

**HEYKEL VE MİMARİ
ETKİLEŞİMİNİN DOĞURDUĞU
İÇİNE GİRİLEBİLİR HEYKELLER**

Yüksek Lisans Tezi

Burak DEVRİLMEZ

Eskişehir 2022

**HEYKEL VE MİMARİ ETKİLEŞİMİNİN DOĞURDUĞU İÇİNE
GİRİLEBİLİR HEYKELLER**

Burak DEVRİLMEZ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Heykel Anasanat Dalı

Danışman: Doç. Duygu KAHRAMAN

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Güzel Sanatlar Enstitüsü

Ocak, 2022

ÖZET

HEYKEL VE MİMARİ ETKİLEŞİMİNİN DOĞURDUĞU İÇİNE GİRİLEBİLİR HEYKELLER

Öğrencinin Burak DEVRİLMEZ

Heykel Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ocak 2022

Danışman: Doç. Duygu KAHRAMAN

Heykel sanatı ve mimari tarihsel süreç içerisinde hep etkileşimde olmuş iki disiplindir. Bu etkileşim, modernizm öncesi dönemde mimari strüktürün bezenmesinde kullanılan heykel sanatının, modernizm sonrası ortaya çıkan Konstrüktivizm, Bauhaus gibi yaklaşımlarla ve ayrıca endüstriyel malzeme kullanımı ile başkalaşıma uğramış, özellikle 1960 sonrası dönemde içine girilebilir heykellerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu tez kapsamında birinci bölümde heykel sanatını mimari strüktüre yaklaştıran Konstrüktivizm ve Bauhaus'a değinilmiş, ikinci bölümde ise mimari ile benzerlik gösteren içine girilebilir heykeller incelenmiştir. Heykel ve mimarinin benzerlikleri, disiplinler arası etkileşimin daha iyi anlaşılabilmesi için 20. yüzyıl ve 21. yüzyıl mimarlarının yapılarındaki heykelsi yaklaşımlar ise üçüncü bölümde incelenmiştir.

Anahtar Sözcükler: Heykel, Mimari, İçine girilebilir heykel,

ABSTRACT

WALK-İN SCULPTURES GENERATED BY THE İNTERACTİON OF SCULPTURE AND ARCHİTECTURE

Burak DEVRİLMEZ

Department of sculpture

Anadolu University, Institution of Fine Arts, January 2022

Advisor: Associated Doç Duygu KAHRAMAN

Sculpture and architecture are two disciplines which have got into interaction with one another in the historical process. This interaction, especially after 1960, gave birth to walk-in sculptures and converted the art of sculpture which was used in the decoration of the architectural structures during the early modern period thanks to approaches such as the constructivism and the Bauhaus that emerged after the modernism, as well as the use of industrial materials. In the first chapter of this thesis, we mentioned constructivism and the Bauhaus which linked the art of sculpture to the architectural structures. In the second chapter, we analyzed the walk-in sculptures which have similarities with the architecture. In the third chapter, to be able to understand the interdisciplinary interaction, we analyzed the similarities between sculpture and architecture via sculptural approaches in the works of the architects of the 20th and 21st century.

Keywords: Sculpture, Architecture, Walk-in sculpture

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

Burak DEVRİLMEZ

12/01/2022

STATEMENT OF COMPLIANCE WITH ETHICAL PRINCIPLES AND RULES

I hereby truthfully declare that this thesis is an original work prepared by me; that I have behaved in accordance with the scientific ethical principles and rules throughout the stages of preparation, data collection, analysis and presentation of my work; that I have cited the sources of all the data and information that could be obtained within the scope of this study, and included these sources in the references section; and that this study has been scanned for plagiarism with “scientific plagiarism detection program” used by Anadolu University, and that “it does not have any plagiarism” whatsoever. I also declare that, if a case contrary to my declaration is detected in my work at any time, I hereby express my consent to all the ethical and legal consequences that are involved.

Burak DEVRİLMEZ

TEŐEKKÖR

Öncelikle düşünceleri ve biçimleri ile her zaman bana yol gösteren sevgili hocam Prof. Nurbiye UZ' a; bölüm başkanımız Prof. Rahmi ATALAY nazarında bütün hocalarıma, desteğini benden hiçbir zaman esirgemeyen arkadaşlarım Seren KARABIYIK, Muhammed BEKMEZCİ ve Ramazan BAYAT' a, kardeşim Furkan DEVRİLMEZ başta olmak üzere bütün aileme, ilgisi ve desteği ile yanımda olan danışmanım Doç. Duygu KAHRAMAN' a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER

ÖZET	vii
ABSTRACT	viii
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ	ix
STATEMENT OF COMPLIANCE WITH ETHICAL PRINCIPLES AND RULES.....	x
TEŞEKKÜR	xi
GÖRSELLER LİSTESİ	xiv
GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM.....	3
1. HEYKEL VE MİMARİ İLİŞKİSİ.....	3
1.1. Modernizm	5
1.1.1. Konstrüktivizm	8
1.1.2. Bauhaus	14
İKİNCİ BÖLÜM	17
2. İÇİNE GİRİLEBİLİR HEYKELLER.....	17
2.1. Frederic Bartholdi – Gustave Eiffel	18
2.2. Vladimir Tatlin	22
2.3. Jean Dubuffet	23
2.4. Niki de Saint Phalle.....	29
2.5. Claes Oldenburg	36
2.6. Alice Aycock	38
2.7. Anish Kapoor	39
2.8. Robert Bruno.....	43
2.9. Meriç Hızal	45
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	47
3. MİMARİDE HEYKELSİ YAKLAŞIM.....	47
3.1. Antonie Gaudi	47

