yön verir ve ona biçim kazandırır (Herakleitos, 2009). Nehrin varlığı, kıyılarıyla kurduğu gerilime bağlı olduğu için bu anlamda sınır, bir 'son' değil, bir durma noktası ile akışın devamı arasındaki diyalektik gerilimin adıdır. Herakleitos'un 'polemos' (savaş, çatışma) olarak adlandırdığı şey, tam da bu gerilimdir: Sınırın korunması ile aşılması arasındaki sürekli mücadele. Herakleitos için bu çatışma yalnızca yıkıcı değil, aynı zamanda yaratıcıdır; nitekim logos (akıl, söz, oran) işte bu karşıtların geriliminden doğar. Kesin bir sınırdan söz edebilmek için mutlak bir kesintinin olması gerekir, ancak doğa ve evrende mutlak bir yalıtım gözlenemez; her şey birbiriyle ilişkilidir. Dünya'nın sınırı, geometrik bir küre formülünden ibaret değildir; atmosfer, manyetosfer ve Van Allen kuşakları, Dünya'nın uzayla kurduğu kesintisiz ilişki-

nin parçalarıdır. Bu katmanların her biri bir 'sınır' olarak düşünüldüğünde, aslında bir geçiş bölgesidir; zira atmosfer, troposferden stratosfere, mezosferden termosfere uzanan bir dizi eşikten oluşur ve her eşik, fiziksel ve kimyasal özelliklerin ani değiştiği ama hiçbir zaman tamamen kesintiye uğramadığı bir seyir alanıdır. Sınır, burada bir ayraç değil, geçişlerin ve dönüşümlerin gerçekleştiği bir oluş aralığını dile getiren dönüşüm zeminidir. Bu düşünce, Stoacıların 'pneuma' (nefes, ruh) kavramıyla da uyumludur; çünkü Stoacılara göre evren, sürekli bir gerilim (tonos) halindeki aktif bir ilke olan pneuma tarafından bir arada tutulur ve sınırlar, bu pneuma'nın farklı yoğunlaşma dereceleridir; yani kesinti değil, geçiş ve dönüşüm bölgeleridir (Diogenes Laertios, 2003).

Hegel'e göre sınır, bir şeyin nitel ve nicel olarak ne olduğunu belirleyen ölçü (Maß) kavramında somutlaşır; nitekim Hegel, Mantık Bilimi'nin 'Varlık' kitabının üçüncü bölümünde, ölçüyü nitel niceliğin birliği olarak tanımlar (Hegel, 2014). Bu ölçü anlayışına göre, bir şey, belirli bir nicelik aralığında kaldığı sürece o şeydir; ancak sınırı aşmak, bir nitelikten başka bir niteliğe geçiş eşiğidir. Suyun 0°C'de donması veya 100°C'de buharlaşması gibi, bu geçiş bir yok oluş değil, bir dönüşümdür. Bu süreci Hegel 'niceliksel sıçrama' olarak adlandırır; zira nice birikim, kritik bir eşikte nitel sıçramaya yol açar. Bilinç için de aynı şey geçerlidir: Bir anlam dünyasından başka bir anlam dünyasına geçiş, sınırın aşıldığı ama ortadan kalkmadığı bir eşik deneyimidir. Bir çocuğun yürümeyi öğrenmesi, bir bilim insanının paradigma değişimi yaşaması, bir sanatçının yeni bir biçem bulması – bunların hepsi, bilincin nicel birikiminin nitel sıçramaya dönüştüğü anlardır. Bu durum, Karl Popper'ın 'üç dünya' kuramıyla da ilişkilendirilebilir: Fiziksel dünya (Dünya 1), zihinsel dünya (Dünya 2) ve nesnel bilgi dünyası (Dünya 3) arasındaki sınırlar geçişlidir ve bir bilimsel teorinin doğuşu, Dünya 2'deki bir sezginin Dünya 3'te nesneleşmesi sürecinde sınırları aşar (Popper, 2022). Bu katediş, Hegel'in terminolojisinde bir "Aufhebung"dur (aşma); nitekim eski sınır tamamen ortadan kalkmaz, dönüşerek yeni bir düzeyde saklanır**.** Ancak Hegel'in bu diyalektik modeli, fenomenal dünyanın sınırlarına içkindir. Çağdaş fizik ise bilincin kavrayış sınırlarının ötesine işaret eder: zira evrenin yaklaşık %68'ini karanlık enerji, %27'sini karanlık madde oluşturur. Bu iki bileşen, bildiğimiz madde ve enerjinin (baryonik madde) toplamının beş katından fazladır ancak karanlık madde ve karanlık enerji, bugünkü bilincimizin henüz olumlayarak tanımlayamadığı, hatta olumsuzlayarak bile sınırlarını çizmekte zorlandığı bir bilinmezlik sınırını temsil eder ve onların varlığını ancak etkileriyle kavrayabiliriz.

3. Belirlenim ve Olumsuzlama: Olumlamanın Gizil Ötekisi

Spinoza'nın "tanımlamak sınırlamaktır" (determinatio est negatio) ilkesi, her olumlamanın gizil bir olumsuzlamayı içerdiğini savunur ve nitekim *Etika*'nın 'Tanrı Üzerine' bölümünde Spinoza, bir şeyin tözünü belirlemenin, onu diğer tüm şeylerden ayırmak olduğunu yazar (Spinoza, 2011). Bu ilkeye göre bir çiçeğin 'kırmızı' olduğunu söylemek, onu aynı zamanda 'yeşil olmayan', 'sarı olmayan' ve 'mavi olmayan' olarak işaretler; dolayısıyla her olumlama, nesneyi mümkün olan diğer tüm olumlamaların dışında konumlandırır. Descartes'ın "cogito ergo sum"

(düşünüyorum, öyleyse varım) çıkarımı da benzer bir olumsuzlama üzerine kuruludur; zira 'Düşünüyorum' derken, düşünmeyen her şey –beden, duyular, dış dünya, her türlü maddi varlık– geçici olarak paranteze alınır (Descartes, 2013). Bu metodik şüphe aslında bir olumsuzlama eylemidir ve bu olumsuzlama sayesinde 'ben'in kesin bilgisine ulaşılır ki bu da olumsuzlamanın, belirlenimin ayrılmaz bir parçası olduğunu gösterir. Hegel bu süreci belirlenimli olumsuzlama (bestimmte Negation) kavramıyla ileri götürür; *Tinin Görüngübilimi*'nin Önsöz'ünde olumsuzlamanın yalnızca soyut bir yok etme olmadığını, aksine belirlenimli bir olumsuzlamanın yeni bir form ürettiğini yazar (Hegel, 2015). Burada olumsuzlama, karşıt olanı dışlamak değil, aşarak içine katmaktır (Aufhebung). Almanca'daki bu kavram; kaldırmak (bir şeyi ortadan kaldırmak), saklamak (bir şeyi muhafaza etmek) ve yükseltmek (bir şeyi daha üst bir düzeye çıkarmak) gibi üç anlamı bir arada taşır. Hegel'in 'varlık-yokluk-oluş' triadı bunun en çarpıcı örneğidir; zira hiçbir belirlenimi olmayan ve en soyut başlangıç noktası olan 'saf varlık', bu belirlenimsizliği nedeniyle hemen kendi karşıtı olan 'yokluk' ile çakışır. Varlık ile yokluk birbirlerine geçer ve bu geçişin kendisi 'oluş'tur; oluş ne saf varlıktır ne saf yokluktur, ikisinin birliğidir ve her ikisini de aşmıştır (Hegel, 2014). Bu diyalektik, Nietzsche'nin 'değerlerin ters çevrilmesi' (Umwertung aller Werte) kavramında da izlenebilir; öyle ki Nietzsche, *Ahlakın Soykütüğü Üzerine*'de, bir değerin belirleniminin –örneğin 'iyi'nin– kendi karşıtı olan 'kötü' tarafından olumsuzlanmasıyla gerçekleştiğini yazar. Ancak bu olumsuzlama, karşıtı yok saymaz; onu yeniden değerlendirir (Nietzsche, 2011).

Efendi ahlakı, köle ahlakı tarafından olumsuzlanır, ama bu olumsuzlama sonucunda ortaya çıkan yeni ahlak anlayışı, her ikisinin de izlerini taşır. Bilinç için bu, yeni bir anlam dünyası kurmanın eskiyi tamamen silmek değil, onu dönüştürerek taşımak olduğu anlamına gelir. Foucault'un 'episteme' kavramı da buna işaret eder: Her tarihsel dönem, kendinden önceki bilgi yapılarını tamamen reddetmez; onları dönüştürerek, bastırarak ya da yeniden çerçeveleyerek kendi söylemini kurar (Foucault, 2015). Örneğin, Rönesans episteme'si, klasik episteme tarafından olumsuzlanırken, benzerlik ilkesi tamamen yok olmaz; temsil mantığı içinde yeniden biçimlenir.

Heykeltıraşın mermeri yontması da tam olarak budur; mermere vurulan her darbe aslında bir olumsuzlamadır ancak bu olumsuzlama belirlenimlidir. Sanatçı, mermeri yok etmek için değil, içinde saklı olan formu açığa çıkarmak için olumsuzlar. Michelangelo'nun rivayet edilen sözü durumu özetler: "Melek zaten mermerin içinde; ben sadece fazlalıkları temizliyorum". Burada 'fazlalık' olarak adlandırılan şey aslında mermerin 'pencere olmayan' kısmıdır ve ortaya çıkan pencere, mermerin 'artık mermer olmayan' kısmı ile 'hala mermer olan' kısmı arasındaki diyalektik birliktir. Daha önce belirtildiği gibi, Aufhebung'un üç anlamı burada somutlaşır: Mermerin bir kısmı kaldırılmıştır (yontulmuş, artık fiziksel olarak mevcut değildir), saklanmıştır (yontulan kısım toz olarak ortamda dolaşır, eserin anısında, sanatçının eyleminde, izleyicinin hayal gücünde yaşar)

ve eser yükseltilmiştir (artık bir mermer bloğu değil, bir anlam taşıyıcısıdır; fiziksel bir nesneden kültürel bir simgeye dönüşmüştür).

Bu süreç, Sartre'ın 'varoluş özden önce gelir' ilkesiyle de ilişkilidir. Varoluşçuluk'ta Sartre, bir nesnenin (örneğin bir makasın) önce özünün tasarlandığını, sonra var edildiğini; oysa insan için durumun tersi olduğunu söyleyerek insanın önce var olduğunu, sonra kendi özünü seçimleriyle inşa ettiğini belirtir (Sartre, 2000). Heykeltıraş da mermere önceden belirlenmiş bir 'öz' dayatmaz; aksine her vuruşta ve her olumsuzlamada pencere 'var olur'. Sanatçı, tıpkı Sartre'ın anlattığı insan gibi, varoluşuyla özünü birlikte üretir. İnsan bilinci de kendini benzer bir yontma sürecinde inşa eder: Her deneyim her karşılaşma, her seçim, bilincin mermerine bir darbedir; bilinç, bu darbelerin toplamından kendi 'ben' penceresini inşa eder.

4. İlişki ve Bağıntı: Varlığın Dokuması ve Geçişli Akış

"Evren bir ilişkiler bütünüdür," der Engels, *Doğanın Diyalektiği*'nde (Engels, 1977) ve bu düşünceyi desteklercesine Hint filozofu Kanada ise *Vaiśeṣika Sūtra*'da "Hiçbir varlık, öteki varlıklardan bağımsız olarak var olamaz" demiştir (Kanada, 2004). Kanada'nın atomcu öğretisi, her ne kadar bireysel atomların (paramanu) varlığını öne sürse de bu atomların niteliklerinin (dharma) ve eylemlerinin (karma) ancak diğer atomlarla ilişki içinde ortaya çıktığını kabul ederek varlığın varoluş koşulunu, başka varlıklarla olan ilişkisi olarak belirler. Bir şeyi tam olarak bilmek, onun girdiği tüm ilişkileri bilmektir; o halde ilişki, varlıkbilimsel bir kategoridir ve var olmak, ilişki içinde olmaktır.

Leibniz'in 'monadları' bu ilkenin en büyük istisnası gibi görünür: Monadların penceresi yoktur, birbirleriyle etkileşmezler (Leibniz, 2021). Ancak Leibniz bile, monadların 'önceden kurulmuş uyum' (harmonie préétablie) içinde olduğunu söyler; her monad, kendi içsel gelişimini Tanrı tarafından önceden programlanmış bir uyum içinde sürdürür ve bir monaddaki değişim, diğer monadlardaki değişimle doğrudan nedensel olarak değil, uyum sayesinde eşzamanlıdır. Bu uyum, bir ilişkidir – üstelik en karmaşık olanı (Leibniz, 2021); dolayısıyla monadlar bile ilişkiden kaçamaz, yalnızca ilişki biçimleri değişir. İnsan bilinci de içinde yaşadığı kültürden, dilden ve başka bilinçlerden bağımsız değildir. Merleau-Ponty, *Algının Fenomenolojisi*'nde ve daha sonra *Duyumlanabilir ve Duyumlanmaz*'da özne ile dünya arasında 'yabancılaşma' (ek-sistans) değil, 'birlikte varoluş' (être-au-monde) olduğunu savunur (Merleau-Ponty, 2017; Merleau-Ponty, 2023). Algılayan beden, dünyanın dışında duran bir gözlemci değildir; dünya, öznenin dışında bir nesne olarak değil, öznenin kendini gerçekleştirdiği bir ortam olarak var olur. Pencere, işte bu birlikte-varoluşun en yoğun sembolüdür; özne ile dünya arasındaki karşılıklı bağımlılığı –birinin diğerine bakışını, diğerinin birine açılmasını– aynı anda mümkün kılar. Pencerenin camı, ikisini birbirinden ayıran ama aynı zamanda birbiriyle ilişkilendiren ince bir tabakadır.

Kant, *Arı Usun Eleştirisi*'nde dört ana grupta topladığı kategoriler (ulamlar) arasında bağıntı (Relation) kategorisini özellikle vurgular (Kant, 2020). Ona göre

her yargı, ne türden olursa olsun, bir bağıntıyı dile getirir; birlik, çokluk ve tümlük gibi nicelik kategorileri; olgusallık, var olmama ve zorunluluk gibi modalite kategorileri bile son kertede bir bağıntı içinde belirlenir. Örneğin 'Sokrates ölümlüdür' yargısı, 'Sokrates' ile 'ölümlülük' arasında bir bağıntı kurar; bu, modern fiziğin keşfettiği dolanıklık (entanglement) fenomeniyle ne kadar uyumludur: Parçacıklar arasındaki ilişki, onların bireysel özelliklerinden daha temeldir. 1935'te Einstein, Podolsky ve Rosen (EPR paradoksu), kuantum dolanıklığın, birbirlerinden uzaysal olarak ayrılmış parçacıklar arasında klasik fizikte görülmeyen bir bağıntıya işaret ettiğini ortaya koymuşlardır (Einstein, Podolsky ve Rosen, 1935). Bu bağıntı, sınırın 'geçişli akış' doğasını neredeyse matematiksel bir kesinlikle gösterir: Bir parçacığın dönüş yönü (spin) ölçüldüğünde, diğer parçacığın dönüş yönü anında belirlenir, aralarında ışık hızında bir sinyal alışverişi olmasa bile.

Fizikçiler bu durumu 'uzaktan ürkütücü etki' (spooky action at a distance) olarak adlandırmışlardır; parçacıklar arasındaki uzay-zamansal sınır, bir 'kesinti' değil, bir 'korrelasyon' aracıdır. Pencere de bu şekilde işler: Dışarıdaki bir olay, içerideki algıyı anında etkiler; aradaki cam (yani algısal sınır) bir engel olmaktan çok, bir korrelasyon kurucudur. Edward Lorenz'in kelebek etkisi kuramı (Lorenz, 1963), küçük bir değişkenin (Brezilya'da bir kelebeğin kanat çırpması) büyük sonuçlara (Teksas'ta bir kasırga) yol açabileceğini gösterir. Bu deterministik kaos teorisinin bulgusu, doğrusal olmayan sistemlerde başlangıç koşullarına hassas bağımlılığın var olduğudur. Bilinç dünyamız için de geçerlidir: Küçük bir bilgi kırıntısı, yeni bir deneyim, beklenmedik bir karşılaşma, penceremizin çerçevesini kökten değiştirebilir. Bu nedenle bilgi, Popper'ın 'eleştirel rasyonalizm'inde olduğu gibi, sürekli olarak sınanarak, eleştirilerek ve yanlışlanarak ilerler (Popper, 2022). Her yeni bilgi, önceki pencerenin bir olumsuzlamasıdır; ama bu olumsuzlama, Aufhebung'a uygun olarak eskiyi içinde taşır. Pencere, statik bir yapı değil, dinamik bir ilişkiler ağının ürünüdür.

5. Dil, Kültür ve Pencere: Anlamın İnşası

Dil olmadan bilincin olamayacağı tezi, çağdaş felsefenin önemli bir bölümünün –Heidegger, Wittgenstein, Gadamer, Ricoeur– ortak paydasıdır ancak bu filozofların her biri, dil-bilinç ilişkisini farklı bir açıdan ele alarak pencerenin farklı yönlerini aydınlatmamıza olanak tanır. Ludwig Wittgenstein, erken dönem eseri *Tractatus Logico-Philosophicus*'ta (Wittgenstein, 2026) "dilimin sınırları, dünyamın sınırlarıdır" tezini savunur ve ona göre dil, dünyayı resmeden bir işaretler sistemidir.

Mantıksal olarak kurulmuş bir dilin sınırları, anlamlı olanın sınırlarıdır; nitekim bu tezin ünlü son cümlesi "Hakkında konuşamadığımız şeyin üzerine susmalıyız" (Wittgenstein, 2026) diyerek, mantıksal olarak dile getirilemeyen ancak kendini 'gösteren' etik, estetik ve yaşamın anlamı gibi unsurlara işaret eder. Pencere metaforuna sadık kalırsak dilimizin yapısı pencerenin camıdır ve mantıksal olarak kurulmuş dil berrak bir cam sunar; ancak bazı şeyler, tıpkı camın kendisi veya dışarıdaki renklerin bir kısmı gibi bu camdan işaret edilir ama doğrudan

söylenmez. Dolayısıyla Wittgenstein bu dönemde, söylenemeyenin ancak susularak 'gösterilebileceğini' savunur ve pencere, söylenemeyeni göstermek için susmayı gerektirir. Wittgenstein, *Felsefi Soruşturmalar*'da (Wittgenstein, 2003) bu katı yaklaşımını radikal bir biçimde dönüştürerek dilin tek bir özü olmadığını, bunun yerine 'dil oyunları'nın çoğulluğu olduğunu savunur. Emir verme, şaka yapma, dua etme gibi her birinin kendi kuralları ve anlam üretme biçimleri olan bu dil oyunları (Wittgenstein, 2003) arasında 'nihai' bir temel yoktur; yalnızca aile benzerliği ilişkileri vardır. Bu durum pencerelerin çoğulluğu anlamına gelir; sanatın, bilimin veya hukukun dili her biri farklı bir pencere açar ve bu pencereler arasında mutlak veya evrensel bir hiyerarşi yoktur, çünkü her biri kendi yaşam formu içinde geçerlidir. Wittgenstein için anlam, bir içsel durumun dışa vurumu değil, bir dil oyununun kurallarına uygun kullanımdır ki bu da pencerenin camının berraklığının değil, kullanım biçiminin anlamı belirlediği anlamına gelir. Aynı sözcük farklı dil oyunlarında farklı anlamlar kazandığı için pencereden görünen manzara değil, pencerenin hangi odaya ait olduğu ve nasıl kullanıldığı önem kazanır.

Martin Heidegger ise dilin daha da köktenci bir analizini sunarak, *Hümanizm Üzerine*'de (Heidegger, 2020) "Dil, varlığın evidir. İnsan bu evde ikamet eder" (Heidegger, 2020) ünlü cümlesiyle dili, varlığın kendini açığa vurduğu (aletheia – açıklık, hakikat) temel ufuk olarak konumlandırır. İnsan, dili kullanmadan önce dille kuşatılmıştır; bu yüzden dil, dünyayı temsil eden bir araç değil, dünyasının kendisinin açığa çıkış biçimidir ve bir şeyi adlandırmak onu varlığa çağırmaktır. Heidegger'in 'açıklık' (Lichtung) kavramı pencere metaforuyla doğrudan örtüşür; bu açıklık, ormanın içinde ışığın içeri sızdığı bir boşluktur (Heidegger, 2022) ve burada varlıklar görünür hale gelirler. Ama dil olan bu boşluk, aynı zamanda varlıkların bir kısmının gizli kalmasına da yol açar; zira her açılış, bir kapanıştır. Bilinç işte böyle bir açıklıktır: Varlığın kendini gösterdiği ama her zaman sınırlı bir biçimde gösterdiği bir açıklık ki bu açıklığın sınırları dilin dokusuyla örülüdür. Heidegger'e göre 'varlık unutulmuştur' ve bunun anlamı, teknik-araçsal dilin (Gestell) egemenliği altında varlığın açıklığının daralmış olmasıdır. Şiir (Dichtung) ise bu açıklığı yeniden genişletme olanağıdır; şair, dilin camını temizleyen, pencerenin çerçevesini genişleten kişidir ve bu anlamda sanat, yalnızca bir güzellik üretimi değil, aynı zamanda bir hakikat olayıdır. Kültür, bu dilsel pencerenin toplumsal boyutudur ve insan, içine doğduğu kültür dünyasının penceresinden bakarak ortak duygu, düşünce ve alışkanlıklarla biçimlenir. Tarih içinde oluşan ortak bilinçdışı bellek bireyler üzerinde kültürel bir kimlik yaratır ki Michel Foucault bu süreci 'episteme' kavramıyla açıklar. *Kelimeler ve Şeyler*'in (Foucault, 2015) Önsöz'ünde, her tarihsel dönemin kendine özgü bir bilgi yapısına –yani bir episteme'ye– sahip olduğunu ve bu yapının neyin 'doğru' veya 'akla uygun' olduğunu belirlediğini yazar (Foucault, 2015).

Foucault, Batı düşüncesinin Rönesans'ta benzerlik, klasik çağda temsil ve modernitede insanın sonluluğu ilkeleriyle üç büyük episteme'den geçtiğini gös-

terir. Her biri farklı bir penceredir ve her episteme kendinden öncekini dönüştürerek yeniden kurar, ancak bu dönüşüm Hegelci anlamda bir Aufhebung değil, Foucault'nun deyimiyle bir kopuş ve yeniden yapılanmadır (Foucault, 2022). Bireyleşme ise bu kültürel pencerelerin içinde, onlarla hesaplaşarak ve nihayet kendi penceresini inşa etme sürecidir. Nietzsche'nin 'üstinsan' (Übermensch) kavramı bu noktada bir çağrıdır; üstinsan, sürü ahlakının penceresini dönüştürerek kendi değerlerini koyma cesaretini gösteren kişidir (Nietzsche, 2021). Elbette bu dönüştürme tamamen yok etme değil, var olanla hesaplaşarak aşmadır.

6. Sanat, Özgürlük ve Pencerenin Yeniden İnşası

Bütün bu felsefi tartışma, nihayetinde sanat ve yaratım sorununa bağlanır; çünkü kendi penceresini inşa eden insan, aynı zamanda özgürdür. Bu özgürlük, hazır bir çerçeveye boyun eğmek değil, aksine o çerçeveyi dönüştürme kapasitesidir. Bu kapasite sayesinde her insan, kendi anlam dünyasını yeniden inşa edebilir, farklı düzeylerde oluşturabilir ve hayata yeni bir pencereden bakabilir. İşte bu yaratım süreci, insanın özgürlüğü ve özgünlüğüdür. Bu özgünlük, Aristoteles'in *Metafizik*'te geliştirdiği olanak (dynamis) ve edim (energeia) ayrımıyla düşünüldüğünde daha somut bir hal alır (Aristoteles, 2010). Aristoteles'e göre bir şeyin olanağı, onun ne olmaya yatkın olduğuyla sınırlıdır; ancak sanatçı için bu yatkınlık tek bir erek değil, bir dizi açık olasılıktır.

Sanatçı, malzemeyi yontarken, malzemenin direnci, aracın olanakları ve geleneğin ağırlığı içinde bir olanağı edime dönüştürür. Bu dönüştürme eylemi, Aristoteles'in erekli evreninde olduğu gibi zorunlu bir gerçekleşme değil, özgür bir tercihtir – dolayısıyla burada Aristoteles'ten esinlenilmiş, ancak onun teleolojik çerçevesi aşılmış bir yaratım anlayışı söz konusudur. Bu yaratım eylemi, var olanı olumsuzlayarak aşar. Ancak bu aşış salt bir inkar değil, belirlenimli bir olumsuzlamadır (Adorno, 2019). Adorno'nun kavramını burada şu anlamda kullanıyorum: Sanat, hazır kalıpları reddeder; ama bu reddediş, boş bir hiçleme değil, kalıpların içinden onları dönüştürecek bir gerilim üretir. Bu gerilim, Heidegger'in *Sanat Eserinin Kökeni*'nde sözünü ettiği gibi, eserin bir hakikat açmasını (aletheia, sich ereignen) sağlar (Heidegger, 2025). Açılan hakikat, nesnel bir doğru değil; daha önce kapalı olan bir anlam ufkunun, işte tam da bu eserde, burada, şimdi, görünür kılınmasıdır.

Pencere heykelleri tam olarak bunu yapar: Bir malzeme bloğu, bir boşluk ve bir çerçeveden ibaret olsalar da bilincin hem sınırlı olduğu hem de bu sınırlılık içinde kendini aşma potansiyeli taşıdığı hakikatini açarlar. Bu hakikatle karşılaşan bakan kişi, pencereden dışarı bakarken kendi konumunu da fark eder – ancak bu bir öz yansıma (ayna) değildir; tam tersine, dışarıya yönelmiş bakışın, kişiyi kendi bilincinin sınırıyla yüzleştirmesidir. Pencere bu yönüyle, bakanı kendi sınırını fark etmeye çağıran bir aralıktır. Tıpkı bir mağara duvarındaki yarıktan sızan gün ışığını gören mahkûm gibi – ancak bu kez mahkûm mağaradan çıkmaz; çünkü hakikat, mağaranın dışında bir İdealar dünyasında değil, tam da bu sınırlılığın içinde, onun geriliminde açılır. Fark eden kişi artık penceresine eskisi gibi bakamaz; çünkü pencere, değişmemiş olsa da ona bakanın gözü değişmiştir.

Bu değişimle birlikte sanatsal yaratım süreci, insanın varoluşsal özgürlüğünün bir icrasına dönüşür. Sartre'ın *Varlık ve Hiçlik*'te analiz ettiği gibi, insan 'kendinde varlık' (être-en-soi) ile 'kendisi için varlık' (être-pour-soi) arasında bir gerilim içinde var olur (Sartre, 2018). Kendisi için varlık, hiçleme (néantisation) yeteneğidir; yani var olanı olduğu gibi kabul etmeyip onu aşma kapasitesidir. Heykeltıraşın malzemeye vurması, tam da bu hiçleme eyleminin kendisidir; sanatçı taşı olduğu gibi bırakmaz, üzerine yokluk, boşluk ve pencere ekler. Ancak bu hiçleme bir yok etme değil; yok ederek yeni bir var etme eylemidir. Bu, özgürlüğün diyalektiğidir; çünkü sınırı kabul etmeden aşamazsın, sınırı aşmadan da özgür olamazsın. Dolayısıyla özgürlük, sınırla dans etmektir. Bu ebedi dönüşte (Nietzsche'nin 'ewige Wiederkunft'u), her pencere kendine özgü bir ışık taşır. Nietzsche, *Böyle Buyurdu Zerdüşt*'te ebedi dönüş fikrini en çarpıcı biçimiyle "En Büyük Ağırlık" (Das größte Schwergewicht) bölümünde sunar: Her an sonsuz kez geri dönecek olsa, bugünkü seçimlerimiz bu sonsuzluğun ağırlığını taşır (Nietzsche, 2021). Ancak buradaki sanat yorumum, Nietzsche'nin aynıyla tekrar eden ebedi dönüşüne değil, ondan esinlenen bir sorunsala dayanır: Sanatçı için her yeni eser, daha önce olmayan bir şeyin ortaya çıkışıdır – yani ebedi dönüşün aynılık ilkesini aşan, tek seferlik ve geri dönüşsüz bir yaratım. Bu yüzden sanatçı her seferinde yeniden başlar ve her pencere kendi başına bir dünyadır. Sanat, özgürlüğün en yetkin ifadesi olduğu kadar, aynı zamanda en somut kefaletidir. Heykel, malzemeye işlenmiş özgürlük eylemidir ve her form, bir 'dur' çağrısı olduğu kadar aynı zamanda bir 'geç' çağrısıdır. Pencere, işte tam bu ikili çağrının adıdır. Sanatçı, malzemeye ne kadar vurursa vursun, taşın kendine özgü bir direnci vardır ve işte özgürlük de tam bu direnç noktasında, yani malzemenin sertliğiyle bilincin esnekliğinin buluştuğu o diyalektik sınırda başlar. Özgürlük, hiçbir direncin olmadığı bir boşlukta değil, malzemenin sunduğu bu fiziksel direncin zihinsel bir açılıma dönüştüğü süreçte ortaya çıkar. Pencere, işte bu diyalektiğin en yoğun imgesidir.

7. Yapıtların Kavramsal ve Plastik Çözümlemesi: Biçimin Diyalektiği

Tolga Yurtözveri'nin *Aralık* (Görsel 1-4), *Eksen (*Görsel 5-8), *Kafes* (Görsel 9-12), *Yankı* (Görsel 13-16), *Eşik* (Görsel 17-20), *İz* (Görsel 21-24), *Prometheus* (Görsel 25-28), *Hermes Trismegistus* (Görsel 29), *Sınır* (Görsel 31-32), *Sınırda Bir Düş* (Görsel 30), *Bölünme* (Görsel 33-36), *Sınırda I* ve *Sınırda II* (Görsel 37-38), *Kademeli Varoluş* (Görsel 39), *İçsel Devinim* (Görsel 40), *Merkezcil Akış* (Görsel 41) ve *Kadim Kalıntı* (Görsel 42) adlı yapıtları, malzemenin direnci ile felsefi soyutlamanın kesiştiği, alçı/taş ikilisinin somutluğu ile pencere/bilinç/sınır kavramlarının soyutluğu arasında şekillenen bir gerilim alanını her bakışta yeniden üretir. Bu gerilim alanı, kaçınılmaz olarak şu ontolojik soruyu gündeme getirir: Sınır, iki ayrı alanı birbirinden katı biçimde ayıran bir çizgi midir; yoksa tam da bu ayırma eylemi sayesinde iki alan arasında anlamlı bir ilişki kuran, onları birbirine bağlayan bir eşik midir?

Yurtözveri'nin yapıtlarının ortaya koyduğu bu ontolojik soru, Atmaca'nın Kiki Smith çözümlemesinde felsefi bir sorunsala dönüşür ve sınırın hem ayıran

hem de bağlayan doğasını kavramsal bir zemine oturtur. Atmaca'nın saptadığı üzere, Kiki Smith teni bir sınır olarak konumlandırarak bedenin iç-dış geçirgenliğini ve ikili karşıtlıkların aşılmasını merkeze alır, dolayısıyla gerçekliğe içeriden dışarıya bir bakış sunar (Atmaca, 2025). Bu saptamaya koşut olarak Yurtözveri de dikey ve yatay formların kurduğu mekansal denge içinde, gözleri tamamen kapalı portre figürlerini alçı ile taşın diyalektik gerilimi ve siyah-beyaz kareli yüzeylerin zıtlığı üzerinden inşa eder; böylece sınırın hem ayıran hem de geçit veren çift kutuplu doğasını bütüncül bir plastik anlatıya kavuşturur. Zira gözlerin kapalılığı, dış dünyaya kapanarak bir "içe bakış" hali yaratır; bu içsel yoğunlaşma, Smith'in tenin geçirgenliğiyle kurduğu "içeriden dışarıya bakış"a koşut bir bilinç durumu olarak okunabilir. Aynı doğrultuda, alçı ile taşın diyalektik gerilimi ve siyah-beyaz kareli yüzeylerin zıtlığı, sınırın salt bir ayrım hattı olmadığını, aksine karşıtlıkların birleştiği bir geçit olduğunu ortaya koyar. Axis Mundi ve Imago Mundi'yi çağrıştıran dikey ve yatay formların vurguladığı mekansal denge ise Smith'in bedensel sınır tartışmasını heykelsi bir mekan kurgusuna taşıyarak bu düşünsel paralelliği somutlaştırır. Nitekim sanatçı, alçının geçici yumuşaklığı ile taşın jeolojik sertliğini diyalektik bir birliktelik içinde kaynaştırır; böylelikle ne fiziksel direncin mutlaklığına ne de kavramsal soyutluğun yalınlığına indirgenebilecek, sınırın özünü görünür kılan bir ara varoluş alanı yaratır. Alçı, sınırın geçici ve dönüşebilir hatlarını imlerken; taş, sınırın kalıcı ve sorgulanmaz ağırlığını simgeler. Bu iki malzeme, birbirini dışlamayan, aksine her yapıtta yeniden dengelenen plastik bir diyalektiğin öznelerine dönüşmüştür. Tezin ana eksenini oluşturan pencere metaforu, tam bu noktada dikey sınır ile yatay geçişin aynı anda var olmasını mümkün kılan varlıkbilimsel bir aralık olarak devreye girer. Aralık'ta iki katı biçim arasında kalan boşluk, bilincin Japon estetiğindeki Ma kavramı –eylemler arasındaki diyalektik duraklama– olarak ele alınır. Eksen'de ise bu boşluk, dikey ile yatayın kesiştiği çizgide somutluk kazanır. Yapıtlarda sıklıkla tekrar eden siyah beyaz kareli yüzeyler, yalnızca bir desen değil, aynı zamanda zıtlıkların birliğinin plastik bir ifadesidir: siyah, bilincin sınırlandığı karanlık alanı; beyaz, aydınlanan, görünür hale gelen sınırın öteki yüzünü temsil eder. Alçının yatay açılımı bakışı akan bir zemine dağıtırken, alçının dikey yükselişi o bakışı keskin bir çerçevede durdurur. Bu karşıtlık, izleyiciyi Platon'un mağara alegorisindeki eşik haline –bilincin artık gölgenin yetmediği, henüz ışığın tam kavranmadığı ara kesite– yani 'sınıra' davet eder.

Platon'un eşiğinden kozmik boyuta geçen Eliade'nin merkez sembolizmasına göre kutsal mekan, bir *Axis Mundi* (dikey kutsal eksen) işlevi görür: tözsel bir merkez kurar, varlık alanını görünür kılar. Ancak bu merkez yalnızca dikey değildir; aynı zamanda evrenin mikrokozmos ölçeğinde yeniden üretildiği bir *Imago Mundi* (kutsal dünya imgesi) olarak belirir. Eliade'de bu iki kavram karşıt değil, kutsal alanın tamamlayıcı iki beliriş biçimidir (Eliade, 2015). İşte bu tamamlayıcılık, Yurtözveri'nin yapıtlarında doğrudan plastik bir karşılık bulmuştur. *Prometheus* ve *Hermes Trismegistus* gibi yapıtlarda merkezde yükselen alçı kütle, yer ile gök arasında bir *Axis Mundi* (Dünya Ekseni) olarak yükselir; dikey kütle, pencerenin sınırlayıcı çerçevesi işlevini görerek bakışı belirli bir sonsuzluk

odağına yönlendirir. Kaidenin dairesel ya da damalı geometrik düzeni ise bu dikey enerjinin üzerine yerleştiği bir *Imago Mundi* düzlemi sunar. Damalı desen, *Imago Mundi*'nin soyut haritasının zıtlıkların bir arada titreşmesiyle kurulduğunu gösterir. Sanatçı, alçının geçirimsiz gövdesini "pencerenin camı" gibi bir geçiş düzlemine dönüştürmüştür; bu geçişi ışığın fiziksel süzülmesiyle değil, bakışın yüzeydeki boşluklara ve oyuklara eklemlenmesiyle sağlar. Kaide, yalnızca bir taşıyıcı değil, pencerenin anlam katmanlarını açığa çıkaran bir eşik olarak konumlanmıştır.

Kozmik eksenin bu dinamik yapısı, *Eksen*'de yatay düzleme sızarak yerini daha disiplinli ve matematiksel bir hesaplaşmaya bırakır. *Eksen*'de yatay düzlemin sistematik bir ızgara düzeniyle kübik parçalara ayrıldığı kompozisyonda, *Imago Mundi* artık yalnızca bir dünya imgesi değil, aynı zamanda zihnin mekana dayattığı rasyonel bir şablondur. Bu düzenli düzlemin tam kalbinden yükselen pürüzsüz dikey sütun, bir *Axis Mundi* olarak bu rasyonel çokluğu tek bir amaçta birleştiriyor gibidir. Düzlem üzerindeki kübik eksilmeler ve yükseltiler, belirlenimin salt zihinsel bir kurgu olmadığını, malzemenin kendi fiziksel sınırlarıyla girdiği bir çatışma olduğunu düşündürür. *Eksen*'de sınır, bu iki formun kesiştiği o tekil noktada –kaotik parçalanmanın dikey düzende nasıl bir sükunete evrildiğini gösteren bir eşik olarak– belirir.

Rasyonel düzenin malzeme üzerindeki bu keskin hakimiyeti, *Kafes*'te kütlenin içinde açılan boşluklarla kendi karşıtını yaratarak yeni bir görme biçimi sunar. *Kafes*'te kütle üzerinde açılan amorf delikler ve kübik eksilmeler, boşluğu salt bir yokluk olarak değil, Heidegger'in ifadesiyle hakikatin perdesinin aralandığı bir *aletheia* (hakikatin ortaya çıkışı) alanıymış gibi konumlandırır. Her yontu izi, Spinoza'nın *determinatio est negatio* (belirlemek olumsuzlamaktır) ilkesinin malzemeye vurulmuş plastik bir izi olarak durur; sanki sanatçı her darbede bir olumsuzlama eylemi üzerinden yeni bir varoluş tasarlamış. *Kafes*'te parçalanmış profilin kübik bir ağ tarafından kuşatılması, bilincin dışarıdan gelen kültürel şablonlarla nasıl çerçevelendiğini sorguluyor gibidir; Foucault'nun *episteme* (bilgi dizgesi) kavramına plastik bir gönderme yaptığı söylenebilir.

Zihinsel şablonların kütle üzerindeki bu statik ağırlığı, *Yankı* ve *Eşik*'te formun kavislenmesi ve yüzeydeki damalı desenlerin devinimiyle bir yaşam enerjisine evrilir. Zıtlıkların birliği üzerinden maddenin durağanlığını aşan bu akışkanlık, Herakleitos'un akış felsefesindeki karşıtların savaşını hatırlatır. *Yankı* ve *Eşik*'te yer alan damalı desenler, birbirini olumsuzlayan ama aynı bütüne ait olan zıtlıkların birliğinin somut birer ifadesi olarak okunabilir. *Yankı*'da yelkeni anımsatan dikey kavisler ile yatay düzlemin birleştiği noktalarda damalı desenin devam etmesi, Bergsoncu bir *élan vital*'in (yaşam atılımı) enerjisini saklı tutar izlenimi verir. *Eşik*'te tekne formunun kavisli hattı boyunca uzanan mekansal müdahaleler ise formun yolculuğunu ve uzamsal sürekliliğini vurgulayarak diyalektik bütünlüğü tamamlar.

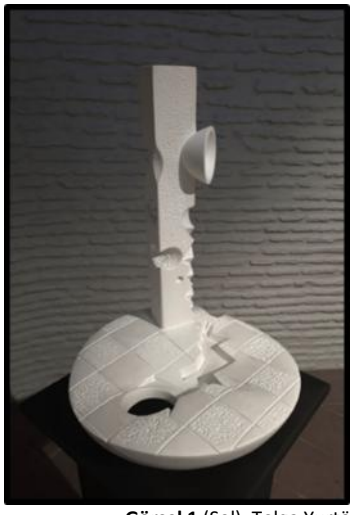
Formun bu uzamsal yolculuğu, *İz*, *Prometheus* ve *Hermes Trismegistus*'ta dışa dönük bir akıştan ziyade, tözün kendi merkezine çekildiği fenomenolojik bir derinleşmeyle sonuçlanır. *İz*'de küresel formların kendi üzerine kapandığı ve damalı yüzeylerin formun kütleselliğiyle bütünleştiği görülür; *Prometheus* ve *Hermes Trismegistus* ise bu anlayışın özgün örnekleridir. Bu yapıtlarda Hegel'in *Selbstbewusstsein* (tinin kendine dönüşü/özbilinç) kavramı plastik bir karşılık bulur gibidir. Işık ve gölge, bilincin fenomenal sınırlarını çizerken; derin yarıklar ve kaide üzerindeki amorf boşluklar, numen (kendinde şey) alanını işaret eden birer gösterge olarak kurgulanmış izlenimi verir. Geleneksel büst kaidesi üzerinde yükselen ancak modern geometrik müdahalelerle yapısöküme uğratılan formlar, sanat tarihsel süreklilik ile şimdiki zamanın parçalı algısını bir araya getirir.

Tarihsel süreklilik ile modern müdahale arasındaki bu diyalektik, *Sınır* ve *Bölünme* serisinde organik akışın rasyonel keskinlikle nihai bir dengede buluşmasını sağlar. Alçının dikey ekseni üzerindeki oyuklar ve dokusal kopmalar, sınırın durağan bir çerçeve olmadığını, boşlukla yontuldukça dinamik bir alan kurduğunu gösterir. Tıpkı bir pencere camının çatlaması gibi: çatlak sınırı bozmaz, aksine sınırın varlığını görünür kılar. Kusursuz yüzey saydamlaşıp yok olurken, oyulmuş yüzey bakışı durdurur ve sınırın kendisini bir hakikat aynası olarak sunar. Yatay boşluklar, bilincin dinlenebileceği tinsel sığınaklar yaratmıştır. *Sınırda Bir Düş*'te figürün kapalı gözleri, bilincin dış dünyaya kapatılmış bir penceresidir; bu kapanışla birlikte içsel titreşim –sınırın en yoğun hissedildiği an– açığa çıkar. *Sınırda I* ve *Sınırda II* ise aynı diyalektiği mermerin jeolojik katılığıyla yeniden kurmuştur: ilkinde sınır, *Axis Mundi*'nin dikey statik aksında birimleri kozmik yükselişe çıkarırken; ikincisinde onları *Imago Mundi*'nin yatay içsel havzasında birleştirerek bir yapısal birliğe dönüştürür. *Axis Mundi* ve *Imago Mundi* burada birbirinin rakibi değil, aynı kutsal alanın iki yüzü –pencerenin dikey çerçevesi ve yatay cam düzlemi gibi– olarak var olur. *Kademeli Varoluş*, *İçsel Devinim*, *Merkezcil Akış* ve *Kadim Kalıntı*, mermerin jeolojik katılığı ile alçının tarihsel geçiciliği arasında yeni bir diyalektik köprü kurar.

Mermerden olan ilk üç yapıt, sırasıyla bilincin katmanlaşmasını (Platoncu mağara basamakları), maddenin direncine rağmen bilincin devinimini (*Imago Mundi*'nin oluşsallığı) ve merkeze doğru akan ancak tam ulaşılamayan bir boşlukla nihayet bulan *Ma*'nın kozmolojik boyutunu (karanlık madde/enerji) adeta somutlaştırır. Alçıdan olan *Kadim Kalıntı* ise bu diyalektiği zamansal bir boyuta taşıyarak, sınırın mekansal uzamını geçmişe taşır ve onu tarihsel bir arkeolojik kesite dönüştürür. Nitekim bu eser, *Axis Mundi* ve *Imago Mundi* yıkıntısı içinde, Foucault'nun *episteme*'ler arasındaki kopuşları değil, dönüşümler içinde potansiyel yeni oluşları saklayan kalıntıları hatırlatır.

