

T.C
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANASANAT DALI
HEYKEL PROGRAMI

HEYKELDE MİMARİ İMGE OLGUSU

(Yüksek Lisans Eser Metni)

Hazırlayan:

201623020002 GÜNGÖR YÜKSEL

Danışmanı:

Dr. Öğr. Üyesi Ömer Emre YAVUZ

İSTANBUL-2019

Güngör YÜKSEL tarafından hazırlanan HEYKELDE MİMARİ İMGE OLGUSU adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince ~~Oybirliği~~ / Oyçokluğuyla Yüksek Lisans Tezi olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi: 27/09/2019

(Jüri Üyesinin Ünvanı, Adı, Soyadı ve Kurumu) :

İmzası:

Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi Ömer Emre YAVUZ (Danışman)

Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi Derya ÖZŞEN

Jüri Üyesi : Doç. Dr. Seda YAVUZ (İ.Ü.)

ETİK BEYAN

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Lisansüstü Tez Yazım Kılavuzuna uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında;

- Tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel etik kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- Atıfta bulunduğum eserlerin tümünü kaynak olarak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Ücret karşılığı başka kişilere yazdırmadığımı (dikte etme dışında), uygulamalarımı yaptırmadığımı,
- Bu tezin herhangi bir bölümünü bu üniversite veya başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunmadığımı beyan ederim.

Güngör Yüksel

İmzası

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa no.</u>
TEŞEKKÜR.....	VI
ÖZET.....	VII
ABSTRACT.....	VIII
RESİMLER LİSTESİ	IX
1. GİRİŞ	1
1.1 Çalışmanın Amacı	2
1.2 Çalışmanın Kapsamı.....	2
1.3 Çalışmanın Yöntemi.....	2
2. HEYKELDE MİMARİ İMGE OLGUSU.....	3
2.1 Mimari Nedir?	6
2.2 Mimari İmge Nedir?	8
2.3 Mimari İmge Bağlamında Konstrüktivizm ve De Stijl	14
2.3.1 Konstrüktivizm	14
2.3.1.1 Konstrüktivizm ve Devrim.....	15
2.3.2 Mimari İmge Bağlamında Konstrüktivizm.....	17
2.3.2.1 Vladimir Tatlin	18
2.3.2.2 Kazimir Maleviç ve Süprematizm.....	20
2.3.2.2.1 Süprematizm	23
2.3.3 El Lissitzky.....	23
2.3.3 De Stijl.....	26
2.3.3.1 Mimari İmge Bağlamında De Stijl Akımı.....	27
2.3.3.2 Georges Vantongerloo.....	28
3. MİMARİ İMGE BAĞLAMINDA ESER ÜRETEN ÇAĞDAŞ SANATÇILAR .	31
3.1 Edoardo Tresoldi	31
3.2 Kurt Schwitters The Merzbau	33
3.3 Dan Graham	35
3.4 Do Ho Suh	37
3.5 Matthew Simmonds.....	39

3.6 David Umemoto	42
3.7 Rachel Whiteread	43
3.8 Mario Merz.....	46
4. UYGULAMALAR	48
5. SONUÇ	59
KAYNAKÇA.....	60
ÖZGEÇMİŞ	63



TEŞEKKÜR

Yüksek Lisans Eser Metni çalışmasında heykel sanatının değişim ve geçiş süreçleri araştırılmış kavramsal ve formel olarak gelinen noktada heykelin mimariyle olan ilişkisi ve etkileri dönemsel olarak değişim süreçleri incelenmiştir. Yapılan bu araştırmada günümüzde heykel sanatının malzeme ve teknik olarak değişim süreçleri göz önünde bulundurularak ‘‘Heykelde Mimari İmge olgusu’’ başlığı adı altında açıklanmıştır. Mimari imgenin heykele dönüşmesinin sanatçı örnekleri verilmiş, işlevsel olarak kabul edilen bazı elemanların heykele aktarılması uygulamalı olarak gösterilmiştir. ‘‘Heykelde Mimari İmge olgusu’’ konulu araştırma yapılırken eğitimim süresi boyunca tecrübe ve birikimiyle kendisinden çok şeyler öğrendiğim Dr. Öğr. Üyesi. Ömer Emre Yavuz'a teşekkür ederim.

ÖZET

(HEYKELDE MİMARİ İMGE OLGUSU)

Heykelde mimari imge olgusunu bütünüyle ele alacak olursak ilk mimari örneklerden günümüze dek devam eden mimarinin ve heykelin yapıyla olan ilişkisi ve özgünlük gösteren yapılar üzerinden “imge” olgusu ele alınmaktadır. İmgelerin mimari bir yapıyla ilişkili olarak kullanılması ve imgelerin zihnimizde yaptığı çağrışımlardan heykel yapmaktır. Başka bir deyişle Mimari elemanları işlevsizleştirerek fakat bir yandan da çağrıştırdığı işlevi tamamen yıkmadan imgelerin heykelin bir parçası olarak kullanılmasıdır.

Geçmişte mimari heykelin dilini kullanarak bir çok tasarımcı yapıtlarını bu doğrultuda ortaya koymuşlardır. Aynı şekilde günümüzde de mimarinin tekniklerinden yararlanarak heykeller yapılmaktadır. Bu da bize mimari ve heykelin etkileşiminden ortaya çıkan yapıtlar sunmaktadır. Yani mimarinin teknik ve yöntemlerini kullanarak heykeller yapmaktır.

Bu çalışmada da mimari elemanlar kullanılarak aynı zamanda bu elemanlar işlevsizleştirilerek fakat bir yandan da çağrıştırdığı işlevi tamamen yıkmadan imgelerin heykelin bir parçası olarak kullanılmasıdır. Aynı zamanda yaşanmış olan deneyimlemelerden yola çıkılarak gezilip görülen ve görülemeyen alanların bize çağrışım yapan imgelerin heykelde yeni bir kimlik kazanması amaçlanmıştır. Yapılan bu heykeller üzerinden örnekler verilerek genel bir bakış sağlanmıştır.

ANAHTAR KELİMELER: Mimari, Heykel, İmge, Mimari İmge, Sanat

ABSTRACT**(ARCHITECTURAL IMAGE IN SCULPTURE)**

The first architectural examples to the present the relationship between the architecture and the sculpture to the structure and the structures that show originality are take something in hand as ' ' image '. Using images in relation to an architectural structure and evocative of images in our minds makes sculptures. In the other hand, Using Architectural image but functionless up to them on the sculptures. the designers who use language of architectural sculpture in the past put forward their works in this direction Nowadays artists make sculptures using the techniques of architecture. that gives us art works collated between sculpture and architecture that makes sculptures using the techniques and methods of architecture In this thesis focusing architectural elements using images as part of a sculpture without completely destroying the function At the same time Using my experiences, travels what i seen and unseen to the images that associate with us are aimed to gain a new identity in the sculpture the overviews is given by giving examples on art Works.

KEY WORDS: Architecture, Sculpture , Image, Architectural Image, Art

RESİMLER LİSTESİ

Resim 2. 1 Do ho Suh — Staircase ,2003 — Tate Modern Art Musem, Londra şeffaf naylon.....	11
Resim 2. 2 .Rachel Whiteread Untitled Stairs (İsimsiz Merdivenler) 2001.....	12
Resim 2. 3 . Vladimir Tatlin, 3. Enternasyonal Anıtı 1920	15
Resim 2. 4 John Utzon Sidney Opera Binası 1973 Sidney Avusturalya	17
Resim 2. 5 Kazimir Malevich Vertical Architectons 1929-31.....	21
Resim 2. 6 . Kazimir Malevich Black Square (Siyah Kare)1913	22
Resim 2. 7 Kazimir Malevich Suprematismo (Supremus Nro. 58)1916	22
Resim 2. 8 El Lissitzky Proun 5 A 1923.....	25
Resim 2. 9 . El Lissitzky DJ Proun Room 1923	26
Resim 2. 10 Georges Vantongerloo Interrelation of Volumes 1919.....	29
Resim 2. 11 Georges Vantongerloo Composition from the Ovoid 1918.....	30
Resim 3. 1 Edoardo Tresoldi Pensieri, İtalya, 2014.....	31
Resim 3. 2 Edoardo Tresoldi Puebla, İtalya, 2015.....	32
Resim 3. 3 Edoardo Tresoldi İncipit, İtalya, 2015	33
Resim 3. 4 he Hanover Merzbau, 1933. Photo courtesy of the Kurt und Ernst Schwitters Archive, Hanover	34
Resim 3. 5 Dan Graham Groovy Spiral, 2013 Two-way mirror, stainless steel 453 x 731 x 230 cm / 178 x 288 x 90 1/2 in.	36
Resim 3. 6 Dan Graham 2-Way Mirror Cylinder Bisected By Perforated Stainless Steel, 2011-12, Stainless steel, perforated steel and 2-way mirror Height 230, diameter 520 cm.....	36
Resim 3. 7 . Dan Graham Two Adjacent Pavilions, 1978-81 Installation view Kröller-Müller Museum, The Netherlands	37
Resim 3. 8 Do Ho Suh Gate (Geçit) 2003.....	39
Resim 3. 9 Matthew Simmonds White Space Statuary 2009.....	40
Resim 3. 10 Matthew Simmonds White Space Statuary 2009	40
Resim 3. 11 Matthew Simmonds Essay in Baroque Space Statuary 2013 (Detay)	41
Resim 3. 12 Matthew Simmonds Essay in Baroque Space Statuary 2013	41
Resim 3. 13 David Umemoto Merdiven No 3 2018	42
Resim 3. 14 David Umemoto Kübik Geometri SIX-11a 2017	43
Resim 3. 15 Rachel Whiteread House (Ev) 1993	45
Resim 3. 16 Rachel Whiteread Untitled Stairs (İsimsiz Merdivenler) 2001.....	45
Resim 3. 17 Mario Merz “Spostamenti della Terra e della Luna un unse” (Dünya ve ayın bir eksen üzerindeki hareketleri) 2003	46
Resim 3. 18 Mario Merz Igloos (İglolar) Pirelli HangarBicocca Milan 2018 2019'daki kurulum görüntüsü.....	47
Resim 4. 2 Geçiş	51
Resim 4. 3 Doktrin	52
Resim 4. 4 Yuva.....	54
Resim 4. 5 Adım Adım	55

Resim 4. 6 Miknatts 56
Resim 4. 7 Alias 57
Resim 4. 8 Backwards..... 58



1. GİRİŞ

Mimari ve heykel insanlık tarihinin belli bir noktasından sonra birbirinin ayrılmaz bir parçası haline gelmiş, özellikle Rönesans'a kadar olan süreçte yapıların bir yardımcı elemanı konumundayken bu süreç Rönesans'la birlikte değişerek, heykel, mimariden ayrılmış, sanat tarihindeki kendi özerk yolculuğuna başlamıştır. Heykel kendine bir mekân yaratmış, başlı başına bir ifade ve anlam biçimi oluşmuştur. Buradan bakıldığında mimarinin en gösterişli anlatım biçimleri olan anıt mezarlar ve tapınaklar gibi birçokmekânda heykel, yapının anlatım dili haline gelmiş, bu yapının kimliğinin kazanması ve özgünleşmesinde en önemli rol oynamıştır. Bu bağlamda heykeltıraş Andrea Calmech tarafından 1572 yılında yapılmış olan ve Sicilya'nın Messina şehrinde yer alan Don Juan De Ausrtia anıtı örnek gösterilebilir. Bu anıt sonrasında 300 yıl devam edecek bir anıt heykeli geleneğinin ilk örneğidir. Bu anıt ile heykel, kamusal alanda ilk kez yerini almış, süreç içerisinde mekân ve insanla olan ilişkisi farklı bir boyuta taşınmıştır.

Heykelin, buradaki serüveninden yola çıkarak Modernizm ile birlikte, heykelin belli kuralları değişerek kaidenin ve anıtsallık anlayışı yıkılmış, her türden malzemenin kullanıldığı bir dönem başlamıştır. Bu dönemde heykel artık geleneksel sorgulama ve anlayıştan uzaklaşmasıyla farklı terimlerde de anlamlandırılmaya başlanmıştır. 20. Yy.ın başlarında başlayan bu çöküşle birlikte, heykel ve mimari bağlamında Konstrüktivizm, Süpremantizm ve De Stijl gibi sanat akımları ortaya çıkmıştır. Heykel ile mimarinin 20. Yy.da artık yeni bir biçim kazandığı bu dönemde mimaride ve heykelde yeni anlayış biçimleri oluşmaya başlamış, mimari imgenin heykel ile birleşim süreci başlamıştır.

Sanayi devrimiyle birlikte gelişmeye başlayan bu süreç yeni imge alanları oluşturarak heykelin yorumlanması ve anlamlandırılmasının yolunu açtığını görmekteyiz. Bu örnekler üzerinden bakıldığında imge kavramı heykelde bir anlatım dili haline gelerek birçok sanatçının ifade biçimi olmuştur.

1.1 Çalışmanın Amacı

"Heykelde Mimari İmge Olgusu" adlı eser metni çalışmasında, mimari öğelerin bir imge olarak heykel sanatında kullanılması çağdaş sanatta bu imgeyi kullanan sanatçı örnekleri üzerinden incelenmiştir.Çalışma Eser metin çalışması ile bütünleşen bir heykel sergisi ile sonuçlandırılacaktır.

1.2 Çalışmanın Kapsamı

'Heykelde Mimari İmge Olgusu' adlı Eser Metni çalışmasının içeriğini oluştururken basılı ve görsel yayınların yanı sıra, internet ve bazı katalog ve kişisel arşivlerden yararlanılmıştır.

1.3 Çalışmanın Yöntemi

Mimari ve mimari imge kavramları araştırılacak. Mimari imgenin heykel sanatında çeşitli kullanımları sanatçı örnekleri üzerinden sorgulanacaktır. Bununla birlikte söz konusu eser metin, araştırma aşaması ve sonrasında edinilecek bilgi ve birikimlerin ışığında gerçekleştirilecek olan heykellerden oluşan bir sergi ile desteklenecektir.

2. HEYKELDE MİMARİ İMGE OLGUSU

Görsel sanatların belirleyici bir dalı olan heykel, imgenin biçimsel olarak ifadesi niteliğindedir. İmge burada belirleyici düşünce aracı olmasından dolayı tarihsel olarak heykelin var oluşundan itibaren farklı biçim ve formlarda karşımıza çıkmaktadır. Özellikle mimarinin tamamlayıcı ögesi olarak kullanılan heykel, yapıyı anlamlandırma biçimi olarak da birçok medeniyet ve dönemde karşımıza çıkmaktadır. Antik Yunan, Mısır ve Antik Roma'da heykel, tapınak ve saray gibi dönemsel özelliklere sahip yapılarda oldukça belirginleşmiştir.

Dönemsel olarak bakıldığında, Rönesans'a kadar heykelin, estetik ve anlamsal olarak yapının tamamlayıcı bir unsuru olarak düşünüldüğü söylenebilir. Rönesans'la birlikte heykelin kamusal alanda ortaya çıkışına ilk kez şahit oluruz. Ancak bu dönemde de heykelin mimari ile bağlarını tam olarak koparttığını söylemek mümkün değildir. Rosalind Krauss, *Mekâna Yayılan Heykel* adlı makalesinde, heykel mantığının anıt mantığından ayıramayacağından bahsederken, heykel ve bulunduğu mekân arasındaki bağlantıyı şu sözlerle anlatır:

"Öyle görünüyor ki heykel mantığı anıt mantığından ayrılamaz. Bu mantık sayesinde heykel anma işlevi gören bir temsildir. Belli bir yere oturur ve bu yerin anlamı ya da kullanımını hakkında simgesel bir dille konuşur. Marcus Aurelius'un, Antik İmparatorluk Roma'sı ile modern Rönesans Roma'sının yönetim merkezi arasındaki ilişkiyi simgesel varlığıyla temsil etmesi amacıyla Campidoglio'nun merkezine yerleştirilmiş olan heykeli bu tür bir anıttır. Equestrian Statue of Marcus Aurelius in the Capitoline Museum, Rome 176-180 CE; or 161-180 CE gilded bronze, about 11' 6" (Resim 2.1).