Böylece *Aralık*, *Eksen*, *Kafes*, *Yankı*, *Eşik*, *İz*, *Prometheus*, *Hermes Trismegistus*, *Sınır*, *Sınırda Bir Düş*, *Bölünme*, *Sınırda I*, *Sınırda II*, *Kademeli Varoluş*, *İçsel Devinim*, *Merkezcil Akış* ve *Kadim Kalıntı* – tüm bu yapıtlar salt birer mal-

zeme yığını olmaktan çıkar; sınırın ve ilişkinin kendisini bir düşünme biçimi olarak mekana taşıyan ontolojik birer tanıklığa dönüşür. Bu felsefi açılım boyunca izi sürülen "Bakışa Çizilen Sınır: Pencere Olarak Bilinç" metaforu, Yurtözveri'nin yapıtlarında bilincin diyalektik yapısının maddesel bir karşılığa kavuştuğunu gösterir. Pencere, bu bağlamda ne salt bir engel ne de sınırsız bir açıklıktır; daha çok, ikisinin geriliminden doğan bir olabilirlik alanı olarak belirir. Yapıtların malzeme üzerinde yaptığı şey, işte bu gerilimi görünür kılmaktır. Bu görünürlük hali, sanatsal yaratımın yalnızca bir biçim verme eylemi değil, köklü bir varoluşsal tercih olduğunu düşündürür. Çözümlemenin ortaya koyduğu en belirleyici sonuç şudur: Yurtözveri'nin *Sınır* ve *Bölünme* başta olmak üzere tüm bu yapıtlardaki sınır kavrayışı, Platoncu bir eksiklik metafiziğinden çok Hegelci bir diyalektiğe yaslanır. Platon'da sınır, fenomenler dünyasının ideaların tamlığına erişememesinden kaynaklanan bir kusur olarak okunurken; *Eksen* ve *Eşik*'te olduğu gibi bu yapıtlarda sınır, varlığın kendini gerçekleştirmesi için ihtiyaç duyduğu asıl seyir alanıdır. Nehrin kıyıları olmadan akıp gitmesi nasıl mümkün değilse, bilinç de kendini sınırlayan bir çerçeve olmaksızın anlam üretemez. Zihnin bu çerçeveye duyduğu ihtiyaç, malzemenin her bir eksilişinde yeni bir anlamın yükseldiği o dönüştürücü hareketi başlatır. Sanatçının malzeme üzerinde yürüttüğü araştırma süreci –amorf delikler, kübik eksilmeler, kavisli hatlar ile geometrik müdahaleler arasındaki çatışma– tam da Hegel'in *bestimmte Negation* (belirlenimli olumsuzlama) olarak adlandırdığı hareketi somutlaştırır. Her yontu izi bir olumsuzlamadır, ancak bu olumsuzlama keyfi bir yok etme değil, yeni bir belirlenime doğru atılmış adımdır. Malzeme fiziksel olarak eksilir, ama bu eksilme sayesinde yapıt salt bir nesne olmaktan çıkar; bir anlam taşıyıcısına, bir "pencere"ye dönüşür. *Aufhebung* (kaldırma/aşma/yükseltme) kavramının üçlü hareketi –kaldıran, saklayan ve yükselten– işte bu süreçte birebir işler. Bu felsefi işleyiş, sonuçta izleyiciyi malzemenin fiziksel sınırlarından özgürleşmiş bir düşünsel düzleme taşır. Yurtözveri'nin yapıtlarını yalnızca biçimsel bir araştırma olarak değil, aynı zamanda özgürlüğün plastik bir sorgulaması olarak okumak gerekir. Sınırın bilincine varmak, onu aşmanın ilk ve belki de tek koşuludur. İnsan, sınırlı olduğunu bildiği anda, bu sınırlılığın içinde bir seçim alanı bulur. Sonuç olarak Yurtözveri, pencereyi izleyicinin göz hizasına indirerek heykeli salt bir nesne olmaktan çıkarmış ve bilincin sınırın hem kurulduğu hem de aşıldığı bir karşılaşma alanına dönüştürmüştür. İşte bu dönüşüm, "Bakışa Çizilen Sınır: Pencere Olarak Bilinç" tezinin plastik dünyadaki somut bir karşılığı olarak okunabilir.




Görsel 1 (Sol). Tolga Yurtözveri, Aralık (Ma), Alçı, 2025
Görsel 2)Sağ). Tolga Yurtözveri, Aralık (Ma), Alçı, 2025

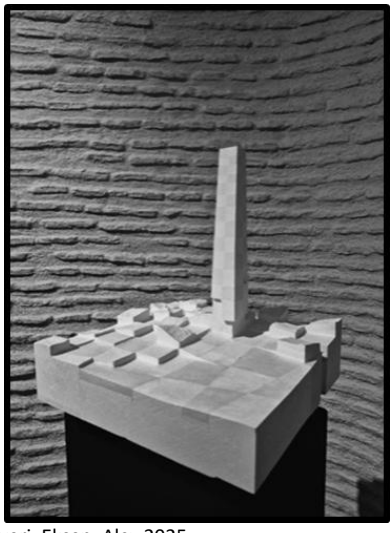



Görsel 3 (Sol). Tolga Yurtözveri, Aralık (Ma), Alçı, 2025
Görsel 4 (Sağ). Tolga Yurtözveri, Aralık (Ma), Alçı, 2025[1]

[1] Görsel 1-4. Tolga Yurtözveri, *Aralık* (Ma), 2025. İki katı form arasında kalan boşluk, zamansal bir eşik olarak heykelin ontolojik zeminini oluşturur. Japon estetiğindeki *Ma* kavramı, yalnızca fiziksel bir ara mesafe değil, aynı zamanda diyalektik bir duraklama anıdır; burada karşıtlar (içe-risi/dışarısı, doluluk/boşluk, hareket/durgunluk) birbirini olumsuzlamaz, aksine birlikte var olur. *Ma*, iki eylem arasındaki düalitenin askıya alındığı ve bilincin sınır deneyimini doğrudan hissedebildiği sessiz bir açıklıktır (*Lichtung*). Bu yönüyle *Aralık (Ma)*, sınırın yalnızca bir ayırıcı değil, aynı zamanda bir ilişki kurucu olduğunu plastik bir biçimde ortaya koyar.




Görsel 5. Tolga Yurtözveri, Eksen, Alçı, 2025
Görsel 6. Tolga Yurtözveri, Eksen, Alçı, 2025

Görsel 7. Tolga Yurtözveri, Eksen, Alçı, 2025
Görsel 8. Tolga Yurtözveri, Eksen, Alçı, 2025[2]

[2] Görsel 5-8. Tolga Yurtözveri, *Eksen,* 2025. Bu heykel, statik ve kutsal olan dikey Axis Mundi ile yatay dünya imgesi Imago Mundi arasındaki ilişkiyi sorgular. Bu iki kavram birbirinin karşıtı değil, tamamlayıcısıdır; tıpkı sınırın hem ayıran hem de birleştiren doğası gibi. Axis Mundi, Imago Mundi'nin içinde yankılanır; Imago Mundi ise Axis Mundi'nin gölgesinde biçimlenir. İkisinin kesiştiği o çizgi –ne tam dikey ne tam yatay– sınırın kendisidir. Dikey olan burada durağan bir kutup değildir; yatay çokluğun içinde titreşen, onu birleştiren ama aynı zamanda onun tarafından yeniden şekillendirilen bir ilke olarak belirir. Sınır, onları ayırmaktan çok, bir arada var olmalarının koşuludur.




Görsel 9. Tolga Yurtözveri, *Kafes*, Alçı, 2025
Görsel 10. Tolga Yurtözveri, *Kafes*, Alçı, 2025




Görsel 11. Tolga Yurtözveri, *Kafes*, Alçı, 2025
Görsel 12. Tolga Yurtözveri, *Kafes*, Alçı, 2025[3]

3 Görsel 9-12. Tolga Yurtözveri, *Kafes*, 2025. Eser hem dışarıdan dayatılan zihinsel şablonları hem de içsel sınırlamaları –kültürün, dilin, alışkanlıkların ördüğü görünmez parmaklıkları– çağrıştırır. Yüzeydeki kübik ağ, Foucault'nun *episteme* kavramını andırır şekilde, bilincin hangi koşullarda anlam üretebileceğini belirleyen tarihsel ve toplumsal bir çerçeve işlevi görür. Ancak bu kafes yalnızca hapseden bir mekanizma değildir; aynı zamanda biçim veren, anlamı mümkün kılan bir *koşul* olarak da okunabilir. Wittgenstein'ın dil oyunlarında olduğu gibi, kurallar hem sınırlar hem de anlam üretiminin zeminini oluşturur. Bu yönüyle *Kafes*, Hegel'in *belirlenimli olumsuzlama* kavramına plastik bir karşılık sunar: Sınırlama, yalnızca kısıtlama değil, aynı zamanda bir açılım ve dönüşüm alanıdır. Heykel, bu diyalektik gerilimi –özgürlük ile belirlenim, içerleme ile dışlama– somutlaştırarak, bilincin kendi sınırlarını fark ettiği bir *Lichtung* (açıklık) anını dondurur.




Görsel 13. Tolga Yurtözveri, *Yankı*, Alçı, 2025
Görsel 14. Tolga Yurtözveri, *Yankı*, Alçı, 2025




Görsel 15. Tolga Yurtözveri, *Yankı*, Alçı, 2025
Görsel 16. Tolga Yurtözveri, *Yankı*, Alçı, 2025[4]

4 Görsel 13-16. Tolga Yurtözveri, *Yankı*, 2025. Eser, formun uzamsal bir yolculuğa çıktığı, bir boşluktan diğerine yansıyarak kendini geliştirip dönüştürdüğü bir döngüyü imler. Bu döngü, Herakleitos'un *oluş* felsefesini andırır şekilde, hiçbir şeyin aynı kalmadığı, her yansımanın bir öncekinden farklı bir geri dönüş olduğu diyalektik bir süreçtir. Kavisli yüzeyler ve tekne formu, sesin mekânda bıraktığı titreşimli izler olarak okunabilir; ancak bu izler, Derrida'nın anlamında birer *différance* (ertelenen fark) gibidir: Her yankı, orijinal sese ne tam olarak ulaşır ne de ondan tamamen kopar. Bu yönüyle *Yankı*, Nietzsche'nin *ebedi dönüş* kavramının plastik bir yorumunu sunar: Her geri dönüş, aynı olanın tekrarı değil, farklı olanın dönüşüdür. Heykel, bu anlamda bilincin kendi geçmişiyle kurduğu zamansal bir diyalog olarak okunabilir.

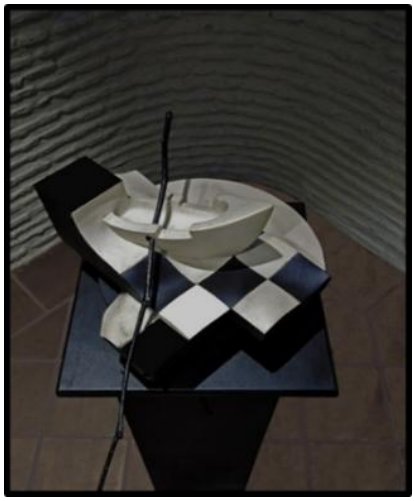



Görsel 17. Tolga Yurtözveri, *Eşik*, Alçı, 2025
Görsel 18. Tolga Yurtözveri, *Eşik*, Alçı, 2025




Görsel 19. Tolga Yurtözveri, *Eşik*, Alçı, 2025
Görsel 20. Tolga Yurtözveri, *Eşik*, Alçı, 2025[5]

5 Görsel 17-20. Tolga Yurtözveri, *Eşik*, 2025. Heykel, adını doğrudan felsefi bir kavramdan alır: iki farklı varoluş durumu arasındaki belirsiz geçiş bölgesini cisimleştirir. Platon'un mağara alegorisindeki çıkış anı, hakikatin (*aletheia*) görmeye başlandığı bu eşikte gerçekleşir. Hegel'in diyalektiğinde olduğu gibi, karşıtlıkların birbirine dönüştüğü ve *Aufhebung*'un (kaldırma / aşma / yükseltme) işlediği bu nokta, bir durumdan diğerine geçişin plastikleşmiş imgesidir. Heidegger'in *Zwischen* (aradalık) kavramını anımsatan eser, eşiğin yalnızca ayıran değil, aynı zamanda iki farklı varlık alanını birbirine bağlayan bir olabilirlik zemini olduğunu gösterir. Bu yönüyle *Eşik*, bilincin kendi sınırıyla karşılaştığı, eski anlam dünyasının henüz tamamen terk edilmediği, yeninin ise henüz tam olarak kurulmadığı o varoluşsal aralık anını dondurur.

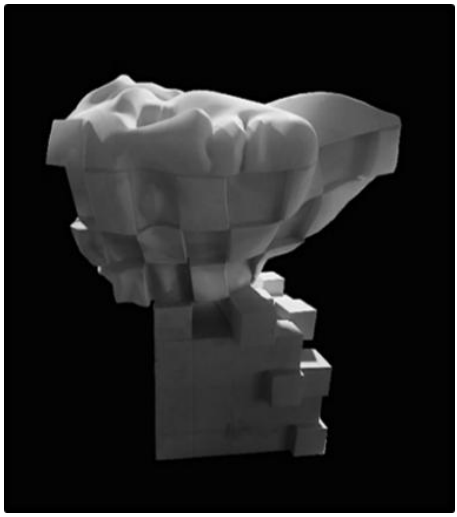


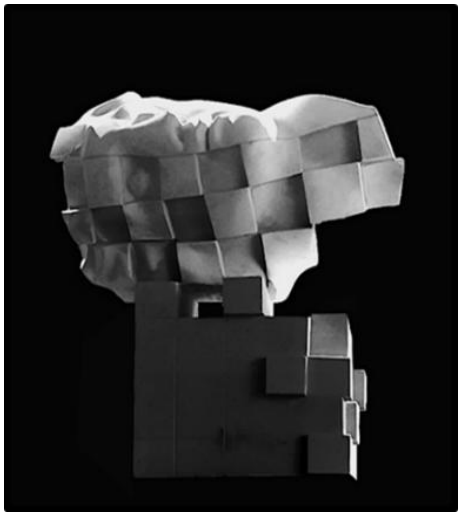

Görsel 21. Tolga Yurtözveri, *İz*, Alçı, 2025
Görsel 22. Tolga Yurtözveri, *İz*, Alçı, 2025



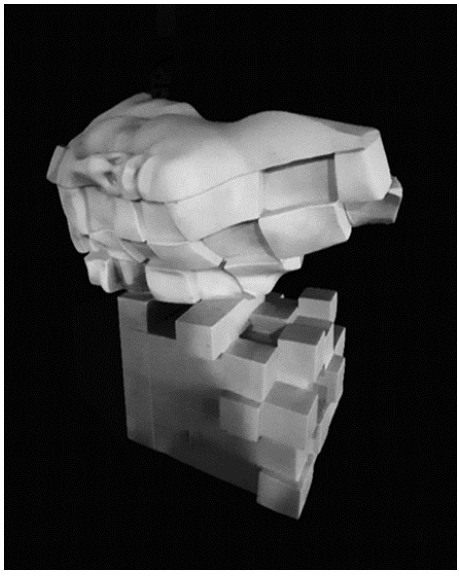

Görsel 23. Tolga Yurtözveri, *İz*, Alçı, 2025
Görsel 24. Tolga Yurtözveri, *İz*, Alçı, 2025[6]

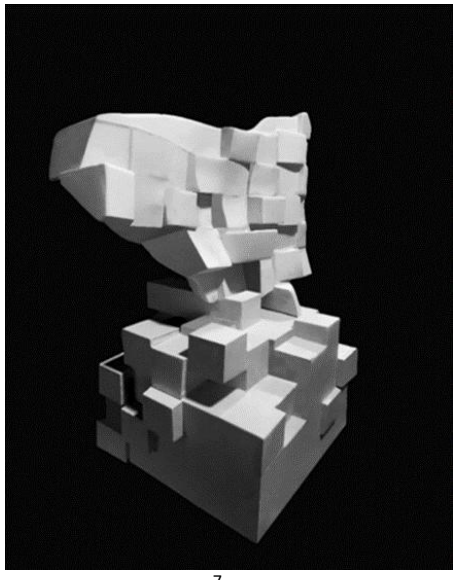
6 Görsel 21-24. Tolga Yurtözveri, *İz*, 2025. Bu heykel kaybolan bir şeyin ardında bıraktığı, yokluğun varlığını haber veren gizli bir işarettir. Kayık formunun üzerinde salındığı zeminin siyah beyaz karelere bölünmüş yüzeyi ve küreğin öylece hareketsiz duruşu gibi; tümü bir önceki dinamik varoluş durumunun ardında bıraktığı zamansal birer iz gibidir.





Görsel 25. Tolga Yurtözveri, *Prometheus*, Alçı, 2022
Görsel 26. Tolga Yurtözveri, *Prometheus*, Alçı, 2022





Görsel 27. Tolga Yurtözveri, *Prometheus*, Alçı, 2022[7]
Görsel 28. Tolga Yurtözveri, *Prometheus*, Alçı, 2022

7 Görsel 25-28. Tolga Yurtözveri, *Prometheus*, 2022. Heykel, mitolojik anlatıya gönderme yaparak ateşi çalıp insanlığa armağan eden Titan'ın hem kurucu hem de cezalandırılmış bedenini hatırlatır. Prometheus efsanesi, Nietzsche'nin *amor fati*'siyke birlikte okunduğunda, sınır ihlalinin yalnızca bir suç değil, aynı zamanda kültürel bir köken eylemi olduğunu gösterir. Heykeldeki parçalanmış profil ve katmanlı yüzeyler, bu kökensel "sınır ihlali"nin plastik bir yorumu olarak, cezanın bedensel izlerini değil, özgürlüğün bedeli olarak yarayı taşır.




Görsel 29. Tolga Yurtözveri, *Hermes Trismegistus*, Alçı, 2022[8]
Görsel 30. Tolga Yurtözveri, *Sınırda Bir Düş*, Alçı, 2021[9]




Görsel 31. Tolga Yurtözveri, *Sınır*, Alçı, 2025
Görsel 32. Tolga Yurtözveri, *Sınır*, Alçı, 2025[10]

8 Görsel 29. Tolga Yurtözveri, *Hermes Trismegistus*, 2022. Hermes Trismegistus, simyasal dönüşümün "aşağıdaki yukarıdakinin aynısıdır" ilkesinin simgesidir; ezoterik ile egzoterik olanı birliğe taşır. Bu ilke, evrenin bütünlüğünü ve her şeyin birbirine bağlı olduğunu vurgular. Heykeldeki küresel form (sonsuzluk, ruh, gökyüzü) ile küp (sınırlılık, madde, yeryüzü) arasında kurulan denge, bu hermetik tamamlanma fikrinin –karşıtların birliğinin– plastik bir imgesidir. Ancak bu denge statik değil, dinamik bir gerilimi de içerir; tıpkı sınırın hem ayıran hem de birleştiren doğası gibi. *Hermes Trismegistus*, bu anlamda karşıtların çatışmasından değil, karşıtların diyalektik birlikteliğinden doğan bir tamamlanmanın simgesi olarak heykelleşir.

9 Görsel 30. Tolga Yurtözveri, *Sınırda Bir Düş*, 2021. Bu heykelde kozmik okyanusun dalgalı uzamında yarı uyanık bir yolculuğa çıkan figür, irili ufaklı küpleri zihinsel bir devinimle bir araya getirerek kendi varoluşsal boşluklarını tamamlar. Gözlerin kapalı oluşu, bu kurulum sürecinin dışsal bir durgunluktan ziyade tamamen içsel bir dinamizmle gerçekleştiğinin göstergesidir. Dağınık formların bir benlik inşasına dönüşümü, kaotik bir sonsuzluk içerisinde zihnin kendi sınırlarını tayin etme çabasını somutlaştırır. Biçim ve anlam katmanları arasındaki bu kurgu, maddenin katılığı ile düşün akışkanlığının sınırda buluştuğu ontolojik bir dönüşümün imgesidir.

10 Görsel 31-32. Tolga Yurtözveri, *Sınır*, 2025. Bu yapıt, sınırı yalnızca bir tema olarak değil, heykelin varoluş koşulu olarak ortaya koyar. Yumuşak hatlar ile keskin küplerin gerilimi, Spinoza'nın *determinatio est negatio* (belirlemek olumsuzlamaktır) ilkesini plastikleştirir: her biçim, diğerini dışlayarak kendini kurar. Ancak bu dışlama aynı zamanda bir birliktir; tıpkı Hegel'in diyalektiğinde olduğu gibi, sınır hem ayırır hem de birleştirir. Heykel, bu çifte hareketin durağan bir imgesi değil, diyalektik bir paradoks olarak okunabilir.

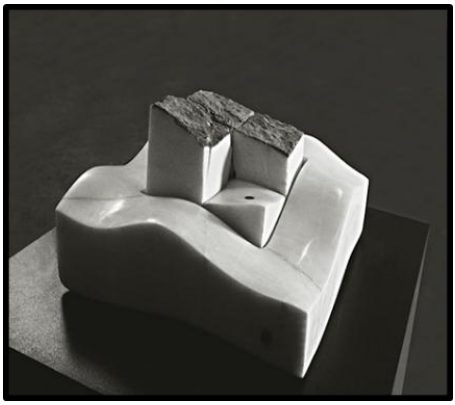


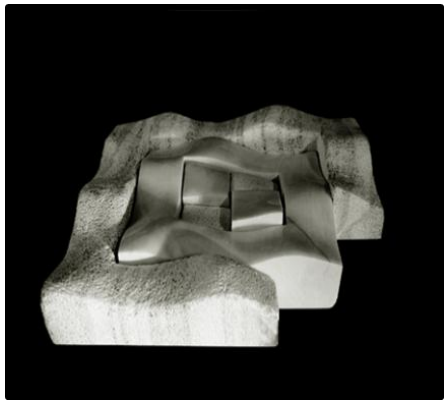

Görsel 33. Tolga Yurtözveri, *Bölünme*, Alçı, 2025
Görsel 34. Tolga Yurtözveri, *Bölünme*, Alçı, 2025




Görsel 35. Tolga Yurtözveri, *Bölünme*, Alçı, 2025
Görsel 36. Tolga Yurtözveri, *Bölünme*, Alçı, 2025[11]

[11] Görsel 33-36. Tolga Yurtözveri, *Bölünme*, 2025. Bu heykel, parçalanma ve dağılmanın Hegelci diyalektiğin yalnızca yıkıcı bir anı olmadığını, aksine kurucu bir an olduğunu gösterir. Hegel'in "olumsuzlamanın olumsuzlanması" sürecinde olduğu gibi, her bölünme bir önceki birliği bozar, ancak bu bozulma yeni ve daha yüksek bir birliğin zeminini hazırlar. Heykelin kütleleri arasındaki gerilim – ayrışan ama birbirine ait olan – bu diyalektik hareketi durağan bir imgede dondurur. *Bölünme* burada bir son değil, dönüşümün eşiğidir.





Görsel 37. Tolga Yurtözveri, *Sınırda I*, Mermer, 2007
Görsel 38. Tolga Yurtözveri, *Sınırda II*, Mermer, 2007[12]



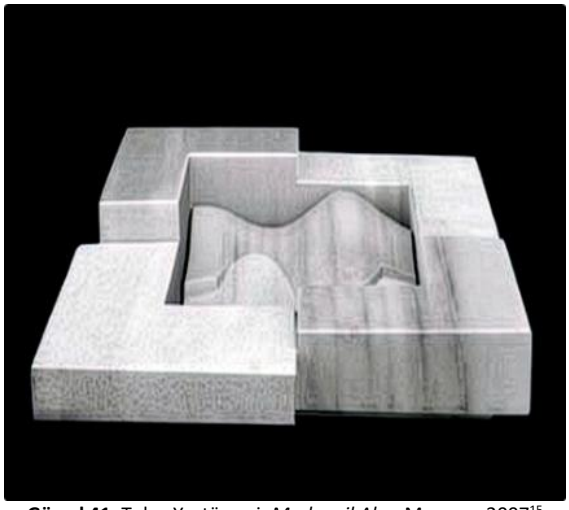


Görsel 39. Tolga Yurtözveri, *Kademeli Varoluş*, Mermer, 2007[13]
Görsel 40. Tolga Yurtözveri, *İçsel Devinim*, Mermer, 2007[14]

12 Görsel 37-38. Tolga Yurtözveri, *Sınırda I* ve *Sınırda II*, 2007. Mircea Eliade'nin *Kutsal ve Din Dışı* adlı eserinde de değindiği gibi, Sınırda I ve Sınırda II, birimlerin kendi varlık alanlarını belirleyen o kurucu çelişkinin iki farklı görünümüdür. İlkinde sınır, birimleri dikey bir statik aks ekseninde (Axis Mundi) belirginliğe çıkararak kozmik bir yükselişi somutlaştırırken; ikincisinde onları Imago Mundi'nin dinamik yatay düzlemindeki içsel havzada birleştirerek, birlikte dalgalanan bir yapısal birliğe dönüştürür.

13 Görsel 39. Tolga Yurtözveri, *Kademeli Varoluş*, 2007. İç içe geçen parlatılmış ve ham taş kütleleriyle dışarıdan içeriye doğru daralan bir ontolojik sığınak kurgular. Buradaki kademeler, bilincin katmanlarını ve Platon'un mağarasından çıkışın basamaklarını simgeler; her bir basamak, sınırın yeniden tanımlandığı birer eşiktir.

14 Görsel 40. Tolga Yurtözveri, *İçsel Devinim*, 2007. Metinde alçı için kullanılan "akışkanlık" fikrini mermerin içinde hapsedilmiş bir dalga formuna dönüştürür. Sert mermer kütlesinin merkezindeki yumuşak, organik kıvrımlar, maddenin direncine rağmen bilincin devinimini temsil eder. Dikdörtgen çerçevenin (pencerenin) içindeki bu dalgalanma, Imago Mundi'nin durağan değil, sürekli bir oluş halinde olduğunu gösterir.



Görsel 41. Tolga Yurtözveri, *Merkezcil Akış*, Mermer, 2007[15]



Görsel 42. Tolga Yurtözveri, *Kadim Kalıntı*, Alçı, 2025[16]

15 Görsel 41. Tolga Yurtözveri, *Merkezcil Akış*, 2007. Dört bir yandan merkeze doğru kapanan kütleler, merkezde bir boşluk alanı yaratır. Metinde geçen Japon estetiğindeki Ma (diyalektik duraklama), bu eserde "merkezcil bir çekim" olarak plastikleşir. Bu boşluk aynı zamanda çağdaş fiziğin karanlık madde ve karanlık enerjiyle işaret ettiği bilinmezlik sınırını da imler. Bakış, dış çerçevenin katılığından süzülerek merkezdeki o aydınlanan ama asla tam kavranamayan akışkan alana izleyiciyi davet eder.

16 Görsel 42. Tolga Yurtözveri, *Kadim Kalıntı*, 2025. Bu eser "pencere" metaforunu bir arkeolojik kesit seviyesine taşır. Bir sütun parçası ve ızgara (damalı) planın yıkıntısı, Eliade'nin Axis Mundi'sinin tarihsel bir yıkıntı içindeki izini sürer. Burada sınır artık sadece mekânsal değil, zamansaldır. Damalı desen (plan), rasyonel aklın ve haritalamanın bir göstergesiyken; kırık formlar maddenin doğal, kaotik ve jeolojik katılığına geri dönüşüdür. Bu yönüyle Kadim Kalıntı, Foucault'nun episteme'ler arasındaki kopuşları değil, dönüşümler içinde saklanan kalıntıları hatırlatır.

8. Sonuç

"Bakışa Çizilen Sınır: Pencere" metaforu, felsefe tarihinin derinliklerinde yeniden anlamlandırıldığında, durağan bir engel olmanın ötesine geçerek varlığın kendini gerçekleştirme imkanı olarak belirir. Aristoteles'ten Hegel'e değin uzanan geleneksel "düşün-biçim" yöntemi, nesneyi değişmez bir töz olarak gören statik bir yapıya sahipti. Ancak bu katılık, Hegel'in her nesnenin aslında karşıtların birliği olduğunu savunan diyalektik hamlesiyle sarsılmıştır. Bobaroğlu'nun da vurguladığı üzere, "nesne, olay ve olgular özdeş var oluşlar değil, tam aksine çelişik bir doğadadırlar. Her nesne karşıtların birliğidir; bunun için de devingendir, durağan değildir" (Bobaroğlu, 2014). Bu diyalektik devinim, bilincin niteliksel bir dönüşüm yaşamasını sağlayarak onun monadlar gibi kapalı değil, aksine "pencereli" olduğu gerçeğini gün yüzüne çıkarır.

Dilin ve tarihselliğin çizdiği sınırlar, anlamın sürekli yeniden inşasına hizmet eden birer yapı taşıdır. Bilim, felsefe ve sanatın bu ontolojik bulanıklığı aşma çabasındaki ortak ereği ise üretici bir eylemde somutlaşır. Sanatçı bu süreçte doğayı ve yaşamı bulduğu gibi bırakmaz; Bobaroğlu'nun ifadesiyle: "Sanatçı, doğa ve yaşamı bulduğu gibi bırakmaz, onun ilişkilerini çözer ve yeniden kurar. Onu üretir ama daha 'yüksek bir düzeyde' üretir, yeni biçemler elde eder ve bunları yaşamın önüne koyar; bu yeni görüşler, sanatsal yorumlar, yaşamla etkileşerek ekinlere (kültür) yüksek biçim kazandırır" (Bobaroğlu, 1998). Bu yaratım süreci, insanın özgürlüğünün ve özgünlüğünün en sarsılmaz dışavurumu haline gelir. İnsan bilincini, sınırlarını aşma gücüne sahip bir "sınırlı açıklık" olarak tanımlayan bu bağlamda pencere hem özgürlüğün koşulu hem de her bireyin kendi anlam dünyasını yeni bir perspektifle inşa edebileceği diyalektik bir imkan sahasına dönüşür. Sonuç olarak pencere, bir eksiklik bildirgesi değil, sınırlılığımızın içinde sınırsız anlam üretme potansiyelimizi müjdeleyen bir "olanak bildirgesi" niteliği taşır. Sınırlı bir varlık olarak sınırsız olanı idrak etme paradoksu, insanın kozmik varoluşunun en derin noktasına bu sayede yerleşir. Nihayetinde bakışa çizilen her sınır, aşılmak ve yeniden kurgulanmak üzere oradadır; dolayısıyla pencereyi hem bir eşik olarak kabul etmek hem de onu dönüştürmek, özgürlüğün ve hakikate açılan o bitimsiz çabanın ta kendisidir. Nitekim sınır, belirlenimle başlar, çelişkiyle gelişir ve ilişkiler aracılığıyla sonsuzlaşır. Dolayısıyla sınır, dönüşümün kendisidir: durağan bir engel değil, bir varoluş durumundan diğerine geçişi mümkün kılan dinamik bir süreçtir. Sınır, yalnızca bir sonun işareti değil, aynı zamanda varlığın kendi sınırını duyumsadığı ilk kırılma noktasıdır. Belirlenimin kesinliğiyle somutlaşır; varlık ile yokluk, iç ile dış arasındaki çelişkinin geriliminde biçimlenir. Kendi içine kapalı bir ayrım çizgisi olmaktan çıkıp başka alanlarla ilişki kurduğunda sonsuzluğa açılır. Bu nedenle sınır, donmuş bir çizgi değil, sürekli aşınan ve yeniden inşa edilen bir akıştır. Bu diyalektik çatışma, sınırı edilgen bir veri olmaktan çıkararak devinim halindeki bir oluş sürecine dönüştürür. Sonuç olarak pencere (sınır) belirler, çelişir, bağlanır ve dönüşür.

KAYNAKÇA

Atmaca, A. A. (2025). Parçalanmış, Kutsal, Masalsı-Kiki Smith'in Heykellerinde Bedenin Görünümleri. T. Koçay (Ed.), *Heykelde Malzeme, Mecra ve Temsiliyet Üzerine İncelemeler: Gelenekselden Çağdaşa Heykel Pratikleri ve Sanatçılar Üzerinde Akademik Çalışmalar-1* içinde (s. 53-81). Palet Yayınları.

Adorno, T. (2019). *Negativ Diyalektik* (Şeyda Öztürk, Çev.). Metis Yayınları.

Aristoteles. (2010). *Metafizik* (A. Arslan, Çev.). Sosyal Yayınları.

Bobaroğlu, M. (1998). *Ekinsel Biçem ve Aydınlanma Sorunu. Us Düşünce Dergisi*, Sayı: 1, s. 93.

Bobaroğlu, M. (2014). *Aydınlanma Sorunu ve Değerler*. Anadolu Aydınlanma Vakfı Yayınları.

Descartes, R. (2013). *Metafizik Üzerine Düşünceler* (Ç. Dürüşken, Çev.). Kabalcı Yayınevi.

Diogenes Laertios. (2003). *Ünlü Filozofların Yaşamları ve Öğretileri* (C. Şentuna, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.

Eliade, M. (2015). *Kutsal ve Kutsal Dışı* (A. Berktay, Çev.). Alfa Yayınları.

Einstein, A., Podolsky, B., & Rosen, N. (1935). Can quantum-mechanical description of physical reality be considered complete? *Physical Review*, 47(10), 777–780. doi:10.1103/PhysRev.47.777Engels, F. (1977). Doğanın Diyalektiği (A. Gelen, Çev.). Sol Yayınları.

Foucault, M. (2015). *Kelimeler ve Şeyler* (M. A. Kılıçbay, Çev.). İmge Kitabevi.

Foucault, M. (2022). *Bilginin Arkeolojisi* (V. Urhan, Çev.). Ayrıntı Yayınları.

Hegel, G. W. F. (2014). *Mantık Bilimi* (A. Yardımlı, Çev.). İdea Yayınevi.

Hegel, G. W. F. (2015). *Tinin Görüngübilimi* (A. Yardımlı, Çev.). İdea Yayınevi.

Heidegger, M. (2025). *Sanat Eserinin Kökeni* (K. H. Ökten, Çev.). Alfa Yayınları.

Heidegger, M. (2020). *Hümanizm Üzerine* (Y. Örnek, Çev.). Türkiye Felsefe kurumu Yayınları.

Heidegger, M. (2022). *Varlık ve Zaman* (Y. Örnek, Çev.). Alfa Yayınları.

Herakleitos. (2009). *Fragmanlar* (C. Çakmak, Çev.). Kabalcı Yayınevi.

Kanada. (2004). *Vaiśeşika Sūtra* (Debasish Chakrabarty, Çev.). DK Printworld.

Kant, I. (2020). *Arı Usun Eleştirisi* (A. Yardımlı, Çev.). İdea Yayınevi.

Leibniz, G. W. (2021). *Monadoloji* (L. L. Basut, Çev.). Bilgesu Yayıncılık.

Lorenz, E. N. (1963). Deterministic nonperiodic flow. *Journal of the Atmospheric Sciences*, *20*(2), 130–141.

Merleau-Ponty, M. (2023). *Duyumlanabilir ve Duyumlanmaz* (H. Güven, Çev.). Doğu Batı Yayınları.

Merleau-Ponty, M. (2017). *Algının Fenomenolojisi* (E. Sarıkartal, Çev.). İthaki Yayınları.

Nietzsche, F. (2021). *Böyle Buyurdu Zerdüşt* (R. Minareci, Çev.). Can Yayınları.

Nietzsche, F. (2011). *Ahlakın Soykütüğü Üzerine* (A. Yarbaş, Çev.). İlya Yayınevi.

Platon. (1999). *Devlet* (S. Eyüboğlu & M. A. Cimcoz, Çev.). Türkiye İş Bankası Yayınları.

Popper, K. (2022). *Bilimsel Keşfin Mantığı* (İ. Aka & İ. Turan, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.

Sartre, J.-P. (2000). *Varoluşçuluk Bir Hümanizmdir* (A. Bezirci, Çev.). Say Yayınları.

Sartre, J.-P. (2018). *Varlık ve Hiçlik* (T. Ilgaz & G. Ç. Eksen, Çev.). İthaki Yayınları.

Spinoza, B. (2011). *Ethica* (Ç. Dürüşken, Çev.) Kabalcı Yayınevi.

Wittgenstein, L. (2003). *Felsefi Soruşturmalar* (H. Barışcan, Çev.). Metis Yayınları.

Wittgenstein, L. (2026). *Tractatus Logico-Philosophicus* (Ö. Kırtay, Çev.). Alfa Yayınları.

Yurtözveri, T. (2007). *Heykelde Bakışa Çizilen Sınır: "Pencere"* [Yüksek Lisans Eser Metni]. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.

Yurtözveri, T. (2025). *Heykelde Bakışa Çizilen Sınır: "Pencere"* (Eser Metni Sergisi) ile *Mabetler* (Kişisel Sergi) ortak kavramı "sınır" üzerine üretilmiş heykel çalışmalarından seçki [Sanatçı notları ve spot cümleler].

Dr. Öğr. Üyesi Tolga YURTÖZVERİ

1980 yılında İzmir'de doğan Tolga Yurtözveri, 1998 yılında girdiği Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü'nden 2002 yılında mezun oldu. 2004 yılında başladığı Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Heykel Bölümü'ndeki yüksek lisans eğitimini 2007 yılında, sanatta yeterlik programını ise 2023 yılında aynı üniversitede tamamladı. Kişisel ve karma sergilerin yanı sıra ulusal ve uluslararası pek çok sempozyuma katılan Tolga Yurtözveri, sanatsal çalışmalarını ve akademik faaliyetlerini halen Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Heykel Bölümünde sürdürmektedir.

Born in Izmir in 1980, Tolga Yurtözveri enrolled in the Department of Sculpture at Anadolu University's Faculty of Fine Arts in 1998 and graduated in 2002. He began his graduate studies in the Department of Sculpture at Mimar Sinan Fine Arts University in 2004, completing his Master's degree in 2007 and his Proficiency in Art (Ph.D. equivalent) in 2023 at the same institution. Having participated in numerous solo and group exhibitions as well as national and international symposiums, Yurtözveri currently continues his artistic and academic work in the Department of Sculpture at Mimar Sinan Fine Arts University.

KAMUSAL SANATTA ÇEVRESEL ETKİLEŞİM VE HAREKET ESTETİĞİ BAĞLAMINDA NED KAHN'IN KİNETİK HEYKELLERİ ÜZERİNE BİR OKUMA

Tuncay KOÇAY*

GİRİŞ

Kamusal sanat literatürü, yapıtın bulunduğu yerle kurduğu ilişkiyi uzun süredir önemli bir tartışma alanı olarak ele almaktadır. Ancak bu tartışma büyük ölçüde iki eksende yürütülmüştür: yapıtın toplumsal bağlamı ve izleyici topluluğuyla kurduğu diyalog ya da yapıtın mimari ve kentsel çevreyle kurduğu biçimsel uyum. Her iki eksende de *çevre* kavramı, insan yapımı ve büyük ölçüde durağan bir bağlama işaret etmektedir. Buna karşılık yapıtın rüzgar, ısı, ışık ya da granüler malzemenin sürtünme ve akış davranışları gibi fiziksel etkenlerle kurduğu ilişki, yani biçimin insan iradesi dışındaki dinamikler tarafından sürekli olarak yeniden belirlendiği durumlar, kamusal sanat tartışmaları içinde mimari ve toplumsal eksenlerden ayrışan özgül bir inceleme odağı oluşturur. Böyle bir ilişkisellik durumunda yapıtın ne olduğu sorusu, sabit bir biçim anlayışından uzaklaşarak biçimin hangi koşullar içinde ve hangi fiziksel süreçler aracılığıyla ortaya çıktığının incelenmesini gerektirir.

Bu çalışma, yapıt ile çevresel süreçler arasındaki bu ilişkiyi Amerikalı sanatçı Ned Kahn'ın (d. 1960) kinetik heykelleri üzerinden incelemektedir. Kahn'ın çalışma kapsamında seçilmesinin temel nedeni, gerçekleştirdiği büyük ölçekli kamusal yapıtlarında hareket, değişim ve çevresel etkilerin görünürlüğünün sağlanmasının önemli bir unsur olarak yer aldığını beyan etmesidir (Kahn, t.y.). Çevre bilimleri eğitiminden gelen ve üretim sürecine doğrudan fiziksel deney mantığını taşıyan bu pratik, çevresel kuvvetlerin yapıta dahil edilmesini farklı fiziksel süreçler üzerinden incelemeye olanak sağlamaktadır. Kahn'ın çalışmalarında çevresel kuvvetlerin, yapıtın fiziksel davranışına katılması, bu çalışmanın temel sorusunun incelenmesi açısından önem taşımaktadır.

Çalışmanın temel sorusu şu şekilde formüle edilebilir. Çevresel kuvvetleri yapıtın oluşum sürecine dahil eden bir kinetik heykel pratiği, sanat yapıtını insan öznenin algısına yönelik bir düzenleme olmaktan çıkarabilmekte midir? Bu soru, Louise Hornby'nin Olafur Eliasson'ın atmosferik ve çevresel çalışmalarına yönelik eleştirisi üzerinden Kahn'ın yapıtlarına uygulanmaktadır. Çalışma bu soruyu yanıtlarken kesin bir hüküm vermek yerine, sorunun her iki yönünü de yapıtların fiziksel işleyişi üzerinden temellendirmeyi tercih etmektedir. Çözümleme, birbirini tamamlayan beş kaynak türüne dayanmaktadır: sanatçının kendi beyanları, yapıtın üretimini üstlenen / finanse eden kurumların metinleri, sanatçının pratiğini bütüncül biçimde ele alan eleştirel bir çalışma (Mather, 2006), yapıtların

* Doçent, Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, tuncaykocay@gmail.com, ORCID: 0000-0001-6240-2927

fiziksel davranışını laboratuvar koşullarında inceleyen güncel bir bilimsel araştırma (Zhang & Perrard, 2024) ve yapıtların görsel belgelemesi. Bu kaynak bileşimi, yapıtların malzemesi, mekanizması, bağlamı ve fiziksel işleyişi hakkında çözümleme için bir zemin sağlamakla birlikte, yapıtların yerinde deneyimlenmesine bağlı duyusal niteliklere ilişkin çıkarımları sınırlandırmaktadır. Bu sınırın çalışmanın iddiaları üzerindeki etkisi sonuç bölümünde ayrıca ele alınmaktadır.

Metin üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölüm, çevresel etkileşim ve hareket estetiği kavramlarının kuramsal çerçevesini kurar; burada yapıt–mekan ilişkisinin farklı düzeyleri, hareketin kaynağına göre kinetik sanat içindeki ayrışma, yapıtın nesne yerine sistem olarak düşünülmesi ve algının cisimleşmiş niteliği sırasıyla ele alınır. İkinci bölüm, bu çerçeveyi Kahn'ın seçilmiş yapıtlarına uygular ve sanatçının farklı çalışmalarında çevresel kuvvetin sisteme hangi noktadan dahil olduğunu tartışır. Üçüncü bölüm ise elde edilen bulguları birinci bölümde açılan soru ekseninde değerlendirir ve çalışmanın sınırlarını tartışır.

Kamusal Sanatta Çevresel Etkileşim ve Hareket Estetiği

Kamusal sanat tartışmalarında *etkileşim* kavramı çoğunlukla izleyici, sanatçı ve topluluk arasındaki ilişkiler üzerinden ele alınmaktadır. Katılımcı ve diyalojik sanat pratikleri üzerine gelişen literatürde etkileşim, farklı öznelerin karşılaşması, iletişim kurması ve anlam üretim sürecine dahil olması bağlamında değerlendirilmektedir (Bishop, 2012). Bu çalışmada ise etkileşim kavramı, insan özneler arasındaki ilişkiden farklı bir düzleme taşınmaktadır. Buradaki temel mesele, sanat yapıtının içinde bulunduğu çevre ile kurduğu fiziksel ilişkidir. Rüzgar, su, hava akımı, ateş, ışık ya da kum gibi çevresel unsurların yapıtın davranışına katılması, yapıt ile çevre arasındaki sınırı daha geçirgen bir hale getirir. Böyle bir durumda çevre, yapıtla kurduğu bağlam ilişkisinin ötesine geçerek, yapıtın biçimini ve hareketini belirleyen başlıca bileşenlerden biri haline gelir. Bu yaklaşım, kamusal sanatın mekanla kurduğu ilişkinin nasıl düşünülmesi gerektiği sorusunu da beraberinde getirir. Yapıt bir yere yerleştirildiğinde o yer yalnızca fiziksel bir zemin olarak mı kalmaktadır, yoksa yapıtın biçimi, işleyişi ve algılanışı üzerinde belirleyici bir rol mü üstlenmektedir? Genel mekan kuramlarında dile getirildiği üzere insan, kendi ve nesnelerin bilgisini "(...)konumlandığı mekan ile de anlamlı hale getirmekte, 'şey'in var olduğu kanaatine mekanda oluş haliyle varmaktadır". (Barlas, 2024, s. 200). Bu bakımdan yer, nesnenin algılanma ve varlık kazanma koşullarını doğrudan biçimlendirir. Bu bağlamda Robert Irwin'in 1985 tarihli *Being and Circumstance* adlı çalışmasında ortaya koyduğu sınıflandırma, bu ilişkinin farklı düzeylerini tartışmak açısından önemli bir kuramsal çerçeve sunar. Irwin, yapıt ile mekan arasındaki ilişkiyi *mekana egemen* (site-dominant), *mekana göre uyarlanmış* (site-adjusted), *mekana özgü* (site-specific) ve *mekan koşullarına bağlı* ya da *mekan tarafından belirlenen* (site-conditioned veya site-determined) olmak üzere dört başlık altında ele alır (Irwin, 1985, akt. Campbell, 2012, s. 21). Bu kategoriler, yapıtın mekan karşısındaki konumunu belirleyen farklı ilişki düzlemlerine işaret etmektedir.

İlk kategorideki yapıtlar; anıtlar, tarihi figür heykelleri ya da Henry Moore'un büyük ölçekli çalışmalarında olduğu gibi, bulunduğu yerden büyük ölçüde bağımsız bir kalıcılık ve aşkın anlam iddiası taşıyan geleneksel modeldir. Mekan, yapıtın sergilenme koşullarından biri olsa da heykelin anlamı, biçimi ve temel varlık nedeni farklı bir yere taşındığında bütünüyle ortadan kalkmaz. İkinci kategori olan mekana uyarlanmış (*site-adjusted*) çalışmalarda ise çevrenin ölçeği, konumu ya da genel mekansal niteliği dikkate alınır ve mekana yerleşim tavizleri verilir; ancak yirminci yüzyıl modernist soyut heykelinin büyük bölümünde görüldüğü üzere yapıt, stüdyoda tasarlanan ve kendi biçimsel bütünlüğünü koruyan bir nesne olma özelliğini sürdürür. Irwin'in sınıflandırmasındaki üçüncü kategori olan mekana özgü (site-specific) yaklaşımda ise, mekan odaklı sanat pratiklerinin tarihsel süreçte "(...) sanat nesnesinin varlık duyduğu fiziksel mekan ve çevresel unsurlardan bağımsız düşünülemeyeceği fikirlerinin, 60-70'li yıllarda sanat-mekan ilişkisine dair yaygın görüşlerden biri haline gelmesi (...)" (Barlas, 2021, s. 3) ile birlikte belirli bir mekan, tasarımın başından itibaren hesaba katılır. Richard Serra'nın *Tilted Arc* adlı yapıtında savunduğu gibi, yer değiştirme yapıtın kimliğini bütünüyle yok eder ve yerin yapıtın kimliğinin oluşumuna doğrudan katıldığını gösterir. Dördüncü basamak olan yer-koşullu ya da yer-belirlenimli (*site-conditioned / site-determined)* yaklaşımda ise ilişki en yoğun düzeyine ulaşır; heykel tüm varoluşsal gerekçelerini doğrudan çevresinden alır ve mekanın koşulları, sanatçının ayırt edici üslup özelliklerini bile gölgede bırakacak denli belirleyici hale gelir. Irwin'in ifadesiyle yapıtın 'var oluş nedenleri' çevresinden türediği için ışık, iklim, peyzaj, doğal oluşumlar ve yere özgü malzemeler, yapıta sonradan eklenmiş özellikler değil, onu doğrudan meydana getiren kurucu koşullardır (Irwin, 1985; akt. Ross, 1993, ss.175–176).

Bu sınıflandırmanın çalışma açısından önemli tarafı, çevre ile yapıt arasındaki ilişkinin yalnızca mekansal yakınlık üzerinden açıklanmasına izin vermemesidir. Yapıtın dışarıda bulunması tek başına onu çevresel bir çalışma haline getirmez. Asıl mesele, çevrenin yapıtın oluşumuna ve davranışına ne ölçüde katıldığıdır. Böyle düşünüldüğünde, *mekana özgü* yaklaşım ile *yer belirlenimli* yaklaşım arasında yalnızca yerle daha fazla ilişkili olma gibi niceliksel bir farktan söz etmek yeterli değildir. İkinci durumda çevre, yapıt için dikkate alınan bir veri olmaktan çıkar ve yapıtın işleyişinin bir parçası haline gelir. Bu ayrım, özellikle doğal kuvvetlerin yapıtın hareketini etkilediği kinetik çalışmalarda daha belirgin bir anlam kazanır.

Kinetik sanatın gelişimi de bu açıdan benzer bir dönüşüm izlemektedir. Frank Popper, kinetik sanatı hareketin nasıl üretildiğine ve izleyici üzerinde nasıl bir etki oluşturduğuna göre farklı biçimlerde ele alırken, sanal hareket ile gerçek hareket arasında bir ayrım yapar. Sanal hareket, durağan bir yüzeyin ya da düzenlemenin izleyicide hareket izlenimi üretmesine dayanırken, gerçek hareket fiziksel bir değişimin gerçekleştiği çalışmaları kapsar (Popper, 1968). Böylece hareket, heykelin temsil ettiği bir özellik olmaktan çıkarak yapıtın kendi maddi var-

lığının parçası haline gelir. Ancak gerçek hareketin kaynağı da tek biçimli değildir. Motor, elektromanyetik düzenek, mekanik sistem ya da çevresel kuvvetler farklı hareket biçimlerinin ortaya çıkmasını sağlar. Bu noktada rüzgar ve diğer doğal güçlerin yapıtın hareketini doğrudan belirlediği çalışmalar, sanatçının fiziksel sonucu baştan sona kontrol edemediği farklı bir hareket anlayışına işaret eder. Alexander Calder'in mobilleri bu yaklaşımın erken ve bilinen örnekleri arasındadır. Burada rüzgar, yapıtın hareketini belirleyen dışsal bir kuvvet olarak devreye girer. Sanatçının kurduğu biçimsel sistem vardır, ancak yapıtın belirli bir anda alacağı biçim önceden sabitlenmiş değildir. Bu durum, hareketi sanatçının tek yönlü iradesinden uzaklaştırarak çevrenin davranışını yapıtın oluşum sürecine dahil eder. Dolayısıyla kinetik sanat içinde çevresel etkileşime dayalı bir hattın ortaya çıktığından söz edilebilir. Ned Kahn'ın çalışmaları da bu hattı güncel bir teknik ve mimari bağlam içinde ileriye taşıyan örnekler olarak ele alınabilir.

Bu noktada Jack Burnham'ın sistem estetiği yaklaşımı önemli bir başka açıklama imkanı sağlar. Burnham, 1960'ların sonlarında heykeli maddi bir nesne üzerinden değerlendiren anlayışın sınırlarını tartışırken, çevre, enerji, insan, mekanizma ve zaman gibi unsurların birbiriyle ilişkili olduğu sanat biçimlerine yönelir. *Systems Esthetics* metninde sistem düşüncesini, sınırları kesin bir nesne yerine farklı bileşenlere sahip, tutarlılığı zaman ve mekanda değişebilir, davranışı hem dış koşullar hem de kontrol mekanizmaları tarafından belirlenebilir etkileşimler üzerinden tanımlanan bir yapı olarak ele alır (Burnham, 1968a). *Beyond Modern Sculpture* kitabının *Sculpture as System* başlığı altında kinetik sanata ve çevresel ilişkilere yer vermesi de bu yönelimle uyumludur (Burnham, 1968b). Kahn'ın yapıtları bu doğrultuda, malzeme ve nesne özelliklerinin yanı sıra teknik düzenek ile çevresel kuvvetler arasındaki ilişkiler üzerinden ele alınabilir. Yapıt, bu ilişkiler içinde teknik düzenek, çevresel kuvvetler ve algısal karşılaşmanın birlikte oluşturduğu bir sistem olarak değerlendirilebilir. Burada sanatçının rolü, belirli bir fiziksel sonucu bütünüyle önceden belirlemekten çok, fiziksel süreçlerin farklı sonuçlar üretebileceği koşulları kurmak üzerinden düşünülebilir. Yapıtın hareketi ve fiziksel davranışı, bu koşullar içinde çevresel etkilere göre değişebilmektedir.

Bu kuramsal dönüşüm, algının da yeniden düşünülmesini gerekli kılar. Çevresel koşullarla birlikte değişen yapıt, belirli bir biçimsel çerçeveyi korumakla beraber, izleyicinin karşısına her an yeniden oluşan ve değişken örüntüler üreten bir ilişkiler bütünü olarak çıkar. Merleau-Ponty'nin algıyı soyut ve zihinsel bir işlem olarak değil, bedenin mekan ve zaman içinde dünyayla kurduğu somut ve cisimleşmiş karşılaşma üzerinden temellendiren fenomenolojik yaklaşımı, bu nedenle çalışmanın kuramsal dayanaklarından birini oluşturur (Merleau-Ponty, 2012, ss.246-249). Ancak burada fenomenoloji, yalnızca izleyicinin öznel deneyimini açıklayan bir araç olarak kullanılmamaktadır. Asıl mesele, algılanan fenomenin oluşumunda insan dışındaki çevresel güçlerin hangi ölçüde belirleyici hale geldiğidir. Louise Hornby'nin Olafur Eliasson'ın yapıtları üzerine yürüttüğü teo-

rik tartışma tam da bu noktada kritik bir boyut kazanır. Hornby, Eliasson'ın atmosferik ve çevresel enstalasyonlarının izleyicide çevreye ilişkin bir farkındalık uyandırma potansiyelini kabul etmekle birlikte, bu yapıtların yapısal olarak insan öznenin duyumsamasını merkeze yerleştirdiğine dikkat çeker. Yazara göre Eliasson'ın kurguladığı yapay ortamlar, fenomenolojik bir öz-merkezciliği (*phenomenological self-centering*) besleyen birer *deneyim kabı* (*containers for experience*) işlevi görerek Antroposen Çağı'nın insanı merkeze alan tahakküm mantığını yeniden üretmektedir. Böylelikle atmosfer, insanın tanıklığının ve algısının ötesinde kendi başına var olan *radikal bir dışsallık* (*radical externality*) olarak kavranmak yerine; yalnızca insanın duyumsadığı, kendi yansımasını izlediği ve kurguladığı bir fenomene indirgenmektedir (Hornby, 2017). Daha genel bir anlatımla doğa olaylarıyla bağlantılı işlerin, doğayı insana hizmet eden bir sahneye dönüştürme ve böylece insan-merkezci bir algıyı yeniden üretme riski taşıdığına dikkat çekilir. Kahn'ın birçok yapıtında görünmez bir doğal kuvvetin görünür hale getirilmesi söz konusu (Kahn, t.y.) olduğundan dolayı bu eleştiri, Kahn'ın çalışmalarını değerlendirmek açısından özellikle verimlidir ve bu okumanın asıl sorusunu gündeme getirir. Ned Kahn'ın kinetik heykelleri Hornby'nin işaret ettiği bu insan-merkezci kapanmadan kaçabilmekte midir, yoksa doğanın görünmeyen kuvvetlerini görünür kılma iddiası taşırken aynı estetik sahnelemeyi bu kez teknik ve bilimsel bir söylem altında mı tekrarlamaktadır? Burada bahsedilen doğal kuvvetlerin görünürlüğü her zaman doğrudan doğal koşulların sonucu değildir. Bazı durumlarda Kahn, doğal bir olguyu teknik bir düzenek aracılığıyla kontrollü bir ortam içerisinde üretmektedir. Sanatçının pratiği doğayı bir görüntü olarak yeniden üretmekten ziyade, onun belirli fiziksel davranışlarını yapıtın işleyişine dahil etmeye yöneliktir. Dolayısıyla bu soruya tek bir yanıt vermek zor görünmektedir. Bu yaklaşım, çalışmanın ikinci bölümünde ele alınacak yapıtlar üzerinden daha ayrıntılı biçimde incelenecektir.

Ned Kahn'ın Kinetik Heykellerinde Çevresel Etkileşim ve Hareketin Estetik Kurgusu

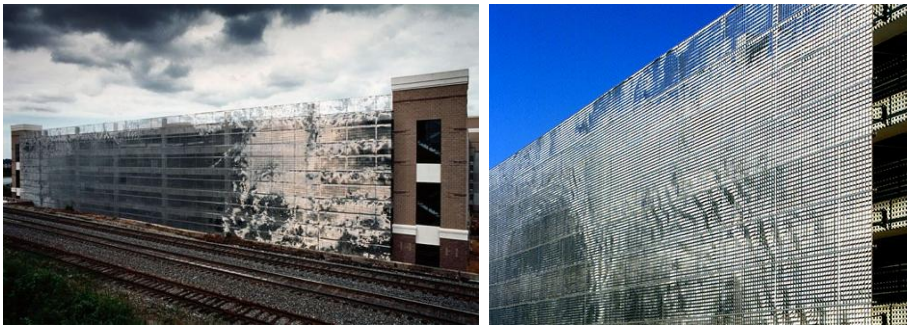
Ned Kahn'ın sanatsal pratiği, sanat ile bilim arasındaki karşılaşmanın doğrudan üretim sürecine taşındığı bir alan olarak ortaya çıkar. Sanatçı, University of Connecticut'ta çevre bilimleri eğitimi aldıktan sonra San Francisco'daki Exploratorium ile çalışmış, burada atmosferik olaylar, jeolojik örüntüler ve kaotik sistemlerle ilişkili etkileşimli çalışmalar geliştirmiştir. Kahn kendi sanatçı beyanında, son kırk yıl içerisinde 160'tan fazla büyük ölçekli kamusal yapıt gerçekleştirdiğini ve çalışmalarının tamamında hareket ile değişimin önemli bir rol oynadığını belirtmektedir (Kahn, t.y.). Bu çalışmaların önemli bir bölümünde amaç, çevrede mevcut olduğu halde doğrudan algılanamayan kuvvet ve süreçleri görünür kılmaktır.

Kahn'ın bu süreçte kullandığı sistemler belirli fiziksel davranışların ortaya çıkmasını sağlayan birer altyapı olarak işlev görür. Diğer bir deyişle tasarlanan şey hareketin, titreşimin, akışın ya da çevresel etkinin gerçekleşebileceği koşullardır. Yapıtın ortaya çıkan biçimi ise bu koşullar ile fiziksel süreçlerin karşılaş-

ması sonucunda oluşur. Bu nedenle sanatçının rolünü, biçimin tek kaynağı olarak görmektense bir davranış alanı kuran tasarımcı olarak düşünmek daha açıklayıcı görünmektedir. Sanatçının, fiziksel strüktürü kendisi kursa dahi asıl biçimlendirmenin kendi kontrolünde olmadığını belirten ifadesi (Mather, 2006, s. 75), yapıtın nihai formunu bütünüyle sanatçı özneye bağlamayan bir tutuma işaret eder. Bu ifade, Kahn'ın bilimsel düşünce ile sanatsal üretim arasındaki sınırda hareket ettiğini ve yapıtın biçimsel oluşumunda çevresel süreçlere alan açtığını göstermektedir. Bu açıdan Kahn'ın pratiği, Burnham'ın sistem estetiğinde tartıştığı nesneden sisteme doğru yönelişle ilişkilendirilebilir (Mather, 2006; Burnham, 1968).

Kahn'ın çevresel kinetik yapıtlarının en geniş grubunu, çevredeki rüzgar hareketini doğrudan görünür kılan tepkisel cepheler ve yüzeyler oluşturur. *Wind Veil* bu yaklaşımın ilk anıtsal örneklerindendir (Görsel 1). Bir otopark yapısının altı kat yüksekliğindeki ve yaklaşık 80 metre genişliğindeki cephesine yerleştirilen 80.000 adet küçük alüminyum panel, rüzgarın etkisiyle serbestçe salınarak yüzey boyunca dalga benzeri hareket örüntüleri üretir. Yapıtın etkisi dış cephedeki bu dinamizmle de sınırlı kalmaz; hareketli panellerin arasından süzülen doğal ışık ve gölgeler yapının iç mekanına da taşınır (Mather, 2006, s. 71). Böylece rüzgar, yapının hem kentsel ölçekteki dış hareketini hem de iç mekana yansıyan ışığın değişken ritmini eşzamanlı olarak üretir. Burada dikkat çekici olan, rüzgarın yalnızca heykeli harekete geçiren dışsal bir enerji kaynağı olarak görülmemesidir. Rüzgarın yönü, hızı ve yarattığı yerel türbülans değiştikçe yapıtın görsel ve plastik karakteri de eşzamanlı olarak başkalaşır. Mather'ın (2006, ss. 72–73) belirttiği gibi, panel yüzeyleri yalnızca hava akımının dalgalanmalarını yakalamakla kalmaz; gün ışığının açısı ve gökyüzünün rengi değiştikçe metalik yüzey üzerinde akışkan bir optik doku üretir. Bu nedenle *Wind Veil*, önceden belirlenmiş tek bir formun mekanik olarak tekrarlandığı hareketli bir heykel olmaktan çıkar; aynı strüktürel sistemin farklı atmosferik koşullar altında sürekli ürettiği olasılıkların bütününe dönüşür. Yapıtın estetik deneyimi böylece malzemenin akışkan kuvvetlerle girdiği dinamik sürece bağlanır.

Bu durum yakın dönemli bilimsel bir çalışma tarafından da desteklenmektedir. Araştırmada, Ned Kahn'ın kinetik cepheleri, video analizi ve laboratuvar ortamında gerçekleştirilen deneylerle incelenmiştir. Araştırmacılar, panellerin hareketinin türbülanslı sınır tabakasında oluşan zamansal ve mekansal basınç dalgalanmalarıyla ilişkili olduğunu; yüzey boyunca ilerleyen dalgaların rüzgar yönünde yayıldığını göstermiştir. Böylece Kahn'ın yüzeylerinde görülen hareketin yalnızca görsel bir *dalgalanma* benzetmesi olmadığı, belirli akışkanlar mekaniği süreçleriyle açıklanabilen fiziksel bir davranış olduğu ortaya konmuştur (Zhang & Perrard, 2024).



Görsel 1. Ned Kahn, *Wind Veil*, 2000. Altı kat yüksekliğinde ve yaklaşık 79 metre (260 fit) uzunluğundaki otopark cephesine yerleştirilen, rüzgarla serbestçe hareket edebilen 80.000 adet menteşeli alüminyum panel. Gateway Village, Charlotte, Kuzey Karolina. Kaynak: https://nedkahn.com/portfolio/wind-veil

Kahn, cephe ölçeğinde geliştirdiği bu tepkisel yüzey mantığını kentsel mekandaki bağımsız heykelsi strüktürlere de taşımıştır. Minneapolis'te yer alan *Prairie Tree* (Görsel 2), bu yaklaşımın kamusal alandaki örneklerinden biridir. Yapıt, ağaç formunu andıran taşıyıcı bir konstrüksiyon üzerine yerleştirilmiş 2.300'den fazla hareketli paslanmaz çelik kanattan oluşur. Ortaya çıkan hareket kendiliğinden gibi algılansa da heykel, hassas bir strüktürel hesaplama ve malzeme kurgusuyla var olur. Rüzgar yapıtın dışındaki fiziksel gerçektir; bu gerçeği biçimsel bir dile çeviren ise heykelin taşıyıcı ve hareketli sistemidir. Sanatçı burada yapıtı herhangi bir harici enerji kaynağına bağlamadan, tamamen rüzgarın kinetik gücüyle çalışan otonom bir sistem olarak kurgulamıştır. Burada çevresel etkileşim ile tasarım arasında bir karşıtlık kurmak yerine, ikisinin birbirini tamamlayan iki ayrı düzlem oluşturduğu düşünülebilir. Yapıtın biçimsel çerçevesi sanatçı tarafından tasarlanmıştır ancak bu çerçevenin içinde gerçekleşen mikro hareketlerin biçimi, hızı ve yönü çevresel koşullar tarafından belirlenmektedir. Dolayısıyla tasarım ile rastlantı arasında bir ilişki kurulmaktadır. Sanatçı bütün sonucu belirlememekte, fakat rastlantının gerçekleşebileceği koşulları dikkatli biçimde oluşturmaktadır. Kahn'ın işlerinde hareket estetiğinin önemli bir bölümünün de bu gerilimden kaynaklandığı söylenebilir.



Görsel 2. Ned Kahn, Prairie Tree, 2017. Paslanmaz çelik konstrüksiyon ve rüzgarla hareket edebilen 2.300'den fazla paslanmaz çelik kanatçık, yaklaşık 6 metre (20 fit) yükseklik. Nicollet Mall, Minneapolis, Minnesota. Kaynak: https://nedkahn.com/portfolio/prairie-tree

Benzer bir strüktürel yaklaşım, sanatçının San Francisco Treasure Island'da yer alan Cityside Park için gerçekleştirdiği *Canopy of Sky* (Görsel 3) yerleştirmesinde de görülür. Kalıcı bir kamusal sanat projesi olarak üretilen yapıt, kavisli dört alüminyum direğe kablolarla asılan, yaklaşık altı metre çapındaki paslanmaz çelik bir halkadan oluşur. Bu halkanın içine gerilen çelik kablo ağına, rüzgarla serbestçe salınabilen yaklaşık 7.000 adet yarı saydam polikarbonat diskten oluşmaktadır. Sanatçı, polikarbonat malzemenin yarı saydam dokusunu sis ve bulutlardaki su damlacıklarının ışığı kırma karakteriyle ilişkilendirir. Burada amaçlanan etki, hareket halindeki atmosferik akışkanlığı kentsel alanda görünür kılmaktır. Nitekim San Francisco Sanat Komisyonu da çalışmayı, Treasure Island'ın sisi, rüzgarı ve deniz havasıyla biçimlenen karakteristik hava hareketlerini doğrudan kentsel alanda duyusal bir deneyime aktaran bir kurgu olarak tanımlamaktadır (San Francisco Arts Commission, 2025).



Görsel 3. Ned Kahn, Canopy of Sky, 2025. Dört alüminyum direk, paslanmaz çelik halka, çelik kablo ağı ve yaklaşık 7.000 adet menteşeli yarı saydam polikarbonat disk, yaklaşık 6 metre çapında. Cityside Park, Treasure Island, San Francisco. Ethan Kaplan Photography/Courtesy San Francisco Arts Commission. Kaynak: https://www.archpaper.com/2025/09/ned-kahns-canopy-of-sky-treasure-island/

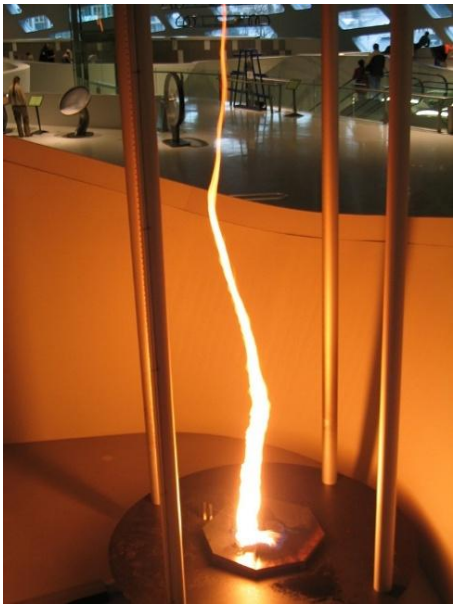
Burada Irwin'in "*site-conditioned / site-determined*" (yer-koşullu / yer-belirlenimli) yaklaşımı yeniden gündeme gelir. Yapıt her ne kadar belirli bir alana yerleştirilmiş olsa da biçimsel kurgusu, malzeme seçimi ve hareket dinamikleri doğrudan o yerin çevresel verilerine dayanır. Bununla birlikte *Canopy of Sky* örneği, Irwin'in modelini kinetik ve teknolojik bir düzleme taşımaktadır. Çünkü mekanın belirleyiciliği yalnızca tasarım aşamasında kalmaz, rüzgar yapıtın her an yeniden biçimlenmesine katılır. Dolayısıyla burada *yer* sabit bir coğrafi referans olarak değil, süreklilik içinde değişen bir fiziksel çevre olarak düşünülmelidir.

Kahn'ın üretim pratiği, yalnızca hava hareketini kullanan yüzeylerle sınırlı değildir. *Tornado* (Görsel 4) gibi çalışmalarda sanatçı, belirli bir atmosferik olayı

kontrollü bir teknik altyapı aracılığıyla doğrudan mekan içinde üretir. Yaklaşık 3 metre yüksekliğinde bir hava girdabının oluşturulduğu bu yapıt, tabana yerleştirilen fanlar, yönlendirici hava yarıkları ve sis üreteçlerinden oluşur. Girdap, çevredeki hava akımlarına tepki vererek sürekli biçim değiştirir ve izleyicilerin elleriyle müdahalesine açık bir yapı sergiler. Böylece fiziksel olarak üretilmiş hava akışı içinde, bütünüyle önceden belirlenemeyen bir hareket ortaya çıkar (Kahn, t.y.). Bu örnek, *doğal* ve *yapay* ayrımını doğrudan kullanmanın bazı sorunlarını da gösterir. *Tornado*'nun hava akışı insan tarafından oluşturulmaktadır; ancak girdabın her an alacağı biçim insan tarafından önceden belirlenmemektedir. Başka bir ifadeyle doğal süreç, dışarıdan gelen hazır bir kuvvetten ziyade, teknik sistemin sınırları içinde gelişen fiziksel bir davranış olarak ortaya çıkar. Bu nedenle Kahn'ın çalışmalarını değerlendirirken doğal kuvvetin kaynağı kadar, ortaya çıkan sürecin ne ölçüde açık uçlu olduğu da dikkate alınmalıdır.

Benzer bir çalışma mantığı, sürece ısı ve ses ögelerinin de dahil edildiği *Fire Vortex* adlı yerleştirmede de görülür (Görsel 5). Çalışmada hava üfleyiciler ve yönlendiriciler, yanan yakıt üzerinde yaklaşık altı metre yüksekliğinde dönen bir alev girdabı oluşturur (Kahn, t.y.). Yapıtın açık alevle çalışması izleyici ile nesne arasına zorunlu bir güvenlik mesafesi koyarken açığa çıkan ısı ve ses, çalışmanın görsel hareketine eşlik eden temel fiziksel unsurlar olarak düzenekte yer alır.





Görsel 4 (sol). Ned Kahn, *Tornado*, 1991. Fanlar, hava yönlendiricileri, sis üreteçleri ve su sisi, yaklaşık 3 metre (10 fit) yükseklik. Swiss Science Center Technorama, Winterthur, İsviçre. Fotoğraf: Ned Kahn Studios. Kaynak: https://nedkahn.com/portfolio/tornado

Görsel 5 (sağ). Ned Kahn, *Fire Vortex*, 1997. Hava üfleyicileri, yönlendirici kanatlar ve yanan yakıt/alev, yaklaşık 6 metre (20 fit) yükseklik. Swiss Science Center Technorama, Winterthur, İsviçre. Fotoğraf: Ned Kahn Studios. Kaynak: https://nedkahn.com/portfolio/fire-vortex

Bu iki grup yapıt arasında *tepkisel* ve *üretici* şeklinde bir ayrım yapmak mümkündür. Ancak bu ayrım Kahn'ın kendi terminolojisi değildir ve mevcut literatürde yerleşmiş bir sınıflandırma olarak sunulmamalıdır. Burada önerilen ayrım, Kahn'ın farklı çalışmalarındaki çevresel ilişkinin biçimini açıklamak için kullanılan analitik bir araçtır. *Wind Veil*, *Prairie Tree* ve *Canopy of Sky* gibi işlerde mevcut çevresel kuvvet yapıtın hareketini doğrudan tetikler. *Tornado* ve *Fire Vortex* gibi çalışmalarda ise teknik sistem önce belirli bir fiziksel olguyu üretir ve daha sonra bu olgunun davranışı kendi fiziksel dinamikleri doğrultusunda değişir. Dolayısıyla iki grup arasında kesin bir karşıtlık kurmaktan çok, çevresel etkinin nereden ve hangi biçimde sisteme dahil olduğunu tartışmak daha uygun görünmektedir.

Bu noktada *Negev Wheel* (Görsel 6), her iki gruptan da ayrışan farklı bir mekanik ilişki sunar. Yapıt, ayakları üzerinde duran bir motor düzeneği ile birlikte yaklaşık altı metre çapında açılı şekilde dönen ve içerisine Negev Çölü'nden getirilen kumla doldurulmuş dairesel bir yapıdan oluşur. Kahn'a göre bu bölgeden alınan kum, çok sayıda coğrafi kaynaktan gelen taneciklerin bir karışımıdır ve bu yönüyle birlik içindeki karmaşıklığı ve süreklilik içindeki değişimi simgeler. Motorlu düzenekle yavaşça döndürülen çarkın içindeki kum, yerçekiminin etkisiyle sürekli aşağı doğru hareket eder. Bu dönüş esnasında kum tanelerinin oluşturduğu kaymalar, dönüş sırasında sürekli olarak yeniden düzenlenir. Kumun karışması, ayrışması, yeniden birikmesi ve farklı dalga örüntüleri oluşturması, değişim ile süreklilik arasındaki ilişkinin görünür hale gelmesini sağlar. (The Contemporary Jewish Museum, 2016). *Negev Wheel* bu nedenle rüzgarın doğrudan hareket ettirdiği yapıtlarla aynı çevresel ilişki içinde değildir. Burada dışsal hareketin kaynağı motorlu bir mekanizmadır; buna karşılık yapıtın asıl görsel değişimi granüler malzemenin fiziksel davranışından ortaya çıkar. Kumun akışkan olmadığı halde akış benzeri biçimler oluşturması, parçacıkların yığılması ve yeniden dağılması, sistemin tek tek parçalar üzerinden öngörülmesini güçleştirir. Sanatçıya göre, Negev kumunun çöl boyunca farklı kaynaklardan taşınmış karmaşık bir malzeme olması, yapıtın fiziksel davranışına ek olarak yapıta kültürel ve metaforik bir katman da kazandırır.

Bu örnek, Kahn'ın pratiğini yalnızca "doğal kuvvetleri görünür kılan" sanat olarak tanımlamanın yetersiz kalabileceğini düşündürür. Sanatçının yapıtlarında farklı türden fiziksel süreçler devreye girmektedir. Kimi zaman yapıtın bulunduğu çevredeki rüzgar, kimi zaman sistematik şekilde üretilen hava akımı, kimi zaman bir motorun devri ve kimi zaman da granüler bir malzemenin kendi iç sürtünmesi yüzeydeki hareketi belirler. Bütün bu işlerde ortak olan temel nokta biçimin tek seferde üretilip tüketilen durağan bir nesne olmaktan çıkması, farklı kuvvetlerin etkisiyle zamana yayılan devingen bir süreç kazanmasıdır.



Görsel 6. Ned Kahn, *Negev Wheel*, 2016. Kum, çelik ve motor, yaklaşık 6 metre çapında.
Kaynak: https://nedkahn.com/portfolio/negev-wheel

Bu nedenle Kahn'ın çalışmalarını yalnızca "hareketli heykeller" olarak adlandırmak başlangıç açısından doğru olsa da açıklayıcı sınırı oldukça dar ve yetersiz kalır. Buradaki hareket, yapıtların ikincil bir niteliği konumunda değil, doğrudan biçimin varoluş koşulları arasında yer alır. Yapıtın biçimi ile hareketi arasında bir ayrım yapmak giderek zorlaşır; biçim, hareketin belirli bir anda oluşturduğu durum haline gelir. Böyle bir anlayışta yapıt, sabit bir formun zaman içinde hareket etmesi yerine, hareket sayesinde sürekli olarak yeniden oluşan bir form haline gelir.

Sonuç ve Değerlendirme

Kahn'ın çalışmaları bu kuramsal çerçeve içinde değerlendirildiğinde, çalışmanın temel sorusu daha belirgin hale gelir. Çevresel kuvvetleri yapıtın oluşumuna dahil eden bu yaklaşım, insan-merkezci bir estetik anlayıştan gerçekten uzaklaşmakta mıdır? Yoksa görünmeyen doğa süreçlerinin görünür kılınması, nihayetinde yine insanın bu süreçleri deneyimlemesine yönelik kurgusal bir düzenleme olarak mı kalmaktadır?

Kahn'ı Hornby'nin Eliasson'a ilişkin eleştirisinden belirli ölçüde ayırabilecek önemli bir fark, bazı yapıtlarında dışsal çevresel koşulların gerçekten belirleyici olmasıdır. *Wind Veil*, *Prairie Tree* ve *Canopy of Sky* gibi çalışmalarda rüzgar, önceden belirlenmiş görsel sonucu gerçekleştiren bir araç değildir. Tam aksine, yapıtın ortaya koyduğu biçim rüzgarın o andaki davranışına bağlı olarak eşzamanlı olarak değişir. Zhang ve Perrard'ın (2024) araştırması da bu ilişkinin fiziksel bir akışkan davranışı üzerinden gerçekleştiğini doğrulamaktadır. Bu açıdan Kahn'ın tepkisel yüzeyleri, doğanın insan tarafından üretilmiş kapalı bir temsilini sunmak yerine, sınırları belirlenmiş bir taşıyıcı sistem içinde dışsal fiziksel kuvvetlerin dinamizmini açığa çıkarır. Fakat bu durum, Kahn'ın yapıtlarına yöneltilebilecek insan-merkezcilik sorununu bütünüyle ortadan kaldırmaz. Çünkü yapıtların kamusal alanda sunulma biçimi, insan algısını ve bedenini temel referans noktası olarak korumayı sürdürür. *Canopy of Sky* örneğinde sanatçının

proje tanımında amaç, ziyaretçilerin okyanus havasının hareketini fark etmesine ve çevreye ilişkin bir duyarlılık geliştirmesine yöneliktir. San Francisco Arts Commission da yapıtı çevreyle kurulan duyusal deneyim üzerinden gerekçelendirir (San Francisco Arts Commission, 2025). Burada rüzgarın fiziksel gerçekliği yadsınamaz; ancak bu gerçeklik yine de izleyicinin algısal tüketimine açılan estetik bir sahneleme içinde çerçevelenir.

Dolayısıyla Kahn'ın pratiğinde insan algısı ile çevresel süreç arasındaki bağı birbirinden bütünüyle koparmak mümkün görünmemektedir. Çevre yapıtın oluşumuna katılırken, yapıt da çevresel olguyu seçerek, çerçeveleyerek ve görünür hale getirerek onu belirli bir algısal düzene sokar. Bu nedenle sanatçının üretimini insan-merkezcilikten tamamen kurtulmuş özerk yapılar olarak nitelemek yerine; insan, teknik sistem ve çevre arasındaki ilişkinin farklı biçimlerde yeniden örgütlendiği çalışmalar olarak değerlendirmek daha temkinli bir yaklaşımdır. Bu durum, farklı işleyiş mantıklarına sahip yapıtlar karşılaştırıldığında daha açık biçimde ortaya çıkar. Rüzgara tepki veren yüzeylerde çevresel kuvvet sistemin dışından gelerek yapıtın formunu anlık olarak belirlerken; *Tornado* ve *Fire Vortex* gibi üretici düzeneklerde sistem atmosferik süreci kendi içinde başlatır. Girdap gerçek bir fiziksel süreçtir; dolayısıyla ortaya çıkan hareket sahte değildir. Ancak üretilen bu girdabın veya alev sütununun davranışı yine sanatçı tarafından bütünüyle denetlenemez. *Negev Wheel*'de ise hareket motorlu bir mekanizmayla başlatılsa da asıl biçimsel çeşitlilik granüler kum taneciklerinin yerçekimi ve iç sürtünmeyle oluşturduğu akışkan davranışlardan türer. Bu bakımdan yapıtlar arasındaki fark; yüzeysel bir doğallık ve yapaylık karşıtlığından ziyade, kuvvetin sisteme dahil olma biçimi ve sistemin belirsizliğe tanıdığı alan üzerinden okunmalıdır. Menteşeler, kablolar, paneller, fanlar veya motorlar fiziksel davranışın strüktürel çerçevesini çizer; ancak bu çerçevenin içinde gerçekleşen mikro hareketler hiçbir zaman bütünüyle sabitlenemez. Kahn'ın yaklaşımını özgün kılan nokta, malzemeyi ve kuvvetleri mutlak bir denetim altına almak yerine, onların değişken fiziksel davranışlarını açık uçlu estetik bir yapının içine yerleştirebilmesidir.

Bununla birlikte çalışmanın ulaştığı sonuçlar belirli sınırlandırmalar dahilinde değerlendirilmelidir. Buradaki çözümleme, Kahn'ın tüm yapıtlarını kapsayan monografik bir döküme dayanmamakta; seçilmiş örnekler, sanatçı beyanları, kurumsal arşivler, kuramsal eleştiriler ve fiziksel dinamikleri inceleyen bilimsel veriler üzerinden yürütülmektedir. Bu kaynaklar yapıtların strüktürel ve kavramsal mantığını açıklamak için sağlam bir zemin oluştursa da; yapıtların yerinde deneyimlenmesine bağlı ses, ısı, ölçek, yüzey dokusu ve bedensel yakınlık gibi doğrudan duyusal etkenlerin bütünüyle yazılı ve görsel belgelerden yeniden üretilmesi olanaksızdır. Bu sınırlılık, çalışmanın iddiasını daraltmakla birlikte analitik zeminini daha tutarlı ve sağlam kılmaktadır.

Sonuç olarak Ned Kahn'ın kinetik heykelleri; Irwin'in mekan koşullarına bağlı sanat kavrayışını, Popper'ın gerçek hareket tanımını ve Burnham'ın sistem

estetiğini bir araya getirerek kamusal alanda yer, hareket ve form ilişkisini dönüştürür. Hornby'nin insan-merkezcilik eleştirisi bu sürecin bir gösteri kabına dönüşme riskini daima açık tutsa da Kahn'ın yapıtları, doğayı ne bütünüyle sanatçının biçimlendirdiği bir araca ne de yalnızca izleyiciyi büyüleyen yapay bir dekora indirger. Yapıt, doğayı bütünüyle serbest bırakan kontrolsüz bir alan da açmaz; aksine malzemenin fiziksel davranışıyla sanatçının strüktürel tasarımı arasında geçirgen bir aralık kurar. Bu heykellerdeki hareket estetiği, tam da bu aralıkta önceden belirlenmiş sabit bir form ile öngörülemeyen fiziksel kuvvetlerin karşılaşma anında varlık kazanmaktadır.

KAYNAKÇA

Barlas, M. (2021). Kamusal Alanda Bir Site-Specific Art Öncüsü: Gordon Matta-Clark ve Arayış Nesnesi Olarak Ev. *IJOSSAR (International Journal of Social Sciences Academic Researches*), Cilt: 5, Sayı: 10, s. 1-14.

Barlas, M. (2024). Hiçlik ve Ölümün Gölgesinde Bir Hayaleti Hatırlatmak: Kayıp Ev / La Maison Manquante. *SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, Cilt: 17, Sayı: 33, s. 190-207.

Bishop, C. (2012). *Artificial hells: Participatory art and the politics of spectatorship*. Verso.

Burnham, J. (1968a). Systems esthetics. *Artforum*, *7*(1), 30–35. https://www.artforum.com/features/systems-esthetics-201372/

Burnham, J. (1968b). *Beyond modern sculpture: The effects of science and technology on the sculpture of this century*. George Braziller.

Campbell, C. (2012). Marathon. In R. Hollinshead. Has the world grown smaller by any chance? Matthew Hearn (Ed.), *Magnificent distance: Five site-specific installations Washington DC 2012* (pp. 18–31). Grit & Pearl. https://pure.northampton.ac.uk/ws/portalfiles/portal/6362437/Hollinshead_etal_GP_2012_Magnificent_Distance_Five_Site_Specific_Installations_Washington_DC_2012.pdf

Hornby, L. (2017). Appropriating the weather: Olafur Eliasson and climate control. *Environmental Humanities*, 9(1), 60–83. https://doi.org/10.1215/22011919-3829136

Kahn, N. (t.y.). *Statement*. Ned Kahn Studios. https://nedkahn.com/statement/

Mather, D. (2006). An aesthetic of turbulence: The works of Ned Kahn. M. Narula, S. Sengupta, R. Sundaram, A. Sharan, J. Bagchi ve G. Lovink (Ed.), *Sarai reader 06: Turbulence* içinde (ss. 70–76). Centre for the Study of Developing Societies. https://sarai.net/sarai-reader-06-turbulence/

Merleau-Ponty, M. (2012). *Phenomenology of perception* (Landes, D. A. Çev.). Routledge.

Popper, F. (1968). *Origins and development of kinetic art* (S. Bann, Çev.). New York Graphic Society/Studio Vista.

Ross, S. (1993). Gardens, earthworks, and environmental art. In S. Kemal & I. Gaskell (Eds.), *Landscape, natural beauty and the arts* (pp. 158–182). Cambridge University Press. https://doi.org/10.1017/CBO9780511554599.009

The Contemporary Jewish Museum. (2016). *Ned Kahn: Negev Wheel* [Sergi ve koleksiyon kaydı]. The CJM Archives.

Zhang, J., & Perrard, S. (2024). Large-scale turbulent pressure fluctuations revealed by Ned Kahn's artwork. *Physical Review Fluids*, 9(11), 114604. https://doi.org/10.1103/PhysRevFluids.9.114604

Doç. Tuncay KOÇAY
1982 yılında Ankara'da doğdu. Lisans eğitimini 2006 yılında Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü'nde tamamladı. Mezuniyetinin ardından Kültür ve Turizm Bakanlığı bünyesinde çeşitli antik kentlerde restorasyon projelerinde yer aldı ve eş zamanlı olarak sanatsal çalışmalarını sürdürdü. 2013 yılında Anadolu Üniversitesi'nde Araştırma Görevlisi olarak başladığı lisansüstü eğitim sürecinde; 2015 yılında Yüksek Lisans, 2021 yılında ise Sanatta Yeterlik derecelerini aldı. Çok sayıda ulusal ve uluslararası jürili karma sergi ile yarışmalara katılan sanatçının, resmî kurumlar ve özel koleksiyonlarda eserleri bulunmaktadır. Koçay, sanatsal ve akademik çalışmalarına Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi bünyesinde devam etmektedir.

Born in Ankara in 1982, he completed his undergraduate studies in the Department of Sculpture at Anadolu University Faculty of Fine Arts in 2006. Following his graduation, he participated in restoration projects at various ancient sites under the Ministry of Culture and Tourism while continuing his artistic practice. He began his postgraduate studies as a Research Assistant at Anadolu University in 2013, earning his Master's degree in 2015 and his Proficiency in Art degree in 2021. Having participated in numerous national and international juried group exhibitions and competitions, the artist has works in public institutions and private collections. Koçay continues his artistic and academic works at the Faculty of Fine Arts, Kahramanmaraş Sütçü İmam University.

HANS HAACKE PRATİĞİNDE POLİTİK EKOLOJİ*

Aslı İRHAN**

GİRİŞ

Çevre sanatının izini çok daha erken dönemlere kadar sürebilmemize rağmen, politik bir mesele olarak 'çevre'nin önemi, 1960'ların sonundaki yükselişiyle, günümüze kadar çeşitli şekillerde siyasi gündemde ve sanatta yerini almıştır. 20. Yüzyılın son çeyreğine doğru politik ekolojinin gelişmeye başlamasıyla 'çevre'ye olan bakış açısı da değişmiştir. Politik ekoloji ekosistemlerin biyolojik ve fiziksel olan yapıları ile insan yapımı olan politik, ekonomik, tarihi ve kültürel yönleri arasındaki iç içe geçmiş ilişkileri vurgular. Bu düşünsel ve eleştirel etkileşimler, çevre sorunlarının sanat pratiklerinde ve daha geniş anlamda görsel kültürde yeni estetik stratejilerle gelişerek yer almasını sağlamıştır. Sanatta, çevre konusunda düşünsel dönüşümü önceleyen en radikal figürlerden biri Hans Haacke (1936, Almanya)'dir. Haacke, çağdaşlarının çoğunun aksine bozulmamış doğayı romantikleştirmek veya nesneleştirmek yerine politik, ekonomik ve sosyal ilişkilerden ayrılamaz bir "sistem" olarak ekoloji fikrini ortaya atar. Heykeli biyolojik, sosyal ve politik ağların iç içe geçtiği 'gerçek zamanlı bir sistem' olarak yeniden tanımlar. Bu özgün yaklaşım, sanat yapıtını çevresiyle sürekli etkileşim halinde olan dinamik bir ilişkisellik alanına dönüştürür. Böylelikle Haacke'nin 'sistem estetiği' doğa ile toplum arasındaki ontolojik ayrımı sarsan ve bu iki alanın yapısal benzerliklerini görünür kılan erken dönem bir politik ekolojik sanat pratiği olarak öne çıkar.