Bernini'nin, San Pietro Bazilikasını papalığın kalbine bağlayan Vatikan demiryolunun eteğine yerleştirilmiş olan Konstantinos heykeli de yine bu türden, belli bir yere özgü bir anlam oluşturan bir anıttır. Nitekim temsil ve işaretleme mantığıyla bağlantılı olarak işlev gördükleri için heykeller normalde figüratif ve

dikeydirler kaideleri, gerçek yer ile temsil edici gösterge arasında bir aracılık işlevi gördükleri için yapının önemli birer parçasıdır. Bu mantığın çok da esrarlı bir yanı yoktur; gayet iyi kavranmış ve uygulanagelmiş olduğu için Batı sanatında yüzyıllardır muazzam bir heykel üretiminin kaynağı olmuştur.”¹ Krauss’un sözlerinden anlaşılacağı üzere heykel kamusal alana çıktığı ilk anda bile hala mimarının bir parçası olma durumundadır. Gerçi Krauss’un örneklediği Marcus Aurelius heykeli tam anlamıyla kamusal değildir. Heykel, Campidoglio sarayının avlusunda yer almaktadır ve dolayısıyla tam anlamı ile kamusal değildir. Kamusal alanda anıt heykelin ilk örneği belki de heykeltıraş Andrea Calmech tarafından 1572 yılında yapılmış olan ve Sicilya’nın Messina şehrinde yer alan *Don Juan De Austria* anıtıdır.

Bu anıtlarla birlikte üç yüz yıldan fazla devam edecek olan kamusal alanda anıt heykel süreci başlamış olur. Heykelde mimari imge olgusu ise heykel ve mimarlık disiplinlerinin birbirlerinden ayrıldığı heykelin modernist dönemi ile doğrudan ilişkilidir. Aslında, işlev bağlamında mimari ve heykel birbirinden çok farklı disiplinlerdir. Mimari, insanın barınma ve korunma ihtiyacından doğan bir yapı olması onu işlevsel kılmaktadır. Heykel ise; kendi varlığının biçimi sanatçısı tarafından belirlenen yaşayış ve dönemlere göre farklılık gösteren üç boyutlu bir disiplindir. Heykeltıraş Richard Serra “her zaman sanatın işlevsel ve kullanışlı olmadığını düşünmüştür. Mimarlık, özellikle işlevsel ve kullanışlı olan ihtiyaçlara hizmet ediyor”² diyerek mimarlık ile heykelin ayırımına vurgu yapar. Rosalind Krauss’un da belirttiği gibi: “Heykel üretiminin modernist dönemi, anıtı bir soyutlama; işlev bakımından yersiz ve büyük ölçüde kendine gönderen katışıksız bir işaret ya da kaide olarak üretir” ve bu aynı zamanda bir işlevsizliğe de yol açar. Heykelde anıt mantığı, Modernizm ile birlikte çökmekte ve mekân ile bağlarını koparmaktadır. Rosalind Krauss bu süreci şöyle özetler: “19. yüzyılın sonlarında anıt mantığının zayıflayışına tanık olduk. Bu, aşama aşama gerçekleşti ama akla her ikisi de kendi geçiş statülerinin izlerini taşıyan iki örnek geliyor. Rodin’in *Cehennem Kapıları* ve *Balzac* adlı heykelleri anıt olarak tasarlanmıştı. İlki, 1880 yılında

¹ Krauss ROSALİND, *Mekana Yayılan Heykel*, 82, 104.

² Serra RICHARD, *Writings and Interviews*, Chicago University Press.

yapılması planlanan bir dekoratif sanatlar müzesinin giriş kapısına yerleştirilmek üzere ikincisi ise 1891 yılında, edebiyat dehasının anısına Paris'te belli bir yere dikilmek üzere sipariş edilmişti. Çeşitli ülkelerdeki, çeşitli müzelerde birçok türevlerinin bulunmasına rağmen ikisinin de özgün yerlerinde bulunmaması(ikisi de çökmüştür) bu yapıtların anıt olarak başarısızlıklarına işaret eder. Başarısızlıkları bu yapıtların yüzeylerinde bile kodlanmış bir halde mevcuttur: Kapılar o derece oyulmuş ve işlenmiştir ki kapı olarak bir işe yaramadıkları adeta yüzlerinden okunur; Balzac heykeli de öyle bir öznellik içerir ki Rodin'in kendisi bile (yazdığı mektuplardan anlaşıldığı üzere) yapıtın kabul edilebileceğine inanmamıştır.”³

Rodin'in, Dante'nin 1307-1321 yılları arasında yazdığı İlahi Komedya'sını konu aldığı *Cehennem Kapıları* adlı heykeli yapılması düşünülen bir müzenin giriş kapısı olarak tasarlanmıştır. Lorenzo Ghilberti'nin 15.yy da yapmış olduğu Floransa Vaftizhanesi'nin giriş kapısından farklı olarak, ilk başta işlevsel bir kapı olarak tasarlanmasına ve sipariş edilmesine rağmen eser, kapı olma özelliğini kaybetmiştir. Krauss makalesinde, heykelin modernist döneminin yer kaybıyla bağlantılı olduğu dolayısıyla da “anıtı bir soyutlama; işlev bakımından yersiz ve büyük ölçüde kendine gönderen katışıksız bir işaret ya da kaide olarak üretir”⁴ demektedir. Dolayısıyla, Rodin ile birlikte, heykelin kendi inşa sürecini temsil ederek özerkliğini betimlemesi sonucunda artık mimarının bir parçası olmaktan çıkarak işlevsizleştiği ve bununla birlikte ilk defa mimarının heykelde bir imge olarak ortaya çıktığından söz edebiliriz. Thierry de Duve *Ex Situ*'da “özellikle de son yirmi yıldaki heykelin, sit kavramını sitin yok olduğunu kabul ederek yeniden kurma girişimi olduğunu öne sür[mekte]”⁵ ve buna bağlı olarak üç stratejiden bahsetmektedir. Buradan hareketle biz de modernist dönemden itibaren Rodin ile birlikte, heykelde mimari imgenin yer almasını, kaybettiği mimariyi bir tür yeniden kazanma girişimi stratejisi olduğunu ileri sürebiliriz.

³ R, KRAUSS,. a.g.m., 104.

⁴ KRAUSS, a.g.m., 105.

⁵ThierryDE DUVE,*Ex Situ*,82, 111.

2.1 Mimari Nedir?

İnsan yaşadığı dünyayı algılamaya başlamasından itibaren, duyduğu, hissettiği ve gördüğü her şey zihninde imgeler oluşturur. O imgeler hayatında yönelim ve şartlanmaları bakımından önemli rol oynamaktadır. İnsanın en zorunlu ihtiyaçlarından biri olan barınmadan doğan insanın kendine mekânlar oluşturup artık onun bir parçası haline gelmesi zaman içerisinde kaçınılmaz olmuştur. İnsanın göçebe hayattan yerleşik yaşama geçmesinin ardından mekânı algılama ve kullanım amaçları farklılık göstererek inşa edilen yapılarda önemli değişiklikler meydana gelmiştir. Bugün gelinen noktada mimarinin insan üzerindeki etkisi ilk yapılardan çok farklıdır. Özellikle 20. yy. mimarisinde heykelsi yapı terimi kullanılmaya başlanmış ve günümüze dek devam etmektedir. Burada yapının kendisinden çok yapıyı oluşturan elemanlarının (Kapı, pencere, merdiven, kolon, giriş, eli böğründe, payanda, silme, yatay ve dikeyler) heykelle bütünleşmesi ve gerçek işlevinin dışında, imgenin insan bilinciyle olan buluşmasında yüzleşmesi ve alışlagelmiş mekân kurgusundan çıkarak heykele aktarılmasıdır. Bu durumda mimari imge heykele yeni bir anlam kazandırmaktadır.

Birçok hayvanın yaşadıkları bölge ve iklim şartları bakımından kendilerine has barınma ve yaşam alanları oluşturduklarını görmekteyiz. Canlılar içerisinde sadece insan oluşturmuş olduğu mekânı zaman içerisinde geliştirip belli kurallar çerçevesinde düzenlemiştir. Burada, ilk mimari örnekleri oluşmaya başlamış ve farklı biçim ve formda yapılar ortaya çıkmıştır. Bu yapıların, zaman içerisinde insanın yaşam alanına müdahalesiyle farklılaşmasını mimarinin başlangıcı olarak tanımlayabiliriz. Sonuç olarak insan gerek barınma gerekse korunma olsun her daim yaşadığı çevreyi Resimlendirmiş ve geliştirmiştir. Gelişen bu süreçte mimari farklılaşarak günümüze dek uzanan değişim sürecinde başta heykel sanatı olmak üzere birçok sanat dalıyla bir bağ kurarak ilerlemiş ve ilerlemektedir.

Heykelin mimariyle olan buluşmasında imge bir metafor haline gelebilmekle beraber sanatçının bakış açısından yorumlanarak ve kompoze edilerek heykelin karakterinin oluşmasında önemli rol oynayabilmektedir. Mimari imgenin

işlevselliğive yapıya kattığı anlam yapının dönemsel analizinin bir çıkış noktası haline gelebilmekle beraber, yapıyla olan ilişkisinden ayrılarak heykele anlam ve ifade biçimi de verebilmektedir. 20. yy. heykel sanatında sanayinin gelişmesiyle ifade ve anlam biçimi yeni hal kazanmış özellikle metal heykellerde etkisi yoğun olarak görülmüştür. Mimari ve heykel bütünleşerek modern yapılarda heykelsi yapı heykellerde ise mimari tarzda heykel olarak yeni anlamlar kazanmıştır.

Bu bağlamda Prof.Dr.Bülent Özer'in Kültür Sanat Mimarlık adlı kitabında şu ifadelere yer verilmiştir. Sanat ya da mimarlık tarihini ele alırken, onu insanlık tarihinin üç temel aşamasını meydana getiren Göçebe uygarlık – Tarımsal Uygarlık – Endüstri Uygarlığı dönemlerine göre mafsallandırmasının en isabetli yöntem olacağı kesindir. Gerçekten de uygarlığı, giderek de kültürü radikal değişikliklere başkalaşımlara uğratan bu üç dönüm noktasını somut örneklerle en iyi yansıtabilen disiplinin,hem teknik hem de sanatsal niteliklerinden dolayı mimari olduğu söylenebilir.⁶

Mimari mekânın tanımı, onun biçimsel olduğu kadar insan yaşamına ilişkin özelliklerini de içermektedir. Bu açıdan mekânı aşağıdaki nitelikleriyle birlikte düşünmek gerekir. Yapı, mekânı sınırlanan boşlukla,sınırlayan öğelerin ortak oluşturdukları bir olgudur. Sadece boşluk ya da hacim değerleri, ya da sadece sınırlarıyla bir mekânı tanımlamak olası değildir. Mekân, hareketle belirlenir. Boşluğun, mimarinin ayırıcı ögesi olması onun gerçek yaşam değerlerinin ifadesi olmasındandır. Canlı varlık hareketlidir. Hareket ise ancak boşlukta olabilir. Böylece mekân içindeki potansiyel hareket olanaklarına göre tanımlanacaktır. Bu hareket sadece yapı içinde bir yerden bir yere gitmek için değil aynı zamanda içindeki insanın bakışıyla yapı sınırlarına doğru uzanan görsel bir harekettir.⁷

Bu hareket çoğunlukla yönelimseldir şuraya git, yukarı çık, aşağı in, sağa dön, sola dön gibi...

⁶ Bülent ÖZER, **Kültür Sanat Mimarlık**, 189.

⁷ Doğan KUBAN, **Mimarlık Kavramları**, 15.

Mimarinin oluşum sürecine tarihsel olarak bakıldığında insanın zihninde oluşan imgeleri, iki boyutlu veya üç boyut olarak dışa vurması, görsel kılma çabası ve bir ifade anlam biçimi olarak değerlendirilebilir. Daha sonraları insanın yerleşik hayata geçmesiyle birlikte oluşan beraber yaşamın getirmiş olduğu mekân oluşturma güdüsü insanın ilk yapı örneklerini ortaya çıkarmıştır. Buradan örnek verecek olursak Şanlıurfa'da 1995 yılında başlayan kazı çalışmalarında keşfedilen Göbekli tepe insanlık tarihinin gelişim sürecini baştan yazmıştır. Şuana kadar bulunan en eski yerleşik yapı olan bu yeri incelediğimizde avcılık ve toplayıcılıkla geride kalmış insanın mekân oluşturup ilk mimari yapı örneklerini ortaya koyduğunu görmekteyiz.

2.2 Mimari İmge Nedir?

İnsan yaşadığı dünyayı, algılamaya başlamasından itibaren duyduğu hissettiği ve gördüğü her şeyin beyninde imgeler oluşturduğundan bahsetmiştik. Söz konusu imgeler, hayatı boyunca yönelim ve şartlanmaları bakımından önemli rol oynamaktadır. Dış dünyanın duyumsamaların ve izlenimlerin zihinde görüntüye dönüşmesi resimsel bir değer kazanır. Burada imge, sınırsız bir hayal gücünün anahtarı niteliğindedir. İnsanın göçebe hayatından yerleşik yaşama geçmesinin ardından mekânı algılama ve kullanım amaçları farklılık göstererek inşa edilen yapılarda önemli değişiklikler meydana getirmiştir.

Bugün gelinen noktada mimarinin insan üzerindeki etkisi ilk yapılardan oldukça farklıdır. Mimaride imgelerin oluşumu, insanın yerleşik yaşama geçmesiyle daha da belirginleşmiştir. Burada insan, yapının konumu ve kullanım şekli itibarıyla özellik kazandırarak elemanların etkisiyle farklı imgeler çağrışımları oluşmuştur⁸.

Tarih boyunca insanlar yaşadığı çevreyi düzenleyerek küçük koloniler halinde yaşamış daha sonradan adına köy, kasaba, kent ve şehir diye adlandıracağımız yaşam alanları oluşmuştur.

⁸Richard LEPPERT, *Sanatta Anlamın Görüntüsü İmgelerin Toplumsal İşlevi*,14.

İnsanlar küçük yaşam alanlarından daha büyük yaşam alanlarına geçtikçe mimaride de önemli değişiklikler meydana gelmektedir. Değişen mimari yapılarda artık yapıların kendi özgü doluluk, boşluk, yükseklik, yatay ve düzeylikler gibi farklılıklar oluşarak mimaride yeni diller oluşmaya başlamıştır.

Buradan itibaren bu oluşan mimari yapılarda kendilerine özgü imgeler oluşmuştur. Sütun başlıklarından, piramit yapılara amfi tiyatrodan tapınaklara uzanan bir mimari eserler bütününün hepsinin ortak özelliği kendilerine has imgelerden oluşmasıdır. Bu imgeler bazen bir merdiven bazen de bir pencere olarak yapının dönemi ve özelliklerine göre farklılık göstererek karşımıza çıkmaktadır. Mimari imge diye adlandırdığımız yapıya özgü olmasının yanında kendi içlerinde de büyük benzerlikler gösterebilmektedirler. Yapıyla insanın arasında kurduğu bağ ve estetik kaygılarından kaynaklanan bu imgeler bize insan ve yapı arasındaki ayrılmaz bütünlüğünün bir göstergesi haline karşımıza çıkmaktadır. Richard Leppert, *Sanatta Anlamın Görüntüsü-İmgelerin Toplumsal İşlevi* (2002) kitabında imgelerin insanlara asıl dünyayı değil, dünyalardan bir dünya gösterdiğini belirtir ve imgelerin, gösterilen şeyler değil bunların temsili yani 'yeniden sunumu' olduğunu belirtir.