Sanat hayatı boyunca politik ve eleştirel bir dil benimsemiş olan Haacke, sanatın nesne statüsü, sanatsal faillik, sanat kurumlarının rolü, izleyicinin rolü, sanat eserinin çerçevesi ve uygulama aracına ilişkin kabul görmüş kavramlar üzerine ileri düzey eleştirel çalışmalar gerçekleştirmiştir. Sanatçının, 1960 ve 1970'lerdeki pratiği Norbert Wiener'in "sibernetik" kavramı, Ludwig von Bertalanffy'nin "Genel Sistem Teorisi" ve Jack Burnham'ın "Gerçek Zamanlı Sistemler" yaklaşımıyla doğrudan ilişkilidir. Birbirleriyle ve çevreleriyle iletişim kuran bileşenlerle "gerçek zamanlı" bir süreç olarak ortaya çıkan sanatsal çalışmalarla ilgilenen Burnham ve Haacke, bunun için ön koşulun, sistemler içinde düşünmek, sistemler üretmek, mevcut sistemlere müdahale etmek ve onları görünür kılmak olduğunu savunur. Haacke'nin pratiği bilim, toplum ve doğa gibi karmaşık sistemlerdeki benzerliklere odaklanır. Bu bakış açısı çevresel, sosyal ve politik

---

* Bu çalışma Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı'nda, Nilüfer Ergin Doğruer danışmanlığında tamamlanan "Çağdaş Sanatta Politik Ekoloji" başlıklı sanatta yeterlik tezinden türetilmiştir.

** Arş. Gör., Trakya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü, asliirhan@trakya.edu.tr, ORCID: 0000-0002-1354-9671

ekoloji arasında benzerliklerin (bağlantıların) görüldüğü Félix Guattari'nin "Üç Ekoloji" düşüncesi ve Bruno Latour'un "Aktör- Ağ" teorisiyle de kesişerek doğa ile toplum arasındaki ayrımı sorgulayan eleştirel bir perspektif üretir.

Haacke'nin erken dönem çalışmaları, sistem yaklaşımının fiziksel ve biyolojik süreçlerde nasıl işlediğini ortaya koyar. Bu eserlerde su, toprak, hava ve canlı organizmalar, ısı, ışık ve izleyici etkileşimi gibi dışsal girdilerle sürekli devinim halinde olan politik bir özneye dönüşür. Canlı malzemeleri ve biyolojik süreçleri dahil ettiği *Grass Grows* (Büyüyen Çim, 1969), *Bowery Seeds* (Çimlenen Tohumlar, 1970) ve fizyolojik süreçleri dahil ettiği *Condensation Cube* (Yoğunlaşma Küpü,1963–1965), *Ice Stick* (Buz Çubuğu, 1966) gibi eserlerde heykel, modernist nesne statüsünü aşarak kendi kendini örgütleyen, çevreyle metabolik ilişki kuran, "nefes alan" dinamik bir süreç olarak yeniden tanımlanır. Sanatçıya göre, çevresiyle fiziksel olarak etkileşime giren bir heykel, artık bir nesne olarak kabul edilemez; çünkü onu etkileyen dış faktörlerin menzili ve heykelin kendi eylem alanı, maddi olarak işgal ettiği alanın ötesine geçer. Bu yaklaşım, heykeli sanatçının mutlak kontrolünden çıkararak malzemenin kendi içsel süreçlerine ve çevresel etkilere açar. Dolayısıyla malzeme, edilgen bir taşıyıcı olmaktan çıkar ve işin oluşumunu belirleyen "kritik bir madde" olarak konumlanır. Haacke, sanatın materyal varlıklarda değil, insan-insan ve insan-çevre arasındaki ilişkilerde ikamet ettiğini savunur. Bu perspektif, heykeli durağan bir temsil aracı olmaktan çıkarıp doğa ve toplumun iç içe geçtiği eko-politik bir müdahale alanına dönüştürür.

Haacke'nin pratiğinde fiziksel ve biyolojik sistemler, yalnızca doğal süreçlerin incelenmesi olarak kalmaz, aksine daha karmaşık ilişkiler ağını kavramak için operasyonel bir model işlevi görür. Çalışmalarında gözlemlenen metabolik döngüler, enerji transferleri ve çevresel etkileşimler, kapalı ya da açık sistemlerin işleyişini ortaya koyarken, bu yaklaşım zamanla toplumsal, ekonomik ve politik yapılara doğru evrilen bir sürekliliğe işaret eder. Sanatçının kariyerinde bir kırılma noktası olarak görülen "sosyal sistemler"e geçiş, aslında bu biyolojik ve fiziksel metabolizmanın toplumsal alana projeksiyonu niteliğindedir. Sistem düşüncesinin kapsamını genişleten Haacke, bir sistem olarak nehrin kirlenmesiyle, bir sistem olarak emlak piyasasının kirlenmesi arasında yapısal bir fark (isomorfizm) görmez. Başka bir deyişle sanatçı, doğa ile toplum arasında ontolojik bir ayrım yapmak yerine, her iki alanı da karşılıklı etkileşim içinde işleyen sistemler bütünü olarak ele alır.

1970'lerin başından itibaren anketler, veri tabloları ve tapu kayıtları sanatçının yeni "dinamik malzemeleri" haline gelir. Haacke'ye kurumsal eleştirinin öncüsü ve politik sanatçı kimliği kazandıran bu yönelim *MoMA Poll* (Moma Anketi, 1970) ile başlamış, sistem teorisinin sosyal ve politik ağlara doğrudan uygulandığı *Shapolsky et al., Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System* (Shapolsky ve diğerleri, Manhattan Gayri Menkulleri, Gerçek Zamanlı Sosyal Sistem, 1971) gibi yapıtlarla derinleşmiştir. Burada "veri", tıpkı *Condensation Cube*'daki su buharı gibi, görünmeyen bir akışı (sermaye ve iktidar dolaşımını)

yoğunlaştırarak görünür kılan estetik ve politik bir kanıta dönüşür. Dolayısıyla, Haacke'nin pratiğinde malzemenin politikleşmesi, biyolojik olandan kopmaz, aksine doğal, sosyal ve politik olanın birbirine eklemlendiği, Guattari'nin 'üç ekoloji' düşüncesiyle örtüşen bir sürekliliğe işaret eder.

Bu bütüncül yaklaşım, Haacke'yi kurumsal eleştirinin öncüsü olmanın yanı sıra politik ekolojinin en erken ve tutarlı uygulayıcılarından biri yapar. Sanatçı, heykeli çevresel sistemlerden kopuk, özerk bir nesne olarak gören mirası reddederek, onu, sermaye birikimi ile ekolojik yıkım arasındaki organik bağı ifşa eden metabolik bir müdahale biçimi olarak yeniden kurgular. Bu bağlamda, *Rhine Water Purification Plant* (Ren Suyu Arıtma Tesisi, 1972) ve *Der Bevölkerung* (Nüfusa, 1999) başlıklı eserleri, Haacke'nin tüm sistem anlayışının bir sentezi niteliğindedir. Ren Nehri'nden alınan kirli suyun biyolojik arıtma sürecini içeren teknolojik düzeneği, Krefeld'deki endüstriyel kirliliğin verileriyle (*Krefeld Sewage Triptych)* birleştiren *Rhinewater Purification Plant*; ekolojik bir onarma eylemi olmanın ötesinde, müze sponsorlarının endüstriyel kirlilikteki rollerini ifşa eden kurumsal bir eleştiridir. Burada malzeme (su) hem biyolojik bir yaşam kaynağı hem de politik bir kanıt olarak işlev görür. Parlamento üyelerinin kendi seçim bölgelerinden getirdikleri toprakların birleşimiyle oluşan ve kontrolsüzce büyüyen bir biyotopa dönüşen *Der Bevölkerung* ise mitsel ve dışlayıcı "halk" (volk) kavramına karşı kapsayıcı "nüfus" kavramını devletin merkezinde savunan politik bir müdahaledir. Bu iki iş birlikte düşünüldüğünde, Haacke'nin pratiğinde "arıtma" fikrinin çevresel bir onarım olmadığı, politik alanın kimleri içerdiği ya da dışarıda bıraktığıyla ilgili eleştirel bir çerçeve sunduğu açıkça görülür. Böylece doğal süreçler ile toplumsal yapılar arasındaki süreklilik, sanatçının sistem düşüncesi içinde hem maddi hem de ideolojik düzeyde yeniden kurulur.

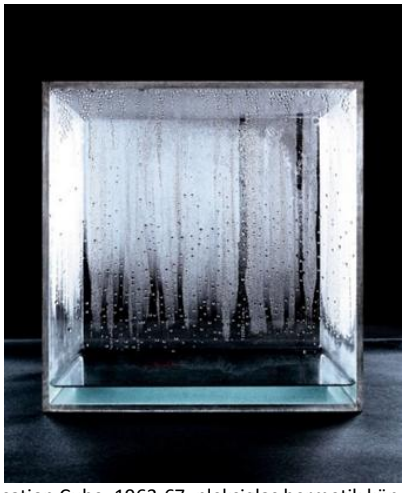
Doğal ve sosyal olanı analojik olarak düşünmenin bir yolunu sunan sistem teorisi, Haacke'nin erken dönem pratiğinde ekolojik bir eleştiri zemini bulmayı ve sonraki çalışmalarıyla bunun kavramsal sürekliliğini nasıl sağladığını kavramayı kolaylaştırır. Haacke doğal ve toplumsal süreçleri aynı ontolojik düzlemde bütünleştirerek, heykelin maddi sınırlarını kurumsal ve ekolojik bir faillik alanına taşır. Bu doğrultuda heykel, sanatçının mutlak iradesine tabi, edilgen bir form olmak yerine sistemin iç işleyişini ve görünmeyen bağları ifşa ederek statükoyu sarsan politik bir eyleme dönüşür. Benzer biçimde; izleyici de sistemde edilgen bir gözlemci olmaktan çıkarak aktif bir fail konumuna yerleşir. Böylece Haacke, doğa ile toplum arasındaki ayrımı yeniden düşünmeye zorlayan, ekolojik yıkım ile sermaye birikimi arasındaki yapısal bağı açığa çıkaran ve sanatın politik etkisini sistemler düzeyinde kuran eleştirel bir model sunar.

Bu çalışma Hans Haacke'nin seçili eserleri üzerinden heykelin metodolojik dönüşümünü; fiziksel sistemlerden biyolojik süreçlere, oradan da sosyal ve politik müdahalelere uzanan bir süreklilik içerisinde eko-politik perspektifle incelemeyi amaçlamaktadır.

Fiziksel ve Biyolojik Sistemlerin "Doğa-Kültür" Birliği

Haacke'nin sanat pratiğinde malzemenin radikal dönüşümü, sanatçının 1960'ların başında dahil olduğu Zero Grubu ve ardından New York'ta Jack Burnham ile kurduğu entelektüel diyalogdan etkilenmiştir. Bir sanat yapıtının estetik değerini yalnızca içsel ölçütlere dayanarak analiz etmenin yeterli olmadığı, yapıtı çevreleyen dışsal ilişkiler ağının da düşünülmeye başlandığı böylesi bir dönemde heykel, artık sadece izlenen bir nesne olmaktan çıkarak, enerji transferlerinin ve çevresel etkileşimlerin gerçekleştiği dinamik bir ortam olarak görülmeye başlanmıştı. (Skrebowski,2006) Haacke'nin meşhur 1965 manifestosunda dile getirdiği şekliyle "belirsiz olan, çevreye tepki veren, ışığa ve sıcaklığa bağlı olarak değişen bir şey yapma" (Haacke, 1965, aktaran Bucloch, 1988, s.104) arzusu malzemenin ontolojik statüsündeki bu değişimin ilanıdır. Böylelikle malzeme, Guattari'nin 'ekozofik' perspektifinde olduğu gibi, çevresiyle sürekli bir oluş (becoming) halinde olan, politik ve biyolojik süreçlerin kesiştiği canlı bir özneye dönüşür. Bu durum, sanat nesnesini 'temsil' düzleminden çıkararak, ekolojik bir müdahale mekanizması olarak konumlandırır.

Sanatçının en ikonik işlerinden biri olan *Condensation Cube* (Yoğunlaşma Küpü, 1963-67) bu değişen anlayışı somutlaştırır (Görsel 1). Hava geçirmez pleksiglas küpün içine hermetik biçimde hapsedilen bir miktar su, galerideki ısı değişimlerine ve izleyicilerin fiziksel mevcudiyetine bağlı olarak sürekli bir buharlaşma ve yoğunlaşma döngüsüne girer. Böylece galerinin içinde işleyen bir çevresel ekoloji açığa çıkar. Burada heykel statik bir küp olarak kalmaz, su buharı, hava akımları ve ışık gibi görünmez bileşenlerin yarattığı dinamik etkileşime dönüşür. Dolayısıyla yapıt tamamlanmış bir form olmaktan çıkarak, sürekli değişen ve çevresiyle etkileşime giren bir süreç haline gelir. Böylelikle heykel performansını sergilemek için çevresinin yardımına ihtiyaç duyan öngörülemez bir yapıya bürünür.



Görsel 1. Condensation Cube, 1963-67, pleksiglas hermetik küp, su, 76x76x76cm.
Kaynak: https://www.macba.cat/en/obra/r1523-condensation-cube/

Artık yaygın olarak biliyoruz ki sanatın üretim ve dolaşım koşulları ekonomik ve kurumsal yapılarla iç içedir. Haacke ise bu bağlantıların görünür olmasına ilişkin tartışmalı ve gözü kara pek çok eser üretmiştir. Ancak 1960'larda fiziksel ve biyolojik sistemleri dahil ettiği eserlere dair genel okumalar, sanatçının erken dönemlerinde politik olmadığı yönündedir. Haacke'nin sosyal sistemlere geçişiyle sanatın ideolojik işleyişini açığa çıkaran politik bir sanatçı olduğuna ilişkin bu kanının aksine, *Condensation Cube*, sanatın kurumlara yönelik bir sorgulama aracı olabileceğinin nüvelerini barındırır. Burada galeri, nötr bir sergileme mekanı olmaktan çıkarak eserin oluşumuna doğrudan katılan, Ursula Ströbele (2020)'nin başka bir bağlamda söylediği gibi politik bir "mikro iklim"* ya da "ekolojik eşik" olarak kurgulanır. Bu durum, politik ekoloji perspektifinden bakıldığında, doğa ile kültür arasındaki yapay ayrımı sarsan bir müdahale oluşturur. Latour'un doğayı "belirli bir gerçeklik alanı" değil, "nesnel olanı öznel olandan ayıran siyasi bir bölünmenin sonucu" olarak gören yaklaşımıyla paralel şekilde Haacke, küpün içindeki su döngüsünü dış dünyadan yalıtılmış saf bir doğa parçası olarak sunmaz (Latour, 2017. s.35-37). Aksine, küpün içindeki fiziksel süreçler; müze binasının ısıtma sistemi, galeri mekanındaki aydınlatma düzeneği ve izleyicinin nefesinden yayılan nem gibi bütünüyle kurumsal ve sosyal değişkenlere bağlıdır.

Müze kurumları, sanat eserlerinin ömrünü uzatmak ve onları tarih dışı, ebedi nesneler olarak sunmak üzere galeride fiziksel ve duyusal bir yalıtım oluşturmaya çalışır. Eserler için en ideal koşul olarak saptanan ortam sıcaklığının 21 derecede, nemin ise %50 oranında sabitlenmesi gibi teknolojik aygıtlarla sağlanan yapay iklimlendirme, onları piyasa için dondurulmuş bir metaya dönüştürür. Haacke bu kontrollü atmosferi, kurumun ideolojik tarafsızlık ilkesini sürdürmek için kullandığı teknik bir araç olarak görür. Bu yaklaşım, müzenin salt eserlerin sergilendiği bir mekan olmaktan ziyade, toplumsal algıyı şekillendiren bir "bilinç yöneticisi" olarak oynadığı role işaret eder (Haacke, 1986, s.60.). Ströbele (2020, s.5) için *Condensation Cube,* sanat aracılığıyla ya da sanat alanı içinde yaratılan özerk iklimin kurumsal eleştirisini içeren bir "gösterim"dir. Haacke, küpü galerinin kurgulanmış atmosferik koşullarına bağımlı kılarak bu statik yapıyı sabote eder. Bu yolla eser, müzenin doğayı galerinin dışında tutma çabasının, diğer deyişle yalıtım ideolojisinin başarısızlığını simgeler. *Condensation Cube,* Haacke'nin deyimiyle "bilinç endüstrisi"nin gizli işleyişini görünür kılan politik bir eylemdir (Haacke, 1986). Müzenin 'yapay ayrıştırma' operasyonunu ifşa eden bu yapıtla Haacke, Latour'un politik ekolojiyi kuramsallaştırmasından on yıllar önce bu radikal yaklaşımı sanatsal bir eylemle öncelemiş; doğanın özerk bir gerçeklik olmadığını, aksine teknolojik, kurumsal ve politik ağlarla dolaşık bir sistem olduğunu sanatsal bir kanıta dönüştürmüştür.

Sanatçının belirli koşullar altında ilişkisel bir yapı olarak sanat anlayışı, fiziksel sistemlere yönelik diğer eserlerinde de gözlenmektedir. *Condensation Cube*

* Ursula Ströbele bu ifadeyi "Yapay Bir İklimde Desteklenen Nakledilmiş Yosun" isimli yapıt için kullanır.

ile benzer biçimde çevresiyle sürekli madde ve enerji alışverişi içinde olan, *Ice Stick* (Buz Çubuğu, 1966) galeri mekanına yerleştirilen soğutma ünitesinin üzerinde yükselen metal bir çubuktan oluşur. Bu defa küpün içine hapsedilen nemin tersine galeri atmosferindeki nem kullanılır (Görsel 2). İzleyicilerin nefesinden ve çevre koşullarından kaynaklanan su buharı metal çubuğun üzerinde yoğunlaşarak bir buz katmanına dönüşür. Sanatçının deyimiyle hava, su, ısı, buhar gibi "görünmez bileşenler" yapıtta en az metal çubuk kadar belirleyicidir (Schirn Kunsthalle [Müze oda metni], 2024, s.5). Termodinamik süreçleri daha geniş bir mekansal düzleme yayan *Ice Table* (Buz Masası, 1967) ile bu yaklaşım kavramsal olarak pekişir (Görsel 3). Buz kütlesi burada müzenin teknolojik yapısına ve enerji şebekesine temelden bağlı operasyonel bir sistemdir. Latour modern insanın aslında otonom olmadığını, Peter Sloterjik'ten ödünç aldığı "iklimlendirme sistemi" içinde yaşadığını savunur (Latour, 2017, s.123-124.). Sloterjik'e göre toplumsal, biyolojik ve politik yapılar aslında birer imminolojik (bağışıklık kazandırıcı) sistemlerdir. Buradan bakıldığında Haacke'nin bahsi geçen eserleri, tam da müze binasının bu görünmez "yaşam destek ünitesi"ne bağlıdır.





Görsel 2 (sol). Ice Stick, 1966, paslanmaz çelik, bakır. Soğutma ünitesi, 173.7x61.3x62.5cm.
Kaynak: https://specials.schirn.de/haacke/page03
Görsel 3 (sağ). Ice Table, paslanmaz çelik, 1967, ahşap, soğutma ünitesi, 45.7 x 92 x 92 cm.
Kaynak: *https://dub.sh/Haacke.icetable*

Circulation (Dolaşım, 1969)'da ise Haacke şeffaf PVC borular, bir pompa, su ve hava kabarcıkları kullanarak galeri zeminine yayılan bir ağ oluşturur. Pompa, su ve havayı boruların içinde sürekli bir döngüye sokar ve suyun hareketi hiçbir zaman aynı deseni tekrarlamaz (Görsel 4). Boruların içindeki akış, bir canlının dolaşım sistemine benzer şekilde doğa ile uyum sağlar, ancak tamamen öngörülemezdir. Çeşitli kaynaklarda da belirtildiği üzere, suyun bu dolaşımı, emlak piyasası veya kurumsal sponsorluk ağları gibi karmaşık sosyal sistemlerin işleyişiyle yapısal benzerlik gösteren bir ilişkidir (Museo Reina Sofía.t.y). Heykelin

"damarları" (PVC borular), müzenin ve toplumun görünmez ekonomik damarlarına işaret eden bir metafor olarak politik anlam kazanır. *High Voltage Discharge Traveling* (Yüksek Gerilim Boşaltma Gezintisi, 1968) ise sistem anlayışını suyun hareketinden ya da maddesel yoğuşmadan doğrudan enerji transferine kaydıran radikal bir adımdır (Buchloh, 1988). Bu eserde bir jenaratör, cam bir tüp içindeki iki paralel metal telden elektrik akımı geçirir. Kısa devre olur ve bir alev yükselir. Bir fan alevi hareket ettirir ve bu döngü sürekli olarak kendini tekrar eder (Görsel 5). Diğer deyişle eser yüksek voltajlı elektriğin ön görülemez devingenliği üzerinden vücut bulur. *HVDT*'deki elektrik arkı, ne tamamen "doğal" (su, ateş) ne de tamamen "yapaydır" (pompa, jeneratör). Bu eserler, Latour'un "hibrid" dediği; doğa, teknoloji ve kurumun iç içe geçtiği 'karşılıklı bağımlı süreçler ağı' nın sanatsal bir göstergesidir.





Görsel 4 (sol). Circulation, 1969, su, hava kabarcıkları, sirkülasyon pompası, plastik hortumlar ve bağlantı elemanları, değişken ölçüler.
Kaynak: https://equatorjournal.com/post/153230418281/hans-haacke-circulation-1969
Görsel 5 (sağ). High Voltage Discharge Travelling, 1968, Cam tüpler, elektrotlar, 15 kV transformatör, kablo, fan. 680 × 16 × 16 cm.
Kaynak: https://sis.modernamuseet.se/sv/objects/1417/high-voltage-discharge-travelling

Haacke'nin tüm bu fizyolojik süreçleri dahil ettiği eserlerde malzeme (buhar, buz, su akışı, yüksek voltajlı elektrik) sanatçının iradesi yerine, fizik yasalarına (yer çekimi, termodinamik) ve galeri iklimine (nem, ısı, hava akımı) tabidir. Bu durum "doğa"yı müzenin dışında otonom bir alan (yapı) olmaktan çıkarıp kurumun iç işleyişindeki bir parça haline getirerek, Latour'un doğanın yalıtılmış bir töz olmadığı, aksine "karşılıklı bağımlı süreçler ağı" olduğunu savunan görüşünü sanat yoluyla somutlaştırır. Su ve yüksek voltajlı elektrik, sistemin gidişatını belirleyen birer "fail" olarak davranır. İzleyici ise sanat nesnesine bakan kişi olmaktan çıkar, teknolojik, kurumsal ve doğal süreçlerin çarpıştığı o "gerçek zamanlı" ana şahitlik eden bir "tanığa" dönüşür. Eko-politik bakış açısıyla, bu eserlerdeki fiziksel devingenliğin doğanın müze metabolizmasına ve toplumsal akış ağlarına mühürlendiği politik bir müdahale olduğunu vurgulamak yerinde olacaktır. Haacke'nin bu çalışmaları, modern dünyanın işleyişini düzenleyen ve denetleyen,

görünmez sistemlere nüfuz eder ki bu müdahale, ileride sermaye ve bilgi akışlarını deşifre edeceği kurumsal eleştiri pratiklerinin kuramsal zeminini hazırlar. Fiziksel sistemler, aynı zamanda, Haacke'nin canlı organizmaları kullandığı biyolojik sistemlere geçişin doğal bir basamağını oluşturur.

Sanatçının 1965- 1972 yılları arasında ürettiği ve mizahi bir dille "Fransisken" işler olarak adlandırdığı biyolojik sistemleri, büyüme ve gelişme gibi daha karmaşık bir organizasyonu içerir (Ströbele, 2020, s.17). Bu isimlendirme, 1200'lü yıllarda Hristiyan teolojisinde büyük bir değişime neden olan, doğa, tanrı ve insan ilişkisi arasındaki yeni yorumlarıyla, maddi zenginliği reddeden, yoksulluğu kutsayan, hayvanlarla iletişim kuran ve insanlığı tümüyle kucaklayan bir ekolojist ve pasifist olarak tanınan Aziz Francesco'ya dayanır. Doğa ve insan arasındaki bağı yeniden kuran Aziz'in bakış açısıyla diyaloğa giren, *Ant Co-op* (Karınca Kolonisi, 1969), *Bowery Seeds* (Çimlenen Tohumlar, 1970), *Directed Growth* (Yönlendirilmiş Büyüme, 1970), *Transplanted Moss Supported in an Artificial Climate* (Yapay İklimde Desteklenen Nakledilmiş Yosun, 1970) gibi eserlerde Haacke, fizyolojik işlerindeki ilişkisel mantığı canlı organizmaların yaşam döngülerine entegre eder. Bu yapıtlar, Bertalanffy'nin "açık sistemler" kuramında belirttiği gibi, çevresiyle sürekli madde, enerji ve bilgi alışverişinde bulunarak, entropiyi geciktiren ve kendi düzenini koruyan canlı organizmaların devingenliğini merkeze alır (Bertalanffy, 1971, s.31). Böylelikle Haacke, biyolojik süreçleri sanatsal birer fail olarak galerinin metabolizmasına dahil eder.



Görsel 6 (Sol). Bovery Seeds, 1970, Süreç temelli yerleştirme; Toprak, kendiliğinden filizlenen yabani tohumlar, değişken ölçü. Kaynak: https://dub.sh/Haacke.boweryseeds
Görsel 6 (Sağ). Directed Growth, 1970, Fasulye Tohumu, toprak, su, ip. Kaynak: https://dub.sh/directed.growth

Sanatçının biyolojik sistemlere dayalı eserleri, insan-dışı faillik ve doğa-kültür birliği üzerine gelişen yaklaşımları gösteren deneysel bir bütün olarak okunabilir. Haacke, *Grass Grows* (Çimlenen Küp, 1967)'de galeri mekanında oluşturduğu toprak yığınında hiç kimyasal ilaç kullanmadan çimen yetiştirmiş, *Lebendes Flugsystem* (Canlı Uçuş Sistemi, 1965)'nde martılar için yüzen bir besleme istasyonu yaratmış, *Ten Turtles Released* (On Kaplumbağa Serbest Bırakıldı, 1970)'da kaplumbağaları insan esaretinden doğanın döngüsüne geri bırakmış, *Chickens Hatching* (Yumurtadan Çıkan Civcivler, 1969) adlı eserinde ise galeriye tavuk yumurtaları getirip kuluçka makinelerinde civcivlerin yumurtadan çıkmasını sağlamıştır (Görsel 8,9,10). Bu projeler sıklıkla (Matilsky'nin denemesinde

olduğu gibi) döneminin çevre korumacı hareketleriyle ilişkilendirilse de Haacke'nin odak noktası oldukça farklıdır. O doğal olanın korunması için uğraşmaz, tavuk çiftlikleri ya da mahsulün büyümesi hakkında yorum da yapmaz. Haacke bu eserlerle günümüzde hala çağdaş sanatta güçlü bir sorun olmaya devam eden doğa ve kültür arasındaki ayrımı sorgular. Latour, doğanın "nesnel ve tartışılmaz" olandan ziyade politik bir bölünmenin sonucu olduğunu savunur. Haacke biyolojik sistemlerinde doğayı müze mekanına (kültürel alana) taşıyarak tam da bu noktaya temas eder. Ek olarak, Latour'a göre eylem yalnızca insanlara ait değildir; maddi varlıklar ve canlı organizmalar da ilişkiler ağı içinde etkin roller üstlenir. Sanatçının eserlerinde hayvanlar ve bitkiler, edilgen bir "nesne" olmak yerine, Ströbele'nin de belirttiği gibi "gerçek zamanlı sistemler"de sistemin gidişatını belirleyen "biyolojik aracılar" (agents) olarak konumlanır (Ströbele, 2020, s.17). Onun bu heykellerinde civcivler ve kaplumbağalar birer "biyolojik hazır-nesne" olarak sistemin ayrılmaz parçasıdır. Artık heykelin oluşumu salt sanatçının dışsal müdahalesiyle gerçekleşmez, malzemenin kendi içsel metabolizması ve çevreyle girdiği etkileşimle gerçekleşir; çimin büyümesi veya bir yumurtanın çatlaması, Latour'un felsefesindeki insan-dışı eylemliliğin (non-human agency) sanat alanındaki yansımasıdır.





Görsel 8 (Sol). Lebendes Flugsystem, 1965. Kaynak: https://zeroabc.com/en/?utm_source
Görsel 9 (Sağ). Chickens Hatching, 1969. Kaynak: https://dub.sh/chickens.hatching





Görsel 10 (Sol). Ten Turtles Released, 1970. Kaynak: https://dub.sh/ten.turtles
Görsel 11 (Sağ). Chickens Hatching (Detay), 1969. Kaynak: https://dub.sh/chickens.htching

Haacke'nin hayvanlarla kurduğu bu ilişkisel bağ, akla kaçınılmaz olarak Dona Harraway'in "çok-türlü" (multispecies) anlatılarını da getirir (Harraway,

2003). Sanatçının martılar, kaplumbağalar ve keçilerle gerçekleştirdiği müdahaleler, Harraway'*in* "Yoldaş Türler"de açıkladığı "insan ve insan-dışı türlerin karşılıklı oluşu" teorisini destekler. Haacke, biyolojik süreçleri (yumurtadan çıkma, bitki büyümesi) kontrol etmek veya desteklemek için kuluçka makineleri ve su pompaları gibi teknolojik araçları kullanarak doğa ve teknoloji arasındaki sınırları bulanıklaştırır ve bizi dolaylı bir yoldan "siborg" kavramına, yani organik olanla teknolojik olanın iç içe geçtiği hibrit varoluşlara götürür (Harraway, 2003, s.4). Nihayetinde bu eserler sistemlerin izole edilmiş hali gibidir; doğal ortamları yeniden yaratmak için teknolojinin kullanılabileceğine ve yaşam döngüleri üzerindeki etkisinin gözlenebileceğine dair eko-politik bir gözlem alanı sunar.

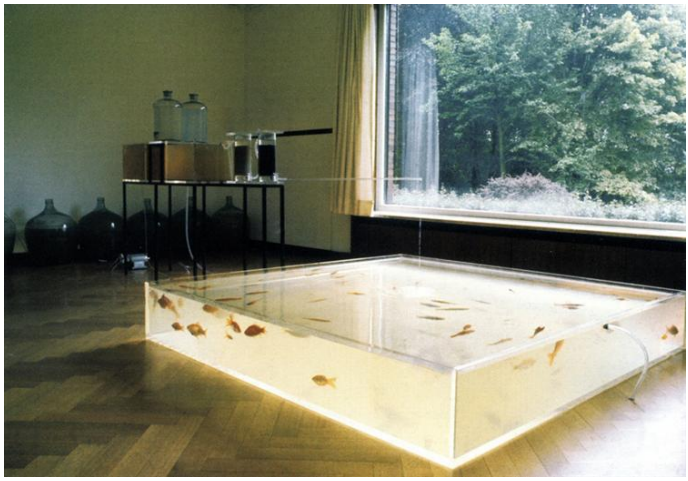
Görüldüğü üzere avangardın sanat/yaşam ikiliğini aşma ve sanatı gündelik hayatın dönüşümünde üretken kılma girişiminde teknoloji, sosyal ve sanatsal içerimleri konusunda, Haacke'nin çalışmalarında pozitif bir yankı bulur. Fiziksel sistemlerle benzer biçimde biyolojik sistemlerde de ağırlıklı olarak teknoloji kullanılmıştır. Sanat tarihçi Benjamin H. D. Buchloh, Haacke'nin bu eğilimini "pozitivist bilimcilik" olarak nitelendirerek, açıkça onaylamaz ve sistem düşüncesinden vazgeçmediği sürece politik olamayacağını iddia eder. Ona göre bir tarafta "olgun -yani politik- işler"; diğer tarafta "fizyolojik ve biyolojik süreçleri" vurgulayan ve genellikle teknolojinin onları yaratmak veya çağrıştırmak için araç olarak kullanıldığı önceki projeleri yer alır (Buchloh, 2000, s.214). Bu düşüncelerin temelinde, dönemin sanatın yüksek teknolojiyle hangi şekillerde ilişki kurması gerektiğine dair tartışmaları da yatmaktadır. Gelişen teknoloji, bir yanda yaşamı kolaylaştıran tekniklerin "estetize" edilmesi, diğer yanda I. Dünya Savaşı'nın müthiş savaş makinelerinden kaynaklanan tekniklerin "dehşeti" olarak karmaşa yaratan, iki kutuplu (teknofili-teknofobi) bir teknoloji deneyimi yaratmıştır. Bu çelişkili fikirlerin çoğu, şu ya da bu biçimde, 21. yüzyılda da varlığını sürdürür ve sanatta yansımalarını bulur. Teknolojik gelişmeler ve sanatın bunlarla ilişkisine dair radikal kutuplaşma, uzun süre avangardın eleştirel bakışını da etkilemiştir. Zamanla sistem teorisi, sistem bilimi ve teknolojiyle karışmaya başlar. Burnham ve Bertalanffy bunun olabileceğini öngörmüş ve bunların ayrıştırılması gerektiğine ilişkin uyarılarda da bulunmuştur (Bknz. Burnham, 1970, s.120). Nitekim Burnham, teknoloji sanatının 'post-endüstriyel kültürün panzehiri' olma konusundaki başarısızlığına inanarak kendi sistem estetiğini reddetmiştir.

Oysa Haacke'nin eğilimi tüm bu tartışmaların ötesindedir; o kültürel ve endüstriyel üretim, sanat ve teknoloji arasındaki sınırları bir kenara bırakır. Haacke sistem teorisini de kullanarak, öncü sanatın teknolojiyle ilişkisine dair en kritik açıklamaları şekillendiren kemikleşmiş kavramsal karşıtlığın (teknofili-teknofobi) ötesine geçen, kültürel ve endüstriyel üretimi ilişkilendirme zorluğuna üretken bir yaklaşım ortaya koyar; sistemler biyolojik, fiziksel, teknolojik olabilir; insan yapımı, doğal olarak var olan ya da tüm bunların bir kombinasyonu da olabilir. Ona göre tüm sistemler toplam sistemin sağlığı için önemlidir (Siegel, 1971,

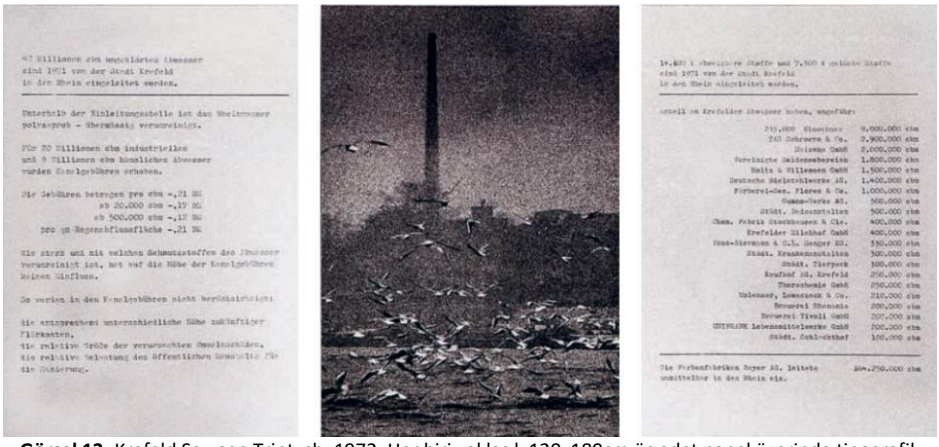
s.18). Kısacası Haacke, sanat dünyasının geri kalanı "Sistem"e ve onun teknokratik aygıtlarına basitçe karşı çıkmaya çalışırken bile, tüm sistemlerin birbiriyle ilişkisine dair anlayışını ortaya koyar. Hatta bunu daha da ileri götürür; *Conceptual Art and Conceptual Aspects* (Kavramsal Sanat ve Kavramsal Yönleri) sergisinin kataloğunda da belirttiği gibi, sistemler 'Sistem'e karşı çevrilebilir, bu sistemin mekanizmalarını kullanırken egemen sistemin bir eleştirisi üretilebilirdi (Aktaran Skrebowski, 2008, s.67). Haacke zarif bir manevrayla sistem düşüncesini tam da günümüzde politik ekolojinin sanattan beklediği şekilde eleştiriye yöneltir. Bu açıdan Buchloh'un teorisinin aksine Haacke, sistemlerden vazgeçmez, dahası kişisel sanat tarihi boyunca sistemlerle kavramsal bir süreklilik sağlar.

Teknoloji ve "sistem" düşüncesiyle dolayımlı tüm eserlerinde Haacke'nin eleştirel ve politik yanını görmek mümkündür. Örneğin *Rhinewater Purification Plant* (Ren Suyu Arıtma Tesisi, 1972) isimli biyo-teknolojik sistem modellemesi için Haacke, Ren nehrinin kirlenmiş suyunu kimyasaldan arıtmak üzere işlemden geçirebileceği kömür ve kumdan oluşan bir filtrasyon yapar. Su, yükseltilmiş bir havzaya pompalanarak bu filtrelerden geçer ve ardından içinde japon balıklarının bulunduğu akrilik bir havuzu doldurur (Görsel 12). İlk bakışta eser yapay da olsa yaşamı destekleyen bir habitatın başarılı şekilde restore edildiğini gösterir. Bu açıdan döneminin çevre merkezci hareketleriyle ilişkilendirilmiştir. Sistem basitleştirilmiş estetik ve lojistik sorunlar çözülebildiği için sergide işlemesine rağmen, endüstriyel düzeyde işlemeyeceği gerekçesiyle eleştirilir. Bu perspektiften bakılsa bile eser, konuya ilişkin farkındalık yaratmış olması ve belki de bilim insanlarının yardımıyla Ren Nehri'ni büyük ölçekte arındırmaya yarayacak varsayımsal bir çözüm önermesi bakımından önemlidir. Öte taraftan Haacke, estetiğin lokal ve kozmetik düzeltmesiyle sınırlı kalmaz, politikleşir. Galeride yer alan bu arıtma sistemine, nehrin yüksek kirliliğini Krefeld'deki endüstri ile doğrudan ilişkilendiren *Krefeld Sewage Triptych* (Krefeld Kanalizasyon Triptiği) eşlik etmekteydi (Görsel 13).

Bu üçlemede Haacke, Krefeld şehrinin her yıl Ren'e döktüğü arıtılmamış kanalizasyon seviyesini (endüstriyel ve evsel atık sularının hacmini ve türlerini de dahil edip) 42 milyon metreküp olarak kaydeder ve kirliliğe büyük çoğunlukla sebep olan kurumların adlarını verir. Sanat galerisinde gerçekleştirilen tekno-biyolojik operasyonun ortaya çıkardığı siyasi etkiler çalışmanın medya tarafından halka duyurulmasıyla yayılır. Dolayısıyla Haacke, sadece bozulmuş bir ekosisteme müdahale etmekle kalmayıp, aynı zamanda bu durumun nedenlerini de ortaya koyan bu "gerçek zamanlı sosyal sistem"le halkın dikkatini siyasi istismar kültürüne çekmeyi başarır (Wallis, 1986, s.106).



Görsel 12. Rhine Purification Plant, 1972, Kirli Ren suyu, pleksi tank, pompa sistemi, filtreleme düzeneği, plastik hortumlar, japon balıkları, 50.8 x 76.2cm. Kaynak: https://www.sfaq.us/2025/09/hans-haacke-in-



Görsel 13. Krefeld Sewage Triptych, 1972, Her biri yaklaşık 120x180cm üç adet panel üzerinde tipografik metinler, veriler, grafikler ve fotoğraf belgeleri. Kaynak: https://dub.sh/Krefeld.sewage

Hatta Haacke, 1969 yılında teknoloji tartışmalarına doğrudan temas eden, dahası endüstriyel ve kültürel üretimin uzlaştırılması için şirket destekli teknolojikleştirilmiş sanatı öneren bir sergiye, serginin potansiyel siyasi etkinliğini anladığı için özellikle katılmak ister. Los Angeles County Museum of Art'ın (LACMA) sanat ve teknoloji programı başkanı Maurice Tuchman tarafından davet edilen sanatçı, bu sergiye aerodinamik, meteorolojik simülasyon, yüksek voltaj deşarjı ve gerçek zamanlı iletişim teknolojisi içeren beş teklif sunar. Hepsi de son derece iddialı olan önerilerden biri "gerçek zamanlı sistem" olan *Environment Transplant* (Çevre Nakli) idi. Bunun için Haacke merkeze yerleştirilmiş yavaşça dönen bir projeksiyondan yansıyan görüntülerin duvarları dolaştığı silindir şeklinde büyük beyaz bir oda tasarladı. Duvarların ardına yerleştirilecek hoparlörler sayesinde görüntülerle senkronize olan ses kayıtları da yayınlanacaktı. Projeksiyonla

yansıtılması planlanan görüntü ise Los Angeles sokaklarında dolaşacak bir kamyonun arkasına yerleştirilmesi düşünülen, tıpkı galerideki projeksiyon gibi yavaşça dönen bir kameradan eş zamanlı aktarılacaktı. Maalesef kendisine tahsis edilen teknoloji şirketinin lojistiği sağlayamaması ve LACMA'nın herhangi bir sanatçıya birden fazla şirket tahsis etme konusundaki isteksizliği nedeniyle eser üretilemedi (Burnham, 1980, s.210). Belki de bu sebeple daha az bilinen bu proje gerçekleşmiş olsaydı, temsilin doğası ve telekomünikasyon teknolojilerinin etkilediği mekan, zaman ve yerelliğin çarpıtılmasına ilişkin açıkça siyasi sorular ortaya atacak, ticari medyanın sıkı düzenlenmiş, kar odaklı ortamını eleştirecekti. Fakat daha da ilginci, proje gerçek hayattaki, sokakta kol gezen endişeleri (işsizlik, açlık, evsizlik, isyanlar) müze ortamına taşıyarak, sanat ve hayat arasındaki ilişkiyi (yapay ayrılıklarından arındırılmış) canlı yayınlayarak ekolojik adaletsizlik bağlamında erken bir müdahale sunacaktı. Belki de ilk politik ekolojik sanat eseri olarak tarihe geçecekti. Bu açıdan Haacke'nin pratiğinin bölünmüş olduğuna dair okumaları, yani onun politik duruşunun ancak nihai olarak "sistem ve teknoloji sınırlarını" aştıktan sonra ortaya çıkıyormuş gibi konumlandırmaya çalışan düşünceleri sorgulamak için oldukça güçlü sebeplerimiz var. Haacke'nin politik duruşu, sistem-estetik yaklaşımının bir sonucu olarak en başından itibaren zaten hep oradaydı.

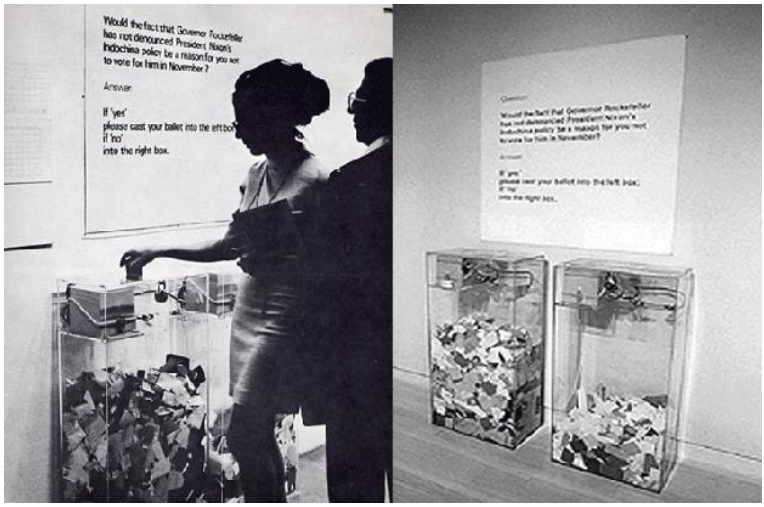
Sosyal Sistemlerde Politik Ekoloji

Hans Haacke'nin pratiğinde ekolojik yaklaşım, salt fiziksel ve biyolojik süreçlerle sınırlı kalmamış, aksine onun sistem düşüncesi toplumsal alana doğru doğal ve tutarlı bir genişleme göstermiştir. 1970'lerden itibaren sanatçının eserlerinde toplumsal yapılar, tıpkı fiziksel ve biyolojik sistemler gibi, enerji, bilgi ve iktidar akışlarının gerçekleştiği "gerçek zamanlı sosyal sistemler" olarak ele alınmıştır. Biyolojik süreçlerde su veya canlı organizmalar nasıl sistemin gidişatını belirleyen birer fail işlevi görüyorsa sosyal sistemlerde de anket verileri, tapu kayıtları ve kurumsal belgeler, toplumsal metabolizmadaki görünmeyen politik kirliliği belgeleyen estetik ve adli kanıtlara dönüşür. Dolayısıyla Haacke, toplumsal ve kurumsal mekanizmaları politik ekolojinin ayrılmaz birer bileşeni olarak konumlandırarak doğa, toplum ve iktidar arasındaki yapay sınırları sarsan bütüncül bir eko-politik eleştiri modeli sunar.

Haacke'nin eserlerinde fiziksel ve biyolojik sistemlerden sosyal ve kurumsal yapılara doğru gerçekleşen bu yönelim, sanat tarihsel literatürde "bölünmüşlük" algısının, yani sistem düşüncesinden ve teknolojiden vazgeçmediği sürece politik olamayacağına dair görüşlerin oluşmasına sebep olmuştur. Bu tartışmalar *MoMA Poll* (Moma Anketi, 1970) adlı yerleştirmeyle başlar (Görsel 14). Yukarıda bahsi geçtiği üzere Buchloh (2000) ve diğerleri, Haacke'nin *MoMA Poll*'den itibaren kitle iletişim biçimlerinin tahsis edilmesi için yüksek teknolojinin kullanımını askıya alarak vurguyu değiştirmeye başladığını ileri sürmüştür. Buchloh'a göre Haacke "kavramsal ve estetik parametrelerinin radikal bir şekilde yeniden tanımlanması"nı oluşturan sosyal sistemlere yönelik politik bir dönüşle kesin olarak yer değiştirmiştir. Oysa Haacke, 1960'lardan bu yana sanatın her zaman

sosyal sistemlerle örtüştüğünün fazlasıyla farkındaydı. Sanatçı, anketlerini yapmaya başladığı sırada, pratiğinde herhangi bir bölünme olmadığını ve Burnham'ın aksine sistemlerden vazgeçmediğini şöyle ifade eder;

Büyük bir bakış açısıyla dünyayı üç ya da dört kategoriye ayırabilirsiniz -fiziksel, biyolojik, sosyal ve davranışsal- her birinin diğerleriyle bir noktada karşılıklı ilişkisi vardır. Aralarında bir hiyerarşi yoktur. Hepsi toplam sistemin devamı için önemlidir. Bu kategorilerden birinin sizi diğerinden daha fazla ilgilendirdiği zamanlar olabilir. Örneğin, şu anda sosyal alandaki şeylere daha fazla zaman harcıyorum ama aynı zamanda Guggenheim sergisi için de büyük bir su döngüsü hazırlıyorum (Siegel, 1971, s.18).



Görsel 14. Moma Poll, 1970. Kaynak: https://blogs.uoregon.edu/hanshaacke/category/institutional-critique/

Moma Poll, Haacke'nin küratörlüğünü Kynaston McShine'ın yaptığı "*Information"* (Enformasyon) isimli sergiye davet edilmesiyle başlar. Serginin açılışından kısa bir süre önce ABD'nin Kamboçya'yı işgal etmesi ve Kent Eyalet Üniversitesi'nden savaş karşıtı dört öğrencinin öldürülmesi, sanat dünyasında radikal bir kırılma yaratmıştır. Bu siyasi hadiselere tepki gösteren Art Workers' Coalition (Sanat Emekçileri Birliği), Art Strike (Sanat Grevi) ve pek çok sanatçı, New York müzelerinin, özellikle MoMA ve Metropolitan'ın mütevelli heyetlerini, Vietnam Savaşı'nın ve ABD'de ırk, toplumsal cinsiyet ve ekonomik alanlardaki eşitsizliklerin sorumluları arasında görmekteydi. Böylesi hararetli bir dönemde Haacke, sergiye gündemdeki tartışmalar bağlamında bir anketle katılacağını bildirir. Sisteme dışarıdan bakmak yerine sistemin kendi aktörlerini hedef alan sanatçının odağındaki isim, yeniden New York valisi seçilmek üzere kampanya yürüten Nelson Rockefeller'dır. Moma'nın kurucu ailesinden ve mütevelli heyeti başkanlarından biri olan Rockefeller, aynı zamanda ABD'nin Kamboçya'ya saldırı düzenlemesi ve bombalaması konularında Başkan Nixon'a danışmanlık yapan Henry Kissinger'in de hamisidir. *Enformasyon* sergisi sırasında müzenin yönetim ku-

rulunun başında kardeşi David Rockefeller'ın bulunması ise Haacke için 'müzenin ideolojik metabolizmasını' ifşa etmek adına kritik bir veri sunmuştur. (Haacke, 2018). Bu sayede Haacke, sergiyi politik ve ekonomik çıkarların birbirine düğümlendiği "gerçek zamanlı sosyal sistem" olarak tanımlayabilecektir. Haacke, anket sorusunun ne olacağını açılıştan bir gece öncesine kadar söylemez. David Rockefeller ise bu durumdan pek hoşlanmaz ve anketin sergiden kaldırılmasını ister. Fakat müze direktörü John Hightower buna direnir ve bu direnç maalesef görevinde sadece iki yıl kalabilmesine sebep olur.

Haacke sergi ziyaretçilerinden şu soruya cevap vermelerini ister: "Vali Rockefeller'ın Başkan Nixon'ın Çinhindi politikasını kınamamış olması, Kasım ayında ona oy vermemeniz için bir neden midir?" Bu güncel sosyo-politik meseleye atıfta bulunan sanatçı, evet ya da hayır cevaplarının her biri için iki şeffaf oy sandığı konumlandırır. Oyları gerçek zamanlı olarak saymak için basit bir fotoelektrik mekanizma kullanır. Böylelikle sergi sırasında herhangi bir zamanda oyların hangi durumda olduğu kesin rakamlarla görülebilecektir. Görünüşe göre *MoMA Poll* mümkün olduğunca basit ve "şeffaf" olacak şekilde tasarlanmıştı. Haacke, sonuçların günlük olarak muhasebeleştirilmesini zorunlu kılmış, oylama sürecine herhangi bir müdahalenin olmamasının ve her ziyaretçi tarafından birden fazla oy kullanılmamasının sağlanmasını da sergiye katılım koşulları arasına eklemişti (Siegel, S.20). Sergi süresi boyunca *Enformasyon*'u 299.057 kişi gezmiş ve izleyicilerin %12,4'ü (37.129 kişi) ankete katılmıştır. Sonuç olarak, katılımcıların %68,7'si (25.566 kişi) oylarını 'Evet' kutusuna atarak Nelson Rockefeller'a muhalefetlerini belli etmiş, %31,3 (11.563 kişi) ise lehine oy kullanmıştır. Haacke'nin ifadesiyle MoMA'da "istenmeyen adam" olması şaşırtıcı değildi (Haacke, 2018). Nitekim David Rockefeller, eserin sergide kalmasına izin veren Hightower'ı görevden almasının ana nedenlerinden birinin bu olay olduğunu yıllar sonra itiraf etmiştir (Schirn Kunsthalle Frankfurt, 2024, s.3). Bu anket, olması gerekenin aksine politik olarak tarafsız kalacak şekilde tasarlanmadı. Tam tersine Haacke, açıkça anketi çarpıtan bir pekiştirme kullandı ve şeffaf sandıklarla gizli oylamayı imkansız kılarak süreci kamusal bir failliğe dönüştürdü. Daha da önemlisi, anket özellikle kurumsal bağlama ve onun çıkarlarına rahatsızlık verecek şekilde tasarlanmıştı: "Çalışma, Çinhindi Savaşı, Nixon ve Rockefeller'ın bu savaşa katılımı, MoMA'nın her ikisiyle de yakın bağları [ve] Sanat İşçileri Koalisyonu faaliyetlerinin bir parçası olarak müzeyle olan kendi küçük kavgalarımla sınırlanan belirli bir siyasi duruma dayanıyordu"(Haacke, 1970, S.57) diyen sanatçı, bu eserle sanatın etik açıdan tehlikeye atılmış araçlarla finanse edilen kurumlara bağımlılığını ortaya koyarken, aynı zamanda savaşa karşı ajitasyon yaparak aktif bir güçlendirme etkisi yarattı.

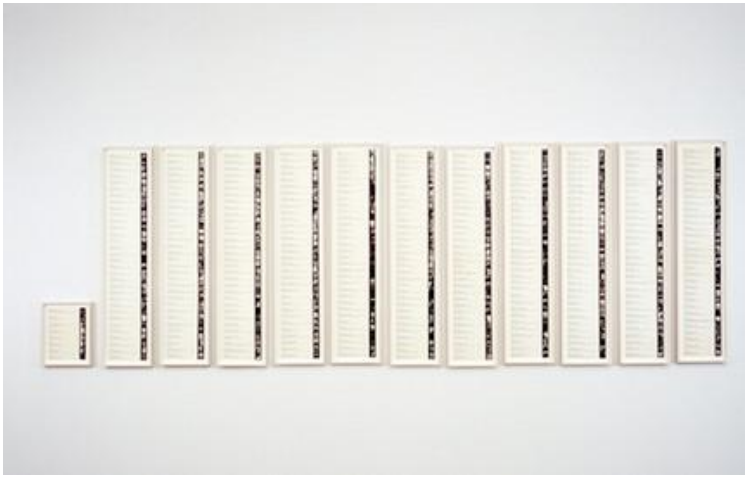
Anlaşılacağı üzere *Moma Poll*'de karşımıza çıkan şey, sanatçının sistem düşüncesinden vazgeçmediği, sistemin sınırlarını müzenin beyaz duvarlarını aşarak sosyal, ekonomik ve politik ağlara doğru genişlettiğidir. Buchloh'un yorumuna karşı Pamela Lee, Haacke'nin bu çalışmalarla 'politik' bir sanatçı olarak

tanınmaya başlayacağı hakkındaki yorumu esnasında sanatçıyı şu sözlerle destekler: "bu tür meseleleri sanat pratiğinin 'konusu' olarak tematikleştirmede politiktir. Ancak onun sistem yaklaşımı, biçim meselesine olduğu kadar içerik meselesine de indirgenemez" (Lee, 2004, s.78). Bu perspektiften bakıldığında, *Condensation Cube*'daki suyun termal döngüsü ile *MoMA Poll*'deki ziyaretçi oylarının oluşturduğu veri akışı, politik ekolojinin temel birer bileşenidir. Her ikisi de görünmez enerji ve bilgi akışlarını görünür kılarak, izleyiciyi sistemin edilgen gözlemcisi olmaktan çıkarıp aktif bir fail konumuna yerleştirir. Şeffaf sandıklarda yoğunlaşan her bir oy, müzenin ideolojik metabolizmasındaki 'politik kirliliği' belgeleyen bir kanıta dönüşerek, sanat kurumlarının savaş politikalarını ve sermaye birikimini aklayan bir "bilinç endüstrisi" aygıtı olabileceği gerçeğiyle yüzleşmeye zorlar.

Haacke'nin sosyopolitik ve kurumsal eleştirileri gerçek zamanlı sistemlerle (ki bunlar aynı zamanda gerçek mekan sistemleridir), çok tartışılan *Manhattan Real Estate Holdings* gibi projelerle devam eder. Haacke, Guggenheim'da düzenlenecek, *Hans Haacke: Systems* isimli, açılmayan ve bu sebeple de sansasyon yaratan sergi için iki önemli çalışma gerçekleştirir: *Shapolsky et al., Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System* (Shapolsky ve diğerleri, Manhattan Gayri Menkulleri, Gerçek Zamanlı Sosyal Sistem, 1971) ve daha az sıklıkta atıfta bulunulan *Sol Goldman and Alex DiLorenzo Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System,* (Sol Goldman ve Alex DiLorenzo Manhattan Holdingleri, Gerçek Zamanlı Sosyal Sistem, 1971). Her iki eserde de New York'un Harlem ve Lower East Side gibi yoksul bölgelerindeki mülkiyet ağlarını mercek altına alan Haacke, eserde isimlerini açıkça gördüğümüz zengin ailelerin, yaklaşık yetmiş farklı paravan şirket kurarak, karanlık çapraz ilişkiler aracılığıyla elde tuttuğu mülkiyet çıkarlarını, Bucloch (2000, s.214)'un olgusal belgeselcilik (factography) olarak nitelendirdiği bir yöntemle, adli ayrıntılarıyla ortaya koyar (Görsel 15,16).



Görsel 15. *Shapolsky et al., Manhattan, 1971. Kaynak: https://whitney.org/collection/works/29487*



Görsel 16. Sol Goldman and Alex DiLorenzo Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, 1971. Kaynak: https://www.tate-images.com/media/t13797-Sol-Goldman-and-Alex-DiLorenzo-

Haacke, kendi çektiği 142 sokak fotoğrafı ve kamu kayıtlarından (tapu daireleri, belediye arşivleri) edindiği bilgilerle, bu sistematik sosyal ve finansal sömürü ağının şematik bir temsilini yeniden inşa eder (Shirn Kunsthalle Frankfurt, 2024, s.3). Shapolsky ailesine ait sayısız konutun farklı isimlerle kayıtlı şirketler tarafından yönetildiğini ve bu yolla gerçek sahiplerinin gizlenerek vergi avantajı sağladığını ortaya çıkarır. Politik ekolojik perspektiften bakıldığında, kiralık mülklerin fotoğraflarına eşlik eden daktilo edilmiş teknik bilgilerle sağlanan veri akışı, sosyal metabolizmanın içindeki kirliliği kanıtlayan dinamik bir malzemeye dönüşür. Belli bir bölgedeki ucuz konutlar üzerinde tekel kurmuş bu varlıklı ailelerin suçlarını ifşa eden sanatçının deyimiyle, bir nehrin fiziksel olarak kirlenmesi ile emlak piyasasının sömürü yoluyla kirlenmesi arasında yapısal bir fark yoktur (Haacke, 1986, s.92). Haacke, topladığı verileri bir biyoloğun nehir suyundan aldığı numuneler gibi kullanarak toplumsal ekosistemin ne kadar 'sağlıksız' olduğunu kanıtlar.

Guggenheim'ın o zamanki müdürü Thomas Messer'i en çok endişelendiren şey, bu sosyolojik eğilimli analizin sanat olarak sunulacak olmasıydı. Messer, Haacke'nin eserlerinin kendi sergisinde gösterilmesine izin vermeme kararını bu gerekçelere dayandırarak savunurken, işleri 'müze organizmasına sızmış yabancı bir madde' olarak nitelemiş ve kurumu bu 'istiladan' koruması gerektiğini belirtmiştir. Sanatçı gerçek isimleri uydurma isimlerle değiştirerek uzlaşmayı teklif etse de eserlerin etkisindeki bu yumuşama Messer'in ekolojik 'bağışıklık' refleksini değiştirememiştir (Burnham, 1971, s.69). Sorun giderek tırmanmış ve sonuçta küratör Edward Fry görevden alınarak Haacke'nin sergisi iptal edilmiştir. Fakat bu durum sanat yapıtına uygulanan büyük bir sansür eylemi olarak sanat tarihine kazındı. Bu olay, sanatçının kuruma yönelik kasıtlı siyasi meydan okumasını daha da güçlendirerek, sanat kurumlarının 'bilinç endüstrisi' aygıtı olarak nasıl işlediğini bir kez daha kanıtlamasını sağladı. Haacke'nin mülkiyet kayıtları,

Latour'un işaret ettiği gibi 'insan-dışı eylemlilik' kazanarak, Messer'in tüm çabasına rağmen müze duvarlarından içeri sızan ve kurumsal tarafsızlık illüzyonunu bozan politik bir failliğe dönüştü.

Haacke'nin sanat kurumlarında karşılaştığı bu bağışıklık refleksleri ve politik direnç, toprağın, tohumların ve ulusal kimlik tartışmalarının merkezde yer aldığı en radikal eko-politik kırılma olarak ifade edebileceğimiz *Der Bevölkerung* (Nüfusa, 2000) adlı yapıtının zeminini hazırlamıştır (Görsel 17). Bu eserle Haacke, karşılaştığı sistemik çatışmayı müzenin korunaklı duvarlarının ötesine, doğrudan devlet mekanizmasının kalbine taşır. Kurumsal alanda 'yabancı bir madde' olarak algılanan eleştirel faillik, bu kez Alman parlamentosunda biyolojik süreçler ile siyasal temsil ağlarını birbirine mühürleyen tarihsel bir müdahaleye dönüşür.

Haacke'nin yapıtları arasından, uygulama izni için Alman devletiyle kurulan iç ilişkilerden başlayarak parlamenterlerin somut katkısına dayalı üretim süreci, her mevsim değişen görüntüsü ve kesintisiz yeşermeye devam edecek olmasıyla *Der Bevölkerung* politik ekolojik sanatın en güçlü örneklerinden biridir. Mekana özgü olarak tasarlanan yapıtın 1990 yılında Almanya'nın birleşme sürecinden sonra Berlin'in başkent olmasıyla tekrar parlamento binası olarak işlev kazanan Reichstag'a yerleşme süreci 1999 yılında başlamış; eser, 2000 yılında parlamento onayıyla resmen tamamlanmıştır. Haacke, biyolojik bir büyüme sürecini devletin merkezindeki siyasi temsil ve sorumluluk ağına eklemleyerek, ekolojik olanın her zaman zaten politik olduğunu, 'doğa-toplum' arasındaki yapay sınırları parlamentonun ritmiyle iç içe geçirerek kanıtlar.



Görsel 17. Hans Haacke, Der Bevölkerung, (Nüfusa, 1999). Kaynak: https://img.fotocommunity.com/der-bevoelkerung

Der Bevölkerung gibi güçlü siyasi vurgusuyla Reichstag'ın belleğinde iz bırakmış geçici bir uygulama olan Christo ve Jeanne-Claude'un *Wrapped Reichstag* (Paketlenmiş Reichstag) adlı yapıtını, Haacke'yi de yola çıkaran Nazi dönemi

Almanya'sıyla ilişkilenmesi açısından burada hatırlamak mümkündür (Görsel 18). Tıpkı *Der Bevölkerung* gibi, uzun izin bürokrasisi, politik tartışmalar ve parlamento oylaması sonucu gerçekleştirilen *Wrapped Reichstag,* neo nazilerin muhalefeti altında tamamlanabildi. Sanatçı çiftin 1971 yılında projelendirerek önerdikleri eser, ancak 1995 yılında uygulanabildi. Yapının güçlü belleğiyle ilişki kuran *Wrapped Reichstag*, 1933 yangını ve Hitler'in yangını gerekçe göstererek ülkedeki tüm kişi hak ve özgürlüklerini ortadan kaldıran, partileri kapatarak parlamentoyu işlevsizleştiren kararnamesinin yürürlüğe konmasıyla, Nazizm'in yükselişi ve merkeze Alman ırkını alan ideolojisinin egemen hale gelmesini hatırlatırken dolaylı olarak da Haacke'nin yapıtına uzanır.



Görsel 18. Christo ve Jeanne-Claude, Wrapped Reichstag (Paketlenmiş Reichstag, 1995)

Haacke ise Reichstag binasının kuzey avlusuna 21 x 7 metre boyutlarında ahşap bir çerçevenin içine neon harflerle DER BEVÖLKERUNG (NÜFUSA) yazar. Parlamento binasının batı cephesindeki üçgen alınlıkta 1916 yılında yazılmış olan DEM DEUTSCHEN VOLKE (ALMAN HALKINA) ifadesiyle aynı yazı karakterinin kullanıldığı sözcüğü çevreleyen alana parlamento üyelerini kendi seçim bölgelerinden getirdikleri toprağı dökmeye davet eder. Yeni seçilen meclis üyelerinden de toprak getirmelerinin isteneceğini belirten Haacke'ye göre, "Demokratik seçimle gelen milletvekilleri Reichstag binasında buluşmaya devam ettikçe bitkilerin ve toprağın büyüme süreci, parlamentonun ritmine uygun biçimde devam edecek"tir (Haacke, 2001, s.46). Yapıtın oluşum sürecini interaktif bir eyleme dönüştüren Haacke, *Grass Grows ve Bowery Seeds*'de olduğu gibi canlı biyolojik sistemleri yapıta dahil ederek, çeşitli bölgelerden toprağın beraberinde getirdiği tohum ve köklerin filizlenmesiyle yıllar içerisinde özgürce büyüyecek bir biyotopa dönüşmesine olanak yaratan bu site-specific düzenlemeyle, halk, nüfus, vatandaşlık, göç ve öteki kavramlarına sorgulayıcı, eleştirel bir bakış açısı getirir. Fakat, bu canlılığın ve sürekliliğin ortasında parlayan yazı önerisi parlamento üyeleri arasında şiddetli tartışmalara yol açar.



Görsel 19. Der Bevölkerung, (Detay), Kaynak: https://derbevoelkerung.de/galerie/

Haacke'nin seçtiği 'nüfus' kavramının bu derece tartışma yaratmasının temelinde, Alman vatandaşlığı tanımının geçirdiği tarihsel ve politik süreç yatar. Alman vatandaşlığı yüzlerce yıl karmaşık politik coğrafyası üzerinden tanımlandı. 1913'e kadar, bir kişi, bugün Almanya olarak bilinen toprakları parçalara bölen prenslik ve krallıklardan hangisinde doğmuş ise ona tabiydi. 1913'ten itibaren muhtemelen tarım işçiliği yapmak ya da Ruhr madenlerinde çalışmak üzere gö-

çenler, Doğu Avrupa ülkelerinden Batı'ya göçerken (çoğu denizaşırı ülkelere ulaşabilmek için Almanya üzerinden geçerdi) kalabalıklar halinde gelenlerin yarattığı karmaşayla doğum yeri artık vatandaşlığı belirleyemez olmuş, o dönemde Avrupa'da esen ulusalcılık rüzgarından esinlenildiği için soy yeni bir ölçüt haline gelmişti. Yani kişinin atalarının Alman olup olmaması belirleyici etmen olmuştu. Sanatçının yapıtın sunuşunda da ifade ettiği gibi,

> Naziler iktidara geldiğinde, Alman vatandaşlığını belirleyen bu yeni kuralları akla gelebilecek en ırkçı şekilde uygulamıştır. Alman olduklarını düşünmek için her tür nedeni olan ve aileleri nesiller boyunca sorgusuz sualsiz Alman kabul edilmiş kişiler, bir anda belirsiz bir statüyle yabancı ilan edilmiştir. Alman olmak ya da olmamak ölüm kalım meselesine dönüşmüştür. (Haacke, 2001/2021, s.38-39.)

2000 yılında ise Alman vatandaşlığını belirleyen kanunlarda ayrıcalıklı "kan kanunu" (ius sanguinis) ilkesinden, daha kapsayıcı "toprak kanunu" (ius soli) ilkesine geçildiğinde, soy vatandaşlık için neredeyse ayrıcalıklı şart olmaktan çıkmıştır. Bu reformlar aşırı sağcı partilere oy veren çok sayıda Alman'dan oy toplama umuduyla yabancı düşmanlığı duyarlılıklarına hitap eden "muhafazakar partiler CDU ve CSU'nun muhalefetiyle" karşılaşır. CDU üyesi politikacı Volker Kauder, Haacke'nin yapıtının aşağılayıcı olduğunu savunarak Reichstag'a yerleştirilmesine karşı çıkar. FDP'den Ulrich Heinrich'e göre ise bu bir mesele değildir; eser sadece ülkenin Jus sanguinis'ten Jus soli'ye geçişini sembolize eder (Haacke 2001/2021, s.46-52).

Alman kimliği ve vatandaşlıkla ilgili bu tartışmalı konular Haacke'nin nüfus ve halk kavramlarını daha çok sorgulamasına yol açar. Halk kavramı yalnızca belli bir ırka mı işaret eder? Başka ırklardan gelen ve aynı toprağı ev edinen göçmen ve mültecileri de kapsar mı? Haacke, Bertolt Brecht'in 1937'de, mevcut yabancı düşmanlığı ortamında, "Günümüzde, 'halk' yerine 'nüfus' diyen herkes [...] bu basit eylemiyle pek çok yalanı desteklemeyi reddediyor demektir" sözlerinin izinden giderek, eserini ne 'Halk'a ne de Almanlara ithaf eder (Museum Abteiberg, 2020, s.5; Haacke, 2001/2021, s.276). Haacke, yapıtını ayrım gözetmeksizin Almanya'daki toplumu oluşturan herkese ithaf etmiştir. Banu Tuna (2020) eseri "endişe" ile ilintili olarak açıklar. Yazara göre bu dilini konuştuğu, adını taşıdığı ülkesinde her zaman bir yabancı olarak kalmanın, kendisine sırt çevirmiş bir halkla birlikte yaşamayı sürdürmenin endişesidir. Gerçekte Haacke'nin Reichstag'a bu ince dokunuşu tüm ayrımları aşar. Ona göre küçük değişimler ciddi anlamlar taşır:

> Bundestag'ın üyeleri mitsel bir Volk'a karşı değil TOPLUMA karşı sorumluluk taşımaktadır. Almanya'nın kavimsel birliği kurgusuna karşın, Federal Cumhuriyet'in toprakları (Latince terra= toprak), uluslararası hukuk tarafından tanınan bir gerçekliktir. Sınırları boyunca yere çakılmış direkler somut varlığının sınırlarını belirler ve topraklar, sınırları içinde yaşayan herkesin ortak malıdır. Nitekim Almanya'da yaşayan yaklaşık yedi milyon kişi, yani nüfusun yaklaşık

> yüzde dokuzu yabancıdır. Bundestag'da yürürlüğe konan yasalar bu topraklarda yaşayan herkesi etkiler. – Alman vatandaşı olmadığı için oy veremeyecek olanlar da dahil. – Reichstag binasının sütunlu girişinde ileri sürülen milli ayrımcılık, Avrupa ile birlik olunması ve uluslar arasındaki başka pek çok taahhüt açısından da kuşku uyandırıcıdır (Haacke 2001/2021, s.276).

Haacke'nin ifadelerinden açıkça anlaşılacağı üzere, Almanya'da yaşayan ve nüfusun önemli bir oranını oluşturan "yabancılar"ın Bundestag kararlarından doğrudan etkilenmesine rağmen oy hakkından mahrum olması, sistemik bir çelişki teşkil eder. Reichstag binasının sütunlu girişindeki mitsel ayrımcılık, Avrupa Birliği taahhütleri açısından da kuşku uyandırıcı bir "bağışıklık refleksi" olarak *Der Bevölkerung*'da ifşa edilmiştir (Schirn Kunsthalle, Frankfurt, 2024, s.7).

Haacke'nin sanat pratiğinin merkezi dürtüsü büyük ölçüde tutarlıdır. *Der Bevölkerung*'un daha önceki yapıtlarıyla bağlantılı olması gibi, yıllar içinde yaptığı diğer pek çok yapıt da öncekileri yankılar. Örnek vermek gerekirse Haacke, Fondazione Antonio Ratti'deki misafir profesörlüğü sürecinde, İtalya'nın Como şehrinde yeniden işlevlendirilerek geçici sergilere ev sahipliği yapan San Francesco Kilisesi'nde açtığı mekana özgü sergisine, birbirinden farklı dönemlere ait üç yapıtını yerleştirir. Sergide sanatçı *Nüfus Aziz Francesco ile Buluşuyor* başlığı altında Der Bevölkerung'un kendiliğinden yetişen bitkilerinin büyük boy detay görsellerini, 1967 yılında ürettiği *Wide White Flow* (Geniş Beyaz Akış)'ı ve *Once Upon a Time* (Evvel Zaman İçinde, 2010) adlı video projeksiyonu kilise mekanında bütünleştirerek kullanır (Görsel 20, 21,22).



Görsel 20. *Nüfus Aziz Francesco ile Buluşuyor*, 2010.
Kaynak: https://fondazioneratti.org/it/progetti/once-upon-a-time

Yukarıda bahsi geçen Aziz Francesco'nun tüm canlılığı kucaklayan felsefesiyle diyaloğa giren Der Bevölkerung'a ait görseller kilisenin yan neflerine yerleştirildi. Orta nefe ise Como'nun tekstil üretimine referans veren, dalgalanan bir yüzey olarak beyaz ipek kumaş yerleştirildi ve son olarak apsiste dökülmüş freskolar üzerine video projeksiyon yansıtıldı. Haacke 17. yüzyıldan kalan, hasar görmüş İncil'den ve Aziz'in yoksullara adanmış yaşamından sahneleri içeren tahrip

olmuş freskoların yüzeyine, İtalya'nın 2000'li yıllarına damga vuran Silvio Berlusconi'nin girişimcilik kültürüne eleştirel bir yaklaşımla, ona ait televizyon kanallarının ve menkul kıymetler borsasının görüntülerini naklen yansıttı. Bu yolla sanatçı, kutsal olanın tarihsel belleği ile küresel sermayenin ve medyanın sistemik akışını politik ekolojik bir düzlemde çarpıştırarak, iktidar, mülkiyet ve temsiliyet arasındaki bağları kilise mekanında ifşa etti.





Görsel 21 (Sol). *Wide White Flow*. Kaynak: https://fondazioneratti.org/it/progetti/once-upon-a-time
Görsel 22 (Sağ). Once Upon a Time, 2010. Kaynak: https://fondazioneratti.org/it/progetti/once-upon-a-time



Görsel 23. Once Upon a Time, (*Detay*)2010.
Kaynak: https://fondazioneratti.org/it/progetti/once-upon-a-time

Sonuç olarak Haacke'nin sosyal içerikli pratikleri, sanatçının kariyeri boyunca sürdürdüğü sistem düşüncesinin politik, ekonomik, tarihsel, kültürel ve ekolojik ilişkilere doğrudan nüfuz ettiğini açıkça gösterir. San Francesco Kilisesi'nin dinsel ve tarihsel belleğini çağdaş medya, sermaye dolaşımı ve biyolojik yaşam imgeleriyle kesiştiren sanatçı, doğal, teknolojik ve toplumsal sistemlerin birbirinden ayrı düşünülemeyeceğini bir kez daha ortaya koyar. Böylece Haacke'nin pratiğinde mekan, yalnızca yapıtların sergilendiği nötr bir zemin olmaktan çıkar; tarihsel katmanların, ideolojik aygıtların ve ekonomik ilişkilerin görünür kılındığı aktif bir eleştirel alana dönüşür. Bu yaklaşım, sanatçının erken dönem biyolojik ve fiziksel sistem çalışmalarından kurumsal eleştiriye uzanan pratiği boyunca koruduğu kavramsal sürekliliğin de güçlü bir göstergesidir. Nitekim sanatçının henüz açıkça politik olarak tanımlanmamış erken dönem yapıtlarında dahi, bu politik içeriğin en başından itibaren var olduğu söylenebilir.

Sonuç

Mevcut çağın kültürel kroniğinde öncü bir rol oynayan Hans Haacke, modernist "otonom nesne" anlayışından "gerçek zamanlı sistemler" paradigmasına geçişle çağdaş sanatın en radikal dönüşümlerinden birini gerçekleştirmiştir. Haacke'nin 1960'ların başından itibaren sanat nesnesinin ne olduğunu sorgulatan, alışıldık üretim ve sergileme süreçlerine benzemeyen uygulamalarında, geleneksel malzemelerin yerini canlı bitkiler, hayvanlar, su, hava, toprak, ısı, rüzgar, arşiv kayıtları, elektronik yayınlar ve dijital görüntüler almış; izleyiciler ve süreç sanat yapıtına dahil edilmiş; dahası sanatçı, bilimsel yöntemleri ve ampirik kanıtları da kullanarak eleştirel zemini yeni ifade biçimleriyle zenginleştirmiştir. Haacke, fiziksel sistemlerden biyolojik süreçlere, oradan da toplumsal ve politik yapılara uzanan üretimlerinde, doğa ile toplum arasında kurulan geleneksel ayrımın yapaylığını açığa çıkararak sanatın işleyişini sistemler düzeyinde yeniden düşünmeye davet eder. Bu açıdan bakıldığında Haacke'nin pratikleri, günümüzde halen gelişmeye devam eden politik ekoloji düşüncesinin sanat alanındaki en erken ve en tutarlı örnekleri olarak öne çıkar.

Haacke, siyasi ve kurumsal tahakküm ağlarını deşifre eden, tavizsiz bir eleştirel stratejiye dayalı radikal müdahaleler içeren pek çok üretim gerçekleştirmiştir. Bu çalışmanın ortaya koyduğu üzere sanatçının erken dönem fiziksel ve biyolojik sistemlere dayalı yapıtları ile onları takip eden sosyo-politik müdahaleleri arasında bir kopma yoktur, tüm bu eserlerde güçlü bir kavramsal süreklilik bulunmaktadır.

Diğer deyişle, birbiriyle bağlantılı bu yapıtlarda ne tematik ne de metodolojik bir bölünme yoktur, aksine köklü bir tutarlılığı paylaşırlar. Haacke'nin pratikleri tamamen sistem düşüncesiyle dolayımlanmış ve siyasetle iç içe geçmiştir. *Condensation Cube, Ice Stick* ya da *Circulation* gibi eserlerde görünmez enerji, madde ve çevresel etkileşim ağlarını görünür kılan sanatçı; MoMA Poll, Shapolsky et al ve Der Bevölkerung gibi yapıtlarında aynı sistem mantığını bu kez ekonomik, ideolojik ve kurumsal yapılara uygular. Böylece suyun dolaşımı ile sermayenin dolaşımı, termodinamik süreçlerle toplumsal metabolizma arasında yapısal bir benzerlik kurulur. Haacke'nin pratiğinde fiziksel, biyolojik ve sosyal sistemler birbirinden bağımsız alanlar olarak görülmez, karşılıklı etkileşim içinde işleyen bütünsel ağlar olarak ele alınır.

Bu yapıtların politik ekoloji bağlamında önemleri, doğal süreçlerinde ya da teknolojinin göreceli karmaşıklığında yatmaz, sanatçının ortak sistem teorik kavrayışında belirginleşir. Buchloh'un "sistem-estetiğinin sınırlılıkları" eleştirisi, doğal ve toplumsal olan arasındaki karşıtlığa, bu alanların tarihsel olarak değişmez, ideolojik olarak belirlenmemiş ve kesin olarak farklıymış gibi keskin bir şekilde ayrılmasına dayanır.

Bu nedenle Buchloh'a göre Haacke, ilgisini biyolojik ve fizyolojik sistemlerden sosyal sistemlere aktarmadığı sürece politik olamaz. Oysa Latour, politik bir

doğa felsefesi geliştirme projesi sırasında tam da doğal ve toplumsal olan arasındaki bu ayrımı sorgular. Doğanın artık "belirli bir gerçeklik alanı" olarak tanımlanmadığı, ancak "nesnel ve tartışılmaz olanı öznel ve tartışılabilir olandan ayıran bir Anayasa'nın, siyasi bir bölünmenin sonucu" olarak kabul edildiği bir "politik ekoloji" çağrısında bulunur. Latour'un felsefesinden baktığımızda, Buchloh'un dayandığı fakat eleştirel olarak sorgulamadığı, doğal ve toplumsal olanın belirli dağılımında bir politika zaten her zaman iş başındadır. Haacke'nin erken dönem çalışmaları tam olarak Buchloh'un göz ardı ettiği bu yerdedir.

Sanatçının yapıtları, Latour'un politik ekoloji yaklaşımında olduğu gibi, doğa ile toplumun birbirinden ayrı ontolojik alanlar olmadığını, teknoloji, kurum, canlı organizmalar, bilgi akışları ve ekonomik ilişkilerle örülmüş hibrit süreçler olduğunu görünür kılar. Tüm bu eserler, Latour'un politik ekoloji hakkındaki görüşlerinin sanat alanında vücut bulmuş hali gibidir. Dahası Haacke, Latour'un politik ekolojiyi kuramsallaştırmasından on yıllar önce bu radikal yaklaşımı sanatsal bir eylemle öncelemiş; doğanın özerk bir gerçeklik olmadığını, aksine teknolojik, kurumsal ve politik ağlarla dolaşık bir sistem olduğunu sanat aracılığıyla bir kanıta dönüştürmüştür.

Haacke'nin eleştirel sanatsal müdahalelerinin organik unsurlardan bitkilere, hayvanlara ve nihayet insanlara kadar kesintisiz, yükselen bir sistemik karmaşıklık ölçeği üzerine inşa edildiğini politik ekolojik anlayıştaki gelişmelerle artık bir kez daha görebiliyoruz. Onun yapıtları, fiziksel sistemlerden biyolojik sistemlere ve sosyal sistemlere kadar, "doğal" ve "sosyal" olanın örtüştüğünü ve iç içe geçtiğini gösterir. Sanatçı tam da bunu yapmak için Burnham'ın sistem estetiğinden yararlanmıştır. Özetle "sistem teorisi", geleneksel olarak ayrı ontolojik alanlar (organik ve mekanik, doğal ve kültürel) olarak görülen alanlarda aynı biçimsel ve dinamik modelleri kullanır.

Haacke'nin sanat alanında çığır açtığı bir başka yönelim ise sistemin mekanizmalarını kurumsal eleştiri çerçevesinde 'sistem'e karşı kullanmak olmuştur. Bu bakış açısıyla ürettiği sanatsal faillik ve sanat kurumlarının rolü gibi yeni sorgulama alanları açan eserleriyle, sorunları kamuoyunun gündemine taşımıştır. Sistemin mekanizmalarını kullanmak, çağdaş çevre sanatında stratejik ittifaklar kurulmasını, yeni diyaloglar başlatılmasını ve yeni öğrenme yollarının geliştirilmesini de sağlamıştır. Bu doğrultuda Haacke, kendisinden sonra gelen pek çok sanatçının, şirket ya da vakıfların vergiden muaf sanat yatırımlarındaki müdahaleci tutumlarını, çıkarcı anlayışlarını, paydaşı oldukları çevre yıkımından elde ettikleri finansal birikimi sanatla aklama hedeflerini açığa çıkaran sanat üretimlerine yol açmıştır.

Sonuç olarak, Sistem teorisine yönelik antihümanist, pozitivist, teknolojik olarak rasyonalist, siyasi olarak şüpheli türünden geleneksel itirazların, birey ve sistem arasındaki sınırların bulanıklaştığı böylesi bir tarihsel döneme girerken, yeterince ikna edici olmadığını kabul etmek gerekir. Bu durumda muhalefet 'içkin' olmalı, bir şekilde sistemin çelişkilerinde ima edilmelidir. Belki de çıkış yolu,

içinden geçilen bir yol olacaktır. Bu da bizi Haacke'nin pratiğine ve "egemen inanç sisteminin eleştirisini bu sistemin mekanizmalarını kullanarak" gerçekleştirme konusundaki erken dönem kararlılığına ve başarısına götürür.

KAYNAKÇA

Bertalanffy, L. V. (1971). *General system theory: Foundations, development, applications*. Penguin

Buchloh, B. H. D. (1988). Hans Haacke: Memory and instrumental reason. *Art in America*, 76(2), 97-108

Buchloh, B. H. D. (2000). *Hans Haacke: Memory and instrumental reason*. İçinde Neo-avantgarde and culture industry: Essays on European and American art from 1955 to 1975 (ss. 203–242). MIT Press. (Orijinal çalışma 1988 yılında yayımlanmıştır)

Burnham, J. (1968). Systems esthetics. *Artforum*, 7(1), 30-35

Burnham, J. (1970). The aesthetics of intelligent systems. İçinde E. F. Fry (Ed.), *On the future of art* (ss. 119-122). Viking Press

Haacke, H. (1965, Ocak). [Untitled leaflet]. Cologne

Haacke, H. (2021). *Çalışma koşulları: Hans Haacke'nin yazıları* (A. Alberro, Der.; Z. Baransel, Çev.; e-kitap). Arter Yayınları. (Orijinal çalışma 2001 yılında yayımlanmıştır).

Latour, B. (2017). *Facing Gaia: Eight lectures on the new climatic regime* (C. Porter, Çev.). Polity Press. [Kaynaklarda 2017 edisyonu olarak geçer]

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (t.y.). Circulation. https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/circulation

Schirn Kunsthalle Frankfurt. (2024*). Hans Haacke retrospective: Wall panels and audio spots* [Sergi oda metinleri]. https://2024.schirn.de/fileadmin/SCHIRN/Presse/Texte_deutsch_2024/02_Schirn_Presse_Hans_Haacke_Wandtexte.pdf

Siegel, J. (1971). An interview with Hans Haacke. *Arts Magazine*, 45(7), 18-21

Skrebowski, L. (2006). All systems go: Recovering Jack Burnham's 'systems aesthetics'. Tate Papers, (5). https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/05/all-systems-go-recovering-jack-burnhams-systems-aesthetics

Skrebowski, L. (2008). All systems go: Recovering Hans Haacke's systems art. *Grey Room*, (30), 54-83.

Ströbele, U. (2020). Hans Haacke: Art nature politics [Sergi oda metinleri]. Museum Abteiberg. https://museum-abteiberg.de/wp-content/uploads/2020/07/2020_06_04_Raumtexte-Hans-Haacke_DINA4_EN.pdf

Wallis, B. (Ed.). (1986). H*ans Haacke: Unfinished business*. *New Museum of Contemporary Art*. MIT Press.

Aslı İrhan
1983/Bursa

Lisans eğitimini 2007 yılında Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü'nde tamamladı. Aynı üniversitede devam ettiği yüksek lisans programını 2013 yılında "Matematik ve Geometrinin Heykel Sanatına Etkisi" başlıklı teziyle tamamladı. Sanatta yeterlik programını ise 2024 yılında Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı'nda "Çağdaş Sanatta Politik Ekoloji" başlıklı eser metni ile tamamladı. 2023 yılından itibaren

Trakya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümünde akademik ve sanatsal çalışmalarına devam etmektedir.

She completed her undergraduate studies in 2007 at Anadolu University's Faculty of Fine Arts, Department of Sculpture. She completed her Master's program at the same university in 2013 with her thesis titled *"The Impact of Mathematics and Geometry on Sculpture Art."* In 2024, she completed her Proficiency in Art (Ph.D. equivalent) at Marmara University's Institute of Fine Arts, Department of Sculpture, with her thesis titled *"Political Ecology in Contemporary Art."* Since 2023, she has been continuing her academic and artistic work in the Department of Sculpture at Trakya University's Faculty of Fine Arts.