Leppert'e göre "İmgeler maden cevheri gibi kazılıp çıkarılan şeyler değil, belli bir sosyo-kültürel ortam içerisinde belli bir işlev görmesi için inşa edilen şeylerdir." (2002:14). İster sinema ya da televizyon görüntüsü, isterse fotoğraf veya resim olsun, imgeler insan bilincinin bir ürünüdür. İnsan zihni ne kadar direnirse dirensin, az ya da çok bir derecede yaratılan bu imgelerin - aslında kendisine gösterilenlerin - etkisinde kalmaktadır.⁹

İmgenin zihinsel bir süreç olduğunun altını çizen Husserl ve Sartre'ın (2006) düşünceleri doğrultusunda, mimari tasarımda "yeni" ve özgün olanı üretme konusunda imge kavramının mimarlık disiplini içindeki konumu sorgulanmalıdır. İmgenin varoluşsal durumunu tartışan Husserl, onu maddi imge ve zihinsel imge olarak ikiye ayırır; bu bağlamda imgenin gündelik hayatta ve mimarlık alanında

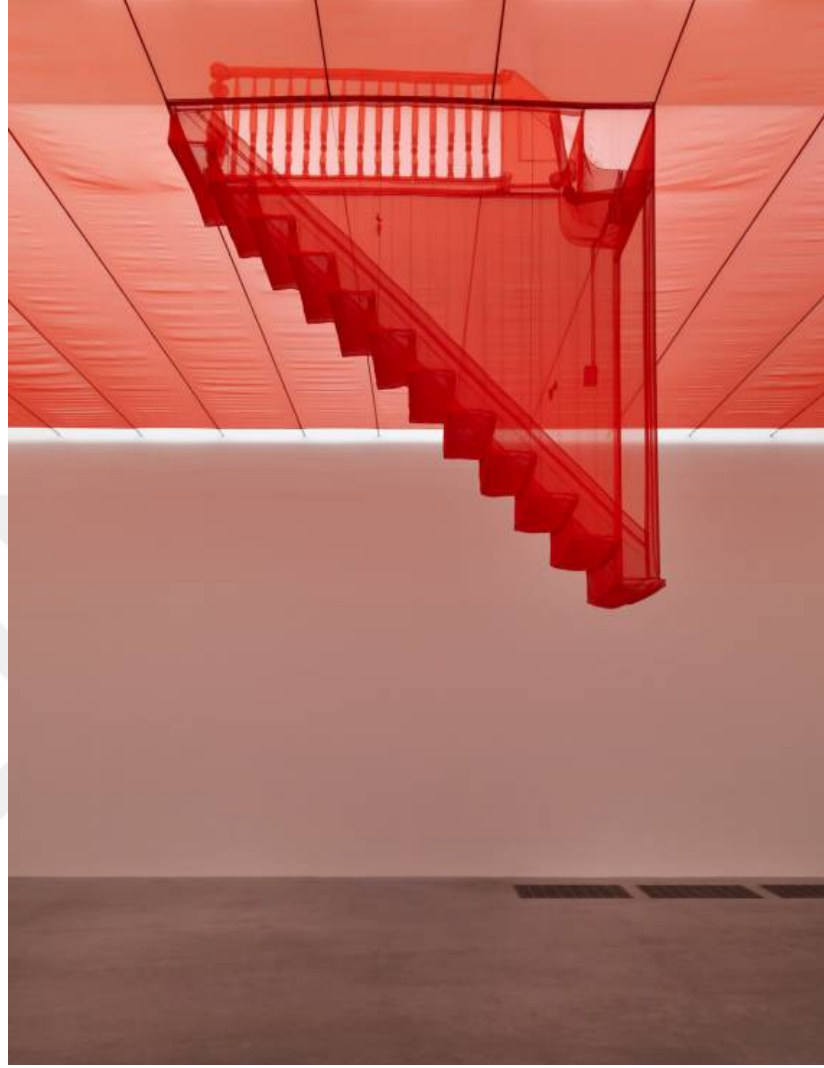
⁹Richard LEPPERT, a.g.k., 15.

kullanılışına büyük bir açılım getirir. Bilincin yönelmişliğinin ortaya çıkardığı ve algıdan daha öte bir zihinsel oluşum olarak tanımlanan imge, nesne ile öznenin anlam üretmek üzere buluşmuş olduğunu hatırlatır. Sartre’ın imge-yapıntı kavramı da, Husserl’in bu zihinsel imge tanımı üzerinden “Yeninin üretimi için imgenin yerini tartışma olanağı sağlar.

Sartre (2006), zihinsel imgenin depolanmış biçimler bütünü olmadığını vurgular; bu biçimlerin zihnimizde farklı Resimlerde birleşip “yeni” olanın üretilmesine olanak sağladığına işaret eder.¹⁰ Bu bağlamda, aşağıda bazı mimari imge örneklerini inceleyerek konuya biraz daha açıklık kazandırmaya çalışılacaktır.

Basamaklar, bu anlamda, plastik etki, işlevsel olma ve mekân kurucu olma gibi özellikleriyle mimari yorumuna kavuşur. Böylelikle de, çözülmesi gereken bir detay sorunu olmaktan öteye taşınarak, tasarım sorunu olmaya başlar, mekân tasarım sürecinde önemli yer tutar. Bu tutum, yani basamaklar dizgesinin, mimari tasarımın ayrılmaz bir boyutu olarak mekâna dâhil olması, ilk basamaktan korkuluğa, malzeme-strüktür seçiminden plastik etkisine kadar etkisini hissettirir. “Merdivenkovası” olmaktan öte mekânı hem işlevsel hem de görsel bakımdan bütünleyen bir etki yaratır. Merdiven imgesi çağdaş heykel sanatında pek çok örnekte karşımıza çıkması açısından önem arz etmektedir.

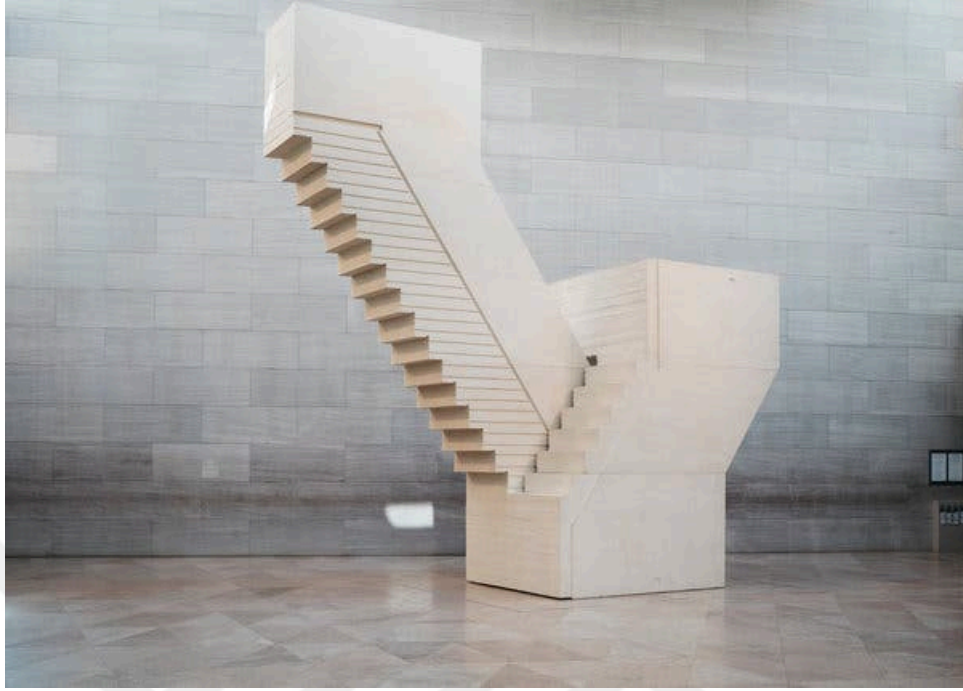
¹⁰ Zeynep Yeşim ALEMDAR - Semra AYDINLI, **D Mimarlık, Planlama, Tasarım**,87.



Resim 2. 1Do ho Suh — Staircase ,2003 — Tate Modern Art Museum, Londra şeffaf naylon

Kaynak :<https://medium.com/@yigiterbas/sanatta-fark-yaratanlar-do-ho-suh-d847c7f97994>

Do ho Suh Staircase (merdiven) isimli bu çalışmasında naylonlardan tasarlayarak mimari bir eleman olarak izleyiciye sunması merdivenin gerçek kullanımının dışında kesin bir şekilde zıtlık yaratır. Sergilendiği alanda birebire oranda tasarlanması izleyicide gerçeklik duygusunu güçlendirmiştir.



Resim 2. 2 .Rachel Whiteread Untitled Stairs (İsimsiz Merdivenler) 2001

Kaynak: <https://www.nytimes.com/2018/10/04/arts/design/rachel-whiteread-national-gallery-of-art-review.html>

Tarihte kapının ilk örneklerine baktığımızda yapıların üst bölümünde yer almakta, daha sonraları farklı tasarımlarla karşımıza çıkmaktadır. Temel olarak bir yere giriş, çıkış ve geçişi temsil etmesi ve işlevselliğinin dışında farklı anlamlar yüklenmesi onu daha kavramsal bir hale getirmiştir. Yapıda duvarlar arasında geçişin sağlanması engellerin kalkmasını keşfetmek kapıyla mümkündür. Büyüklük, küçüklük, dar ve geniş olarak her türde tasarlanan yapının en belirgin temel elemanlarından biridir. Bir mimari yapının deneyimlenmesinin ilk başlangıç ve giriş noktasıdır. Tıpkı merdivende olduğu gibi kapının da yapı elemanından mimari bir imgeye dönüşmesi onun kavramsal ve biçimsel olarak yorumlanması, işlevselliğinin dışında bir mimari imge olarak sanatçılar tarafından heykelleştirilmesinde imgesel bir bakış açısıyla mümkün olmuştur. Bir mimari yapı veya eleman imgesel açıdan heykelleştirilmesinde bir karşılık bulması işlevselliğinin dışında kullanılarak fakat çağrıştırdığı imgeyi çokta yıkmadan heykelin bir parçası haline gelebilmektedir.

Yapıda mimari imge olarak nitelendirdiğimiz merdivenin dünyanın her yerinde ihtiyaca göre tasarlanmış bir yapı elemanıdır. Öte yandan merdivenin en temel özelliklerinden biri yükselişi ve inişi temsil etmesidir. Basamaklar dizisinden oluşan bu tasarımın, mekândan mekâna geçişi ve katları birbirine bağlaması estetik olarak da mekânı tamamlaması onu yapının önemli bir elemanı (imgesi) yapmaktadır. Kimileri için tedirginlik, kimileri için de bağlayıcı özelliğe sahip olan merdivenin yapıda sınırlayıcı bir özelliğinin olması aynı zamanda sonsuz bir yükselişi ifade biçimi olarak da birçok kültürde kendine yer edinmiştir. Birçok medeniyetin mimari yapılarında ve kutsal kabul edilen mekânlarında merdivenin işlevselliğinden çok, basamak sayısı belirli bir dizilime göre kullanılarak yüklenilen anlamın işlevselliğinin ötesine geçerek mekânların karakterlerini oluşturmuştur. Yapının bağlayıcılığı ve kat sınırlarının belirlenmesinde boşluğun ötesine giden yolu temsil etmesi kavramsal olarak birçok heykeltıraşın kullandığı bir yapı elemanı olarak da heykele dönüşmesi merdiveni mimari bir imge olarak önemli kılar.

İnsanın duyularıyla algıladığı zihinsel gerçeklik, imgeyi üretenin yaşantısı, geçmiş deneyimleri, içinde olduğu duygusal ve sosyal durumlara göre farklılık gösterir. Dolayısıyla, duygu, düşünce ve görüleni zihinden çıkarıp bir yüzeye aktarma girişimi ile imge oluşturma olanağı bulur. Zihinsel bir süreçten geçen ve yaşamsal gerçekliklerle Resimlenen imgeler, her bireyde yeni bir imgeye dönüşür.

İmge, zihinde oluşan izlenimleri, dünyaya ilişkin gerçeklikleri, yeniden üretir ve belirli bir bilince dair görsel yansımalar sunar. İmgenin sanatsal temsili, gerçeklikle olan ilişkisine bağlıdır. Henri Bergson (1859-1941)'a göre edimsel olarak verili olan imge, bir tür varoluştur ve bu varoluş içinde kişi, maddeyi kendinde bir imge haline getirip onu, imgeler bütünü olarak algılar. İnsanın doğuştan getirdiği yaratma yeteneğiyle algıladığı bu imgeler bütünü değişik formlar alır.

Gösterge bilimsel açıdan kapı imgesi, dilsel ve dil dışı görsel gösterge olarak ele alınabilir. Sanatta, doğrudan kendi nesnel varlığıyla resimsel yüzey oluşturan ya da çeşitli iz düşümlere olanak sağlamasıyla tercih edilen kapı imgesi, herkes için aynı şeyi simgelemez. Ama kapı imgesi maddi varlığıyla, kapının maddi özelliklerini

gösterendir. Maddi boyutuyla algılandığında herkes için aynı gösterendir. Gösteren olarak kapıyı anlama ya da yorumlama sürecinde de kapı imgesi gösterilendir. Gösteren-gösterilen ilişkisinde de kavramsal içerik olarak kapı imgesi göstergedir.

Anlam kapsamı çok geniş olan kapı, aynı zamanda anlamla, biçimi bir araya getiren bir dil göstergesidir. Gösterge; “Bir gerçekliğin, olgunun ya da kavramın kendi gerçeklik düzleminde değil de, başka bir gerçeklik düzleminde ifade edilebilmesini sağlayan simge ya da işaret” tir.

2.3 Mimari İmge Bağlamında Konstrüktivizm ve De Stijl

1910 – 1920 yıllarında Rusya’da ortaya çıkan, heykelde mekânın biçim ve form algısının yontularak değil de bazı elemanların bir araya getirilerek kompoze edilmesi Konstrüktivizmin temelini oluşturur.

2.3.1 Konstrüktivizm

1910 – 1920 yıllarında Rusya’da ortaya çıkan, heykelde mekânın biçim ve form algısının yontularak değil de bazı elemanların bir araya getirilerek kompoze edilmesi Konstrüktivizmin temelini oluşturur. Mekân problemine önem veren bu yeni anlayışta heykel yapımında daha önce hiç kullanılmayan materyaller kullanılarak mekânın içinde ve dışında yeni bir boyut kavramı gelişmiştir. Cam, boru, metal levha, tel, demir gibi inşaat malzemeler kullanılmış, mekânda zamansal bir algı oluşturulmuştur. Geleneksel heykel anlayışından çok farklı olan bu ifade biçimi, oluşturulan kompozisyonların şeffaflığı, mekânın okunabilirliği ile kütsel olan heykelin adeta nefes almasını sağlayarak, heykel tarihindeki yerini almıştır. Bu hareketin en önemli temsilcilerinden olan mimar ve heykeltıraş Vladimir Tatlin’in 3. Enternasyonal Anıtı, heykelde Konstrüktivizmin ve mimarinin yaklaşması açısından önemli bir yere sahiptir. Vladimir Tatlin bu eseri ile işlevsel olan binalara da soyut anlamlar yüklenmesi ve mekânların farklı bir boyutta okunmasıyla da

önemli bir yere sahiptir. Aynı zamanda günlük yaşamda kullanılan malzemelerin heykelleşmesi halkın sanata olan yaklaşımında önemli bir etkiye sahiptir.