SİNEMATİK DİLDE KURGUNUN BAĞLAM NESNESİ OLARAK HEYKEL: ZAMAN, BELLEK, KÜLTÜREL GÖSTERİM VE YIKIMIN SEMBOLİK SEKANSLARI

Mert BARLAS*

Jean-Luc Godard, "Fotoğraf gerçektir, sinema ise saniyede yirmi dört kere daha gerçektir" (Godard'an akt. Husson, 2011, s. 269) ifadesiyle, sinemanın gerçekliği mimetik kayıt süreciyle yeniden üretmekten kaçındığını, söz konusu gerçekliği kurgu süreçleri vasıtasıyla yeniden tesis ettiğini ileri sürmektedir.[1] Bu önerme, görüntünün mekanik çoğaltım neticesinde ortaya çıkan yalın kayıt olmadığını, aksine seçme, düzenleme ve ilişkilendirme işlemleriyle yapılandırılan inşa süreci mahiyeti taşıdığını ortaya koymaktadır. Bu kurucu nitelik dikkate alındığında sinema, görsel algının örgütlenişine dair estetik ve teknik düzenlemeler aracılığıyla seyirci algısını, deneyimini yapılandıran özgül sanat pratiği olarak kavranmalıdır. Nitekim kadrajın sınırlayıcı çerçevesi, ışık ve rengin anlam üretimine katılımı, kamera hareketlerinin bakışı yönlendiren işlevi ve kurgu yoluyla zaman-mekan sürekliliğinin yeniden kurgulanması, gerçekte temsil eden mecra olan görüntünün algıyı kurana dönüşmesine olanak tanımakta ve böylelikle 'filmik' yapı, gerçekliğin yansıtıldığı alan olmaktan ziyade, görme ve kavrama sistematiğinin üretildiği yapılanmaya evrilmektedir. Bu kurgusal yapının içinde görüntü ile ses arasındaki eşgüdüm, duyusal bütünlük duygusunu pekiştirmekle birlikte anlatıyla kurulan ilişkiyi belirli dinamikler, diegetik/non-diegetik düzenler uyarınca düzenleyerek alımlama sürecini yönlendirmektedir. Teknik çerçevenin ilerisinde, yönlendirilen bu alımlama süreci, insan bilincinde karşılık bulmakta ve dolayısıyla tek taraflı dayatma olmaktan çıkmaktadır. Söz konusu etkiyi değişmez sonuç olarak görmemek gerekir. Aksine bu, seyircinin geçmişi, hafızası ve o anki çevresiyle kesişen bir süreçtir. Farklı anlamları açığa çıkaran bu yapı, dinamik ve açık uçlu tecrübe süreci olarak tanımlanmalıdır. Bu bakımdan teknik 'dizge' meselesi gibi algılanabilen kurgu, gerçekte anlamın varlık koşullarını tayin eden kuramsal sahalarda hayat bulmakta, anlamın bu şekilde

* Doçent, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü, mert.barlas@hbv.edu.tr, ORCID: 0000-0002-1524-4425

1 Godard'ın bu tespiti, sinemayı var olanın kopyası olarak gören mimetik anlayışa vurulmuş darbedir. Fotoğraf anı dondurarak bir gerçeklik iddiası sunarken, sinema bu durağanlığı hareketin ve kurgunun ritmine dahil ederek yeni bir hakikat boyutu inşa eder. Saniyede yirmi dört karelik bu akış, nesnel dünyayı pasif bir şekilde kaydetmekten uzak durarak, parçaları birleştirip aradaki boşlukları kurguyla doldurma yoluyla gerçekliği her saniye yeniden üretir. Godard'a göre kamera, dış dünyaya tutulan bir ayna olmaktan öte, o dünyayı yapıbozuma uğratıp kendi mantığıyla tekrar kuran bir aygıttır. Gerçeklik, sinemanın içinde ham bir veri olarak bulunmaz, kurgu masasında seçilen, kesilen ve eklemlenen parçaların bir sonucu olarak tezahür eder. Bu durum, sinemayı gerçeğin bir gölgesi olmaktan çıkarıp, o gerçekliği saniyede yirmi dört kez yapılandırarak yeniden tesis eden aktif bir iradeye dönüştürür. Anlam, görüntünün kendisinde varlık göstermez, karelerin arasındaki o görünmez boşlukta ve yönetmenin bu boşluğu nasıl yönettiğinde gizlidir.

inşası ise imgelerin diyalektik etkileşiminde ve yaratıcı sentezinde kendini göstermektedir. İmgeler arasındaki bu dinamik etkileşim, kurgunun mekanik birleştirmeden ibaret olmadığını, anlamı doğuran esas süreç/ dinamik olduğunu gösterir. "Diyalektik [yaratıcı] kurguda, değişik içerikte iki görüntü göstergesinin içeriksel bir çarpıştırma yoluyla birleştirilmesi söz konusudur" (Asiltürk, 2008, s. 4). Buradaki çarpıştırma prensibi, anlamın parçaların toplamından daha büyük olan bütünü oluşturduğu Eisenstein'cı montaj estetiğinin de temelini oluşturmaktadır. Sovyet asıllı sinema yönetmeni ve kuramcı Sergei Eisenstein, *Film Form: Essays in Film Theory* (1949) ve *Towards a Theory of Montage* (2010) adlı eserlerinde, anlamın tekil görüntünün özsel niteliğinden doğması fikrini reddederek, anlamın bütünüyle görüntüler arasındaki karşılaşma ve diyalektik gerilimden doğduğunu ileri sürmektedir. Bu yaklaşım, zaman ve mekanın doğal bir akış teşkil ettiği düşüncesini reddedip, bunların bilinçli bir düzenlemeyle inşa edildiğini savunur; böylece filmik sürekliliği, verilmiş gerçekliğin kaydı olmaktan çıkarıp kavramsal bir tasarımın ürünü şeklinde konumlandırır. Anlamın bu şekilde zihinsel olarak kurgulanabilmesi, her şeyden önce çekim öncesindeki o temel kurulum sürecine bağlıdır ve Eisenstein'ın da ifade ettiği üzere: "Sinemada sahneye koyma başlangıç noktasıdır ve sinemasal anlatımın özgün yapısı buradan doğar" (Eisenstein, 1999, s. 32). Montajın zihinsel ve kurucu yapısına karşılık, sinemanın gerçeklikle kurduğu bağın doğrudan kameranın kayıt kabiliyetinde temellendiğini savunan karşıt eğilimler de mevcuttur. Bununla birlikte bu tartışma anlamın kuruluş biçimiyle de sınırlı kalmamakta, bu anlamda André Bazin, sinemanın gerçeklikle kurduğu ontolojik ilişkiye odaklanarak kadraj, alan derinliği ve plan-sekans gibi tercihler aracılığıyla seyircinin dünyayla kurduğu algısal mesafenin nasıl belirlendiğini *Sinema Nedir?* (2011)'de incelemekte ve yazınında sinemanın dünyayı olduğu gibi sunmadığını, belirli estetik tercihler doğrultusunda bir görme biçimi önerdiğini ortaya koymaktadır. Bazin'e (2011) göre, kadraj, gerçekliğin belirli kesitini seçerek anlamı yönlendirirken, alan derinliği aynı kadraj içinde birden fazla anlam olasılığının eşzamanlı olarak var olmasına imkan tanımakta ve seyircinin sahne içi ilişkileri kendi bakışıyla kurmasına olanak vermektedir. Plan-sekans ve uzun plan tercihleri ise zamanın parçalanmasını sınırlandırarak olayların sürekliliğini korumakta, bu sayede anlamın montaj yoluyla dayatılmasının önüne geçilmekte ve anlamın, seyircinin algısal ve düşünsel katılımıyla inşa edildiği sinema anlayışı Bazin'de temellenmektedir. Bazin'in montaj dayatmasına karşı çıkışı ve seyircinin algısal özgürlüğünü savunması, sinemanın kurgusal müdahaleden önceki o ilksel alanına işaret etmektedir. Sinemanın bu kurucu boyutu, aslında 'anlatımın özgün yapısının' filizlendiği temel 'başlangıç noktası' (Eisenstein, 1999, s. 32) olarak değerlendirilir. Görüntünün hem montajla parçalanışı hem de gerçeklikle kurduğu bu bağ, sinemayı doğrudan yansıtma aracı olmaktan kurtararak başlı başına kendi felsefesini üreten dile dönüştürmektedir. Bu kuramsal hattın daha soyut ve felsefi çözümlenmeye taşınışı ise Gilles Deleuze'de açıkça belirginleşmektedir. Düşünür, hareket-imge, zaman-imge kavramları aracılığıyla sinemayı temsil eden araç yerine, düşüncenin

üretildiği özgül alan olarak değerlendirmekte ve böylece görüntünün anlatıyı ileten perde olmanın dışında, zamanı ve algıyı dönüştüren düşünce formu olarak kavranabileceğini ileri sürmektedir. Bu yaklaşım, sinemanın yansıma işleviyle sınırlı kalmasını kabul etmeyerek, izleyiciyi içine alan "(...) görüntüyle öykü yaşatma sanatı (...)" (Asiltürk, 2008, s. 5) olduğu gerçeğini saptar ve sinemayı 'dünyayı seyreden göz' olmaktan kurtarıp, dünyayı yeniden duyumsatan kurucu üretim süreci olarak tahkim eder. Bununla birlikte sinema, bu yeniden kurma eylemini gerçekleştirirken kadrajdaki maddi varlıkları ve sanat nesnelerini de bu sürecin aktif bileşenleri olarak işlevlendirebilmektedir. Böylelikle sanat nesnesi, sinematografik üretimin hem maddi hem de anlamsal belirleyicisi olarak, filmin inşa ettiği temsiliyet alanında merkezî rol üstlenebilmektedir.

Bu genel bakış doğrultusunda, bazı sinema yapıtlarında sanat nesnesinin anlatı içine dahil ediliş biçimi, yukarıda belirtilen algısal ve estetik düzenlemelerin somutlaştığı özgül alanlar inşa edebildiği söylenebilir. Resmin, heykelin ya da farklı sanat nesnelerinin, kadraj dahilinde konum, ölçek ve ışık düzenlemeleriyle sunulduğunda, görsel veri olma dışında, zamanın duraklatıldığı, bakışın/ dikkatin yöneldiği ve temsil ilişkilerinin görünürlük kazandığı birer merkezî çekim alanı kimliğine büründüğü ifade edilebilir. Bu tür pratikler, sanat nesnesini anlatının dramatik akışında doğrudan anlam üreten dinamik bir aktöre dönüştürür; buradaki dönüşüm, seyircinin algısal katılımını bütünüyle entelektüel deneyim alanına taşır. Herhangi sinematik kurguda seyirciye sunulan heykel sekansı, maddi nesnenin alelade gösteriminden ibaret olmayıp, anlatının öz varoluşunu somutlaştıran odak olarak konumlanabilmekte ve söz konusu durum, 'karakter(ler)in' bireysel tecrübesi ile kolektif kültürel bellek arasında tesis edilen münasebetler çerçevesinde dramatik karşılaşma üretebilmektedir. Bu doğrultuda sanat nesnesi, heykel, sahne düzenlemesinin etkinlikten yoksun bileşeni [arka plan görseli, dekor nesnesi vb.] olarak konumlanmak yerine, anlatının zaman ve anlam örgüsünü yapılandırma potansiyeli taşıyan temsil nesnesi olarak değerlendirilebilir. Zira temsilin, kalıcılık ve geçicilik arasındaki karşıtlığı görünür kılan ve seyirciyi bu karşıtlık üzerine kapsamlı biçimde değerlendirmeye yönlendiren estetik odak açtığı da ifade edilebilir. Bu doğrultuda, yine bazı sinemasal anlatılarda kurgunun işleyişine bağlı olarak yer verilen sanat nesnelerinin bilgiye dayalı ve simgesel yapılarla belirgin görevler yüklendiği görülür. Heykel, zamana yayılan sürekliliği ve kültürel birikimi içeren öz niteliklerini, sinema ekranında kurgu yoluyla dışa vurarak anlatının simgesel taşıyıcısına dönüşebilmekle birlikte nesnenin geçmişe ait yönleri bir araya getiren bu yapısı, anlatıdaki planlı yeri sayesinde zamanın akışı karşısında kalıcı görünüm ortaya çıkarabilmekte ve sinemasal zamanı bu tarihsel derinlik doğrultusunda sabitleyebilmektedir. Buna karşın sinematik sekanslarda heykel, karakterlerin ona yönelttiği bakış, temas yahut yıkıcı müdahaleler aracılığıyla simgesel antagonizmanın varlık bulduğu anlam dünyasına evrilebilmekte, bu süreçte nesne, fiziksel varoluşunun gerçekliği yanında toplumsal, politik ve ideolojik güç ilişkilerinin göstergesi haline de gelebilmektedir. Tarihsel nitelik taşıyan eserler kültürel sürekliliği ve kolektif bel-

leği sinematik anlatı içinde belirginleştirirken, kurmaca bağlamda üretilmiş heykelsi nesneler, anlatının varlık ve anlam eksenindeki uyuşmazlıkları somutlaştırabilmektedir. Kamusal anıtlar, müze koleksiyonları ya da gündelik mekanlara yerleştirilen estetik nesneler, bulundukları çevreyle kurdukları ilişki üzerinden zamansal ve mekansal örgütlenmeye dahil olurken, sinematografik kadraj içerisinde ise anlatının o anda akışını belirleyen ya da anlam ile iktidar ilişkilerinin yeniden müzakere edilmesine imkan tanıyan simgesel mekanizmalar olarak öne çıkabilmektedir. Bu işlevsel çeşitlilik, nesnenin temsil gücünün kendi verili tarihsel gerçekliğine ya da taşıdığı toplumsal anlama indirgenemeyeceğini, anlatının özgül mantığı içerisinde semantik bir evrenin yeniden kurgulandığını göstermektedir. Bahsedilen sembolik rol, sinemada heykelin 'tarihsel nesne' statüsüne hapsolmaksızın, inşa edilmiş ya da kurgusal nesneler vasıtasıyla da anlatı örgüsünün taşıyıcısı olarak yeniden üretilebildiğini ortaya koymaktadır. Öyle ki bazı sahnelerde çevrenin taşıdığı tarihsel birikimi simgeleyen anıtlar ya da klasik sanat nesneleri karakterlerin eylemleriyle yeniden yapılandırılabilmekte ve bu ögeler yardımıyla zamansal ayrılıklar ile toplumsal düzen arasındaki ayrışma, anlatısal güce kavuşabilmektedir. Diğer taraftan, doğrudan film evreni için tasarlanmış heykelsi formlar [örneğin *Fight Club* filmindeki sermayenin tahakkümündeki 'tüketim mekanlarının' ve kapitalist düzenin sterilliğini somutlaştıran metaforik anıt küre gibi] yüklendikleri simgesel vazifeleri üstlenerek, biçimsel sınırları, plastik gösterge niteliğini neredeyse önemsiz hale getirecek şekilde anlatının ideolojik sorunsalını kısa süreli sekanslarda ortaya koyabilmektedir. Böylelikle heykel, periferik gösterge olmaktan uzaklaşarak anlatının zihinsel haritasını kuran temel kodlardan birine dönüşür. Sinema için doğrudan üretilmiş, fakat film evreninde somut varlık etkisi uyandıran heykelsi nesneler, anlatının bilgi üretme gücünü artıran imgesel odaklar olarak, belirli tarihsel bağlamlara eklemlenmeseler dahi mekanın iç mantığıyla bütünleşmekte ve seyirci öznenin bakışını yönlendirebilmektedir. Seyircinin bu sahnelerdeki bakışı, nesnenin somut biçimini incelerken anlatının zamana bağlı kesintilerini, bilgi boşluklarını ve belki de ideolojik çelişkilerini ortaya koyabilmekte ve böylece heykelin tarihsel yönü ile kurgusal yapısı arasındaki ayrım belirsizleşebilmektedir. Her iki durumda da heykelin zamanın, hafızanın ve toplumsal düzenin temsil aracı, maddi birer uğrağı olarak belirdiği bu bağlamlarda ifade edilebilir. Bu çerçevede sinematik mekana eklenen alelade sanat nesnesi olmaktan sıyrılan heykel, anlatının zamansal ve bilgisel bileşenlerinden biri olarak vazife görebilmekte ve mekanın tarihsel derinliği ile bireysel tecrübelerin bir araya gelmesine ilişkin ifade alanı açabilmektedir. Böylelikle seyirci bir taraftan estetik değerin ardındaki kültürel, tarihsel ve bilgisel zorunluluklarla yüzleşmeye yönlendirilirken, diğer taraftan sinemada heykelin paradigmatik ve kuramsal rolünün genişleyerek anlatının merkezinde kurucu işlev kazanabildiğine tanıklık edebilmektedir.

Görüntünün Ortasında Kendi Başına Bir Anlam: Heykel ve Sembolik Özerkliği

İnsan-merkezci tarih yazımının barındırdığı hassasiyeti alegorik bir dille görünür kılan Franklin J. Schaffner imzalı *Planet of the Apes* (1968), bilimkurguyu spekülatif gelecek tasarımının sınırlarından çekip çıkararak felsefi muhasebe

mecrasına yerleştirmiştir. Yapıt, bu muhasebeyi yürütürken modernitenin temel dayanaklarını hedef almaktadır. Çünkü "Modernitenin ilerleme miti, tarihi doğrusal ve sürekli yükselen bir yay olarak kurgulasa da bu aslında bilimsel bir gerçeklik olmak yerine, sekülerleşmiş bir eskatolojidir" (Pető, 2026, s. 59). Pierre Boulle'ün 1963 tarihli romanından uyarlanan film, Pető'nun işaret ettiği bu doğrusal tarih algısını tersyüz ederek, ilk karşılaşmada türsel yer değiştirme sunuyor gibi görünse de derin yapısında ilerleme mitini, aklın ideolojik tahakkümünü ve uygarlık sürekliliği varsayımını kökten sorgulamanın konusu haline getirmektedir. Anlatı, klasik keşif söyleminin biçimsel kalıbını ödünç almakla birlikte, yabancı gezegen motifi, bilinmeyen coğrafyanın haritalanması yerine bastırılmış tarihin kalıntılarını ifşa eden kapan işlevi görmektedir. Film, sinema seyircisi için "(...) insanın kendi dehasıyla kendini yok ettiği insanlık durumu (...)" (Wills, 2017, s. 717) üzerinden tekinsizlik üretir. Bu bağlamda yapıt, uzaktaki uzam tasavvuru üzerinden anlatıyı icra etmektense, tanıdık olanı yabancılaştırma stratejisiyle hakikatin eğreti dayanağını açığa çıkarmaktadır. Böylelikle film, izleyiciyi bu tekinsiz coğrafyada distopyaya dair keşfin yönünü dışarıda aramak yerine, insanlığın kendi kurucu anlatılarının karanlık mahzenlerine çevirmek zorunda bırakır.



Görsel 1. *Statue of Liberty,* Orijinal Anıt: Frédéric Auguste Bartholdi, */ Özgürlük Anıtı* (1886). *Planet of the Apes* (1968) filminin kapanış/final sekansından bir kesit. © 1968 Twentieth Century Fox Film Corporation.

Filmin final sekansında ortaya çıkan *Statue of Liberty* (Özgürlük Heykeli) imgesi, anlatısal düzenin gecikmeli bağlamını tescillemektedir. (Görsel 1). Esasen Wells (2017), heykelin yarı gömülü halini "insani yozlaşmanın kartografik işareti" (s. 21) olarak tanımlayarak, görseldeki mekansal yıkımın özünde ahlaki bir haritayı barındırdığını vurgulamaktadır. New York'taki Liberty Island'da konumlanan heykel, meşale, yasa tableti ve yükselen beden jestiyle Aydınlanma düşüncesinin akıl ve ilerleme kavramlarını maddi simgeye dönüştürürken, kamusal alanda politik ideallerin taşlaşmış retoriği gibi belirmektedir. Heykelin son sahnede aniden belirmesi, Greene'in (1998) ifadesiyle "(...) parlak ve parıldayan bir mit ile çürümüş bir gerçekliği yan yana getirerek (...)" (s. 54) Amerikan hırslarını

kökten sorgulamanın öznesi kılar. Hollywood'un adeta yıldız haline getirdiği bu ikonun yıkımına yönelik meyli, Hieronimus ve Cortner'ın (2016) belirttiği üzere 19. yüzyıl karikatürlerine kadar uzanan köklü bir yok oluş hayalinin sonucudur. Bu bağlamda heykelin filmdeki varlığı, Ginsberg'in harabede 'işlevin ölümü'nün 'formun yaşamı' olduğunu savunan (2004'ten akt. Vella, 2010, s. 12) meşhur harabe estetiğiyle ilişkilendirilebilir. Heykelin taşıdığı bu harabe estetiği, popüler sinemada medeniyetin ölümünü ve doğanın zaferini ilan eden görsel metafora dönüşür. Öyle ki bugün felaket filmlerinde yıkımın distopik görselini sunan ikonun kuma gömülmüş hali, izleyicide küresel kader ortaklığı ve ortak gezegende yaşama hissini tetikleyen kolektif imgeye dönüştürülmüştür. Bu bağlamda heykel, Amerika'nın simgesinden 'Dünya İnsanlarının' ortak yazgısına dönüşmektedir.[2] Medeniyetin bu simge üzerinden kurduğu sarsılmaz özgüven rasyonel illüzyondan ibarettir, çünkü "Modern bilim, Intellect ve Vahiy'in yerine aklı ve deneyi koyarak aşkınlığı dışlayan sahte mutlakiyetçilik inşa etmiştir" (Schuon, 1984, s. 7). Filmde bu anıtın yarı gömülü, aşınmış ve parçalanmış halde görünmesi, Schuon'un işaret ettiği o sahte mutlakiyetçiliğin ve temsil ettiği ideolojik mimarinin çöküşünü tek bir görselde gözler önüne serer. Anıtın burada hermenötik anahtar haline geldiği söylenebilmektedir. Heykelin dikey yükseliş jestinin yatay çöküş imgesine dönüşmesi, dönemin siyasi atmosferiyle de doğrudan paralellik göstererek 1960'lar Amerikasının "(…) nükleer çılgınlığın rasyonel iş birliğini yok etmesi (…)" (Reynolds, 2014, s. 66) yönündeki gizli korkularını yansıtır. 60'ların bu kolektif anksiyetesi, hikayenin kurgusal geleceğini şimdiki zamanın acı gerçeğine bağlayan görsel kanıta dönüşür. Seyircinin izlediği şeyin uzak gezegen anlatısı olmadığına dair kesinlik, bu heykelsi kalıntı aracılığıyla açığa çıkmaktadır. Bu keşif anı, seyirciyi dehşete düşürürken diğer yandan varoluşsal hesaplaşmaya da sürüklemektedir, çünkü "Kalıntıların uyandırdığı estetik hayranlık, aslında bizim

---

[2] Hollywood'un felaket anlatılarında Amerikan ikonografisinin (Özgürlük Heykeli, Beyaz Saray, Golden Gate vb.) yıkımını küresel bir kıyametle eşitlemesi, ideolojik bir *"benden sonrası tufan"* (Après moi, le déluge) dayatmasına dayanır. Burada Özgürlük Heykeli'nin kuma gömülmesi (*Planet of the Apes*, 1968) ya da sular altında kalması (*The Day After Tomorrow*, 2004), tek başına bir ulus-devletin çöküşünü işaret etmekle kalmaz; Amerikan hegemonyasının kendi varlığını insanlığın genel kaderiyle özdeşleştirme refleksini açığa vurur. Fredric Jameson'ın *"dünyanın sonunu hayal etmenin, kapitalizmin sonunu hayal etmekten daha kolay olduğu"* tespitiyle paralellik gösteren bu sinematografik strateji, kapitalist-emperyalist merkeziyetçiliği evrensel bir insanlık yazgısı kılıfıyla yeniden üretir. Dolayısıyla, hegemonik merkezin yok oluşu, çevre kültürler ve insanlığın geri kalanı için alternatif bir varoluş imkânı olarak değil, kozmik bir hiçe indirgenme ve mutlak son olarak kodlanır. Bu durum, Jean Baudrillard'ın simülasyon teorisi bağlamında da okunabilir: Gerçekliğin yerini alan Amerikan imajlar evreni çöktüğünde, geriye kalan fiziksel dünya da kendi simülasyonunun altında ezilerek yok olmaya mahkûm edilir. Hipergerçekliğin egemenliğindeki bu anlatı düzeninde, küresel izleyici kütlesi kendi yerel felaketini ya da geleceğini tahayyül etme yetisinden mahrum bırakılarak, yalnızca merkezin ürettiği bu görkemli yıkım estetiğinin pasif tüketicisine dönüştürülür. Amerikan sinema perdesi, emperyalist merkezin kendi ölüm acısını tüm fani dünyaya ortak ettiği ve fantezi dünyasının çöküşünü fiziki evrenin sonu gibi sunduğu devasa narsisizm aynası işlevi görür. Nihayetinde bu kurgusal kıyamet, hegemonik tahakkümün kendi meşruiyetini ebedileştirmek adına ürettiği ve kitlelere 'başka bir dünya mümkün değil' fikrini dayatan nihai bir ideolojik manipülasyon aygıtı olarak somutlaşır.

kendi ölümlülüğümüz ve dünyadaki değişkenliğimizle yüzleşmemizi sağlar" (Sanati Nia, 2020, s. 122). Heykel, gecikmeli hakikatin taşıyıcısı, anlamın zamansal olarak ertelenmiş kopuş anıdır, medeniyetin ilerleme anlatısı kendi simgesi üzerinden hükümsüz kılınmaktadır. Bu durum, görsel retorik ile tarih felsefesi arasında ters yönelim üretirken, uygarlığın kendini ölümsüzleştirme arzusunu kalıntı/ harabe estetiği içinde teşhir eder. Kadrajın içinde gözlemlenen nesne olarak heykel, anlatının ontolojisine nihai darbeyi indirir. Seyircinin gerçeklik tahayyülü, bu geçişte parçalanır ve yeniden örülür. *Planet of the Apes*'deki *Statue of Liberty*'nin yıkıntı formu, medeniyetin fiziksel çöküşünü sunarken, tarihsel sürekliliğin illüzyonunu da paramparça eder. Kolektif benlik ve zaman arasındaki bağ koparken, geçmişin görünümleri yeniden yorumlanmak üzere birbiri üzerine çöker.

Bilimkurguyu teknolojik varsayım alanı olmaktan çıkaran Duncan Jones imzalı Source Code (2011), kurguyu öznenin sürekliliği, zamanın örgütlenişi ve gerçekliğin işlemsel yapısı üzerine kurulu kavramsal 'mimari' haline getirmektedir. Bu sinematik mimari içinde doğrusal zaman algısı yerini parçalanmış döngüselliğe bırakmakta; "Dijital gerçeklik olarak inşa edilen bu ortamda kronoloji bir hastalıktır; çünkü olay örgüsü artık zamansal ilerleme ile stabilize edilmemektedir" (Kawamoto, 2017, s. 250). Filmin anlatısı, Kawamoto'nun işaret ettiği bu zamansal istikrarsızlığı sekiz dakikayla sınırlanan kesitin tekrar eden varyasyonları üzerinden somutlaştırırken, bilinci bedene sabitleyen geleneksel kabulleri geçersiz kılmaktadır. Psikolojik özne olmaktan uzaklaşan, Jake Gyllenhaal'ın canlandırdığı karakter, "(...) çizgisel varoluş hattında ilerleyen, farklı olasılık kümeleri içinde yeniden kurulan ve gerçek dünyadaki Colter ile kod dünyasındaki Sean arasındaki (...)" (Andrews, 2011, s. 1105) kimlik belirsizliğini yaşayan, her seferinde güncellenen bilinç yapısına dönüşür. Bu tekrar mantığı, zamanı ilerleyen hat olarak görmektense hesaplanabilir ve müdahale edilebilir dizi olarak kurgulamaktadır. Jones'un sinematografik operasyonu, perdedeki bu yeni zamansal yapılanmayı teorize etmeyi zorunlu kılar. Brown (2013, s. 1118), dijital evredeki bu dönüşümü "Süper-sinema, dijital çağda sinemanın fizik kurallarını ve çoklu zamansallıkları yeniden kurguladığı film felsefesidir" sözleriyle tanımlamaktadır. Bu felsefi kurgu, filmde anlatılan döngüyü sıradan eylem tekrarı kılmaktan çıkararak, "(...) öznenin kuantum düzeyinde açıklanan (...) bir simülasyon içinde yeniden konumlandırılması sürecine" (Kakalios, 2011, s. 996) taşımaktadır. Kimlik, burada geçmişe dayalı süreklilikle kurulmayıp, belleğin ve deneyimin her tekrar esnasında yeniden düzenlenmesiyle belirir. Nedensellik sabit zincir görünümünü yitirerek yerini, küçük müdahalelerin bütün yapıyı dönüştürebildiği olasılık örgüsüne bırakır. "Bu döngüsel yapı, en zayıf yapıtlarda bile ikna edici güç barındıran derin ve rüya benzeri bir nabızla (...)" (Bouman, 2004, s. 1020) bilinci etkiler. Film böylelikle özneyi tek bedene bağlı ve tek zaman çizgisine yerleştirilmiş varlık olarak konumlandırmayı bırakır, bilinç teknik arayüz içinde taşınabilir, yeniden başlatılabilir ve farklı koşullar altında sınanabilir yapı haline gelir. Bu durum, gerçekliğin değişmez bütünlük taşımadığını, işlem gördükçe şekil alan kurgudan ibaret olduğunu göstermektedir. *Source Code*, aksiyon ve dramatik

dalgalanma estetiğini korurken zamanın, kimliğin ve gerçekliğin sürekliliğine/sabitliğine ilişkin inancı boşa çıkaran bir yapı kurar ve seyirciyi yalın olay örgüsünü takip etmeye zorlamakla yetinmeyip, varoluşun teknik olarak yeniden yazılabilirliği üzerine hesaplaşmaya yöneltir.

Filmin kapanış sekansında Anish Kapoor'un *Cloud Gate* eserinin (2006) kadraja dahil edilmesi, anlatının kurduğu yapay gerçeklik çıkmazının[3] görsel 'çehrede' odaklandığı an olarak okunabilir. Yapıtın filmdeki bu kurucu rolü, sanatçısının nesneye yüklediği devinimle doğrudan ilişkilidir ve esasen "Anish Kapoor'un çalışmaları, Deleuze'ün 'oluş' (becoming) kavramı üzerinden nesne ile mekanın dinamik etkileşimini odağa alır." (Feizi Moghaddam vd., 2025, s. 1). (Görsel 2). Chicago'daki Millennium Park'ta konumlanan ve Anish Kapoor tarafından 2004–2006 yılları arasında inşa edilen yapı, yaklaşık 110 ton paslanmaz çelikten oluşmaktadır. Ayna parlaklığındaki yüzey, modüler levhaların izleri silinecek biçimde kaynaştırılmasıyla kesintisiz akış izlenimi üretmekte, formun tek parça görünmesi, maddi birleşim sürecini bilinçli biçimde görünmez kılmaktadır. Halk arasında 'The Bean' olarak adlandırılması, yapıtı gündelik algının tanıdık kategorilerine çekme arzusunu gösterir. Oysa heykel temsili nesne olmaktan çok, algıyı büken formdur. Gökyüzü, ufuk çizgisi, çevredeki mimari ve izleyici bedeni, kıvrılmış çelikte eşzamanlı olarak yer değiştirir ve hiçbir şey sabit kalmaz, her şey sürekli yeniden konumlanır. Bu bağlamda dış dünyayı yansıtan yapı, yansımanın kendisini de müstakil olay haline getirir. Kapoor'un pratiğinde sıkça karşılaşılan boşluk, yansıma ve algısal belirsizlik temaları burada kamusal ölçekte belirginleşmekte ve heykelin filmdeki anlatısal işlevi de tam olarak bu belirsizlikten beslenmektedir. Çünkü Kapoor'un sanatı, "gerçek ile gerçek olmayanın birleştiği dünyada duyusal yönelim bozukluğu yaratan bir oyundur" (Fondazione Palazzo Strozzi, 2026, s. 38). Heykel, bakışın üzerinde durulup dinlendiği durağan kütle olma misyonunu yıkarak onu kendinden sektiren ve formun içine hapseden optik aygıt gibi çalışır. Gözlemci, eseri dışarıdan seyretme konforunu terk edip yapının yansıtıcı düzlemine adeta hapsolurken, "Kapoor'un zaman algısını büktüğü ve mekanı kronotopa dönüştürdüğü (...)" (Baume, 2008, s. 123) o bükülme anına dahil olur, bu karşılaşmada kendi konumunun güvensizliğiyle yüz yüze bırakılır. Yansımada özne ve çevre arasındaki sınır erir, kimlik, sabit merkez olmaktan çıkar, sürekli yer değiştiren algısal konumlanış ilişkisine dönüşür. Bu nedenle kapanış sekansında heykelin görünmesi rastlantısal değildir: Film boyunca tartışılan çoğul gerçeklik, süreksiz özne ve olasılıksal zaman fikri, burada madde üzerinde hissedilir kılınır. Çelik, katı bir malzeme olmasına rağmen sabit

[3] Burada bahsi geçen anlatı, varlığı tekil bir biyolojik süreklilikten koparıp dijital fraktal olarak yeniden kurgulayan varoluşsal altüst oluşu ifade eder. Gilles Deleuze'ün *Fark ve Tekrar* (1968/2005) bağlamında ele aldığı 'ebedi dönüş' kavramıyla güçlü akrabalık kuran bu yapı, her sekiz dakikalık döngüyü sıradan birer kopya kılmaktan çıkararak, öznenin her seferinde farklı etik pozisyon aldığı yeni bir oluş süreci olarak konumlandırır. Bu yönüyle anlatı, sabit geçmişin yeniden izlenmesi eylemini bütünüyle reddederken 'şimdiki zamanın' simülasyon içerisinde çoğullaştırılarak doğrusal tarihin baskısından kurtarıldığı ve bilincin mekânsallaşmış zaman içinde özgürleştiği spekülatif bir mecra açar.

bir algıya izin vermez; form, devasa bir kütleden oluşmasına rağmen mekanı eğip büker.



Görsel 2. Cloud Gate, Anish Kapoor (2006). Source Code (2011) filminin kapanış sekansından bir kesit. © 2011 Summit Entertainment, LLC.

Yavuz ve Azaklı'ya (2024, s. 178) göre heykel, çevredeki yapısal elemanların keskin çizgileriyle belirgin karşıtlık kuran eğrisel ve yumuşak formda tasarlanmıştır. Bu tasarım tercihi, eserin bulunduğu mekanın yapısal kültürüyle uyumlu olarak varlık sergilemesini sağlarken görünürlüğünün baskılanmamasını güvence altına alan biçimsel stratejiye işaret etmektedir. Bu değerlendirme, sanatçının tasarım sürecinde hesaplı ve bilinçli yaklaşım benimsediğini ortaya koymaktadır. Eser, silueti, bulutları, gölü ve farklı konumlardaki gözlemcileri kimi zaman eşzamanlı olarak yansıtabilmektedir. Millennium Park içindeki yerleşim bu ilişkiyi daha görünür kılar, Chicago'nun sert ve dikey mimarisi çeliğin kıvrımlarında bükülür, çizgiler eğrilir, ufuk esner, kent kendini doğrulamaz, kendini yabancılaştırır. Ward'un (2008, s. 66) aktardığı üzere Nance (1964), yapıtın çevresinde olanı açıkça yansıttığını, Chicago ufkunu ve siluetini içine alarak onu kendi bünyesine kattığını belirtmektedir. Bu doğrultuda yapıt, şehre açılan bir kapı ve yansıttığı kent üzerine görsel/ şiirsel bir metafor olarak değerlendirilmektedir. Nance'e göre yapıtı başka adla anmak, onu farklı kavrayışlar çerçevesine zorlayarak düşünsel potansiyelini zayıflatma riskini taşımaktadır. Yapıtın yansımaya dayalı kurgusu, çevresindeki ortamı [özellikle Millennium Park'ı tanımlayan taş ve beton unsurları] belirgin kılarak dikkati bulunduğu bağlama yöneltir. Bununla birlikte Cloud Gate'in parkta yer alan diğer ana heykelleri de yansıttığı, dahası parkın tüm heykellerinin birbirleriyle, kentsel çevreyle ve suyla kurdukları sınır üzerinden karşılıklı ilişki içinde bulunduğu görülmektedir. Bu mimari diyalog, Millennium Park'ın kendine özgü bir dayanışma modeli oluşturduğunu göstermekle birlikte buradaki mekansal kurgu, hiyerarşik yapıların katılığı ile rastlantısal birlikteliklerin dağınıklığı arasında yeni bir kamusal ortaklık alanı inşa etmektedir. Daha çok farklılıkların oluşturduğu bir birlik söz konusudur: Gilles Deleuze'ün kavramsallaştırmasıyla *chaosmos*, yani ayrışan fakat iletişim halini sürdüren serilerin oluşturduğu bileşik kaos. Heykelin anıtsal ölçeği ve kamusal alandaki konumu, onu geniş kitleler için erişilebilir kılmakta, bu durum ortak yaşantı duygusu üretmektedir. Heykele yönelik ilk kamusal tepkinin, ona dokunma ve

kendi yansımalarıyla yüzleşme yönünde ani yönelim içerdiği belirtilmektedir.[4] Blair Kamin'in aktardığı üzere heykel, lunapark aynasını andıran çarpıtma etkisiyle izleyiciyi içine çeken, onu gizem duygusuyla kuşatan ve karşıtlıkların incelikli oyunuyla tatmin eden yapı sergilemektedir (akt. Ward, 2008, s. 70). Cloud Gate'in kıvrımlı formu, düz aynanın güven veren geri dönüşünü geçersiz kılarak, netlik yerine kayma, çoğalma ve tersine dönme üretmektedir. Kent silueti, gökyüzü ve beden tek parça halinde belirmez, kırıklı ve yer değiştiren görünürlük ortaya çıkar, gözlemci kendini tek bakışta toparlayamaz, görüntü sağlamlaştırmak yerine çözerek ilerler. Walter Benjamin'in biricik sanat yapıtının aurasıyla ilişkilendirdiği 'mekan ve zamanın tuhaf dokusu' kavramsallaştırması, Anish Kapoor'un yapıtında birebir karşılık bulmasa da belirleyici unsur olarak değerlendirilebilir. Bu çerçevede yapıtın anıtsal varlığı güçlü simgesellik taşımakta, "Kapoor'un kendi değerlendirmesine göre eser, heykel ile mimarlık arasında konumlanan [buluşma yeri] olarak [görülür]" (Ward, 2008, s. 70). Heykel, Chicago'nun siluetini çarpıtarak onu tuhaf ve uzak bir görünüme büründürürken kenti ve izleyicilerini de yansıtır. Çeliğin anıtsal ağırlığı ilk bakışta kalıcılık hissi uyandırsa da yüzeyde ortaya çıkan optik sapmalar bu güveni bozar, katı madde akışkan görünürlük üretir, sabit görünen şey yer değiştirir ve hakikat net teyit sunmak yerine kuşku üretir.

Cloud Gate'e dair ortaya konan bu fiziksel ve kuramsal veriler doğrultusunda belirtebilir ki: Filmde bilincin değişmez bir odağa hapsedilmeyip, yinelenen sekiz dakikalık zaman dilimlerinde farklı olasılıklarla her an yeniden üretilmesi ve kimliğin kalıcılık yerine çeşitlemeler üzerinden kurgulanması, heykel ile Source Code'daki bilinç tasarımı arasında güçlü özdeşlik kurulmasına olanak tanımaktadır. Heykelde beden tek ve tutarlı bir görüntüye indirgenmeyi reddettiği gibi, filmdeki özne de ısrarla tek bir zaman hattına bağlanmayı dışlar. Varlık, ancak teknolojik veya optik kurgunun aracılığıyla belirebilir. Filmde bilinç, dijital programın döngülerinde dolaşırken, bireysel varoluş kurumsal işleyiş tarafından kuşatılır ve bu durum, öznenin kendi kararlarını yönettiği yanılsamasına kapıldığı anda bile aslında önceden belirlenmiş sistemin sınırları dahilinde hareket etmesiyle sonuçlanır. *Cloud Gate*'te parçalanan beden görüntüsü ile filmin fragmanlı zaman yapısı burada kesişir: Özne artık bütünlüklü/ homojen merkez teşkil etmekten çıkar, yansımalar ve tekrarlar arasında sürekli yeniden imal edilen geçici uğrağa dönüşür. Dolayısıyla heykel ile film arasındaki ilişki yüzeysel benzerliğin hapsinden kurtulur: Biri zamanı parçalayıp doğrusal akışı imha ederken, diğeri mekanı bükerek bakışın yönünü saptırır. Her iki mekanizma da gerçekliği sabit-

[4] İlk tepkinin dokunma yönünde gelişmesi rastlantı değildir. Yapı bakışı uzakta tutmaz, bedeni sürecin içine çeker, görme isteği temas arzusuyla birleşir ve optik etki ile maddi varlık arasındaki sınır belirsizleşir: Kapı benzetmesi açıklayıcıdır zira nesne kente açılan geçit gibi işler fakat geçiş mekânsal olmaktan çok algısal dönüşüm yaratır, Chicago tanıdık kalırken eşzamanlı biçimde uzaklaşır, tanınabilirlik ile yabancılaşma birlikte ilerler.

leyen dayanakları geçersiz kılar ve seyirciye veya karaktere tutunacak mutlak referans bırakmadan, dünyayı her yeni karşılaşmada ve her yeni döngüde baştan kuran deneysel evrenler inşa eder.



Görsel 3. Michelangelo, Madonna of Bruges (1501-1504). The Monuments Men (2014) filminin tuz madeni sekansından bir kesit. © 2014 Columbia Pictures Industries, Inc. ve Twentieth Century Fox. Film Corporation.

The Monuments Men (2014), yönetmenliğini ve başrolünü George Clooney'nin üstlendiği, II. Dünya Savaşı'nın yıkıcı ufkunda Avrupa kültürel mirasını sistematik yağmadan korumakla görevlendirilen Monuments, Fine Arts and Archives (MFAA) biriminin tarihsel serüvenini odağına alarak sinema anlatısına dönüştüren bir yapıttır. Felder'in çalışmasında belirttiği üzere, "Savaş sırasında her iki taraf da sanata büyük değer vermiş ve bu değer onların operasyonel ve taktiksel planlamalarına dahil edilmiştir" (2025, s. 4) tespiti, bu dönemde karşılaşılan askeri strateji ile sanat arasındaki kaçınılmaz bağı vurgulamaktadır.[5] Bu bağlamda film, savaş anlatısını cephe stratejileri üzerinden kurgulama saplantısı yerine, "Nazi zulmü ve kanonik resim ile heykellerin içine düştüğü zor durumla ilgili anlatısal kaygıyı paylaşan" (Sprengler, 2022, s. 1) perspektifi rehber edinerek şiddetin mahiyetini yeniden tanımlamaktadır. Filmde kültürel varlıkların korun-

[5] Sanat ile askerî strateji arasındaki ilişkinin ilk bakışta beklenmedik veya çelişkili görünmesi anlaşılabilir, çünkü sanat çoğunlukla estetik üretim ve yaratıcılıkla, askerî strateji ise yıkım ve lojistikle ilişkilendirilir. Bununla birlikte, Felder'in (2025) çalışması başta olmak üzere çeşitli akademik kaynaklar, II. Dünya Savaşı bağlamında bu iki mecranın birbirine derin biçimde eklemlendiğini göstermektedir. Nazi Almanya'sı için sanat eserlerinin sistematik biçimde toplanması, II. Dünya Savaşı sırasında Adolf Hitler'in tasarladığı *Führermuseum* aracılığıyla Alman kültürel üstünlüğünü tesis etme stratejisinin parçasıydı. Bu doğrultuda Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg (ERR) gibi özel birimler, askerî harekâtlarla eşgüdümlü olarak geniş çaplı sanat yağması gerçekleştirmiştir. Diğer taraftan Müttefik Devletler de stratejik bombalama planlarında kültürel mirasın korunmasını gözetmiş, özellikle İtalya'daki tarihî şehirler için hazırlanan 'vurulmayacak hedefler' listeleri, askerî zorunluluk ile kültürel koruma arasında hassas denge kurulduğunu ortaya koymuştur. Sanat eserlerinin yok edilmesi veya el konulması aynı zamanda psikolojik savaşın unsuru olarak değerlendirilmiş, bu tür eylemler, hedef alınan toplumların kolektif hafızasını ve moralini zayıflatmaya yönelik araçlar olarak kullanılmıştır. Bu bağlamda *Madonna of Bruges* örneği dikkat çekicidir, eser, Alman kuvvetlerinin geri çekilişi sırasında korunmak amacıyla gizlice taşınmış, tuz madeninde saklanmış ve madenin imha edilmesine yönelik emirler (Nero Kararnamesi) çerçevesinde doğrudan askerî stratejinin parçası hâline gelmiştir.

ması, doğrudan medeniyet fikrinin varlık koşullarına bağlı etik bir yükümlülüktür; buradaki koruma pratiği, geçmişi romantik bir özlem nesnesi haline getiren nostaljik algıyı bütünüyle hükümsüz kılar. Çünkü sanat eserinin bir diğer varlık amacı da kuşaklar arası aktarımın maddi arşivi olmasıdır. Film bu bilinçle, temsil ile tarih, kurgu ile tanıklık arasında çift yönlü ilişki kurar ve dramatik yapı gerçek tarihsel olaylara yaslanırken, tarihsel nesneler de anlatının etik nosyonunu pekiştirir. Söz konusu düşünsel çerçeve içerisinde, Rönesans hümanizminin mermerde somutlaşmış ifadesi olan Michelangelo'nun *Madonna of Bruges'i*, estetik ağırlığının yanı sıra uygarlığın sürekliliğini temsil eden odak olarak belirir ve filmin hem kavramsal hem dramatik ağırlık merkezine yerleşir. (Görsel 3).