Resim 2. 3. Vladimir Tatlin, 3. Enternasyonal Anıtı 1920

Kaynak: <https://www.ideelart.com/magazine/vladimir-tatlin-monumenttothethird-international>

2.3.1.1 Konstrüktivizm ve Devrim

1917'den sonra eğer Süprematizm'in bir formlar metafiziği olarak belirlendiği söylenebilirse, Konstrüktivizm de devrimci toplumsal dönüşümün bir praksisi sayılmalıdır.¹¹ Bu açıdan, Konstrüktivizmle en geniş anlamıyla üretimle bağlanır. Marksizm'e göre bütün hayatın ve tarihin alt yapısı 1922'de Berlin'de yayınlanan *Objet Dergisi*, Rus çağdaş sanatına ayırdığı ilk sayısının da Konstrüktivist "sanatın üretimle birve hayatın içinde" olduğunu vurgular. Konstrüktivizm, "hem üretim hem

¹¹ Ali ARTUN, *Sanatın İktidarı*, 79.

sanattır" (proizvodstvennoye iskusstvo), sanat ve üretim süreçlerinin tam anlamıyla birbirleriyle kaynamasıdır.¹²

1914 yılından itibaren Moskova'daki bir grup sanatçı Mühendislik tekniklerini heykel konstrüksiyonlarında kullanılmaya başlamış ve yapılan bu objelere "konstrüksiyonlar" denmiştir. Konstrüktivizm, heykelde mekân problemine önem veren akımların başında gelir. MekânıResimlendirirken getirilen yenilik şudur: Artık heykeldeki mekân sadece bir kütlenin yontulması ile değil bir takım elemanların bir araya getirilerek dinamik bir biçimde kompoze edilmesi ile de sağlanmaktadır. Böylece heykelde iç ve dış mekân ve buna bağlı olarak da dördüncü boyut kavramı ortaya çıkmıştır.

Bu yeni hareketin temsilcileri olan Antoine Pevsner, Aleksander Rodchenko, George Vantongerloo, Kazimir Maleviç, László Moholy-Nagy, Naum Gabo gibi sanatçılar, kavramsal olarak "sanat için sanat" görüşünü reddederek endüstriyel malzemelerden oluşan bu yeni sanatı toplumcu kılmayı hedeflemiş, üretimlerinin topluma yönelik olmasını savunmuşlardır. Konstrüktivizmin asıl amaçladığı, dünya düzenini yorumlamaktan çok onu değiştirmenin yolunu arama çabasıdır. Aynı zamanda mimariye ilham veren bir hareket olarak da modern mimariyi oldukça etkilemiştir. Heykelsi yapı anlayışı gelişmiş, birçok mimar yapıları bu bağlamda tasarlamaya başlamışlardır. Bu hareketin heykel ve mimarinin birbirleriyle olan etkileşiminden örnek verecek olursak, 1959'da inşasına başlanan ve 1979 açılan Sidney Opera Binası, heykelsi yapı örneği olarak karşımızda durmaktadır. Başlı başına bir heykel formunda inşa edilen bu yapının, temel olarak heykel ve Konstrüktivizmin yaratıcı sürecinden geçtiğini görmekteyiz. Sonuç olarak, heykele yeni bir soluk getiren Konstrüktivizminin hareketi birçok sanatsal alanda etkin olmuş, temel olarak da toplumsalcı yaklaşımıyla ve yapıcılığıyla sanat tarihindeki yerini almıştır.

¹² Eda ERK, 20. yy. Sanatında Mimari-Heykel Yakınlaşmasına İlişkin Bir İnceleme, 55.



Resim 2. 4John Utzon Sidney Opera Binası 1973 Sidney Avusturalya

Kaynak: <https://www.afar.com/places/sydney-opera-house-sydney>

2.3.2 Mimari İmge Bağlamında Konstrüktivizm

20. yy. sanatında mimari ve birçok sanatsal alanlarda önemli değişikliklere gidilmesi form ve biçim algısının yeniden inşa edilmesi Konstrüktivizmin makineleşmeye başlayan dünyaya entelektüel anlamda cevap vermesi özellikle mimariyi köklü bir değişim sürecine sokmuştur. Diğer bir açıdan değerlendirecek olursak makineleşen dünyanın insan zihninde belirmeye başlayan imgelerin bir grup sanatçı tarafından görünebilir kılınmasıyla imgenin yeni bir anlatım dilini oluşturmuştur. Konstrüktivist sanatçıların yaptığı heykelerde bunu net olarak görebilmekteyiz. Vladimir Tatlin, 3.Enternasyonal Anıtı'ndan Georges Vantongerloo'nun heykellerine kadar imgenin zihinsel sürecinde gördüğümüz çağrışımların görselleşmesi adına en güzel örneklerdendir. Bu sürecin içerisinde üretilen eserlerin farklılaşması her bir sanatçının deneyim ve tecrübelerinin sanat

eserlerine dönüşmesi her zihnin oluşturduğu imgenin bir başka kapıyı açması sahip olduğu deneyimle ilerlediğinin bir göstergesidir.

Sonuç olarak gördüğümüz duyduğumuz hissettiğimiz hey şey, çağrışımın imgeleşerek görsel olarak sunulması sanat eserleri olarak Konstrüktivizm ve sonrasında karşımızda durmaktadır. Heykeltıraşlar oluşturmuş oldukları kompozisyonlarda, mimari etkiyi arttırarak heykelsi mekân anlayışı ortaya çıkmıştır. Mimaride ve heykelde yeni aylaışın gelişmesi sanatçılar tarafından mimarinin ve heykelin yeniden inşa edilmesi mimari imge bağlamında da yeni oluşumlar sanatçıların eserlerine yansımıştır. Süreç içerisinde mimariye yol gösteren heykelin hem form hem de kavramsal olarak yaşadığı değişiklik tüm dünyada etkisini göstermiştir. Bu bakımdan heykelleşen mimari yapılar ve mimarileşen heykeller dönemi başlamıştır. Bu noktadan sonra heykel yaşamın içinde yer alarak bir mekânlaşma sürecinin parçası olarak içine girilebilen dolaşılabilir heykeller yapılarak izleyicinin daha önce hiç yaşamadığı deneyim süreçleri başlamıştır. İşlevsel bir oluşum olan mimari ile heykelin bu denli iç içe girdiği bir sürecin başlaması ancak kullanılan malzemelerin değişim süreçleriyle mümkün olmuştur. Mimaride ve heykelde köklü bir değişim sürecinin yaşanması yeni mimari imge oluşumunun önünü açmış, heykelin içinde yer almaya başlamıştır. Bir çok Konstrüktivist sanatçı, günlük hayatta kullanılan malzemelerden ve makine parçalarından heykeller yapmış, yeni mimari ve mimari imgelerin oluşum süreçlerini derinden etkileyerek günümüzde de birçok sanatçının eserlerine esin kaynağı olmuşlardır.

2.3.2.1 Vladimir Tatlin

Konstrüktivizm hareketinin en önemli temsilcisi olan Vladimir Tatlin resim yaptığı gençlik yıllarında çoğunlukla denizcilik konularını işlemiştir. Daha sonraları yaptığı resimlerde kabartma olarak uygulamaya başlayan Vladimir Tatlin cam, ahşap ve metal gibi gündelik malzemeleri kullanarak resimlerini geliştirmiştir. Yapmış olduğu bu kompozisyonlarla gerçek mekânı resme aktararak tualde üç boyut algısını izleyiciyle buluşturmuştur.

Tabi burada Picasso'nun atölyesine yapmış olduğu ziyaretinin etkisi de büyüktür. Bu konuyla ilgili olarak Ali Artun'un Sanatın İktidarı kitabında şöyle söylenmektedir.

- a. Picasso'nun sanatında Tatlin'i çarpan, geometriden ziyade kolajdır.1913-1914 yıllarında Picasso'nun atölyesini ziyaret ederken onun çeşitli malzemelerden yaptığı kolaj deneylerini izlemiş ve kolaj yoluyla pentürün güzellik doktrininin yıkılabileceğini keşfetmek onu baştan çıkarmıştır. Artık neyle istersen onla resim yapabilirsin; borularla, pullarla, oyun kağıtları ve kartpostallarla,mumlarla,bez, kâğıt veya gazete parçalarıyla, gömlek yakalarıyla." Tatlin'in konstrüktivist estetiğinin temelini oluşturacak " rölyef pentür'leri böyle başlar.¹³
- b. Moskova St. Petersburg'da,Aralık 1915 -ocak-1916 'da açılan sergide köşe rölyefleri izleyiciyle buluşmuştur. Burada kullandığı malzemeleri ve teknolojiyi sanatın egemenliğine sokma düşüncesi olan Vladimir Tatlin bir kaç yıl sonra Konstrüktivizmin adına yapacağı çalışmaların sinyalinin vermiştir. 1920 yılında yapmış olduğu ve bugün dahi tüm dünyada Konstrüktivizmin simgeleşmiş eseri 3.Enternasyonal Anıtı hem heykel de hem de mimarlığın kavramsal ve biçimsel olarak değişiminin en güzel örneklerinden birini sergileyen Vladimir Tatlin, işlevsel olan bir formu işlevsel olmayan bir heykel anlayışıyla inşa etmiştir. Bu anıt aynı zamanda mimarının de yeniden inşasına neden olacaktı. Çünkü mimari ve heykelde aynı malzemelerin kullanılması mimari ve heykeli birbirine iyice yakınlaştıran en önemli ortak özellik olmuştur. Burada Vladimir Tatlin 'nin anıtına baktığımızda daha çok bir mimari yapının konstrüksiyonunu hissederiz fakat bu mimari tarzda yapılan bir heykeldir. Tasarım olarak mimarının temelinden ve yaşamın içinde olan formlardan yola çıkarak oluşturduğu bu yeni ifade biçimini Vladimir Tatlin şöyle açıklamaktadır.
- c. Anıtım çağın bir simgesidir.Onda sanatsal ve yararlı formları birleştirerek sanat ile hayat arasında bir çeşit sentez yarattım.¹⁴

¹³ Ali ARTUN, a.g.k., 46.

¹⁴Ali ARTUN, a.g.k., 90.

Vladimir Tatlin'in izlediği yolu ve malzeme tercihinin mimari açıdan ele alacak olursak çağdaş mimarlığa ışık tutan ve kendisinden sonra birçok mimara esin kaynağı olarak gerek fikir olarak gerekse biçimsel olarak büyük bir etki bırakmıştır.

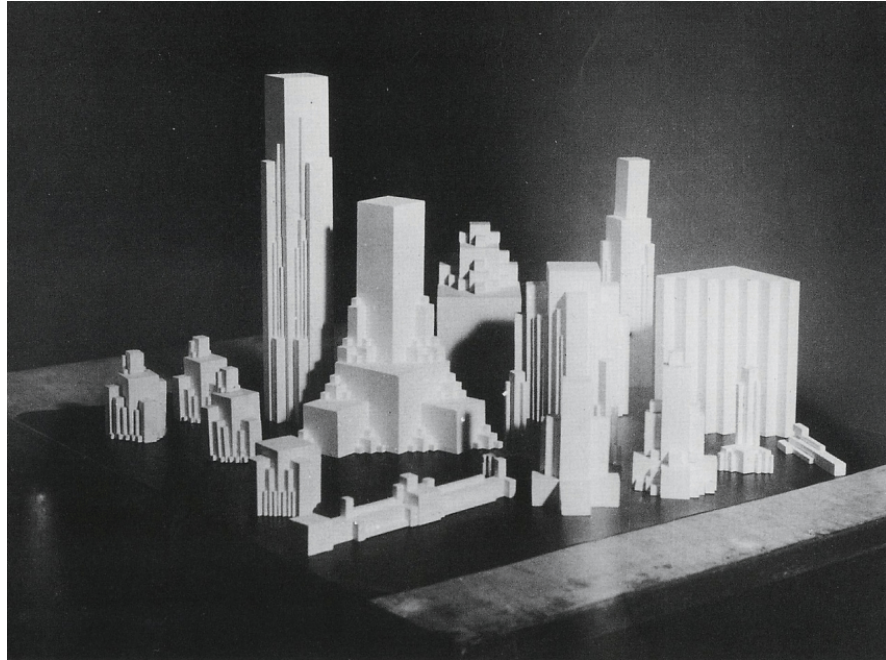
2.3.2.2 Kazimir Maleviç ve Süprematizm

1878 yılında Kiev yakınlarında doğan Kazimir Maleviç, nesnelere ve objelere oluşturan temel geometrik alt yapıyı üçgen, kare, çember ve dikdörtgenlerle belli bir kompozisyon kurgusuyla bir araya getirerek Süprematizm'in temelini oluşturmuştur. Süprematizm anlayışında his ön plana çıkarak nesnelere görüntüleri geride kalır. Süprematizm de her şeyin anlamsızlaşması izleyicide hiçlik duygusunu uyandırması onu diğer sanat hareketlerinden farklı kılmıştır. Toplumsal olarak bazı kurallara karşı duruşuyla döneminde de oldukça eleştirilmiştir. Kazimir Maleviç'in öncülüğünde Süprematizm soyut anlayışın en temel noktasını temsil ederek 20. yy.ın ilk çeyreğinde oldukça dikkat çekici bir hareket olarak birçok sanatçıyı da etkilemiştir. Kazimir Maleviç'in eserlerinden bahsedecek olursak en çok bilinen 1913 yılında yapmış olduğu "Siyah Kare" isimli eserdir. Bu eser tam anlamıyla soyut olarak karşımızda durmaktadır. Beyaz zemin üzerine Siyah Kare olarak boyanmış olan bu resimde, sıfır noktası olarak tanımlayabileceğimiz bir hissiyat hâkimdir. Adeta hiçliği temsil etmesi alışla gelmiş resim kompozisyon kurgusunun önüne geçerek onu diğerlerinin farklı kılarak Süprematizm hareketinin akıllardan çıkmayacak eseri haline getirmiştir. Daha sonra bu resmin farklı varyasyonlarını da yapan Kazimir Maleviç, sıradışı bakış açısıyla ve resimleriyle 20.yy. sanatında önemli bir etkiye sahiptir. Kazimir Maleviç'in Süprematizm'i için Ali Artun'un 'Sanatın İktidarı' kitabında şu ifadeler yer verilmiştir.

- d. Maleviç'in kurduğu harekete "Süprematizm adını vermesinin nedeni "soyut sanatın yeni felsefesinin üstünlüğünü/büyükliğini/tanrısallığını(supremacy)" imlemek istemesidir ancak felsefe olarak bağlılığına rağmen onun felsefeden kastettiği sanattır. Sanatın felsefenin çok ötesinde bir derinliği olduğuna inanır ama bu sanat

Süprematizm'dir yani bir anlamda sanatın sonudur. Hegel sanatın felsefeye dönüşerek sora ereceğini öngörmüştür. Maleviç için Süprematizm sanatın sonudur. Sanatın yerini hayat inşa etmek olacaktır.¹⁵

Kazimir Maleviç'in Süprematist mimari uygulamalarında resimlerinde yarattığı duygu daha sonraları yeni bir mimari anlayışa dönüşecektir. Sanatçı bu uygulamalarıyla tuvale bağlı kalmadan heykelin üç boyutunu kullanarak Süprematizm'in bir sonraki adımı olarak adlandırmıştır. Bu üç boyutlu çalışmalarına arkitekton adını vererek kurallarının ise Süprematizm'e bağlı kalınması gerektiğini savunmuştur. Kazimir Maleviç'e göre bu çalışmaları adeta Süprematizm'in anıtı haline gelecekti. Bu bağlamda Kazimir Maleviç'in oluşturduğu mimarinin imge tuvalden ayrılarak yeni bir imgeler bütünlüğünün oluşumunu görmekteyiz. Sonuç olarak bir mimari imge örneği olarak tanımlayabileceğimiz bu modeller heykel ile mimarinin bir buluşma noktası niteliği de taşımaktadır.



Resim 2. 5Kazimir Malevich Vertical Architectons 1929-31

Kaynak:<https://thecharnelhouse.org/2014/03/12/suprematism-in-architecturekazimirmalevich>

¹⁵Ali ARTUN, a.g.k.,56-57.



Resim 2. 6. Kazimir Malevich Black Square (Siyah Kare)1913

Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artists/kazimir-malevich-1561/five-ways-look-malevichs-black-square>



Resim 2. 7Kazimir Malevich Suprematismo (Supremus Nro. 58)1916

Kaynak: <http://proa.org/eng/exhibicion-kazimir-malevich-obras.php>

2.3.2.2.1 Süprematizm

Süprematizm temel olarak geometrik soyutlama anlayışından çıkış yapan objeleri ve nesnelere belli parçalara bölünmesini ve tekrardan bu parçaları geometrik olarak bir düzen içinde kompozite edilmesi olarak tanımlayabiliriz. Doğadaki nesnelere ve objelerin yer almadığı hiçlik anlayışından beslenen bir hareket olarak 20. Yy. ilk çeyreğin sanatsal değişimlerin yaşandığı hızla gelişen düşüncelerin olduğu bir dönemdir. Tam da bu zamanda ortaya çıkan Süprematizm döneminde oldukça etkili bir sanat hareketidir. Süprematizm anlayışında dünyamızdaki objelerin çok bir anlamı yoktur. Duyguların ön planda olması nesnelere alışık gelmiş görüntülerinin ötesinde bir dünya sunarak hiçliği sunmasıdır. Bu da bize bu harekette salt bir soyutluk anlayışını sunarak her türlü gerçeklikten kaçıştır. Geleneksel resmin aksine her türlü tavır ve duruştan uzak kalmıştır. Herhangi bir mekan, ışık, natüremort ve benzeri öğelerden bahsedilmez. Saf duyguya ulaşma çabası içinde olan bu hareketin aynı zamanda eleştirel bir tarafı da olan bu hareketin din, aile ve otoritelere karşı çıkış tavrından dolayı döneminde oldukça eleştirilmiştir.

2.3.3.3 El Lissitzky

20. Yy. önemli sanatçılarından olan El Lissitzky, 1890 Yılında Rusya'da dünyaya gelmiştir. Erken yaşlarında sanata ilgi duyan El Lissitzky'nin 1. dünya savaşının çıkmasıyla eğitimi yarıda kalmış, Fransa, İtalya ve Almanya'ya seyahatlerinde özellikle dini yapıları gezerek mimarilerini incelemiştir. Ayrıca batı resim heykel sanatının kuralları ve Japon baskılarıyla da ilgilenmesi onu iyi bir gözlemci yapmış daha sonrasında çeşitli sanatsal kuruluşlarda görev almıştır. 20. yy. modern grafik tasarımının gelişmesinde önemli bir etkiye sahip olan sanatçı kitap kapağından afişlere çocuk dergisinden fotoğrafçılığa kadar birçok sanatsal faaliyette yer alarak döneminin önde gelen isimlerinden biri olmuştur. El Lissitzky süprematizm kurucusu olan Kazimir Maleviç'in yanında altı yıl yer alarak çalışmaları bu doğrultuda yapmış daha sonra ismine "PROUN" diye adlandıracağı kendi çalışmalarının temellerini

oluşturmuştur."PROUN" üç ya da iki boyutlu birçok cismin bir yüzey üzerinde geleneksel mekânsal anlayışa ters düşecek Resimde düzenlenmesidir.

Üst üste ve iç içe geçmiş formların mekânın alışlagelmiş dengesini bozması izleyiciyi de bir hareket sezgisi uyandırmaktadır. Bu kompozisyonlarda kullanılan formlar mekândan dışarı doğru çıkması bir başka mekân algısı yaratarak izleyiciye bambaşka bir dünyanın kapısını aralar. El Lissitzky yapmış olduğu bu çalışmalarıyla mimarlığın bize farklı bir boyutunu göstererek mekânı ile resim arasında köprü niteliğinde işlere imza atmıştır.

- e. Lissitzky, PROUN 'un "pentür ile mimarlık arasında bir durak" olduğunu belirtir.Bunun anlamı en iyi onun PROUN Odaları'nda okunur. Ona göre bu odalar, izleyicide dış dünyayı değiştirme gücü uyandıracak sahnelerdir, gösterilerdir (demonstrationsraum).Eserlerin asılı olduğu bir takım duvarların sınırladığı bir sergi mekânı değil, dönüşümlerin yaşandığı bir atmosferdir bir mikro kozmostur.¹⁶

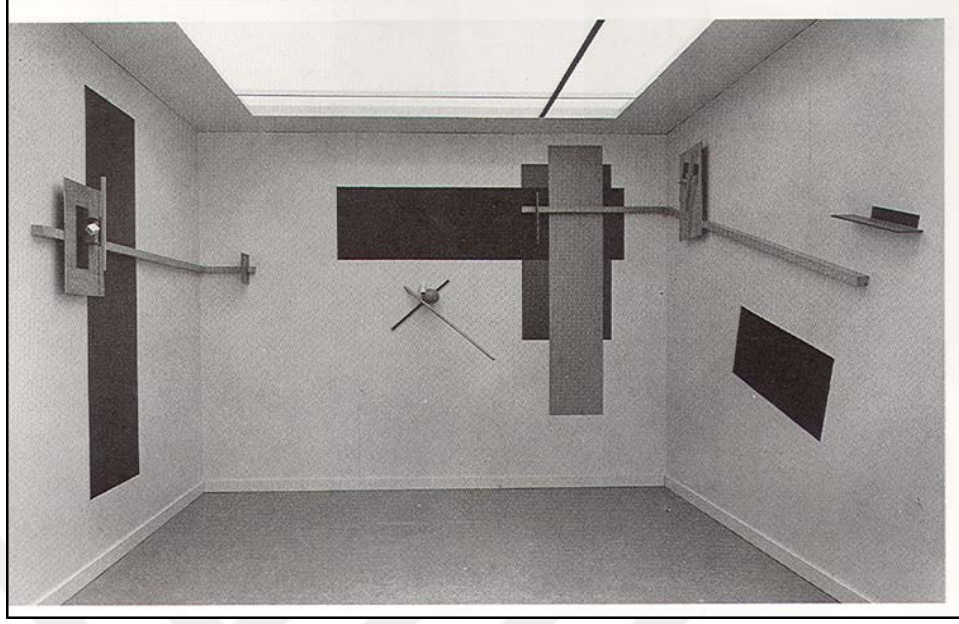
Ali Artun'un 'Sanatın İktidarı' kitabında da bahsettiği üzere mekânda kurgulanmış bu kompozisyonların izleyicide farklı imgeler çağrıştırması mekânı dış dünyaya açılan bir biçime sokar bu da herkesin kendi sahnesi olarak değerlendirebiliriz.

¹⁶Ali ARTUN, a.g.k.,76.



Resim 2. 8El Lissitzky Proun 5 A 1923

Kaynak: https://monoskop.org/El_Lissitzky/media/File:LissitzkyEl1923Proun5jpg



Resim 2. 9. El Lissitzky DJ Proun Room 1923

2.3.3 De Stijl

De Stijl hareketi 1917 yılında Hollanda da doğmuş heykel, mimarlık, resim, edebiyat gibi birçok sanat dallarını etkileyen bir harekettir. 20. yy.ın başlarında teknolojinin gelişmesiyle ve sanayi devrimiyle birlikte alt yapısı oluşmuş, haberleşme ve ulaşımın hızla geliştiği bu dönemde daha da hızlanan De Stijl kendine özgü düşünce yapısıyla ortaya çıkarak, İnsana ve doğaya önem veren toplumun istekleri ön plana alınan, çok yönlü ve evrenselliğiyle tüm dünyada sanat dallarını etkileyerek zamanına büyük yankı uyandırmıştır. De Stijl sanatçıları, içinde buldukları bu dönemde yeni ve modern bir bilinç oluşmaktaydı. Bununla birlikte sürecin insanlar için kendi çağının imkânlarını en iyi biçimde kullanması yaratım sürecini en üst düzeyde olması De Stijl'in temelini oluşturmuştur.

De Stijl yaşamın her alanında etkin olmak istemiştir. Bununla birlikte temel aldığı yasalara Özi Huntürk 'Heykel ve Sanat Kuramları' kitabında şöyle yer verilmiştir. "Hakikat, belirlilik, açıklık, basitlik, yapısal olma ve işlevsel olma, ortaklık,

objektiflik, yasallıktır. En temel kavram ise biçim vermedir. Böyle bir ideolojinin yöneldiği alan artık sanatla sınırlandırılmaz, tüm bir yaşam çevresi haline gelir.”¹⁷

De Stijl, hem yatay hem dikey çizgilerin hem de dik açılı geometrik Resimlerin kullanımıyla, dünyayı sanatı yalınlaştırarak betimlemeye odaklanan sanatsal bir grup tarafından Resimlenmiş, sadece ana renkler (kırmızı, mavi ve sarı) saf gerçekçiliğin, soyut ifadesini yaratmak adına siyah, beyaz ve griyle bağlantılı olarak kullanılmıştır. "De Stijl tasarımcıları, ayrıntıya girmeksizin konunun özünü sunmuşlar; herhangi bir ayrıntının konunun kutsal saflığını bozacağına inanmışlardı." De Stijl grubu, nesnelerin dış görüntüsünün altındaki gerçekliğin evrensel yasalarını belirlemeyi ilke edindi. De Stijl sanatçılarında göre güzellik, yapıtın mutlak saflığı ile doğru orantılı bir kavramdı."¹⁸

2.3.3.1 Mimari İmge Bağlamında De Stijl Akımı

1917 yılında Hollanda da kurulmuş olan De Stijl akımını mimari imge bağlamında değerlendirecek olursak temelinde cisimlerin özünü ve birbirleri arasındaki dengeyi sağlamak olan De Stijl, zaten çıkışı ve özü bakımından imge niteliği taşımaktadır. De Stijl'in mimariye olan yansımaları renkler,dikeyler,yataylar olarak yansımıştır. De Stijl sanatçılarının resimde ve heykelde kullandıkları form ve biçimleri incelediğimizde yapısal olarak nesnenin en sade biçimlerinin kullanıldığını, tekrardan veya birbirine sistemli bir Resimde yerleştirilmiş kompozisyonlar olarak karşımıza çıktığını görmekteyiz. Burada sanatçıların sanayileşmenin ve teknolojinin getirmiş olduğu sanatta yeniden bir oluşumun imgelerini görürüz. Konstrüktivizmin getirdiği bu yenilik imgeleri bazen bir resim olarak bazen da heykel olarak karşımıza çıkar. Piet Mondrian'ın karelerinden Georges Vantongerloo'nun heykellerine kadar her biri imgenin bize renge ve heykele dönüştüğü sanat eserleri karşımızda durmaktadırlar. Bu bakımdan De Stijl'in beraberinde getirdiği yeni imgeler topluluğu

¹⁷ Özi HUNTÜRK,Heykel ve Sanat Kuramları, 237.

¹⁸Ozan UYANIK,Rodchenko ve El Lissitzky'nin Grafik Sanatına Etkileri, 80.

sanat tarihine bir armağan niteliğindedir. Mimari imge bağlamında De Stijl'i incelediğimizde mimariye olan etkilerini şu Resimde ifade edebiliriz.

Mondrian ve Theo Van Doesburg'a göre resim sanatının amacı mimara yol göstermektir. Soyut resim yalnızca geçici bir aşamaydı ve zamanla mimarlık ve şehir düzenlemelerinin içine kaynaşıp yok olacaktı. De Stijl Hareketine dâhil olan mimarların çoğu çalışması Mondrian'ın resim çalışmalarının verdiği ilhama göre geliştirilmiş çalışmalardır. Mimarlar, Mondrian tarafından geliştirilmiş olan, dikey yatay kullanımı, ana renklerin kullanımı gibi ilkeleri benimsemiş ve çalışmalarında kullanmışlardır [1]. Mondrian'a göre; "Mimarın yapması gereken tek şey, ressamın yeni plastik sanatta soyut bir Resimde gösterdiğini somut olarak gerçekleştirmektir. Gelecekte çevremizle aramızdaki uyumu sağlayacak olanlar mimarlar ve mühendislerdir. Bütünüyle yeni bir mimari ortaya çıkmadığı sürece mimarının geri kaldığı konularda resim bir şeyler yapmalı, tamamen eşdeğerli orantılar resmetmeyi bilmeli veya başka bir deyişle soyut bir plastik sanat olmalıdır. Soyut resim işte bu nedenle şimdilik kurtarıcı görevini oynayabilecek tek şeydir." [50]. Resim sanatı, De Stijl Mimarisinin gelişiminde önemli rol oynamıştır.¹⁹

Buradaki yazıdan anlaşılacağı üzere De Stijl mimariye yol göstererek ilham vermiş, yeni mimarının oluşmasının yanında yeni mimari imgelerin oluşmasının da önünü açmıştır. Mimari imgelerin yeni bir boyutunun oluşması mimari heykel anlayışının da önünü açmış birçok sanatçı bu bağlamda eserler üretmişlerdir. Etkisini günümüzde de sanat dallarında derinden hissettiğimiz bu hareketin yol göstericiliği yeni kapılar açması ve birçok sanatçıya kılavuz olmaktadır.

2.3.3.2 Georges Vantongerloo

De Stijl hareketinin, önemli sanatçılarından olan Belçikalı heykeltıraş ve ressam Georges Vantongerloo soyut çalışmalar yapmış, bu hareketin önemli temsilcilerinden

¹⁹İlkay Beril ÜNLÜ, **De Stijl Hareketi ve Çağdaş İç Mekân Tasarım Yaklaşımlarına Etkileri**, 90.

biri olmuştur. 1917'den sonrası De Stijl'e dahil olduktan sonra heykel çalışmalarına başlayan sanatçı bu harekete önemli katkılarda bulunmuştur. Georges Vantongerloo heykellerini yaparken izlediği yolu Herbert Read şöyle anlatmaktadır. Kendi deyimiyle "Mekânın kendisinin doğrusal deneyimini" geliştirmeye çalışmıştır. Diğer geliştirmeye çalıştığı alanlar: Bu durum onu hareket eden heykellere yöneltmiştir. Amacı belirlenmiş mekânda yoğun hacmi göstermektedir. De stijl sanatçılarının doğal olan formları kullanarak doluluk, boşluk, dikeyler, yataylar, arasındaki ilişkinin dengelenmesi bu akıma mensup sanatçılar için önemli temel kurallardır. Vantongerloo'ya göre evrenin amacı dengedir. Doğa ilk hareketinden beri dengeyi arar ve denge ve armoni sanatın da ilkesel amacıdır. Mondrian'a göre de amaç armoniye erişmektir ve bunun yolu çizgi, renk ve formların ilişkilerinin dengesini sağlamaktan geçer. Denge, evrensel armoninin bir ifadesidir

De Stijl, kompozisyonlarında bu denge, dinamik ya da diğer bir deyişle diyalektiktir ve bu dinamik hareket, formlar ve renklerin ikilikleriyle sağlanır.



Resim 2. 10 Georges Vantongerloo Interrelation of Volumes 1919

Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artists/georges-vantongerloo-2094>



Resim 2. 11 Georges Vantongerloo Composition from the Ovoid 1918

Kaynak: <https://www.gemeentemuseum.nl/en/exhibitions/georges-vantongerloo>

3. MİMARİ İMGE BAĞLAMINDA ESER ÜRETEN ÇAĞDAŞ SANATÇILAR

3.1 Edoardo Tresoldi

21.Yy. heykel sanatının dikkat çeken isimlerinden olan İtalyan asıllı sanatçı Edoardo Tresoldi'nin mimari tarzda uygulamış olduğu heykelleri dikkat çekmektedir. Tel örgü kullanarak gerçekleştirdiği heykellerini mimari formları malzemenin özellikleriyle kaynaştırarak çevreyle de bir bağ kurar. Şeffaflığın ön planda olduğu heykelleri izleyicide mimarlığın ötesinde fiziksel olmayan bir metafizik mimarlık hissi uyandırır. Maddesellik, yokluk, zaman, gibi kavramları yapıtlarında izleyiciyle buluşturan sanatçı doğduğu yer olan Milano yakınlarındaki Cambiagio kasabesindeki kırsal peyzaj ile endüstriyel unsur arasındaki ilişkiden etkilenerek çalışmalarına başlayan sanatçı ilk heykellerinde insan figürü kullanmıştır.