Michelangelo'nun 1501–1504 yılları arasında yonttuğu mermer yapıtta Rönesans hümanizmi, beden ile kutsallık arasındaki ilişkiyi yeniden kurmaktadır. Çocuk figürünün ayrışmaya hazır hareket imkanı ve Meryem'in düşünsel gözetimi, heykelin kendi içsel kompozisyonunu biçimlendirirken, eser, film genelinde ise anlatının ana izleğini ve temel motivasyon kaynağını oluşturmaktadır. Yine Felder'in çalışmasında altını çizdiği üzere, "Amerikan hükümetindeki en üst düzey yetkililer, sanatı ve mimariyi korumayı, Batı medeniyetini ve kültürünü muhafaza etmenin bir yolu olarak görerek bunda büyük bir değer ve önem bulmuşlardır" (Felder, 2025, s. 46). Bu tarihsel duruş, heykelin kurtarılma gerekçesini, itkisini belgelemektedir. Eserin Nazi birliklerince yerinden edilerek tuz madenlerinde saklanması, filmde anlatılan tarihsel olayların en önemlilerinden biridir. Bu doğrultuda kurgu, belgesel nesneye yaslanırken, tarihsel nesne de anlatının etik ağırlığını meşrulaştırır. Bu karşılıklı pekişme, heykeli metafor alanından çıkararak tanıklık alanına taşımakta, heykel, kültürel kimliğin durağan simgesi olmak yerine, kültürel tözün cisimleşmiş kanıtı haline gelmektedir. Nesnenin bu tarihsel tanıklığı, Hans-Georg Gadamer'in *Hakikat ve Yöntem* (2008) adlı yapıtında temellendirdiği, sanat eserinin hakikatinin onunla kurulan tarihsel ve canlı diyalogla açığa çıktığı düşüncesiyle[6] kuramsal temel bulur ki söz konusu hermenötiğin sunduğu perspektif, Madonna of Bruges'in filmdeki işlevini çözümlerken de geçerlidir. Film, katıksız estetik formun durağanlığını kırarak seyircisini ve karakterleri doğrudan nesnenin taşıdığı tarihsel hakikatle yüz yüze getirir. Eser, söküldüğü tarihsel bağlamı paranteze alarak, savaşın tam ortasında karakterlerin şimdiki zamanıyla konuşan canlı tanığa dönüşür. Dolayısıyla Rönesans yapıtının

6 Hans-Georg Gadamer'in hermenötiğinde 'ufukların erimesi', tarihsel nesnenin geçmişteki donmuş anlamıyla şimdiki zamanın alımlama pratiklerinin dinamik biçimde bir araya gelişini betimler. Gadamer, nesneyi sadece geçmişe ait statik kalıntı (veya saf estetik form) olarak gören nesnelci tarih anlayışını reddeder. Ona göre anlam, geçmişin ufku ile şimdinin ufkunun tarihsel karşılaşma anında erimesiyle (Verschmelzung der Horizonte) yeniden üretilir. Film bağlamında bu kavram, Madonna of Bruges'in ait olduğu kiliseden [zaman içinde hapsolmuş bağlamından] sökülüp askeri lojistik nesnesine dönüştüğü tuz madenindeki varoluşunu açıklar. Kilisenin korunaklı geçmişinden koparılan Madonna of Bruges, askerin ve sinema seyircisinin şimdiki zamandaki vicdani yükümlülüğüyle yüzleştiği an adeta canlanır; tuz madenindeki o kaba, askeri esaret alanı -geçmişin durağanlığıyla bugünün canlılığının birbirine karıştığı o kesitte -Gadamerci anlamda ufukların eridiği mekâna dönüşür ve böylece heykel, savaşın sıradan ganimeti olmaktan çıkarak yaşayan tanık mertebesine erişir.

taşınma ve korunma serüveni, sanatsal nesneyi muhafaza etme çabası olmanın yanı sıra, medeniyetin sürekliliğinin de kutsal figürün mermerdeki temsili üzerinden okunmasına olanak tanımaktadır. Michelangelo'nun Meryem ve çocuk İsa figüründe yarattığı mesafeli gözetim, dramatik anlatı ile dinsel anlam arasında koruma odağındaki çatışmayı görünür hale getirir ve seyirci, heykelin serüveni boyunca estetik algısını tarih ve kültürel hafıza ekseninde yeniden kurar. Kavramsal boyutta şekillenen bu algısal dönüşüm sonucunda Madonna of Bruges, korunacak kültür varlığı tanımının en somut karşılığı haline gelerek filmin uygarlık, şiddet ve hafıza arasındaki çelişkiyi en net haliyle sunduğu kritik dönüm noktasında yer alır. Bu felsefi düzlemle koşut olarak film, yapıta yüklenen ahlaki koruma misyonunu tarihsel suç ortaklığının ifşasına dönüştürür. Anlatı, savaşın tahribatını askerî zayiat parantezine hapsetmek yerine, kültürel mirası barındıran nesnelerin yağmalanması ekseninde kurgulamakta ve Campbell'ın (2021) vurguladığı "Yahudi varlıklarının eksik iadesi (...)" (s. 419) gibi tarihsel adaletsizlikler, nesnenin geri alınma sürecini lojistik operasyon sığlığından arındırarak, meseleyi etik hesaplaşma mecrasına dahil etmektedir. Böylelikle asıl saldırının coğrafi mekanlara yönelik olmadığı, tarihin kuşaklar arası aktarım gücüne yapıldığı gerçeği, kadrajda yapıta aidiyetin vurgulanması ve ışık düzenlemeleriyle pekiştirilen tarihsel ağırlık üzerinden izleyiciye aktarılır. Görsel düzlemde kurulan bu farkındalık, heykelin kurtarılma serüvenini teknik operasyon menzilinden uzaklaştırarak kamusal sorumluluğa dönüştürmektedir. Keessen'in (2022) belirttiği üzere, "(...) bir ülkenin menşei araştırması yaparak anma pratiği gerçekleştirmesi ve toplumu Holokost'a dair farklı bir perspektifle eğitmesi (...)" (s. 118), nesnenin fiziksel iadesinin ötesindeki toplumsal hafıza inşasını doğrudan temellendirir. Heykelin izinin sürülüp güvenli biçimde geri alınması süreci, eserin askeri ganimet olarak görülmesi yerine "(...) kültürel kimliği güçlendiren, mirası ve tarihi teşvik eden (...)" (Felder, 2025, s. 5) dramatik ve aktif özne kimliği kazanmasını sağlarken, filmin etik problematiğiyle örtüşen tarihsel vaka kompozisyonu aracılığıyla gerçek koruma eylemi, sürekliliğe imkan tanıyan nitelikte yapılaşmaktadır.

Woody Allen'ın yönettiği *Midnight in Paris* (2011), nostaljiyi zamansal aidiyet krizinin kültürel ve bilişsel bir belirtisi olarak estetik boyuta taşır; filmde geçmişe duyulan arzu, şimdiki zamanın hakikat eksikliğiyle temellenmektedir. Anlatının merkezindeki özne kendi çağının estetik ortamıyla uyum sağlamakta zorlandıkça geçmişi zamansal sığınak olarak tahayyül etse de her dönemin kendi şimdisinden kaçtığı döngüsel bilinç yapısını ortaya koymaktadır. Bu bağlamda zamanın özne tarafından öznel izdüşüm olarak algulandığı filmde Paris'in müze ve anıt mekanları yaratıcı bilincin maddi arayüzü olarak işlev görürken özellikle *Musée Rodin* bağlamında ele alınan Auguste Rodin'in *Le Penseur / Düşünür* yapıtı, yaratıcı bilinç ve tarihsel konumlanma sorununu doğrudan somutlaştıran bir referans sekansı teşkil etmektedir. (Görsel 4). Rodin'in 1880'lerde tasarladığı bu figür, düşüncenin kendi başına soyut, zihinsel faaliyetlerden ibaret kalmayıp bedensel çatışma ve varoluşsal yük aracılığıyla da biçimlendiğini, zihinsel etkin-

liğin pasif tefekkürün durağanlığını kırarak "(...) çatılmış kaşlar, genişlemiş burun delikleri, kenetlenmiş yumruklar ve her kasın dahil olduğu zorlu bir zihinsel eylem (...)" (Kirpalov, 2025, s. 571) şeklinde bedene çöken direnç alanına dönüştüğünü ve "(...) düşünce ve eylem arasındaki çelişkinin yanı sıra insan varoluşunun hassas ikiliğini (...)" (Klein, 2026, s. 505) görünür kıldığını tek bir nefeste kanıtlar niteliktedir. Filmin anlatı evreninde heykel, zamanın akışkanlığı, bilincin devinimi ve yaratıcı öznenin varoluşsal sancısı arasındaki amansız hesaplaşmayı kısa süreli olarak ortaya seren dayanak işlevi görürken, Paul Bates'in (Michael Sheen) müze ziyareti sırasında sergilediği sahte entelektüel tavrın Gil Pender (Owen Wilson) ve müze rehberi (Carla Bruni) tarafından düzeltilmesi, karakterin traji-komik durumunu ifşa ederken yapıtın da bilgi kuramsal hakikatini somut dramatik karşılaşmayla doğrulamaktadır. Paul'un pedantik söyleminde vücut bulan 'bilgi', yapıtın varlıksal derinliğini perdeleyen simülakr işlevi görürken Gil ve rehberin müdahalesi, estetik algının rasyonel sınıflandırmaları geçen coşkulu doğasını yeniden açığa çıkarır. Bu bağlamda heykel, kitle kültürünün getirdiği entelektüel sığlaşma ile sanatın zamansız hakikati arasındaki kopuşun görünür kılındığı hakikate dönüşür. Witek'e (2022) göre bu sahne sanat yapıtının biyografik bilgiyle ilişkisini tartışmaya açarak başyapıtların kendi başlarına anlam üretme gücünü pekiştirirken, Isabelle McNeill ise heykelin sunumunun "(...) seyirci için potansiyel olarak arzulanan tüketim nesneleri (...) " (McNeill, 2017, s. 12) yaratarak kentsel mirası metalaştıran turistik bakışı eleştirdiğini ve izleyicinin geçmişle kurduğu mediatize ilişkiyi yansıttığını belirtir.



Görsel 4. Midnight in Paris (2011) filminin Rodin Müzesi sekansında yer alan Düşünür (1902) heykeli. © 2011 Versailles Productions / Gravier Productions.

Filmdeki zamansal geçiş yapısı, yaratıcı bilinci konforlu geçmiş sığınağına yerleştirmeksizin, tarihsel büyüklükle temasın ilhamdan kopuk bir yetersizlik duygusu üretebildiğini gösterir. Geçmişle karşılaşma, bir güçlenme süreci değil; öznenin kendi entelektüel ve bilişsel koordinatlarını acımasızca sınadığı bir nirengi noktasıdır. Gil'in heykel önündeki kuramsal huzursuzluğu da yaratıcı öznelerin tarihsel bilinçle yüzleşmesindeki bu krizi görünür kılar. Bununla birlikte Le Penseur (Düşünür), zihinsel çabayı bir etik ve tarihsel sınav olarak somutlaştırmakta ve bu bağlamda film, yaratıcı öznenin tarihsel figürlerle temasının anlamını derinleştiren yapısal bir örüntü sunmaktadır. Allen'ın kenti sunuş biçimi, Boutin'in (2012, s. 131) saptadığı üzere "(...) nostaljik ve romantikleştirilmiş bir rüya manzarası (...)" kurgulayarak yaratıcı öznenin bu yapay gerçeklik içindeki

türevsel konumunu daha net kavramasına imkan tanır. Filmde yaratıcı özne, tarihsel figürlerle temas ettikçe otorite kazanmamakta, aksine kendi türevsel konumunu ve tarihsel sınırlılıklarını fark etmektedir. Heykelin kaslı, gerilmiş bedeni, düşüncenin dirençli ve çelişkili doğasını doğrudan bu hareket biçimiyle özdeşleşerek nasıl açığa çıkarıyorsa, anlatı da yaratıcılığı kesintisiz esin hali olarak görmeyip tarihsel bilinçle girişilen hesaplaşma içinde gelişen süreç olarak sunar ve nostaljide şiirsel duygu olmaktan çıkarak geçmişe dair konumlandırma hatasının teşhisine, yaratıcı özneler için tarihsel ayılma sancısına dönüşür. Bu nedenle *Le Penseur*, film okumasında kültür göstergesi olmayıp düşüncenin maddi pozunu temsil eden kavramsal katalizör olarak işlev görmekte ve bilinci zamandan koparmak yerine zamansal ağırlık altında bükülmeye zorlamaktadır. Sanatın bu felsefi derinliği, Kunze'nin (2021, s. 293) saptadığı üzere "(…) son derece ihtimal dışı olanın kesinlikle gerekli olanla (…)" karşılaştığı bir tür estetik haz (jouissance) anıdır. *Midnight in Paris*'in öyküsel önermesi, geçmişe kaçmak yerine kendi tarihsel konumunun yükünü taşımayı göze almakta ve bunu hissettiren yol olarak Rodin'in heykeli de ayna işlevi görmektedir. Sahnede Paul'un entelektüel maskesi, *Düşünen Adam*'ın o sancılı ve sarsıcı hakikati karşısında düşerken; rehber ve Gil arasındaki tartışma, bu uzlaşmazlığı hem mizahi bir duruma hem de kitabi bilginin sanatın derinliği karşısında çaresiz kaldığı, o taklit entelektüelliğin deşifre olduğu bir ana dönüştürür. Rodin'in plastik dili ile filmin estetik tercih stratejisinin birleştiği bu kısa an, geçmişi ilham nesnesi olmaktan da çıkarmakta, aksine bu birleşme, bireysel sınırların ve tarihsel hakikatin tartışmaya açıldığı bilişsel meşruiyet anına dönüşmektedir.[7]



Görsel 5. The Great Dictator (1940) filminde saray dekoru olarak kullanılan ve hicvedilen *Venus de Milo* ile *The Thinker* heykelleri. *© 1940 Charles Chaplin Productions.*

[7] Mikhail Bakhtin'in ilk kez 1965 yılında yayımlanan *Rabelais ve Dünyası* (2019) adlı çalışması, Orta Çağ ve Rönesans kültüründeki halk mizahı ile meydan kültürünü merkeze alarak *karnavallaşma* ve *grotesk* kavramlarını kuramsallaştırmaktadır. Bakhtin'e göre karnavallaşma, gündelik hayatın katı hiyerarşilerinin, dogmalarının ve resmî otoritesinin geçici olarak önemsizleştiği, dü*nyanın tersine döndüğü* özgürleşme alanını ifade etmektedir. Bu süreçte grotesk, bedensel ve imgesel sınırların bozulmasını, yüksek olanın (kutsal/soylu) aşağıya çekilerek maddileştirilmesini ve *yıkıcı neşe* ile yeniden doğumu temsil etmektedir. Bakhtin'in çalışmasında vurguladığı *resmî kültürün ciddiyetini parodi yoluyla imha etme* pratiği, sinemada otorite figürlerinin veya mekânlarının (müze, heykel vb.) tahrip edildiği sekansların epistemik altyapısını oluşturmaktadır. Bu metinde ele alınan örnekler, sanat nesnesinin dokunulmazlığının ihlali, seçkinci estetiğin grotesk unsurlarla hibritleşmesi ve kurumsal mekânın *oyun alanına* dönüştürülmesi bakımından, söz konusu karnaval ruhunun modern ve post-modern yansımaları olarak çözümlenmektedir.

Venus de Milo ve *The Thinker* gibi ikonik yapıtların hiciv nesnelerine dönüştürüldüğü 1940 tarihli *The Great Dictator*, erken dönem politik sinemanın çığır açan örneklerinden biri olarak, totaliter ideolojilerin hem söylemsel hem de görsel olarak nasıl yapılandırıldığını dikkatle açığa çıkaran yapıt niteliği taşımaktadır. (Görsel 5). Charlie Chaplin hem yönetmen koltuğunda hem de iki karakter üzerinden ilerleyen anlatının merkezinde yer alarak, yükselen faşizmin analizini siyasal tartışmaların dar kapsamından kurtarıp görsel derinliğe kavuşturan film, ideolojik eleştiriyi imge düzeninin, sahnelemenin ve temsil stratejilerinin ayrıntılı mantığı aracılığıyla biçimlendirerek görünür kılmaktadır. Chaplin bu bağlamda, iktidarın kendini sahneleme biçimlerini, kitleleri belirli ritüellerle hizaya getirişini ve görsel ihtişamı disiplin mekanizmalarına dönüştürme yöntemlerini titizlikle ortaya sererken, Werckmeister'ın (1997, s. 274) "Öte yandan devlet adamı, gerçek insanlarla çalışır; yeni bir yapıya yönelen siyasi fantezisinin vizyonlarını gerçekleştirebilen tek kişidir" açıklaması, iktidara ait bu öznel fantezinin kitlelerin algısını yöneten estetik inşa süreciyle toplumsal gerçekliğe büründüğünü doğrular niteliktedir. Siyasal gücün görsel egemenliğini 'yücelten' bu müdahale, formun kutsiyetini bozarak onu politik hesaplaşma sahasına çekerken sinematografik düzlemde gerçekleşen bu yapı-bozum, meşruiyetini 'Bakhtinian karnavalesk' perspektifin sunduğu teorik imkanlarda bulur. Öyle ki Chaplin'in müdahalesi, klasik heykellerin hiciv aracı haline gelmesini sağlarken, Mikhail Bakhtin'in *Rabelais and His World/* Rabelais ve Dünyası (2019) adlı eserinde genel olarak tanımladığı grotesk estetik, sahnedeki figürlerin işlevini kavramsal olarak açıklamaktadır. Bakhtin'e (2019) göre Grotesk, yüksek ile düşük, ciddi ile komik arasındaki sınırları bilinçli olarak bulanıklaştırmakta, toplumsal normları ve iktidar ilişkilerini görünür kılmakta ve figürlerin fiziksel ile kavramsal aşırılıkları aracılığıyla seyirciyi tekinsiz bir kahkahanın sarsıcı idrakiyle baş başa bırakmaktadır. Sahnedeki figürler, Bakhtin'in tarif ettiği grotesk mantığın sinemaya aktarılmış örneği haline gelmekte ve seyirciyi hem görsel hem düşünsel çözümleme sürecine dahil etmektedir. Üniformaların katılığı, mimarinin ezici ölçeği, kitlesel koreografinin kesintisiz senkronizasyonu ve nutukların ritmik tekrarları, abartılı teatral yeniden kurulumla kendi ciddiyet iddiasını zayıflatır; bu mekanik yapı, Carvalho'nun (2025, s. 12) teorize ettiği üzere, "(...) bedenselliğin sinemada alımlama ve algılama aracı olarak önemi (...)" üzerinden doğrudan parodik bir çözülme yaratmaktadır.

Totaliter rejimin kendi ideolojik kurgusunu kadim sanat eserlerinin prestijiyle tahkim etme çabası, sinematografik düzlemde bu figürlerin propaganda enstrümanına dönüştürülmesiyle somutlaşmaktadır. Kuşkusuz Dirks'ün (2026, s. 1) belirttiği üzere, "Ekselansları zafer sahnesinden ayrılır ve Tomainia'nın modern şaheserlerinin yanından geçer: Bugünün Venüsü ve Yarının Düşünen Adamı". Dirks'ün işaret ettiği bu 'modern şaheserler' nitelemesi, klasik Batı sanatının tanınmış örneklerinden esinlenen figürlerin [The Thinker ve Venus de Milo], Nazi propagandasının ve kültürün sömürülmesinin doğrudan eleştirisi olan filmde, totaliter tahayyül tarafından nasıl mülk edinildiğini ve anlatının

alaycı dokusuna nasıl ideolojik ironi dahil ettiğini ifşa etmektedir.[8] Anılan eserler üzerinden yaratılan hiciv, klasik estetik değerlerin grotesk biçimde çarpıtılmasıyla iktidarın ritüel ve mekansal temsillerini sorgulamakta, kültürel imgelerin hem eleştirel hem 'parodik' olarak yeniden işlenişine olanak tanımaktadır. *Düşünür*'ü andıran heykelin mekana yerleşimiyle somutlaşan zihinsel odaklanma, propagandanın ritüelleşmiş temposu karşısındaki o radikal uyumsuzluğu ortaya koyduğu gibi, seyirciyi klasik estetiğin zamansızlığı ile totaliter disiplinin görsel düzeni arasındaki çelişkilerle hesaplaşmaya zorlamaktadır. *Venus de Milo'nun* kol pozisyonunun Nazi selamına bükülmesi, Eggert'ın (2018, s. 8) isabetle belirttiği üzere faşist ideolojinin "(...) kültürel mirası diktatörün egosu için sakatlaması (...)" eylemini perdeye taşır. Tarihsel güzellik ideali ile totaliter disiplinin mekanik ritüelleri arasındaki bu absürt uyuşmazlık, heykelleri rejimin süsü olmaktan çıkarıp, maruz kaldıkları trajikomik anlam kaybı üzerinden otoritenin o heybetli imajını hükümsüz kılan araçlara dönüştürür. Bu anlamda sahne, toplumsal kontrol mekanizmalarının ve güç gösterilerinin mekansal ve görsel temsillerini çözümlemek açısından da merkezi öneme sahiptir. Burada klasik biçimler, otoriter düzenin soğuk dekoruna uydurulmaya zorlandıkça, bu düzenle kurdukları bağlar ironik reddedişe dönüşür. Bu etkileşim, biçim ve içerik arasında hiçbir senteze varmayan antagonizma üretmektedir. Klasik figürün temsil ettiği akıl ve düşünsel derinlik, totaliter gösterinin ruhsuz ve tekrarlayan ritüellerine çarptığında ortaya kavramsal uyumsuzluğun yanında bu kaskatı düzeni içeriden çatlatan estetik bir kriz çıkmaktadır. Sahnelerde ortaya çıkan 'karnavalesk' mantık, Smesim ve diğerlerinin (2025, s. 6463) belirttiği gibi "(...) totalitarizmin sabit, monolojik ve terör dolu düzenini sarsmak (...)" adına seyircinin iktidarın mekansal ve görsel olarak somutlaşmış gösterilerini karikatürize edilmiş biçimde deneyimlemesine yol açar. Faşist gösteri, kendi ihtişamının ağırlığı altında ezilerek trajikomik fazlalığa dönüşür ve otorite, bizzat kendi ritüellerinin aşırıya kaçan taklidi üzerinden içeriden boşaltılır. Seyirciye görsel ihtişam, ideolojik gösteri vadeden figürlerin mekansal konumu, sahne ritmi ve ışık-gölge oyunları, ideolojinin biçimsel ve sembolik anlamlarda nasıl var edildiğini gösterdiği gibi, bu kurgunun nasıl yerle bir edilebileceğini de kanıtlamaktadır. Chaplin'in satirik hamlesi, görünüşte komik oyun olarak algılanabilecek sahneleri, ikonografik anlamların çarpıtılması yoluyla, politik yapının mantığını tersine çeviren sistematik strateji haline getirmekte ve bu sayede figürlerin taşıdığı kültürel değerler sorgulamaya tabi tutulmakla birlikte iktidarın elinden sökülüp alınarak ona karşı direnç nesnesi haline getirilmektedir. Sahne boyunca absürdizm, biçim ile içerik

---

[8] Filmde totaliter estetiğin sanatı sömürgeleştirmesi, Hynkel'in sarayındaki klasik figürlerin deformasyonu üzerinden somutlaşır. *Venus de Milo*'nun kolunun Nazi selamı verir şekilde modifiye edilmesi, estetik zarafetin ideolojik aparata dönüştürülmesini simgelerken, *The Thinker* benzeri figürün varlığı, iktidarın mekanik disiplini ile bireysel düşünce arasındaki uyuşmazlığı hiciv yoluyla ifşa eder. Chaplin, diktatörün bu heykellerin kollarını bizzat bükerek onları faşist birer askere dönüştürdüğü o absürt sahnede; totaliter gücün tarihsel mirası vahşice mülk edinme ve kendi egosu doğrultusunda sakatlama arzusunu keskin bir sinematik hicve dönüştürür.

arasındaki etkileşimi derinleştiren temel bir unsur rolünü üstlense de bu mizah stratejisi beraberinde felsefi bir sınırı da getirir. Nitekim Adorno, tarihsel dehşetin komedi unsuru haline getirilerek hafifletilmesine karşı çıktığı *Commitment* (1962) makalesinde, tam da bu sahnelerdeki absürt hafifliğe işaret ederek *The Great Dictator*'ın tüm hiciv gücünü kaybettiğini ve "(...) bir Yahudi kızının bir grup fırtına askerinin kafasına tavayla vurup parçalara ayrılmadığı sahnede (...)" (Lightweis-Goff, 2006, s. 3) müstehcenleştiğini savunur.[9] Adorno'nun işaret ettiği bu risk, filmin estetik sınırlarını tartışmaya açsa da; yapıt, tam da estetiğin, tarihin ve iktidar mekanizmalarının dayatmalarını böylesi radikal bir ironiyle deşifre edebildiği için sinematografik biçim ile politik eleştiriyi erken dönemde buluşturan tarihi konumunu korur.

Sinemada Vandalizme Adanan Sanat: Kurgusallık ve Heykel

Stanley Kubrick'in yönettiği ve Anthony Burgess'in romanından uyarlanan *A Clockwork Orange*, (1971) bireysel şiddet ile devlet müdahalesi arasındaki münasebeti özgür irade problemi üzerinden kurgular. Film, devletin suçu [Ludovico Tekniği gibi yöntemlerle] radikal biçimde disiplin altına alma teşebbüsünün, insanı özgür iradeden yoksun mekanik organizmaya dönüştürebileceğini gösterir. Devleti bu denli uç yönteme iten gerekçe ise suçun rasyonel zemine oturtulamamasıdır. Çünkü filmin yıkıcı figürü olan Alex DeLarge'ın (Malcolm McDowell) haz eksenli saldırganlığı, herhangi ideolojik gerekçeye yaslanmaz, bilakis eylem, kendi içsel itkisi dahilinde yeterli görünür. Alex'in kaotik ve dürtüsel şiddeti ile devletin sistematik müdahalesi arasındaki temas, etik yargıyı eylemin kendisinden koparark biyopolitik denetim mekanizmasının aparatı kılan bir sürece dönüştürür. Alex'in somutlaştırdığı ilk aşama, yani doğrudan fiziksel şiddet bedensel yıkımı getirirken, ikinci ve çok daha sinsi olan kurumsal şiddet, öznenin karar verme mekanizmasını felç eder. Bu durum, ahlakı tercih meselesi olmaktan çıkarıp önceden belirlenmiş tepkiselliğe kurban ederken ortada artık seçilmiş 'iyilik' değil, sadece cezalandırılma korkusunun fiziksel reflekse dönüştüğü iradesiz uyum süreci bırakır. "İmmobilize edilmiş vücut, devletin hem biyopolitik hem de kontrollü, model vücut yaratma çabasının birincil tuvali olarak işlev görür" (Macris, 2013, s. 10). Ancak her iki durumda da öznenin iradesi baskı altındadır. Bu durum, devletin aslında Weberci perspektifle "(...) meşru şiddet tekelini koruma altına almak için kurumsal zor kullanımını kutsayan (...)" (Olvera, 2019, s. 2) mekanizma olduğunu kanıtlamaktadır. Alex'in şiddetten el çekme hali, zihinsel aydınlanmadan bağımsız bir biçimde, bütünüyle bedensel arızaya dayanmaktadır. Öznenin iradesiyle gerçekleştirdiği ahlaki muhakeme saf dışı bırakılarak, yerine

---

[9] Adorno, *Commitment*/ Angajman (1962) adlı makalesinde ve genel estetik teorisinde, tarihsel dehşetin ve mutlak kötülüğün hiciv (satir) yoluyla hafifletilmesine karşı çıkar. Yazara göre, faşizmin yarattığı gerçek ızdırabın sinematografik bir komedi unsuru haline getirilmesi, kurbanın acısını seyirlik nesneye dönüştürerek 'müstehcenleşir'. Adorno, sanatın şiddeti araçsallaştırırken gerçeklikten kopmaması gerektiğini savunarak, estetik formun toplumsal acıyı maskeleme riskine dikkat çeker. (Ayrıntılı okuma için bakınız: Adorno, T. W. 'Angajman'. *İçinde Estetik ve PolitikaRealizm-Modernizm*. s.261-290).

biyolojik bariyer inşa edilir.*10* Kötülüğe karşı ahlaki nefret duymak yerine, bu düşüncenin tetiklediği mide bulantısı ve fiziksel acı yüzünden eylemden kaçınan Alex, etik duruşun, dışarıdan dayatılan ve kaçınılması imkansız mekanik tepkiye dönüştüğünün somut kanıtıdır. "Ludovico deneyi, özgür iradenin etik seçim yapma yetisini elinden alarak bireyi 'Pavlovian' tepkiselliğe hapseder; çünkü insan, kendi seçimini yapma yetisinden mahrum bırakıldığında artık insan olmaktan çıkar" (Mathai & Nagalakshmi, 2020, s. 617). Zihnin bedene, ahlakın ise biyolojik reflekse indirgendiği bu süreç; filmin her karesinde, yüksek kültürün o steril dokunulmazlığına indirilmiş fiziksel darbe olarak yankılanır.

Kubrick, teorik olanı plastik sanatların ve mekansal düzenlemelerin içinde somutlaştırarak, seyirciyi şiddetin estetikle olan kirli ittifakına tanıklık etmeye zorlamaktadır. Bu hamle, iktidarın ve bireyin güç mücadelesini bir kütüphanenin sessizliğinden çıkarıp, parçalanan heykellerin ve lekelenen dekorların gürültüsüne taşır. Şiddeti doğrudan bedenler üzerinde sergilemekle yetinmeyip, değer atfedilmiş nesneler üzerinde de icra eden film, özgür irade meselesini estetik alanla ilişkilendirerek insanın etik konumunu, kültürel üretimle kurduğu bağ üzerinden sınamaktadır. Filmin bu sınamayı en uç noktaya taşıdığı an, yüksek sanat nesnelerinin doğrudan suç aletine dönüştürüldüğü sekanslardır. Burjuva kültürünün steril estetiğiyle donatılmış mekanda (Woodmere Health Farm), 'kıymetli', fütüristik penis heykelinin cinayet aracına dönüşmesi, sanatsal form ile çiğ şiddet arasındaki sınırı tamamen ortadan kaldırmaktadır. Bu bağlamda, Woodmere Health Farm'da vuku bulan saldırı sekansı, şiddetin kültürel formla kesiştiği odağı en radikal keskinlikte, en yalın şiddetle görünür kılmaktadır. Modernist, post-modernist dekorların ve sanat eserlerinin kuşattığı bu steril sığınak, Alex'in kaotik ve dürtüsel müdahalesiyle entelektüel korunaklığını yitirerek şiddetin sergilendiği bir sahneye evrilirken, mekanın kültürel dokusu bu vahşeti dindirmek bir yana, onu daha keskin tezatla besleyerek belirginleştirir. Kubrick, şiddeti sıradan sokak köşesinden alıp medeniyetin kalesi sayılan bu seçkin alana getirerek, sanatın ve bilginin dokunulmazlığını tek hamlede parçalar. Bu durum, estetiğin vahşeti güzelleştirmediğini, vahşetin estetiği nasıl araç olarak yuttuğunu kanıtlayan net göstergedir. Sahnede kadraja giren, Herman Makkink'in, Rocking Machine (1969) başlıklı erotik içerikli modernist heykeli, ilk bakışta entelektüel beğeninin, estetik tercihin ve sınıfsal konumun somut göstergesi olmakla kalmayıp, alelade eşyaya indirgenemeyecek denli kültürel değer yüklenmiş ve korunması gerektiği düşünülen nesne olarak belirir. (Görsel 6). Modernist plastik yaklaşım, erkeklik organını alışılagelmiş doğal biçiminden soyarak onu çıplak ve tekinsiz bir görsel araştırma nesnesi halinde sunmaktadır. Soyutlanmış bu uzuv, cinselliğin o bilinen sınırlarını reddeden, formu parçalarına ayıran ve

---

10 Bu zoraki dönüşüm, insanı değerler bütünü olmaktan çıkarıp adeta etki-tepki prensibiyle çalışan biyolojik makineye indirger. Egemen güçlerin kimyasal ve işitsel müdahalesiyle bedene kazınan yapay refleksler, bireyin içsel seçimine dayanan erdem fikrini büsbütün imha ederek onu prangaya dönüştürür. Alex'in yaşadığı tiksinti, özgürlüğün tükendiği ve biyolojik köleliğin başladığı hattı belirlerken, seçme şansının yok edildiği yerde ahlaktan bahsetmek imkânsızlaşır.

yeniden kuran müdahalenin kanıtıyken, gelinen noktada cinsellik, anlatısal yapı olmaktan çıkıp, içerdiği şiddet potansiyelini formun sınırlarını zorlayarak somutlaştıran tekinsiz bir silaha dönüşmüştür. Heykel, insan bedenini yüceltmek yerine onu tamamen fallik simgeye dönüştürmekte, yani bağlamı/ yapıyı stilize etmekte, yeniden inşa etmekte, böylece süreçte estetik özerklik iddiası taşıyan nesne gündelik işlevden tecrit edilerek, yüksek kültür alanına ait form olarak konumlanmaktadır. Ancak şiddetin sanat için seçkin kabul gören erkeklik organından türeyen nesneye yönelmesi, kör tesadüfün eseri değildir. Alex'in saldırısı, formu bizzat silah olarak kullanarak medeniyetin değer atfettiği ve kutsallık zırhıyla kuşattığı o 'dokunulmaz' yapıyı bilinçli olarak hedefler. Saldırı, sanatın fildişi kulesine indirilen fiziksel darbe olmakla birlikte, yüksek kültürün korunaklı yapısı ve özgürlük iddiası da sokağın çiğ ve yıkıcı gerçekliğiyle hırpalanmakta, kadın bedeniyle sanat darbenin maddi ağırlığı altında ezilmektedir. En yüksek kültürel konuma sahip olanın hedef seçilmesi eylemin gücünü artırmakta, heykelin eril-erotik çağrışımları da bu yönelimi pekiştirmekte ve stilize edilmiş fallik form, arzunun nesneleştirilmiş sınırını oluşturmaktadır. Alex'in haz sarmalıyla estetize ettiği saldırı eylemi, doğrudan fallik formun üzerinde icra edildiğinde, libidinal arzu ile saf 'brutalizmi' aynı nesnel düzlemde birbirine kenetleyerek ayırt edilemez kılar. Alex'in müdahalesiyle anlamı kökten başkalaşan yapıt estetik nesne olarak görülmeyi sürdüremez ve 'sanat olma biricikliğini' yitirerek "(...) estetik kaygıdan tamamen kopuk, görsel hazza dayalı gösteriye" (EduBirdie, 2023, s. 4) dönüşür. Bakışa hitap eden 'biçim', darbenin taşıyıcısı haline geldiğinde, bu beklenmedik dönüşüm, sanat nesnesinin statüsünde fiziksel yıkımla eşzamanlı, ani ve telafisi imkansız bağlamsal kırılma yaratır. Temsil ettiği o müstehcen fallik figürden ve erotik plastik niteliklerinden beslenen heykel, bu andan itibaren, bizzat aracılık ettiği vahşetin ve maruz kaldığı eylemin kötülüğüyle yeniden tanımlanır. Anlam, üretim bağlamından kopar ve sanat kurumunun ona dayattığı steril seçkinliği artık geride bırakarak doğrudan doğruya o vahşi kullanım anıyla bütünleşir. Dolayısıyla estetik değer ile fiziksel hasar arasındaki kuramsal ayrım bütünüyle ortadan kalkar; çünkü Kubrick'in koreografisi seyirciyi "(...) perver güzelliğe büründürülmüş stilize edilmiş hareketlerin estetik çekiciliği (...)" (Gouldstone, 2012, s. 1) ile şiddetin dehşeti arasında bırakarak nesnenin epistemolojik statüsünü belirsizleştirir.

Diğer yandan sahnede heykelin maruz kaldığı tahrip ile insan bedenine yönelen saldırı arasında açık ve bilinçli koşutluk yaratılmaktadır. Parçalanan formun estetik bütünlüğünü yitirmesi ile zarar gören bedenin fiziksel bütünlüğünü kaybetmesi arasındaki bu ortak yazgı, biçimin kırılmasının, onun temsil ettiği bedenselliğin de kaçınılmaz olarak yara alması anlamına geldiğini gösterir. Heykel artık bedeni yücelten ya da onu plastik araştırma sahasına dönüştüren kurgu olmayıp, darbenin izini taşıyan, şiddetle damgalanmış maddi bakiyedir. Kaçınılmaz olarak nesnenin uğradığı radikal dönüşüm, sahnenin etik-estetik algısını da değiştirir: "Sanat ve ilkel, şiddetli eylem bu sahnede estetik olarak eşitlenirken, izleyici ahlaki yargılardan uzaklaşarak şiddetin 'muazzam tiyatrosuna' hayranlık

duymaya yönlendirilir" (EduBirdie, 2023, s. 4). Söz konusu eşzamanlı yıkım, sanat nesnesi ile insan bedenine atfedilen hiyerarşik ayrımı bertaraf ederek her ikisinin de şiddete maruz kalabilen, hassas varlıklar olarak aynı kaderi paylaşmasını sağlar. Film, bu eşleşme vasıtasıyla estetik formun imtiyazlı konumunu geçersiz kılar: Heykel korunması gereken kültür ürünü olmaktan çıkar, eylemin içinde yer alan, suçu göğüsleyen ve parçalanan nesneye dönüşür. Şiddet, sanat nesnesini hem araçsallaştırıp hem de imha ederken, onun kültürel dokunulmazlığına dair inancı hükümsüz kılar ve heykeli yüksek kültür ile popüler kültür arasındaki "(…) sınırların ihlal edildiği ve değerlerin modern toplumda bütünüyle altüst edildiği (…)" (Díez Cobo, 2001, s. 58) o gri alanda, şiddetin tesirine açık çıplak nesne olarak yeniden konumlandırır.



Görsel 6. Herman Makkink, Rocking Machine (1969). A Clockwork Orange (1971) filminin Woodmere Sağlık Çiftliği'ndeki saldırı sekansından bir kesit. © 1971 Warner Bros. Inc.

Chuck Palahniuk'un aynı adlı eserinden uyarlanan David Fincher imzalı *Fight Club*'da (1999), plazaların önündeki kamusal alana yerleştirilmiş *Corporate Art* (Kurumsal Sanat) figürü kapitalist düzenin steril yapısını görünür kılarken, bu heykelin vandalizmle yıkıldığı an ise filmin anti-kapitalist başkaldırı ve kaos arayışını somutlaştıran etkili bir sekanstır. (Görsel 7). Söz konusu yıkım, aslında bireyi kuşatan sistemsel dayatmalara karşı tepkidir. Touhy'nin (2024, s. 16) vurguladığı gibi, modern bireyin öz-belirlenmiş amaçları ile zorunlulukları yerini ekonomik güvenlik ve kontrolsüz tüketim dinamiklerine bırakmış, oluşan bu boşluk kurumsal estetikle doldurulmuştur. Şirket estetiğinin görünür bileşeni sıfatıyla mekana yerleşen bu nesne, adeta geç kapitalist dünyanın kendini meşrulaştırma biçiminin maddesel ifadesine dönüşmektedir. Parlak, pürüzsüz ve geometrik olarak tamamlanmış formu, düzen ve süreklilik iddiasını somutlaştırır. Bu yapı, öznenin "(…) kesin sınırlar veya isimlerden ziyade mobilyalarıyla kurduğu yaygın gösterge ağları üzerinden tanımlandığı bir sistemde (…)" (Dintino, t.y., s. 665), kurumsal aklın kesintisiz işleyişini ve kendi üzerine kapanan mantığını sessizce temsil etmektedir. Nitekim form olarak küre, başlangıcı ve sonu belirsiz, çevre çizgisi merkeze eşit uzaklıktaki noktaların oluşturduğu ideal bütünlük imgesiyle sistemin kapalı devre doğasını sezdirmektedir. Bu eğretilik anı, nesnenin film içindeki konumunun tesadüfi olmadığını göstermektedir. Zira küre, anlatı mimarisinin yanı sıra görsel omurgada da merkezî ağırlık alanı oluş-

turacak şekilde konumlandırılmıştır. Bu bağlamda biçimsel düzeyde nasıl sunulduğu, taşıdığı anlamın kuvvetini doğrudan etkiler ve burada sinematografik tercihler belirleyici hale gelir. Fincher, bu modern sanat nesnesini mimari çevresiyle birlikte algılanacak şekilde kadrajlamaktadır. Kadrajın dengesi, mekanın simetrisi ve yapıların sertliği, küresel formun çağrışımlarını pekiştirir. Çelik, cam ve matematiksel düzen üzerine inşa edilmiş çevre içinde küre, şirket kimliğinin üç boyutlu plastik özetidir. Bulunduğu ortamla kurduğu ilişki sayesinde, kurumsal varoluşun maddesel imzasına dönüşür. Varlığını finansal göstergelerle temellendiren kurumsal yapı, bu mevcudiyeti biçimsel kusursuzluk aracılığıyla onaylatmakta ve kendi sürekliliğini görsel düzen üzerinden pekiştirmektedir. Estetik tercih ile iktisadi kudret arasındaki bağ, mülkiyetin bireysel öz-değer algısını sömürgeleştiren "yaşam tarzı saplantısı" şeklinde tecelli etmesiyle (Touhy, 2024, s. 26) burada sarih biçimde hissedilir. Bu sunumun en somut gövdesine dönüşen küre, pürüzsüz yapısıyla soyut güç ilişkilerine maddi kesinlik kazandırmakta, kurumsal dünyanın kendine atfettiği istikrarı ise gözle görülür forma büründürmektedir. Jean Baudrillard'ın *Simülakrlar ve Simülasyon* (2014) adlı çalışmasında çözümlediği üzere, modern toplumda nesneler, işlevsel ya da estetik değer barındırmaktan uzaklaşarak güç, statü ve anlam ilişkilerinin üretildiği simülasyon aygıtı niteliği taşımaktadır. Bu bağlamda filmdeki figürün, Baudrillard'cı çerçevede hipergerçeklik mantığıyla işlediği, heykelin fiziksel mevcudiyetini korurken, yaydığı etkinin temsil ettiği kurumsal iktidar ve tüketim kültürü aracılığıyla tüm kamusal alana sirayet ederek süreklilik kazandığı görülür.[11] Öte yandan bu durum, nesnenin toplumsal ilişkilerin sahnelenme biçimini düzenleyen bir gösteri aracı olarak işlediğini de ortaya koymaktadır. Guy Debord'un *Gösteri Toplumu* (2014) adlı çalışmasında ileri sürdüğü üzere modern toplum, ilişkilerini görüntüler ve sahneler üzerinden kurmakta bireyler bu gösteri sistemi içinde konumlanmaktadır. Bu anlamda heykelin, kurumsal mekanın ritüellerine ve gösteri düzenine tabi olarak seyirci ve karakterler üzerinde ideolojik etki ürettiği, böylece gösteri nesnesine dönüşerek tüketim kültürünün toplumsal ilişkilerini sahneleme işlevini üstlendiği de ifade edilebilir. Bu ideolojik ve temsili işlev, nesnenin aynı zamanda sınıfsal ve kültürel iktidarın maddi göstergesi olduğunu da doğrulamaktadır. Buna ek olarak, Pierre Bourdieu'nun *Ayrım: Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi* (2015) adlı çalışmasında temellendirdiği üzere, estetik

[11] Baudrillard, simülasyon evresinde nesnelerin kullanım değerinden koparak birer 'gösterge' biçimine büründüğünü savunmaktadır. Düşünüre göre modern nesne, gerçekliğe atıfta bulunma yetisini yitirip kendi kendinin referansı olan hipergerçekliğin bir parçasına evrilirken, bu konumlanış nedeniyle estetik nesne, temsil ettiği kurumsal gücü yansıtmakla kalmayıp, o gücün kendisinden daha katıksız bir gerçeklik algısı üreterek simgesel evren inşa eder. Bu nedenle nesneye karşı gerçekleştirilen her türlü fiziksel saldırı, nesnenin maddeselliğini geride bırakan tutumla, sistemin sürekliliğini sağlayan o kusursuz simülasyon ağını doğrudan hedef alarak sorunsallaştırmaktadır.

nesneler, sınıfsal statü, kültürel sermaye ve güç ilişkilerinin doğrudan yansımasıdır.[12] Filmde kurumsal heykel, sınıfsal ve kültürel iktidarın maddi kanıtı olarak sahneye çıkmaktadır. Nesnenin estetik değeri, bireysel beğeniden tecrit edilmiş alanda, toplumsal güç ilişkilerine ve kültürel konuma doğrudan eklemlenmektedir. Bu yaklaşımla bakıldığında söz konusu sahne, tüketim toplumunda kamusal alanlardaki estetik nesnelerin masumane unsurlar olmadığını, aksine toplumsal hiyerarşiyi ve iktidarı pekiştiren asli birer varlıksal aygıt olarak konumlandırıldığını göstermektedir. Öyle ki iktidarların sanatı tahakkümleri altına alarak simgesel olarak da estetik araçlarla kamusal alanda kök salması, her şeyden evvel kendi 'mutlaklığına' yönelik sığınmacı bir inanç stratejisidir. Maddesel bütünlüğünü koruyan her yapı, toplumsal hiyerarşiyi meşrulaştıran o görünmez duvarları kalınlaştırmayı sürdürür. Varoluşu boyunduruk altına alan kurumsal göstergeler zinciri, ancak fiziksel müdahalenin hoyratlığıyla karşılaştığında tebaanın zihnindeki sahte büyü bozulur. Metal kürenin patlayıcılarla yerinden sökülmesi de estetik olanın ardına gizlenen tahakküm mekanizmasını dolaysızca açığa çıkaran radikal kopuşu müjdelemektedir. Şirketleşen dünyanın pürüzsüz imajlarına inen bu balyoz, modern kölenin sığındığı evcil kimlik modellerine saldırarak meydan okuma anlayışı inşa eder. Bu bağlamlarda *Project Mayhem* (Kaos Projesi) üyeleri tarafından bu kurumsal 'logonun' yerinden sökülerek yine bir tüketim mabedine [Starbucks][13] doğru yuvarlanması, Ortoleva'nın (2003, s. 74) işaret ettiği, bireyleri kimliklerinden arındırarak yerlerine kurumsal logoları yerleştiren o kimliksizleştirme sürecini tersine çeviren yıkıcı bir başkaldırıdır. Spicer (2001, s. 93) ise, bu süreci kurumsal sanatı yok etmek gibi yasal sınırların dışındaki faaliyetlere çeviren radikal ekibin eylemi olarak nitelendirerek, yıkımın sembolik boyutuna vurgu yapmaktadır. Nesnenin yerinden sökülerek zarar görmesi, sanat eserine yönelmiş sıradan bir vandalizm olgusuyla açıklanamaz: Bu doğrudan temsil ettiği düzenin geçici olarak işlevsiz hale gelmesi olarak anlam kazanmaktadır. Clemens ve Pettman (2004, s. 16), benzer nesnelerin küresel ölçekte tüketim il-

---

12 Bourdieu, estetik beğeniyi ve sanat nesnesiyle kurulan ilişkiyi, toplumsal hiyerarşiyi meşrulaştıran 'ayrım' aracı olarak tanımlamaktadır. Düşünüre göre estetik nesne, ekonomik gücü temsil etme işlevini egemen sınıfların 'yüksek kültür' üzerindeki tekelini somutlaştıran kültürel sermaye ile birleştirirken, yapıtı kamusal mecrada bir güç göstergesi biçiminde kurgulamak, o nesne aracılığıyla doğrudan sembolik iktidar evreni inşa eder.