Resim 3. 1 Edoardo Tresoldi Pensieri, İtalya, 2014

Daha sonrasında ise figürlerin kaybolarak soyut formlara evirildiklerini ve “olmayan madde”, “yokluk maddesi” fikirlerinin ortaya çıktığını söyleyerek çalışmalarının formu değişmiştir. Şeffaflık ve ‘yokluk maddesi’ kavramı üzerinden gittiği denemelerin ardından mekânsal yapıtlar üretmeye yönelmiştir. Mimarlığın dilini kullanmaya başlayan sanatçı kendisini şöyle tanımlamaktadır.

Ben kendimi mekânların sanatçısı olarak tanımlıyorum. Araştırmamın temel amacı sanat eseri, izleyici ve çevredeki bağlam – her şeyden önce modern manzara – arasındaki ilişkiyi hikâyeye dökmek. Mekânın özelliklerine ve takip etmek istediğim anlatı şiirselliğine dayanan çalışmaların farklı heykelsi boyutlar ile karakterize etmektir. Edoardo Tresoldi'nin mimariyi kullanarak yapmış olduğu yerleştirmelerinde mimarlığı safhalara ayırarak mevcut olmayan maddenin tanımı olmaya başladığının ait olmadığı bir zamanda maddeyi geri çağırdıklarını veböylece maddenin metafizik bir özellik kazandığını dile getirmektedir. Bu çalışmalarıyla mimarlık dilinin fizikselliğinin ötesine geçtiğini söyleyen Edoardo Tresoldi bu yaklaşımıyla mimari yapıların kendi dilini kullanarak mimari tarzda heykel üreten 21.Yy heykel sanatçısı olarak örnek gösterebiliriz.



Resim 3. 2Edoardo Tresoldi Puebla, İtalya, 2015

Kaynak: <http://www.arkitera.com/haber/edoardo-tresoldi-gelecek-icin-tohum-atabilmek-onemli/>



Resim 3. 3Edoardo Tresoldi İncipit, İtalya, 2015

3.2 Kurt Schwitters The Merzbau

Schwitters Merzbau ya da erotik Katedral isimli çalışması farklı sanat eserlerinin yerine mekanın kendisinin sanat eserine dönüştüğünün en güzel örneklerindedir. Sanatçı bu çalışmasın da evini hemen hemen bütün odalarını ve katlarını işgal etmektedir. Yer yer bazı döşeme ve duvarlar yıkılmış diğer yerler ise çöp yığınının ibarettir. Bütün bu rastlantısal olarak birikmiş olan döküntüler Merzbau yanında birer sınırsız yol çizer. Bu sürekli bir değişim halinde sürer gider. Tıpkı dünyamızın bütün her şeyle kaynaşması gibidir. Çalışmanın her hangi bir ticari amacı yoktur. Çoğu sanat eseri her ne kadar izleyiciyle buluşma amacı ile yapılmış ve ticari olsa da bu Kurt Schwitters erotik Katedrali için geçerli değildir. Çünkü bu çalışma başkaları için deneyimden uzak ve anlaşılmaz bir boyut olarak kalacaktır. Sanatçı bu çalışmasını birkaç kişi haricinde kimseyle paylaşmaz. Burası onun için özel bir tapınak değeri taşır. Bu alanın içinde bazı parçalar duvarların içine gömülerek kaybolurlar. Geride kalan mimariden çok katedralin kendisidir. Hatta artık mimariden geriye bir şey kalmayarak alanın içinde olan her şey gömülüp kaybolur. Sadece bu alanın zihninde var olmaya devam ederler. Kurt Schwitters

mekana bu yaklaşımı bir mekanı kullanarak yani mimariden faydalandığını görüyoruz. Bu da mimari tarzda yapılan sanat eserlerine örnek olarak gösterebiliriz.



Resim 3. 4he Hanover Merzbau, 1933. Photo courtesy of the Kurt und Ernst Schwitters Archive, Hanover

3.3 Dan Graham

Amerikalı sanatçı Dan Graham işlerindeki temel meselelerden bazıları mimari , müzik ve mekanın toplumsal etkileşiminin açtığı yollardır. 1980’den beri pavyon çalışmalarına ağırlık veren sanatçı bir çok mimari yapıyı ve alanları kullanarak yerleştirmeler yapmıştır. Mimari yapıları bu alanlarla buluşturarak o alanların imgelerini izleyicinin düşünce kanallarını açmayı hedeflemiştir. mekanı ve algıyı kişisel ve sezgisel olarak keşfetmesi izleyicide ayrı bir duygu yoğunluğu oluşturur. Sanat ve mimarlık arasındaki çizgiyi bulanıklaştıran sanatçı bu anlatım diliyle mekanla kaynaşan aynı zamanda başka mekanların sanal ve gerçeklik algısını birbirine kaynaştırıyor. İzleyicinin varlığını yaşadığı mekanda harekete geçen bu formlar bir yabancılaşma ,huzursuzluk olarak da tanımlanmaktadır.

Sanatçının kamusal alanlara büyük çaplı yerleştirmelerinden olan Pavyon, Yarı Dairesel 2- Yönlü Ayna” isimli çalışması cam veya saydam plakalardan oluşan bu kompozisyonlarında mekanları bölmelere ayırarak daha farklı bir mekan algısı yaratmaktadır. Sanatçının bu bölme ve parçalama metodu mimari ve heykeli bir araya getirerek izleyiciyi mekânsal kurgunun farklı bir boyutuyla buluşturmuştur. Aynı zamanda da eleştirel olan bu uygulamalarda sanatçının kamusal alanlara dikkat çekmek yeniden değerlendirmek istemesidir. Mimariyi ve çevreyi kullanarak bu alanların izleyiciyle hesaplaşması ve yüklenen anlamların sorgulanması sanatçının önemle üzerinde durduğu bir problemdir. Dan Graham mimari mekanı ve algıyı çok kişisel ve sezgisel olarak keşfetmesi heykel ve mimari etkileşiminin bir başka ifade biçimi olarak sanatçının yapıtlarında görebilmekteyiz. Bu yaklaşımıyla mimariyi ve kamusal alanı kullanan sanatçı heykel ve mimari etkileşimine örnek olarak gösterebiliriz.



Resim 3. 5 Dan Graham Groovy Spiral, 2013 Two-way mirror, stainless steel 453 x 731 x 230 cm / 178 x 288 x 90 1/2 in.



Resim 3. 6 Dan Graham 2-Way Mirror Cylinder Bisected By Perforated Stainless Steel, 2011-12, Stainless steel, perforated steel and 2-way mirror Height 230, diameter 520 cm

Kaynak: <https://www.lissongallery.com/exhibitions/dan-graham-pavilions>



Resim 3. 7.Dan Graham Two Adjacent Pavilions, 1978-81 Installation view Kröller-Müller Museum, The Netherlands

3.4 Do Ho Suh

Heykelde, mimari imge olgusunu incelerken konumuzla ilişkili, mimari tarzda yapıtlar üreten heykel ve enstalasyon sanatçısı Do Ho Suh'un eserlerine baktığımızda, mimarinin onun için geçiş ve varış noktaları olduğunu düşünen sanatçı şöyle demiştir.

"Geçiş alanları her daim ilgimi çekmiştir. Buradaki merdiven, köprüler ya da kapılar. Geçiş alanları iki farklı alanı hem birleştirip hem de ayırabilir. Bu alanlara duyduğum ilginin geçmişim ve deneyimlerimle bağlantılı olduğunu düşünüyorum. Kore'den Amerika'ya taşınmam örneğin yani kültürel olarak yer değiştirmem olaylara ve alanlara da bakış açımı değiştirmemi sağladı. Bunun içinde varış noktaları yerine geçiş alanları ile ilgilenmeye başladım. Hayatında bir geçiş olduğuna inanıyorum. Evet, hayat benim için değişik alanlar arasındaki bir geçişten ibaret"²⁰

²⁰Fehime Yeşim GÜRANİ - Sevim Tuğba ARABALI KOŞAR- Do Ho SUH, **Eserlerinde Tekstil Malzemenin Mimari Öğelerde Semiyotik Bağlamda Değerlendirilmesi**, 1492.

Sanatçı eserlerini, bu bağlamda tasarlayarak eserlerini izleyiciyle buluşturmuştur. Mimari imge ve bir geçiş noktası olan “*Gate*” isimli eserinde “Suh’un Seul’da çocukluğunun geçtiği evin kapısı bire bir ölçekte aynen tasarlamıştır. Sanatçı detayları tekstil tekniklerinden biri olan dikiş ile uygulayarak izleyiciye sunmaktadır.

Suh, hayatı boyunca yaşadığı şeylerden esinlenerek anılarını, kimlik sınırlarını, birey ve toplum arasındaki küresel kültür değişimlerinin bağlantısını “ev” teması üzerinden iletiyor. Farklı coğrafyalarda yaşadığı ülkelerdeki kültürel mimari yapıları bire bir ölçekte aynen kopyalayarak, göç, geçiş ve değişen kimlikleri sorgulayarak yarı şeffaf kumaş enstalasyonlara dönüştürüyor. Sanatçı bu çalışması ile hayatı bir başlangıç ya da bir varış olarak değil bir geçit olarak gördüğünü iletmek adına mimari öge olarak koridor mekânını kullanmaktadır. Burada koridor düz anlamının yanı sıra bireyin yaşadığı süreci temsil etmektedir.

Koridor hareketi betimler, mekânlar arası bağlantıyı sağlar. Durulmayan, devamlılığı ve hareketi vurgulayan geçiş mekânıdır. Suh bu yaklaşımını “hedefe odaklanırken ona ulaşmak için geçirdiğimiz süreci unutuyoruz, kimsenin dikkat etmediği bu sıradan alanlar olmaksızın hedefe ulaşmak mümkün değildir” şeklinde ifade etmektedir. 20.yy. ile birlikte tekstil temel işlevinin dışına çıkarak sanat galerisi, müze gibi sergileme mekânlarında yerini almıştır. Günümüzde artık yan anlamı ile de mekânda var olan tekstil malzemeyi Dereci; mekâna etki eden tekstiller, mekândan etkilenen tekstiller, mekânı tasarlayan tekstiller ve mekânda yer alan/sergilenen tekstiller olarak sınıflandırmaktadır.

Dereci aynı çalışmada tekstil sanatının ilişki kurduğu mekânın yapısal ve duyuşal özelliklerine ve mekân ile etkileşimine göre farklı akım, yaklaşım ve uygulama sınıfına dâhil edilebileceğini belirtmektedir. Çalışmanın kapsamında incelenen Do Ho Suh eserlerinin sergilendiği mekânlar buldukları çevre ile etkileşime geçmekte, mekânın tavanına asılarak ya da tekstil malzemedan tasarlanan heykellerin kendisi mekân oluşturmaktadır. Böylece tekstil malzemedan mimari bir kabukoluşturarak,

aslında kendi başına ayakta duramayan bir malzeme, metal strüktür ile etrafında dolaşılabilen, içine girilebilen bir hale gelmiştir.²¹



Resim 3. 8Do Ho Suh Gate (Geçit) 2003

Kaynak: http://www.artnet.com/magazineus/reviews/davis/davis_12408detail.aspxpicnum4

3.5 Matthew Simmonds

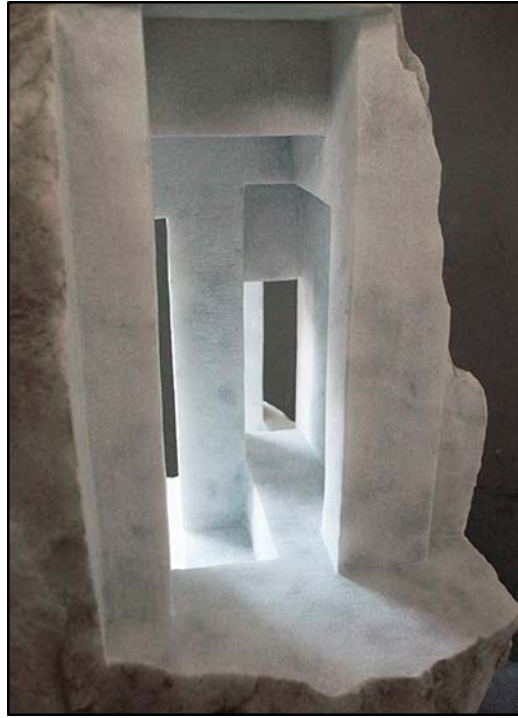
Eserlerini mimari tarzda tasarlayan Kopenhag merkezli sanatçı Matthew Simmonds'un, heykellerini incelediğimizde tek parça halinde taştan yontulmuş, yaratıcılık süreci taşın doğal formunun estetiğini tamamlama olarak başlar. Eserlerini minyatür olarak çalışan Simmonds, küçük ölçekli heykellerinin anıtsal bir ifade biçimi de görülmektedir. Bu bağlamda incelendiğinde bazilikalar, kiliseler ve katedraller aynı zamanda çeşitli kültür ve dönemlerin mimarisini heykelleştirerek bize sunan Simmonds geçmişe olan özlem hissini yaşatmaktadır aynı zamanda insan

²¹Fehime Yeşim GÜRANİ, a.g.m., 1490-1491.

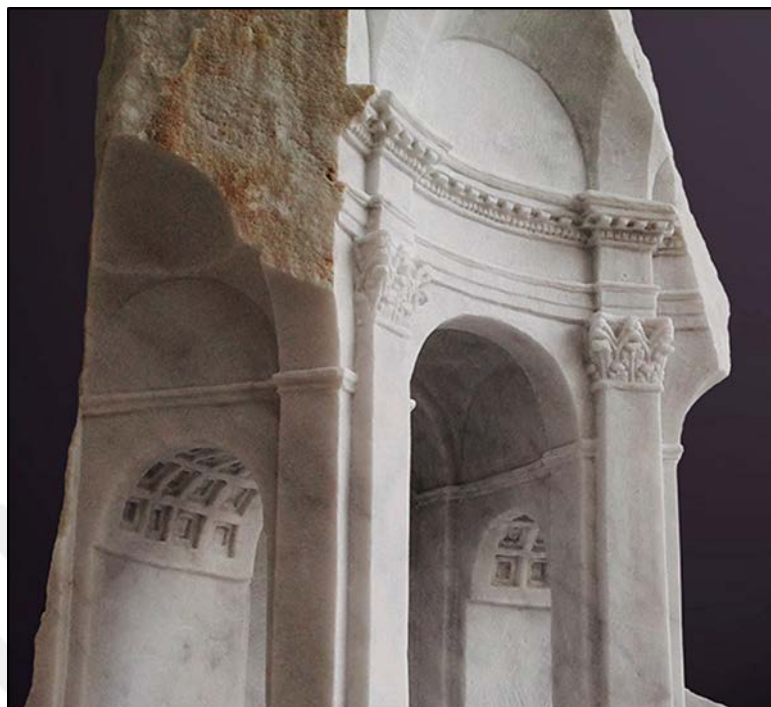
ve doğa arasındaki bitmez tükenmez mücadelenin bir vurgusu olarak başka bir ifadeyle karşımıza çıkmaktadır.



Resim 3. 9Matthew Simmonds White Space Statuary 2009



Resim 3. 10Matthew Simmonds White Space Statuary 2009



Resim 3. 11Matthew Simmonds Essay in Baroque Space Statuary 2013 (Detay)

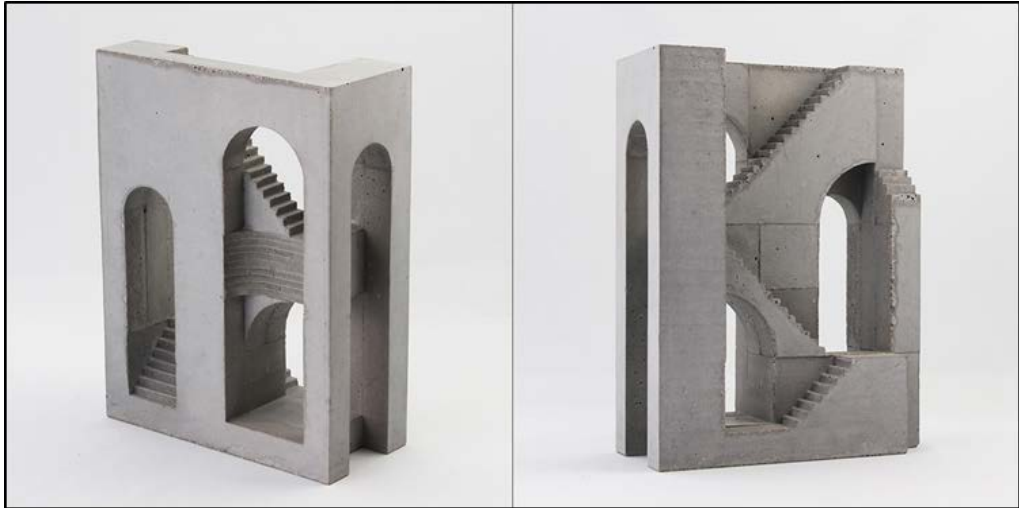


Resim 3. 12Matthew Simmonds Essay in Baroque Space Statuary 2013

3.6 David Umemoto

Buradan devam ederek mimari imgenin biçimsel ve kavramsal olarak farklı bir sunum yapan Kanadalı mimar ve heykeltıraş David Umemoto'nun heykellerinin geometrik ve hacimsel olarak farklı boyutlarda yapılabilen mimari imge etkisini yoğun olarak görmekteyiz. Malzeme olarak betonun kullanılması gelişen teknolojinin insan hayatında kaos olarak adlandırabileceğimiz yaşam tarzına dönüşmesine bir tepki niteliği taşımasının yanı sıra betondan heykeller yaparak heykelin kendi içerisindeki farklı malzeme sunumunun ve tekdüze olarak bildiğimiz betonu natürel bir sunumla heykelleşmesi ve yumuşatarak izleyiciyle buluşması dikkat çekicidir. Ayrıca modüler olarak da sergilenebilen heykellerin bir araya gelerek farklı formlara dönüşmesi bir başka sunum şeklini oluşturur.

Sonuç olarak Umemoto'nun heykellerinde de gördüğümüz üzere mimari imgenin heykelde kullanılmasına örnek olarak gösterebiliriz.



Resim 3. 13David Umemoto Merdiven No 3 2018



Resim 3. 14David Umemoto Kübik Geometri SIX-11a 2017

3.7 Rachel Whiteread

Bir diğer sanatçı, mimari imge bağlamda eserler üreten ve 1991’te *Ev* (House) adlı heykeliyle ödüle layık görülen ilk Turner ödülü alan kadın heykeltıraş olan Rachel Whiteread’dır. Eserlerinde göremediğimiz, dokunamadığımız boşlukları bize gördüğümüz dokunduğumuz nesnelere haline getiren sanatçı çalışmalarında giysi dolabının içi, yatağın altı, sandalyenin altı merdivenin altı gibi mahremiyet alanlarından oluşmaktadır. Reçine, kauçuk, çimento, alçı gibi malzemeleri kullanan sanatçı bu boşlukları izleyiciyle buluşturarak, tekinsizlik korku kavramlarını güven veren mimari yapıyı güvensiz ve tedirgin olarak heykelleştirir. Aynı zamanda pozitif negatif arasındaki ilişkiyi izleyiciye sunarak onlara mazide bir yolculuk yaşatarak da evrensel bir yol yakalar.²²Whiteread masa, tabure yatak altı gibi çocukların saklanma ve oynama mekânlarını evrenselliğin evreni olarak ilginç ve kayda değer bulur.

²²ARREDAMENTO,a.g.m.,132.

Bizim bedenlerimiz ile anlam kazanan bu mekânlar hem gizem ve mahremiyet hem de hapsedilme duygusunu bize yaşatır. Whiteread'e göre kuytu köşelerde yaşanan bu tür çocukluk ne travma ne de masumiyet göstergesidir. O'na göre içinde gizem içeren, içgüdüsel bir özel alan arayışıdır. Bu mekânlar siyah keçeye sarılı alçı birer döküm olarak sunulduklarında insanlar aniden bu mekânların inanılmaz derecede ürkütücü olduklarını düşündüler. Öyle olduklarını düşünmüyorum aksine bir çeşit kutlama ya da övmek gibi. Whiteread'in çarpıcı bir Resimde kurguladığı gibi çağrışımlar yaratan bir nesne hissi içinde yeniden yaşatmaya yönelik bir girişimin sonucudur. Yüklük hapsedilme ve gizlilik duygusunu hem sabırlı olanın hem de tuhaf ve ürkütücü bir yerin uyandırdığı merak ve büyülenme ile tam olarak uyarlar.²³ Doğu Londra'nın işçi sınıfı mahallerinden birinde yıkılmak üzere bekleyen bir evin beton dökümüdür bu. Whiteread, yalnızca pervazların kapı çerçevelerinin ve tesisat hatlarının çizgileriyle değil, bir zamanlar bu odalarda yaşamış insanların izleriyle de bu yok olan odalara dair negatif bir etki yaratır. Ev bir süreliğine bir parkın ortasında, geri dönmemiş bir hayalet misali dikili kaldı.

En kışkırtıcı yanı, ruhsal olan ile toplumsal olanı bu resimde bağlatılandırması her ikisi de amansız gelişmenin tehdidi altında olan " çocukluğun yitik mekânları" ile Doğu Londra'nın kaybolan işçi sınıfı kültürü arasında bağ kurması.

²³Hal FOSTER, **Tasarım ve Suç**, 180-181.



Resim 3. 15Rachel Whiteread House (Ev) 1993



Resim 3. 16Rachel Whiteread Untitled Stairs (İsimsiz Merdivenler) 2001

3.8 Mario Merz

İtalyan kökenli sanat hareketi olan Arte Povera akımının önemli figürlerinden biri olan Merz eserlerinde insan yaşamının ve doğanın dönüşüm sürecini Fibonacci dizisi ve bilimsel unsurlar kullanan ilk enstalasyon sanatçılarından birisidir. Daha sonraları 1968'den itibaren çalışmalarına 30 yıl hâkim olacak olan igloları tasarlamaya başlamıştır. Görsel olarak en ilken yaşam alanlarını andıran bu eserlerde sanatçı için yaşanan yerlerin arketipi ve aynı zamanda toplumlar arasındaki çeşitli ilişkileri temsil etmekteydi. Merz'in igloları metal konstrüksiyonun cam, kil, taş çelik gibi çeşitli malzemelerle birçok kez iç içe geçmiş eğimli kaplamalarla oluşmaktadır. Bu eserlerde bazen politik de olabilen Merz'in çağdaş yaşamla olan fikirlerini de yansıtmaktadır. Merz'e göre: Geçici bir çağda yaşadığımız gümümüzde, iglo bir ev, geçici bir barınaktır vebu geçicilik hissi, onun için 'iglo' adıyla örtüşüyor.



Resim 3. 17 Mario Merz “Spostamenti della Terra e della Luna un unse” (Dünya ve ayın bir eksen üzerindeki hareketleri) 2003



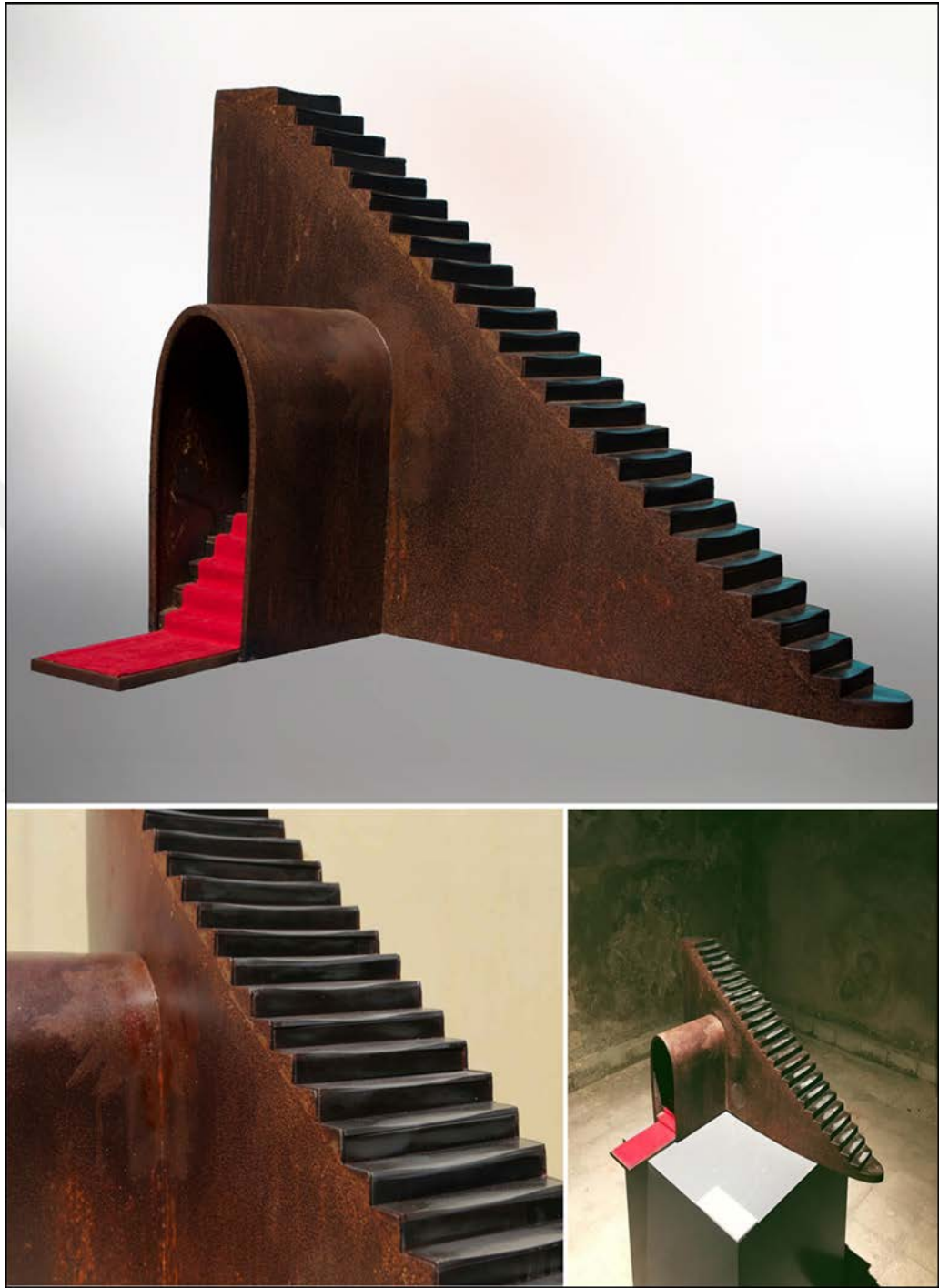
Resim 3. 18Mario Merz Iglous (İglolar) Pirelli HangarBicocca Milan 2018 2019'daki kurulum görüntüsü

4. UYGULAMALAR

Mimari ve heykelin üç boyutlu kütleyle oluşturulması her iki disiplinin de benzer sorunsallara odaklanmasını doğurur. Bu durum mimari heykel veya heykelsi mimari terimlerini doğurmuştur. 20.Yy. bu anlamda tam olarak bu iki disiplinin birbirleriyle etkileşiminin altın çağı niteliğindedir. Özellikle konstrüktivizm'in bu anlamda etkisi tam olarak devrim niteliği taşımaktadır. Bir çok sanatçı mimari ve heykeli iç içe yorumlayarak eserler üretmişlerdir. Tüm dünyada etkisini sürdüren bu birleşim günümüzde dahi bir çok sanatçıya ilham kaynağı olarak bu bağlamda eserler üretmeye yöneltmiştir. Ülkemizde kültürel bir miras olarak ahşap ve taş yapıların zenginliği beni doğrultuda düşünmeye ve araştırmaya yöneltmiştir. Bir çok medeniyet kendi yaşayış ve düşünce sistemlerine göre evrilir, yönlenir ve barınma alanlarını da bu doğrultuda inşa ederler. Bu açıdan konuyu ele alacak olursak dünyanın en köklü medeniyetlerine ev sahipliği yapmış olan Türkiye'de her bölgenin kendi dönemsel özelliklerini yansıtan mimari yapılar ortaya çıkmıştır. Bu bazen bir yığma taş bazen de bir ahşap yapı olarak inşa edilmiştir. Her yörenin kendine has olan yapıların odası, koridoru, merdiveni, penceresi, eşiği, bacası veya ocağı bizi bambaşka bir dünyanın kapılarını açarlar. Bu tip yapıların olduğu her yer o bölgenin bize tarihi ile günümüz arasında bir köprü kurmamızı sağlar. Bu tip bir yapıda yapılan bir gezintide içeriye girilmesinden çıkışına kadar insanı günümüzden çok farklı bir biçimde bambaşka yaşamların yolculuğuna çıkarırlar. Çoğu insanın dikkat bile etmediği bu alanlar her birimizin kendi iç dünyasından bir şeyler bulundurduğu mekanlar olarak günümüzde de deneyimlemek olasıdır. Dünyanın en büyük metropol şehirleri arasında olan İstanbul'da hemen hemen her sokak arasında bu tür yapılara rastlayabilmekteyiz. Günümüzde de tarihi eser niteliği taşımaları ve koruma altında olmaları bu mekanları özel kılmaktadır. Her birinin kendi içinde ayrı kimlik kazanması kendi özünde kültürel olarak bir iz taşımaktadırlar. Geçmiş, gelecek ve şimdiki zaman algısı yaratarak bir imgeler topluluğu olarak zihnimizde belirirler. Bu yapıların imgeleri, biçimsel olarak, heykellerimin kurgusuna kaynaklık ederler. Her bölgenin ve yörenin kendi kültürel yaşayış biçimlerini ifade eden yapıların mimari

özellikleri farklılık göstermektedir. Örneğin Karadeniz bölgesine ait bir ahşap yapının özellikleri ile Doğu Anadolu bölgesine ait bir yapının özellikleri aynı olmamasından dolayı yapılar arasında kullanılan malzemeden plan kurgularına kadar değişkenlik göstermektedirler. Bu da beni heykellerimi kurgularken farklı kültürlere ait mimari elemanlarını kullanarak heykellerimle bir araya getirerek bölgesel ve yöresel olarak imgesel çağrılmaların izleyiciyle buluşturmak , kültürler arası bir deneyim yaşatmak istememdir.