13 David Fincher, Starbucks kafelerinin her yerde mantar gibi çoğaldığı dönemde Fight Club'ı yönetti. Bunun 'aşırıya kaçtığını' öne süren Fincher, filmin her karesine bir Starbucks bardağı yerleştirdi. Starbucks, mağazalarının filmde tahrip edilmemesi şartıyla, ürünlerinin bu 90'ların kült klasiğinde gösterilmesine izin verdi. Fincher ise kafe sahneleri için bunun yerine kurgusal Gratifico Coffee'yi kullandı. Sahne tasarımı boyunca herhangi bir marka tabelasına yer verilmeyerek kurumsal kimliğin anonimleşmiş gücü vurgulandığı gibi mekânın dekorasyonu, kullanılan bardaklar ve hâkim olan renk paleti, izleyicinin zihninde küresel bir kahve zinciri olan Starbucks imgesini canlandırmaktadır. Yönetmen David Fincher'ın filmin her karesine bir kahve bardağı gizleme tercihi, bu mekânın Ortoleva'nın işaret ettiği kurumsal işgalin simgesel bir yansıması olduğunu kanıtladığı gibi 'kurumsal sanat' olarak nitelenen devasa metal kürenin bu dükkâna yönelen sert müdahalesi, mülkiyet odaklı değerlerin fiziksel olarak yerle bir edilişini de eş zamanlı olarak görünür kılmaktadır.

keleriyle dolaşımda olduklarını ve sembolik-toplumsal auralarından arındırıldıklarını belirterek, nesnenin bu 'seri üretim' doğasının onu aslında ne kadar savunmasız bıraktığını doğrulamaktadırlar. Nesnenin dokunulabilirliği ve devrilebilirliği, kurumsal kesinliğin maddi sınırlarını ifşa etmekte, kusursuz yapının darbeye açıklığı, kapalı bütünlüğün müdahaleye karşı dayanıksızlığını kanıtlamaktadır. Böylece sistemin kendisini değişmez gösterme çabası fiziksel temas anında çökerken, süreklilik iddiası da geri dönülemez yıkıma uğramaktadır. Öte yandan, nesnenin uğradığı hasar, estetik bütünlüğün bozulmasıyla eş zamanlı olarak o bütünlüğün dayandığı özne tasarımının da hükmünü yitirmesi anlamına gelmektedir. Bu çözülme, anlatıcının (Edward Norton'ın canlandırdığı isimsiz başkarakter) bölünmüş benliği ile kurumsal dünyanın sunduğu pürüzsüz ve tutarlı kimlik modeli arasındaki örtük uyumsuzluğu somutlaştıran dönüşümü tetikler. Nesneye yönelen şiddet, kimliği belirleyen temsil kalıplarını hedef alan müdahaledir ve eylem, ekonomik yapının işleyişini doğrudan hedef almaktansa o yapının nesne üzerinden görünürlüğünü ve meşruiyet devşirme mekanizmasını sabote eder. Öyle ki bu müdahale, maddi nesnenin zarar görmesiyle birlikte kurumsal dünyanın kendini doğal, kaçınılmaz ve değişmez gösterme stratejisinde hegemonik tahribat meydana getirmektedir. Kürenin yapısındaki en küçük bozulmanın dahi kusursuzluk iddiasının kırılganlığını açığa çıkararak biçimsel tamamlanmışlık ile toplumsal gerçeklik arasındaki mesafeyi görünür kılması gibi, kütlenin devrilmesi de alanın steril bütünlüğünü bozarak bu yıkımı basit bir tahribat olmaktan çıkarıp simgesel bir hesaplaşmaya dönüştürür. Söz konusu kırılma, tüketim toplumunun estetik düzen yoluyla tesis ettiği otoritenin geçiciliğini de açığa çıkarmaktadır. Plazanın önündeki o pürüzsüz metal küre, kalıcı ve tarihsel anıt anlayışının aksine, sisteme göbekten bağlı dayanıksız gücün simgesidir. Dolayısıyla heykelin anarşist vandalizmle yerinden sökülüp yuvarlanması, kapitalizmin sanatı kendi iktidarı için kalkan olarak kullanma stratejisine yönelik de doğrudan saldırıdır. Sistemin kutsallaştırdığı bu estetik nesneyi pürüzsüz tahtından indirerek içini boşaltan saldırı, denetim, modern kimlik modelleri ve kurumsal temsil arasındaki yapısal çatlakları mekansal darbeyle görünür kılarak radikal eleştiriye dönüşür.



Görsel 7. Fight Club (1999) filmide yer alan kurumsal şirket sanatı enstalasyonu. © 1999 Twentieth Century Fox.

"(...) Amerikan ana akım sineması içinde kendine has görsel ve anlatı tarzıyla dikkat çeken (...) Filmlerinde sıklıkla gotik unsurları, grotesk karakterleri ve içsel çatışmaları merkeze (...)" (Koçay ve Kaşıkçı, 2025, s. 378) alan Tim Burton'ın *Batman* (1989) anlatısında Joker'in Gotham Şehri'nin en prestijli sanat merkezi olan *Flugelheim* Müzesi'ne gerçekleştirdiği baskın, ilk bakışta ölçüsüz taşkınlık yahut denetimsiz vandalizm gösterisi olarak algılanmaktadır. Oysa yüzeydeki kaotik şamata, bu sekansta bilinçli bir kuramsal müdahalenin örtüsü olarak işlev görür ve buradaki taşkınlık, doğrudan planlı bir estetik sabotaj stratejisiyle temellenmektedir. Yönetmenin sinematografik dilini oluşturan estetik kökenler, bu müdahalenin görsel yapısını kavramayı kolaylaştırmakta, nitekim Davis (2018, s. 101), Burton'ın bu yapıtında "(...) toplumsal uyumsuzlar ve Alman dışavurumculuğundan ilham alan görsellerin kendine has karışımını (...)" sergilediğini belirtmektedir. Bu dışavurumcu ve aykırı estetiğin canlanışı sayılması gereken eylemde, Joker'in sprey boyayla tabloları kirletmesi ve heykelsi nesneleri parçalaması/ bozması, estetik formlara yönelmiş terörize saldırı gibi görünmekle beraber, özünde sanatın temsil ettiği hiyerarşik düzeni hedef almaktadır. Bu doğrultuda, söz konusu hiyerarşiyi kamusal saygınlık, kültürel seçkinlik ve tarihsel meşruiyet üzerinden sergileyen müze vitrini, Joker'in müdahalesiyle doğrudan parçalanmaktadır. Eserlere yöneltilen şiddet, sanata düşmanlık mitini bozar; buradaki eylem bütünüyle, sanatın sistemi meşrulaştıran ideolojik ve kurumsal konumunu görünür kılan radikal bir jest niteliği taşımaktadır. Deşifre edici jest, müzenin steril estetiğini un ufak ederken, Joker'e kendi yıkıcı, 'performatif sanat' tanımını yapabileceği boş alanda açmaktadır. Karakterin şamata yüklü performatif çıkışı, Rodriguez'in (2014, s. 6) satırlarında net bir karşılık bulur: "Müzede Joker kendisini dünyanın ilk tam işlevli öldürücü sanatçısı olarak ilan eder ve Vale'i [Kim Basinger] kendisi gibi 'yaşayan sanat eseri' olan 'yeni bir estetik' yaratma sürecine katılmaya davet eder". Joker'in yapıtların üzerine bıraktığı her iz, müzenin temsil ettiği hiyerarşik seçkinliği söküp atarken, eylem, nesneyi sarmalayan kurumsal gizemi dağıtarak sanatı, politik doğasının sorgulandığı kuramsal bir tartışmaya dahil eder. Öyle ki, rasyonel idraki ve kurumsal yasayı hiçe sayan bu nevrotik taşkınlık süreci, müzedeki biricik sanat nesnelerinin kutsal dokunulmazlığını sprey boyalarla tahrif eder; bu müdahale, yapıtın sahip olduğu kurumsal koruma kalkanını parçalayarak Walter Benjamin'in temellendirdiği 'aura' (büyü/biriciklik) kavramının modern çağdaki krizini radikal bir biçimde görünür kılar. Öyle ki Benjamin'e göre sanat eserinin biricikliğini sağlayan o kutsal mesafe, modern müdahale teknikleriyle parçalanmaktadır. Joker'in eserleri boyayarak 'imzalanmış' kılma eylemi, nesnenin aurasını yok etmekle kalmayıp, yüksek kültürü kitle kültürünün yıkıcı parodisine dönüştürmektedir. Öte yandan müze mekanı, yine Guy Debord'un *Gösteri Toplumu* (1967) adlı eserinde belirttiği üzere, sistemin kendini seyirlik imajlar birikimi olarak sunduğu diğer bir gösteri alanıdır. Joker'in müdahalesi ise, sanatın 'gösteri' nesnesi olarak dondurulmasına yönelik radikal itiraz niteliği taşıyarak, sistemin imajlar üzerinden kurduğu düzeni felç etmektedir.

Daha önceleri yazında bahsi edilen Mihail Bakhtin'in *Rabelais ve Dünyası* (1965)'na geri dönülürse, çalışmasında tanımladığı 'karnavallaşma' kavramı uyarınca müze baskını sekansı, sanatın geçersiz kılındığı, sanatın kutsal saydıklarının aşağılandığı ve müzenin kamusal 'oyun alanına' dönüştüğü geçici özgürleşme anını temsil etmektedir. Joker, sanatın seçkinci ağırlığını karnavalın yıkıcı neşesiyle ikame ederek toplumsal yapının ciddiyetini kaosla alaya almakta, müdahalesi ise, yüksek kültür ile grotesk şamata arasındaki aşılmaz ayrımı eriterek, müze mekanının ciddiyetini yitirmesine ve estetik otorite maskesinin düşüşüne zemin hazırlamaktadır. Böylelikle sanatın dokunulmazlığına yönelik yıkımın yanı sıra, onun toplumsal meşruiyet üretme işlevi de hedef alınmaktadır. Sahnedeki nesneye yönelik şiddet, Fight Club'daki küre heykel saldırısıyla benzer anarşist/ ideolojik yıkım ortaklığında buluşmaktadır. Her iki örnekte de nesne, uğradığı fiziksel tahrifata rağmen, fiziksel bütünlüğünü kaybetse veya biçimsel işlevini yitirse de simgesel dönüşüm geçirerek sistemin görünmez mekanizmalarını sembolik olarak açığa çıkaran epistemik ve politik nesneye dönüşür. *Fight Club* 'da karakterler, tüketim toplumunun estetik sembollerini yıkarak ideolojik mekanizmayı sabote ederken *Batman*'de Joker, kurumsal, kamusal ve müze nesnesi vasfı taşıyan eserleri ikonoklastik tahrifata uğratarak toplumsal düzenin ve simgesel otoritenin temelsizliğini/ yapay doğasını görünür kılmaktadır. Müze duvarları arasında kurumsal otoritenin yaşadığı itibar kaybı, Joker'in yıkıcı eylemini adi bir suç olgusu olarak kodlamayı imkansız kılar; kurumsal çöküş, bu vandalizmi doğrudan anti-estetik bir manifesto inşa eden post-modern bir özne pratiği olarak tesciller. Bu bağlamda Born (2017, s. 93) bu özne konumunu netleştirirken, "Burton ve Nicholson'ın 1989 yapımı *Batman* filmindeki Joker'i, deliliği özgürlük olarak kutlayan post-modern öldürücü sanatçı (...)" olarak kurguladığını belirtmektedir. Tam olarak bu delilik ve özgürlük arayışından güç alan eylem, estetik objeleri hırpalamaktan çok, o nesnelerin temsil ettiği iktidar ağını doğrudan hedef tahtasına oturtur. Bu yönüyle Joker'in hamlesi, kutsallaştırılanı halka indirgemek, ciddiyeti gülünçleştirmek ve egemen yapıyı estetik görünümünden yaralamak gibi post-modern bir pratiğe yaslanmaktadır. (Görsel 8). Sahnedeki en çarpıcı ayrıntı ise Joker'in tüm eserleri rastgele imha etmemesidir. Bu seçicilik, onun yıkımının körlük teşkil etmekten uzak olduğunu, aksine bilinçli tercihin ürünü olduğunu mantıksallaştırmaktadır. Ancak Joker, kurulu nizamın steril estetik anlayışına hiddetle saldırırken, müzenin o loş koridorunda asılı duran Francis Bacon imzasını esirgeyip koruma altına alır.[14] Böylece sahne, kaos gösterisiyle

[14] Joker'in müzede tahrip edilmesini son anda bastonuyla engelleyerek kurtardığı, *"Bunu beğendim. Olduğu gibi bırakın."* dediği o meşhur tablo, Francis Bacon'ın *Figure with Meat* (Etli Figür) adlı eseridir. Bu tablo, iki büyük sığır karkası arasında oturan, acı içinde çığlık atan ikiye bölünmüş figürü tasvir eder. Anlatımdaki yaygın yanılgı, Joker'in kurumsal estetiğe saldırdığı esnada yapısal olarak uyuşmayan tabloyu koruduğu varsayımıdır, oysa karakter, egemen sanat tahakkümünün tam ortasında kendi yıkıcı estetik manifestosunu bu eser üzerinden onaylamaktadır. Öyle ki Joker bu tabloyu saldırıdan sakınmıştır ancak buradaki asıl nüans, tablonun zaten halihazırda grotesk ve parçalanmış imgeye sahip olmasıdır. Sakınma eylemi ile, klasik ya da steril düzenle uyumlu estetik korunmamış, tam aksine müzedeki en karanlık, en parçalanmış ve en grotesk eser, Joker'in kendi kaotik ruhuna yakın bulduğu için esirgenmiştir.

tırnak içinde kalmayarak düzenin ciddiyetini parodi yoluyla imha eden teatral bildiri niteliği kazanmakta, öte yandan teatral müdahale, heykelsi ya da tablolaşmış nesneyi entelektüel hesaplaşmanın ve ideolojik karşılaşmanın mutlak çekim sahasına yerleştirmektedir. Joker'in sprey boya ile gerçekleştirdiği eğlenceli yıkım, nesnelerin maddi bütünlüğünü bozarken anlatının bilgi kurma mantığını da 'tektonik' biçimde altüst etmektedir. Bu eylem, seyirciyi düzen ile kaos arasındaki salınıma doğrudan maruz bırakmakta ve yerleşik 'ideolojik barikatların' aslında ne denli kırılgan ve uydurma olduğunu da gözler önüne sermektedir. Joker'in saldırısı bir taraftan kamusal meşruiyetin ve kültürel hiyerarşinin görünür yüzünü nesneler üzerinden kirleterek düzenin hangi değerler üzerinden ayakta durduğunu açığa çıkarmakta, öte taraftan müze envanterinin kurumsal zırhına yönelik, nesnenin tarihsel dokunulmazlığını ihlal eden, kamusal sanatın sürekliliği ile kolektif hafızanın kalıcılığı üzerine düşünmeye de zorlayan saldırı, sprey boyalarla yapılan bu geçici işaretleme, eserlerin zamansal sükûnetini, dinginliğini parçalayarak sanatın sonsuzluk/ kalıcılık iddiasını da açıkça alaya almaktadır. Müze mekanında durağanlıkla özdeşleşen tablo ve heykel, bir anda hareketin ve müdahalenin parçasına dönüşmekte, klasik sanatın sükûneti ile Joker'in bilinçli kargaşası arasındaki karşıtlık belirginleşmektedir. Bir kez daha altını çizerek belirtilmelidir ki, eylem, simgesel düzeyde sanatın kamusal hafızayı taşıdığı fikrini hedef alırken, bu hafızanın sabit kalmadığını, toplumsal düzenle temas ettikçe yeniden biçimlendiğini de gösterir. Burada vandalizm, zamanla, bellekle ve anlamlandırma süreçleriyle kurulan ilişkiyi bütün çıplaklığıyla açığa vurur. Eserler tahrip edildikçe değersizleşmemekte, aksine temsil ettiği hiyerarşi daha belirgin hale gelmektedir.



Görsel 8. Tim Burton'ın Batman (1989) filminde Joker ve çetesinin Gotham Şehri'ndeki Flugelheim Müzesi'ne gerçekleştirdiği baskın sırasında klasik sanat eserlerini tahrip ettiği sahneler.
© 1989 Warner Bros. / DC Comics.

Bölüme Dair Son Söz:

Sinematik anlatı evreninde konumlanan sanat nesnesi/heykel, fiziksel varlığının dar çerçevesinden çıkarak kurgusal süreçler aracılığıyla yeniden tecelli eden özgül bir temsil sistemi inşa eder. Plastik sanat nesnesi, kadraj dahilinde dekoratif öge ya da anlatıyı çevreleyen görsel bir tamamlayıcı olarak kalmaz ve

zamanın, belleğin, kültürel kodların ve toplumsal değerlerin tabaka tabaka örüldüğü temel bir anlatı bileşeni olarak işlev kazanır. Sinemanın görüntüyü yalın bir kayıt olmaktan çıkarıp seçme, kadrajlama, montaj ve bağlamlandırma işlemleriyle anlam üreten bir yapıya dönüştürmesi, heykelin sinematik varlığını da esaslı bir başkalaşıma uğratır. Bu süreçte heykel, çoğu zaman ait olduğu bağlamdan koparılarak yeni bir zamansallık içinde yeniden konumlandırılır, geçmişi bugünün bakışıyla ilişkilendirir, belleği maddi bir göstergeye dönüştürür ve seyircinin görüntüyle kurduğu algısal deneyimi biçimlendiren etkin bir aktöre evrilir. Heykelin kadraj içinde belirli bir konuma yerleştirilmesi, çevresindeki görüntülerle kurduğu ilişkiler ve montaj aracılığıyla farklı zaman ve mekanlarla ilişkilendirilmesi, nesnenin başlangıçtaki işlevini değiştirerek ona yeni bir anlatısal değer kazandırır. Bu nedenle heykel, sinema içinde fiziksel biçiminin taşıdığı anlamla yetinmeyen, görüntünün kuruluş biçimine bağlı olarak farklı anlamlar edinen hareketli bir anlatı unsuruna dönüşür. Görüntünün mekanik çoğaltımının getirdiği kayıt niteliğinden ayrılan bu kurucu özellik, heykelin sinemada bir 'sahneye koyma' başlangıcından, anlamın diyalektik bir çarpışma yoluyla yeniden tesis edildiği bir mihver noktası haline gelmesini sağlar. Heykelin görüntü içindeki konumu, hareket, süre ve montaj ilişkileri üzerinden yeni anlamlar üretir. Sinematik görüntünün bu yapısı, heykeli sabit bir sanat nesnesi olarak algılanan konumundan çıkararak görüntünün zamansal kuruluşuna katılan bir anlatı unsuruna dönüştürür. Dolayısıyla heykelin sinematik işlevi, toplumsal hafızanın nasıl inşa edildiği, kültürel değerlerin kim tarafından temsil edildiği, iktidarın hangi imgelerle meşrulaştırıldığı ve bu imgelerin hangi koşullarda parçalanabildiği sorularıyla doğrudan ilişkilidir. Sinema, dünyayı seyreden bir göz olmaktan çıkarak onu yeniden duyumsatan kurucu bir üretim sürecine dönüşürken, heykel bu sürecin maddi ve anlamsal belirleyicisi olarak merkezî bir rol üstlenir.

İncelenen yapıtlar, heykelin sinematik dil içinde tarihsel tanıklık, ideolojik yıkım ve kavramsal dönüşüm eksenlerinde keskinleştiğini ortaya koymaktadır. *Planet of the Apes* filminde kuma gömülmüş Özgürlük Anıtı, medeniyetin ilerleme mitinin iflasını ve tarihsel belleğin trajik bir kalıntıya dönüşümünü betimlerken, dikey yükselişin yatay çöküşe evrilmesi üzerinden insanlığın kendi yarattığı sona dair hermenötik bir anahtar sunar. Buna karşılık, *The Monuments Men* filmindeki Brugge Madonna'sı, II. Dünya Savaşı'nın yıkıcı ufkunda Avrupa kültürel mirasının korunmasına dair etik bir sorumluluğu ve medeniyetin süreklilik iradesini somutlaştırarak heykeli "maddi bir arşiv" mertebesine yükseltir. Woody Allen'ın *Midnight in Paris* yapıtında ise Rodin'in heykeli, geçmişe duyulan romantik özlemin yaratıcı bilinç üzerindeki sarsıcı etkisini ortaya koyarak nostaljiyi varoluşsal bir muhasebe alanına taşır ve kitabi bilginin sanatın derinliği karşısındaki çaresizliğini deşifre eder. Heykelin bir diğer temel işlevi ise Kubrick'in *A Clockwork Orange* veya Fincher'ın *Fight Club* filmlerinde görüldüğü üzere, hiyerarşik düzenin, kurumsal tahakkümün ve burjuva estetiğinin sembolik olarak tasfiye edilmesidir. Sanat nesnesinin bir cinayet aracına dönüşmesi veya kurumsal bir kürenin yerinden sökülerek bir tüketim mabedine doğru yuvarlanması, nesnenin temsil ettiği değerler sistemini ve sistemin pürüzsüz imajını kesintiye

uğratır. Benzer bir anlamsal çözülme, *Batman*'de Joker'in müze baskınıyla veya *The Great Dictator*'da klasik formların grotesk birer hiciv nesnesine dönüştürülmesiyle devam eder. Bu örneklerde heykel, otoritenin ve kültürel seçkinliğin içeriğini sarsan, totaliter ideolojinin sembolik sermayesini parodi yoluyla parçalayan eleştirel bir araç vazifesi görür. Mikhail Bakhtin'in karnavalesk estetiği uyarınca, bu kutsal nesnelere yöneltilen müdahale, toplumsal hiyerarşiyi meşrulaştıran görünmez duvarların yıkılmasını ve nesnenin sistemin görünmez mekanizmalarını açığa çıkaran bilişsel bir kuvvete kavuşmasını sağlar. Adorno'nun tarihsel dehşetin komediye dönüştürülmesine yönelik eleştirilerine rağmen, bu sinematik hamleler politik yapının mantığını tersine çeviren sistematik stratejiler olarak işlev görür.

Heykelin sinemadaki varlığı, *Source Code* filminde Anish Kapoor'un *Cloud Gate* yapıtıyla zirveye ulaşan bir kırılma ve zamansal bükülme süreciyle iç içedir. Sabit bir bütünlük sunmayan yansımalar, bilincin parçalı yapısını ve zamanın doğrusal olmayan akışını görselleştirerek seyircinin mekansal ve zamansal algısını dönüştürür. Millennium Park'ın dikey mimarisini çeliğin kıvrımlarında büken bu form, ayrışan fakat iletişim halini sürdüren bir kaosun bileşkesi olarak belirir. Heykelin maddi ağırlığı ile hareketli görüntünün zamansal yapısı arasındaki bu paradoksal ilişki, sinemanın dünyayı kaydeden bir araç olmaktan çıkarak onu yeniden düzenleyen ve düşünen bir güç olduğunu belgeler. Maddi formdaki her müdahale, fiziksel bir hasarın ardından düşünsel ve ideolojik bir dönüşümün görsel karşılığı haline gelir ve heykeli pasif bir nesne olmaktan çıkarıp anlatının kavramsal izleklerini oluşturan temel bir koda dönüştürür. Geleceğe dönük araştırmalar, heykelin fiziksel kalıntı niteliğinden dijital evrenlerin kurgusal mimarisinde üstlendiği konuma uzanan bu serüveni takip ederek sinema ile plastik sanatlar arasındaki etkileşimin kapsamını genişletebilir. Dijital gerçeklik içinde heykelin maddesellikten arınmış yeni varoluş biçimleri, bellek ve temsil arasındaki ilişkinin teknolojik imkanlarla nasıl yeniden inşa edileceğini tartışmaya açmaktadır. Heykel, sinematik dilde geçmişi hatırlatan statik bir bakiye olarak, hangi değerlerin muhafaza edileceğini, hangi imgelerin yerle bir edileceğini ve öznenin kendi zamanı ile nasıl bir bağ kuracağını belirleyen kurucu bir güç olarak varlığını sürdürür. Sanat eserinin aurası ile sinematik kurgunun yeniden düzenleyici kabiliyeti arasındaki bu diyalektik bağ, heykeli seyircinin tarihsel ve politik hakikatlerle yüzleşmesini sağlayan etkin bir muhakeme vasıtasına dönüştürerek görüntünün anlam kurma yetisini en üst düzeye çıkarır.

Bu çalışma açısından ulaşılan son nokta şudur: Heykel, sinematik anlatıda geçmişi taşıyan bir nesne olmanın yanında geçmişin nasıl hatırlanacağını, hangi değerlerin korunacağını, hangi imgelerin yıkılacağını ve öznenin kendi zamanı ile nasıl ilişki kuracağını belirleyen etkin bir anlatı unsurudur. Bazen kuma gömülmüş bir anıt, bazen savaşın ortasında korunmaya çalışılan bir Madonna, bazen geçmişe duyulan özlemi sorgulatan bir figür, bazen cinayet aracına dönüşen bir sanat nesnesi, bazen kurumsal düzenin sökülüp atılan bir simgesi, bazen

müze duvarlarında parodileştirilen klasik bir form, bazen de parçalanmış yansımalarıyla öznenin sürekliliğini bozan çağdaş bir heykel şeklinde karşımıza çıkar. Bu farklı görünümler, heykelin sinema içinde tekil ve değişmez bir anlam taşımadığını, kurgunun onu her defasında yeni bir tarihsel, kültürel ve düşünsel ilişki içine yerleştirdiğini gösterir. Dolayısıyla heykelin sinematik anlatıdaki anlamı, temsil ettiği nesnenin tarihsel veya estetik niteliğinden kaynaklanmaz. Görüntünün onu hangi bağlamda konumlandırdığı, hangi eylemlerle ilişkilendirdiği ve hangi zamansal ilişkiler içinde yeniden kurduğu üzerinden biçimlenir. Bu durum, heykelin sinema içindeki varlığını sanat eserinin temsilinden daha kapsamlı bir düşünsel meseleye taşır. Bu nedenle sinema ile heykel arasındaki ilişkiyi iki sanat disiplininin karşılaşması şeklinde değerlendirmek yeterli değildir. Burada söz konusu olan, maddi bir sanat nesnesinin hareketli görüntü tarafından yeniden düşünülmesidir. Heykelin sinematik bağlamdaki varlığı, görüntünün hakikati göstermediğini, onu seçerek, düzenleyerek ve yeniden ilişkilendirerek kurduğunu açığa çıkarır. Heykel bu kuruluş sürecinde tarihsel belleğin maddi tanığı, kültürel otoritenin göstergesi, ideolojik düzenin eleştiri nesnesi ve zaman deneyiminin görsel bir modeli şeklinde farklı işlevler üstlenir. Böylece sinematik dilde kurgunun bağlam nesnesi olarak heykel, sanat eserinin fiziksel varlığı ile görüntünün düşünsel gücü arasında özgün bir ilişki kurar.

KAYNAKÇA

Adorno, T. W. (2016). Angajman (E. Gen, Çev.). Estetik ve politika: Realizm-modernizm çatışması içinde (ss. 261-290). İletişim Yayınları.

Andrews, M. (2011). *The philosophy behind "Source Code"*. Sententias.

Asiltürk, C. T. (2008). *Sinemada diyalektik kurgu*. Beykent Üniversitesi Yayınları.

Bakhtin, M. (2019). *Rabelais ve dünyası* (Ç. Öztek, Çev.). Ayrıntı Yayınları.

Baudrillard, J. (2014). *Simülakrlar ve simülasyon* (O. Adanır, Çev.). Doğu Batı.

Baume, N. (2008). *Anish Kapoor: Past, present, future*. MIT Press.

Bazin, A. (2011). *Sinema nedir?* (İ. Şener, Çev.). Doruk Yayınları.

Born, S. P. (2017). Shadows of the Bat: Constructions of good and evil in the Batman movies of Tim Burton and Christopher Nolan. *Journal for Religion, Film and Media, 3*(1), 75–104.

Bouman, M. (2004). Introduction: The loop as a temporal form. *Invisible Culture: An Electronic Journal for Visual Culture*, (8).

Bourdieu, P. (2015). *Ayrım: Beğeni yargısının toplumsal eleştirisi* (D. F. Şannan & A. G. Berkkurt, Çev.). Heretik.

Boutin, A. (2012). Rethinking the flaneur: Flanerie and the senses. *Dix-Neuf, 16*(2), 124–132. https://doi.org/10.1179/dix.2012.16.2.01

Brown, W. (2013). *Supercinema: Film-philosophy for the digital age*. Berghahn Books.

Campbell, E. (2021). Monuments women and men: Rethinking popular narratives via British Major Anne Olivier Popham. *International Journal of Cultural Property, 28*(3), 409–424. https://doi.org/10.1017/S0940739121000308

Carvalho, P. B. (2025). *Politização da arte em Walter Benjamin: O potencial emancipatório do cinema nos filmes de Charlie Chaplin* (Doktora tezi, Universidade Federal de São Paulo).

Clemens, J., & Pettman, D. (2004). *Avoiding the subject: Media, culture and the object*. Amsterdam University Press.

Davis, B. (2018). *Comic book movies*. Rutgers University Press.

Debord, G. (2014). *Gösteri toplumu* (A. Ekmekçi & O. Taşkent, Çev.). Ayrıntı.

Deleuze, G. (2017). *Fark ve tekrar* (B. Yalım & E. Koyunc, Çev.). Norgunk Yayıncılık.

Díez Cobo, R. M. (2001). Parody and satire in Burgess' *A Clockwork Orange* and in Kubrick's cinematic adaptation. *Dialnet*, 57–69.

Dintino, F. (n.d.). Fight Club and the Deleuzian century. *Dialogues@RU*.

Dirks, T. (2026). *The Great Dictator (1940)*. Filmsite. https://www.filmsite.org/greatdictator.html

Essay on 'A Clockwork Orange': Aesthetic Analysis. (2023, March 01). Edubirdie. https://hub.edubirdie.com/examples/essay-on-a-clockwork-orange-aesthetic-analysis/

Eggert, B. (2018, July 4). The Great Dictator (1940). *Deep Focus Review*. https://www.deepfocusreview.com/definitives/the-great-dictator/

Eisenstein, S. (1949). *Film form: Essays in film theory* (J. Leyda, Ed. & Trans.). Harcourt, Brace.

Eisenstein, S. (2010). *Selected works, volume II: Towards a theory of montage* (R. Taylor, Gen. Ed.; M. Glenny & R. Taylor, Eds.; M. Glenny, Trans.). I. B. Tauris.

Eisenstein, S. M. (1999). *Sinema dersleri* (E. Ayça, Çev.). Öteki Yayınevi.

Feizi Moghaddam, E., Sajjadi, S., & Ardalani, H. (2025). An analysis of Anish Kapoor's works with a focus on the concept of becoming from the perspective of Gilles Deleuze.

Felder, S. M. (2025). *The "Monuments Men" and art in World War II* (Doktora tezi, Liberty University).

Fondazione Palazzo Strozzi. (2026). *Anish Kapoor: Untrue unreal*.

Gadamer, H.-G. (2008). *Hakikat ve yöntem* (Cilt 1; H. Arslan & İ. Yavuzcan, Çev.). Paradigma.

Gouldstone, D. (2012). *Art vs. violence in A Clockwork Orange*. Macmillan Learning.

Greene, E. (1998). *Planet of the Apes as American myth: Race, politics, and popular culture*. Wesleyan University Press.

Hartley, J., Potts, J., Cunningham, S., Flew, T., Keane, M., & Banks, J. (2013). *Key concepts in creative industries*. SAGE Publications.

Hesselberth, P. (2012). *Cinematic chronotopes: Affective encounters in space-time*. University of Amsterdam.

Hieronimus, R., & Cortner, L. E. (2016). *The secret life of Lady Liberty: Goddess in the New World*. Simon & Schuster.

Husson, V. (2011). Building and dwelling in *Inception*. In T. Botz-Bornstein (Ed.), *Inception and philosophy: Ideas to die for* (pp. 269–278). Open Court.

Kakalios, J. (2011). Jim Kakalios on the quantum mechanics of *Source Code*. *Sean Carroll's Blog*.

Kawamoto, M. T. M. (2017). Chronos sickness: Digital reality in Duncan Jones's *Source Code*. *Ilha do Desterro, 70*(1), 249–256.

Keessen, S. (2022). The role of museums and public collections institutions in conducting provenance research of Nazi-looted art. *On-line Journal Modelling the New Europe*, 40, 117–130. https://doi.org/10.24193/OJMNE.2022.40.06

Kirpalov, A. (2025). What is Rodin's *The Thinker* thinking about? *TheCollector*.

Klein, C. (2026). *The Thinker by Auguste Rodin: History & analysis*. Study.com.

Koçay, T. ve Kaşıkçı, S. (2025). Tim Burton'ın Beetlejuice filminde kullanılan heykellerin sinematografik anlatıma katkıları. *Kesit Akademi Dergisi*, *11*(44), 364-387.

Kunze, D. (2021). *Psychoanalysis, the uncanny, and projective geometry*. Pennsylvania State University.

Lightweis-Goff, J. (2006, July). Sins of commitment: Adorno, Chaplin and mimesis. *Senses of Cinema*, (40).

Macris, A. (2013, October 2). The immobilised body: Stanley Kubrick's *A Clockwork Orange*. *Screening the Past*, (37).

Mathai, Z. E., & Nagalakshmi, M. (2020). A psychological study on the novel *A Clockwork Orange*. *Humanities & Social Sciences Reviews, 8*(1), 610–617. https://doi.org/10.18510/hssr.2020.8173

McNeill, I. (2017). Glossy postcards and virtual collectibles: Consuming cinematic Paris. *Journal of Urban Cultural Studies, 4*(3), 1–18. https://doi.org/10.1386/jucs.4.3.1_1

Nissinen, P. (2026). *"Deliver me, Tyler, from being perfect and complete": Ideological struggle and the sociology of the body in Chuck Palahniuk's Fight Club (1996)* (Yüksek lisans tezi, University of Eastern Finland).

Olvera, M. (2019, May 15). Weaponizing the weapon: The state's monopoly on ultraviolence in *A Clockwork Orange*. *Sybil Journal*.

Ortoleva, M. (2003). *Subversion, demystification, and hegemony: Fight Club as a postmodern cultural text* (Yüksek lisans tezi, University of Rhode Island).

Pető, Z. (2026). Progress and its critics: A conservative critique of the myth of progress. *Histories, 6*(1), 3. https://doi.org/10.3390/histories6010003

Reynolds, G. (2014). The monkey on America's back: The fears of 1960s America as seen in the film *Planet of the Apes*. *The Thetean, 43*(1), Article 6.

Rodriguez, M. (2014). Physiognomy and freakery: The Joker on film. *Americana: The Journal of American Popular Culture, 13*(2).

Sanati Nia, E. (2020). *Ruins: The aesthetics of ambiguity* (Yüksek lisans uygulamalı çalışması, University of Manitoba).

Schuon, F. (1984). In the wake of the fall. In M. M. Zarandi (Ed.), *Science and the myth of progress* (pp. 1–27). World Wisdom.

Smesim, A. M. R. A., Ibrahim, H. A., & AbdulZahara, A. T. (2025). A critical discourse analysis of Charlie Chaplin's final speech in *The Great Dictator*. *International Journal of Social Science and Human Research, 8*(8), 6460–6464. https://doi.org/10.47191/ijsshr/v8-i8-81

Spicer, A. (2001). Out of the cynical bind? A reflection on resistance in *Fight Club*. *Ephemera, 1*(1), 92–102.

Sprengler, C. (2022). Art and history in *Woman in Gold* (2015), *The Monuments Men* (2014), and *Francofonia* (2015). In *Screening the art world* (pp. 187–208). Amsterdam University Press.

Touhy, C. K. (2024). *Fight Club*: Symptomatic analysis. *Open Journal of Social Sciences, 12*(2), 15–30. https://doi.org/10.4236/jss.2024.122002

U.S. Congress. (2014). *Monuments Men Recognition Act of 2014* (Public Law 113–116).

Vella, D. (2010). *Virtually in ruins: The imagery and spaces of ruin in digital games* (Yüksek lisans tezi, University of Malta).

Ward, J. (2008). Cloud Gate: Challenging reproducibility. In M. Vicinus & C. Eisner (Eds.), *Originality, imitation, and plagiarism* (pp. 64–78). University of Michigan Press.

Wells, R. (2017). Monumentality: The Statue of Liberty as subject. In R. Wells (Ed.), *Static 2009 by Steve McQueen*. Tate Research Publication.

Werckmeister, O. K. (1997). Hitler the artist. *Critical Inquiry, 23*(2), 270–297. https://doi.org/10.1086/448834

Wills, J. (2017). *Film essay for "Planet of the Apes"*. The Library of Congress.
Witek, D. (2022). *10 artworks spotted in movies*.
Yavuz, A., & Azaklı, A. (2024). Public spaces, cultural life and public art: Interaction and transformation. In G. Uşma (Ed.), *Sustainable approaches in architecture & urban design* (pp. 171–189). Livre de Lyon.

Doç. Mert BARLAS
Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü'nden mezun oldu. Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi alanında yüksek lisans derecesini, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Anasanat Dalı'nda Sanatta Yeterlik derecesini kazandı. Akademik çalışmalarını Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi'nde sürdürmektedir.

He graduated from the Department of Sculpture at the Faculty of Fine Arts, Anadolu University. He completed his master's degree in Fine Arts Education at the Faculty of Education, Gazi University, and his proficiency in art degree in the Department of Sculpture at the Faculty of Fine Arts, Hacettepe University. He continues his academic work at Ankara Hacı Bayram Veli University.

Bir çağın kültürel hafızası, büyük anlatılarla ya da geride bıraktığı somut yapıtlarla birlikte, insanın dünyaya ayırdığı zaman, gösterdiği emek ve üretme iradesiyle biçimlenmektedir. İçinde bulunduğumuz çağ, hızın neredeyse bütün yaşam alanlarını belirlediği, bilginin çoğaldığı ölçüde temasın azaldığı, üretimin giderek daha kısa zaman aralıklarına sıkıştırıldığı bir dönem olarak deneyimlenmektedir. Böyle bir zamanın içerisinde el emeğine, düşünmeye, beklemeye, malzemeyle uzun süreli bir ilişki kurmaya ve bir düşüncenin biçime dönüşmesi için gereken sabra ayrılan her an, aslında insanın kendi varoluşuna yeniden döndüğü bir deneyime dönüşmektedir. Bu kitap, tam da bu nedenle, ortaya konulan araştırmalarla birlikte onlara eşlik eden zamanı, emeği, arayışı, tereddütleri, deneyimleri ve kişisel hafızaları önemseyen bir buluşmanın ürünü olarak değerlendirilmelidir. Burada bir araya gelen her çalışma, farklı bir bakışın, farklı bir yaşam deneyiminin ve farklı bir üretim sürecinin izini taşırken, ortak bir çabanın içerisinde birbirine temas eden düşünceleri de beraberinde getirmektedir. Bu nedenle sanatsal üretime ayrılan zaman ve emeğin anlamı, ortaya çıkan çalışmanın kendisi kadar çalışmayı mümkün kılan kişisel deneyim ve üretim sürecinde de karşılığını bulmaktadır... Bu süreç, insanın dünyayla kurduğu ilişkinin inceliklerini koruyarak sabrı, dikkati, duyarlılığı ve merakı canlı tutmaktadır. Dolayısıyla, ilk bakışta belirli çalışmaların bir araya getirildiği bir yayın niteliği taşıyan bu kitap, gerçekte üretmenin hala bir karşılaşma, paylaşma ve birbirinin emeğine tanıklık etme biçimi olarak sürdürülebileceğini gösteren ortak çabanın kaydıdır.

ISBN: 978-625-8882-19-3