Türkiye'nin çeşitli bölgelerinde yapmış olduğum yolculuklarda bu tip yapılar özellikle ilgimi çekmiştir. Bölgelere göre farklılık gösteren bu yapılar da gezintiye çıktığım zaman zihnimde geçmiş, gelecek ve şimdiki zaman algısını uyandırmıştır. Bu da beni bu alanları daha fazla deneyimlemeye iterek giremediğim alanlarla ilgili de düşünmeme neden olmuştur. Tarihi değer taşıyan bu alanları heykelle buluştururken zihnimde çağrışım yapan yapı elemanlarının imgelerini heykelin bir ögesine ve ya parçasına dönüştürerek kurguluyorum. Merdiven, kapı, pencere veya baca gibi öğeleri işlevselliklerinden arındırarak fakat bir taraftan da çağrıştırdığı işlevi de tamamen yıkmadan kullanıyorum. Amacım, geçmiş, gelecek ve şimdiki zamanla bir bağ kurarak, izleyiciyi, modern yapılarda çıkamayacağımızı düşündüğüm bir yolculuğa çıkarmaktır. Bir yandan şunu da ifade etmek isterim her birimiz yaptığımız yolculuklarda bu tip veya daha eski medeniyetlere ait mekanlara denk geliriz veya özellikle gitmişizdir. Her bir mekanın insan zihnine olan yansımalarının imgesel olarak farklılık gösterdiğini düşünüyorum. Öte yandan heykellerimi uygularken malzeme olarak metali tercih etmekteyim. Bu çoğu zaman atıklardan oluşabilmektedir. Çünkü atık olan malzemeler insanlarda çok bir şey ifade etmeyeceği gibi yok sayılır ve birer çöptürler. Metal atıkları mimari birer eleman olarak kurgularken ve çoğu heykelimi paslı bırakmam geçmiş gelecek ve şimdiki zamanın katmanlar halinde görünür kılmaktır. Burada malzemenin yine kendisinden yararlanarak paslanmayı kullanıyorum.



Resim 4. 1Davet



Resim 4. 2Geçiş

Katman katman oluşan bir metal üzerindeki dokuya baktığımda benim için her biri ayrı bir zamanın temsil etmektedir. Bu bakımdan dönemsel özellik taşıyan bir yapıyı gezdiğimde dokusundaki katmanlaşma tıpkı metalin dokusunda olduğu gibi zamansal bir çağrışım yaparlar. Bu da beni kompozisyonlarımda metaldeki paslanmayı heykellerimde kullanmaya yöneltmiştir. Tabi buradaki duruma zıt olarak daha temiz bir doku da kullanabilmekteyim.

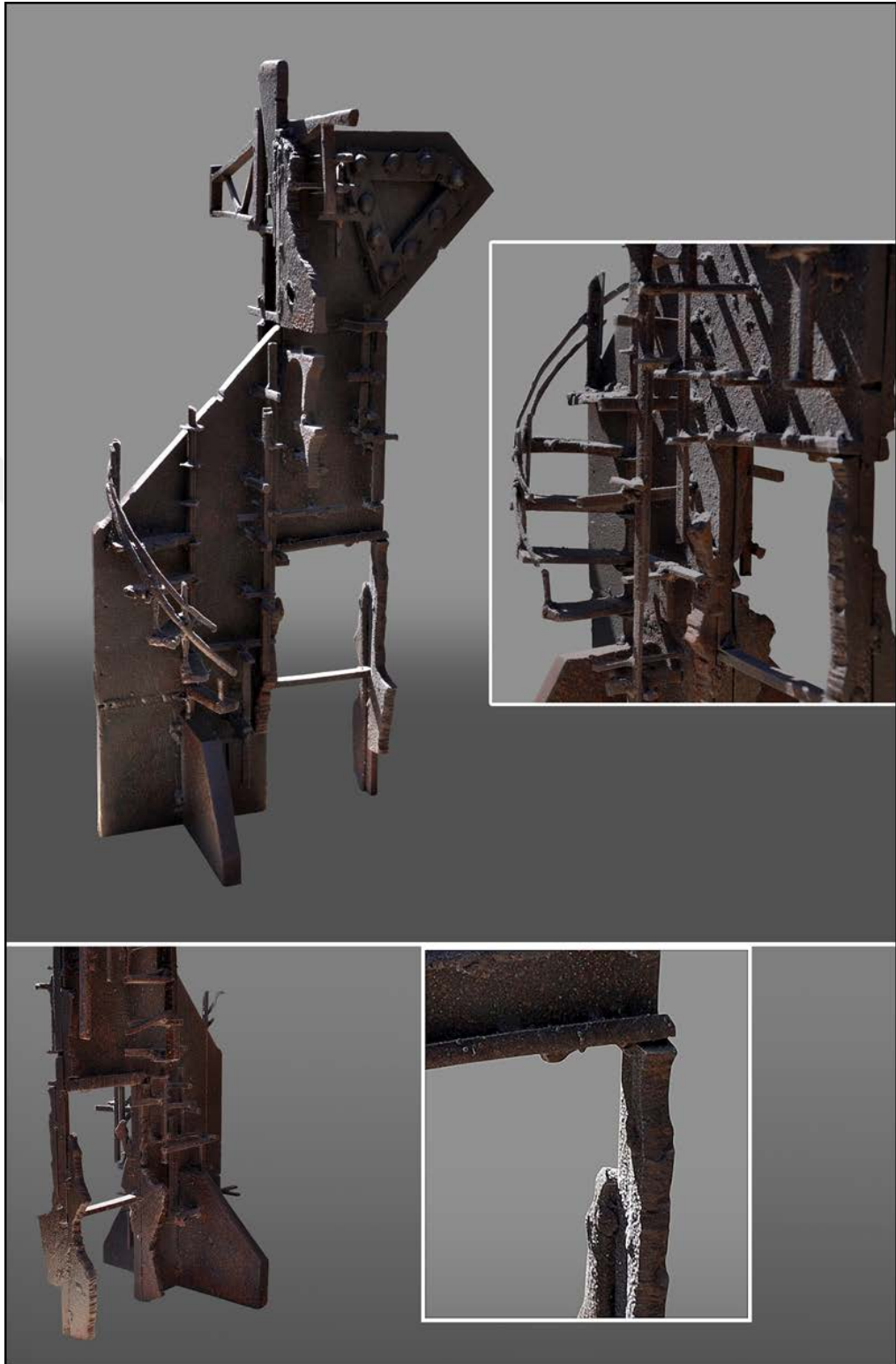


Resim 4. 3Doktrin

Bunun nedeni ise her şeyin zıttıyla bilinmesidir. Yani günümüz mimari örnekleri beni ilk yapıları daha çok sevmeme neden olmuştur. Modern yapılarının tertemiz ve paslanmaz malzemelerden üretilmesi ilk yapılardan farklı olarak değerlendirmemdir. Bu modern yapıları da görmezden gelemezdim. Karşımda yükselen bu yapıların varlığını her ne kadar kabul etsem de ilk yapı örnekleri gibi benimseyemem beni kimi heykellerimde doku kullanmamdan kaçınmama neden olmuştur. Çünkü modern binaların bende bıraktığı izlenim görsellik ve kullanım biçimleri ilk yapı örneklerinden farklı olmasıdır. Sanayileşmenin getirdiği bu sıkışık yapılanma bende her hangi bir estetik çağrışım yaratmadığı gibi bir monotonluk ve durağanlık ifade etmesi bazı çalışmalarım da doku kullanmamam bir durağanlık olarak görmemdir. Fakat metalin kendi dokusunu kullandığım heykellerimde renk kullanmayı çok özel bulmaktayım. Çünkü renkler tarih boyunca bir çok sanatçı ve bilim adamının üzerinde özellikle durduğu bir konu olmuştur. İnsanların tasarımlarının farklılaşması açısından önemli bir etkiye sahip olan renkler benim içinde en önemli ifade biçimlerinden birisidir. Kimisini mutlu eden kimisini de depresif bir hale sokabilen renkler psikolojik olarak da önemli bir etkiye sahiptirler. Örneğin kırmızı renk çok az kullanılsa bile kendi etrafındaki bütün renklerden daha çok dikkat çekmeyi başarır. Buda benim vurgulamak istediğim nokta için en uygun renk seçimlerinden birisidir. Heykellerimde istediğim bir alanı kırmızı kumaşla kaplayarak ya da boyayarak söylemek istediğimi daha güçlü bir hale getirir. Heykellerimde bazı renkleri tercih etmemin özel nedenleri de var elbette. Örneğin çocukluğumun geçtiği bölgede ahşap binalarda zamanın getirmiş olduğu aşınmadan yer yer boya kalıntıları özellikle dikkatimi çekmiştir. Mavi renk olarak anılarımda kalmış olan bu deneyimlerimi heykellerimde uygulamak beni heyecanlandıran anılarımdandır. Çünkü herkesin çocukluk anıları çok özeldir. Bende bu çocuk anılarımı heykellerimin bir parçası olarak kullanıyorum. Genellikle boyama tekniği ile uygulamak heykele daha özgürce yaklaşmamı sağlamıştır. Çünkü dilediğim yeri boyayarak yapıların belirli bölgelerinde kalmış olan boya kalıntılarının bir yansıması olarak heykellerimde görmek ve göstermek izleyiciyle benim aramda ortak bir imgesel çağrışım kurduğunu düşünüyorum. Mimari elemanları belli bir kurgu oluşturarak yapmış olduğum heykellerimi bu yapılardan deneyimlemem ve uygulamam bu alanların zihnimde çağrışım yapan imgeleri görünür kılarak izleyiciyle buluşturmamdır.



Resim 4. 4Yuva



Resim 4. 5Adım Adım



Resim 4. 6 Miknatis



Resim 4. 7Alias



Resim 4. 8Backwards

5. SONUÇ

Heykelde mimari imge olgusunu incelerken mimari imgelerin heykelle olan buluşmasında 20. yy da birçok sanatçı örneğini görebiliyoruz. Sanatçılar mimari tarzda heykeller yaparak yapının imge niteliği taşıyan elemanlarını veya yapının kendisini kullanarak mimari tarzda eserler üretmişlerdir. Burada heykelin yapıyla olan ilişkisinin yanı sıra heykelin tek olması üç boyutun görsel temelini heykelle başlamasına da değinerek mimarinin estetik olarak tamamlanması heykelle mümkün olduğundan da bahsedilmiştir.

Ayrıca bahsettiğimiz mimari elemanlar heykele aktarılarak imgenin bilinçle olan buluşmasının heykelleşerek izleyiciye sunulmasıdır. Heykelleşen ve işlevsiz bir hale gelen bu mimari elemanlar kendi işlevsel olan kimliklerinin dışında kalarak heykelin bir anlatım dili şekline dönüşmüştür.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- AKDAĞLI, S. - PELİKOĞLU, F. E. (t.y.), **Plastik Sanatlarda Kapı İmgesi**.
- ARTUN, Ali (2015),**Sanatın İktidarı: 1917 Devrimi Avangard Sanat ve Müzecilik**, Sanat Hayat Dizisi, 37, İletişim Yayıncılık, İstanbul.
- BATUR, Enis (1997),**Modernizmin Serüveni: Konstrüktivizm**.YapıKredi Yayınları, İstanbul.
- BERGSON, Henri (2007),Henri Berg'un Felsefesi, Bağlam Yayınları, İstanbul.
- BURNETT, Ron (2007),**İmgeler Nasıl Düşünür?**, Metis Yayınları, İstanbul.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi (1997),**Yapımcılık Maddesi**, Yem Yayınları, İstanbul.
- FOSTER, Hal (2004),**Tasarım ve Suç**, İletişim Yayınları, İstanbul.
- GAN, Alexei (1922),**Konstrüktivizm**. Tver, verskoe izdatelstvo, Summer Edition of 2000, Russian.
- HUNTÜRK, Özi (2016), **Heykel ve Sanat Kuramları**, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.
- KUBAN, Doğan (2002),**Mimarlık Kavramları**, 6. Baskı,Yapı Endüstri Merkezi Yayınları,İstanbul.
- LEPPERT, Richard1 (2002),**Sanatta Anlamanın Görüntüsü İmgelerin Toplumsal İşlevi**, Ayrıntı Yayınları,İstanbul.
- LYNTON, Norbert (1982),**Modern Sanatın Öyküsü1980**, Çeviren Cevat Çapan ve Sadi Öziş, Remzi Kitabevi,İstanbul.
- ÖZER, Bülent (2004),**Kültür Sanat Mimarlık**, Yapı Kredi Yayınları,İstanbul.
- PETRİC, Vlada (2000),**Dziga Vertov: Sinemada Konstrüktivizm**, Çeviren Güzin Yamaner, Öteki Yayınevi,Ankara.
- SERRA, Richard (1994-1969),**Writings and Interviews**, Chicago University Press, ABD.

UYANIK, Ozan (2012),**Rodchenko ve El Lissitzky'nin Grafik Sanatına Etkileri**,Dokuz Eylül Üniversitesi GSF 2005, Işık Üniversitesiİstanbul.

Sürelî Yayınlar

ALEMDARYeşim Z. - AYDINLI,Semra(2011),"Mimarlık Planlama Tasarım",**İTÜ Dergisi**,Mart,İstanbul: 87.

ARREDAMENTO, (t.y.), "İşlevsellikten İmgeye Basamağın Merdivenin Halleri",**Mimarlık- Tasarım Kültürü Dergisi**, 102.

BEYKAL, Canan (1985),"Vladimir Tatlin ve Konstrüktivizm", Boyut Yayınları, **Boyut Dergisi**, Nisan, İstanbul: 18-22.

CECCOTTİ, Ario (2019), "Merdivenin Halleri", Ulusal Sürelî Yayın, **Aylık Mimarlık ve Tasarım Kültürü Dergisi**,Mayıs, İstanbul.

DE DUVE.(t.y.),"**Thierry, Ex Situ**", YKY Sanat Dünyamız, 82.

ERK AĞMA, Eda (1995), **20. yy. Sanatında Mimari-Heykel Yakınlaşmasına İlişkin Bir İnceleme**, yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.

GENÇ, Adem (1983), **Konstrüktivizm**,yayımlanmış doktora tezi, Dokuz Eylül GSF. Yayınları, İzmir.

GÜRANİ, Fehime Yeşim - KOŞAR ARABALI Tuğba Sevim(2018),"Do Ho Suh Eserlerinde Tekstil Malzemenin Mimari Öğelerde Semiyotik Bağlamda Değerlendirilmesi", **İdil Dergisi**,7(52),1492.Adana.

KARABAŞ AVŞAR, Pelin - Damar, Meryem Betül (2016), "Avangard Sanatçı Kazimir Maleviç ve Süprematizm",**İdil Dergisi**, 5(20), 101-104.Adana.

KRAUSS, Rosalind (2002),"Mekâna Yayılan Heykel",**Yapı Kredi Yayınları Sanat Dünyamız**, 82.

ÖZERTURAL, Rafiye (2007),**Çağdaş Sanat Ortamında Birbirine Yaklaşan İki Disiplin: Mimari ve Heykel**,yüksek lisans tezi, Gazi Üniversitesi FBE, Ankara.

ÜNLÜ, İlkey Beril (2015),**De Stijl Hareketi ve Çağdaş İç Mekân Tasarım Yaklaşımlarına Etkileri**,yüksek lisans tezi, Trakya Üniversitesi FBE,Edirne.

Diğer Kaynaklar

https://monoskop.org/El_Lissitzky/media/File:LissitzkyEl1923Proun5A.jpg
Erişim tarihi: 16.06.2019

<https://proa.org/eng/exhibicion-kazimir-malevich-obras.php>

Erişim tarihi: 03.06.2019

<https://www.tate.org.uk/art/artists/kazimir-malevich-1561/five-ways-look-malevichs-black-square> Erişim tarihi: 23.03.2019

<https://thecharnelhouse.org/2014/03/12/suprematism-in-architecture-kazirmalevich-and-the-arkhitektons/jp-carousel>Erişim tarihi: 11.05.2019

<https://www.tate.org.uk/art/artists/georges-vantongerloo-2094>

Erişim tarihi: 08.08.2019

<https://www.ideelart.com/magazine/vladimir-tatlin-monumenttothethirdinternational>

Erişim tarihi: 24.05.2019



ÖZGEÇMİŞ

1986 yılında Trabzon’da doğdu. İlk ve orta öğrenimini Kocaeli’nde tamamladı. 2009 yılında Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinde Eğitimine başladı. 2015 yılında mezun oldu. 2016 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi heykel bölümünde Yüksek Lisans eğitimine başladı. Atölyesinde heykel çalışmalarına devam etmektedir.