3.2. Le Courbusier	50
3.3. Jorn Utzon	51
3.4. Zaha Hadid.....	53
3.5. Frank Gehry.....	57
3.6. Santiago Calatrava	59
SONUÇ.....	64
KAYNAKÇA	74
İNTERNET KAYNAKÇASI.....	78

GÖRSELLER LİSTESİ

- Görsel 1.1** “Göbekli Tepe” (Detay), Şanlıurfa/ Türkiye.....3
(<https://www.farkedermi.com/tarih/gobeklitepenin-gizemli-sembolleri/>, Erişim Tarihi:1.12.2021)
- Görsel 1.2** “Erechtheion Binası”, Atina/ Yunanistan.....4
(<https://www.theroamingboomers.com/porch-of-the-caryatids-erechtheion/>, Erişim Tarihi: 7.12.2021)
- Görsel 1.3** “Burnu Kırık Adam”, Auguste Rodin, 1864, Rodin Müzesi, Paris/ Fransa.....6
(<https://mozartcultures.com/dusunen-adam-heykelinin-yaraticisi-auguste-rodin/>, Erişim Tarihi: 15.12.2021)
- Görsel 1.4** “Gitar”, Picasso, 1912-1914, Modern Sanat Müzesi, New York/ ABD.....8
(<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1088/>, Erişim Tarihi: 7.12.2021)
- Görsel 1.5** “Köşe Rölyefi”, Tatlin, 1915, Rus Devlet Müzesi, St. Petersburg/ Rusya.....9
(<https://www.jewish-museum.ru/events/tatlin-protiv-/>, Erişim Tarihi: 29.11.2021)
- Görsel 1.6** “Uzayda Doğrusal Yapı No:1”, Naum Gabo, 1946-1946, Solomon R.....10
Guggenheim Müzesi, New York/ ABD
(<https://www.guggenheim.org/artwork/1383/>, Erişim Tarihi: 29.11.2021)
- Görsel 1.7** “Mekansal Konstrüksiyon”, Aleksandr Rotchenko, 1920.....10
Modern Sanat Müzesi, New York/ ABD
(<https://www.moma.org/collection/works/81043/>, Erişim Tarihi: 29.11.2021)
- Görsel 1.8** “Tatlin Kulesi”,(Londra Kraliyet Sanat Akademisi önünde yapılan maketi)..12
Londra/ İngiltere
(<https://www.amusingplanet.com/2020/09/vladimir-tatlins-unbuilt-tower.html/>, Erişim Tarihi: 08.12.2021)
- Görsel 1.9** “Serpuçov Radyo İstasyonu Projesi”, Naum Gabo, 1919-1920.....13
(<http://imaginaryinstruments.org/project-for-a-radio-station-naum-gabo/>, Erişim Tarihi: 08.12.2021)
- Görsel 1.10** “Çaydanlık”, Marianne Brandt, 1924.....15
(<https://awarewomenartists.com/en/artiste/marianne-brandt/> Erişim Tarihi: 29.11.2021)
- Görsel 2.1** “Özgürlük Heykeli”, Frederic Bartholdi ve Gustave Eiffel, 1875-1886.....18
New York/ ABD
(<https://www.britannica.com/topic/Statue-of-Liberty/>, Erişim Tarihi:8.12.2021)
- Görsel 2.2** “Özgürlük Heykeli”, Frederic Bartholdi ve Gustave Eiffel, 1875-1886.....20
New York/ ABD
(<https://www.nbcnews.com/id/wbna14274862/>, Erişim Tarihi:8.12.2021)
- Görsel 2.3** “Eiffel Kulesi”, Gustave Eiffel, 1889, Paris/ Fransa.....21
(<https://www.britannica.com/topic/Eiffel-Tower-Paris-France>)
- Görsel 2.4** “III. Enternasyonal Anıtı”, Vladimir Tatlin, 1919.....22
(<https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/inventingabstraction/?work=226>,Erişim tarihi:8.12.2021)
- Görsel 2.5** “Otoportre II.”, Jean Dubuffet, 1966, Collection Fondation Dubuffet.....24
Paris/ Fransa
(<https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/exhibitions/jean-dubuffet-trace-of-an-adventure/>, Erişim Tarihi: 8.12.2021)

Görsel 2.6 “Le Jardin D’hiver”, Jean Dubuffet, 1969-1970, Centre Pompidou.....	25
Paris/ Fransa (https://www.centrepompidou.fr/fr/magazine/article/focus-sur-jardin-dhiver-de-jean-dubuffet/ , Erişim Tarihi: 8.12.2021)	
Görsel 2.7 “Le Jardin D’hiver”, Jean Dubuffet, 1969-1970, Centre Pompidou.....	25
Paris/ Fransa (https://www.centrepompidou.fr/fr/magazine/article/focus-sur-jardin-dhiver-de-jean-dubuffet/ , Erişim Tarihi: 8.12.2021)	
Görsel 2.8 “Le Cirque”, Jean Dubuffet, 1970.....	26
(https://www.pacegallery.com/exhibitions/jean-dubuffet-17/ , Erişim Tarihi: 8.12.2021)	
Görsel 2.9 “Jardin d’Email”, Jean Dubuffet, 1974, Kröller-Müller Müzesi.....	26
Otterlo/ Hollanda (https://www.museum.nl/en/kroller-muller-museum/showpiece/jardin-demail/ , Erişim Tarihi: 8.12.2021)	
Görsel 2.10 “Closerie Falbala”, Jean Dubuffet, 1971-1973, Perigny/ Fransa.....	27
(https://www.leparisien.fr/culture-loisirs/sortir-region-parisienne/journees-du-patrimoine-on-est-baba-devant-la-closerie-falbala-13-09-2017-7256706.php/ , Erişim Tarihi: 8.12.2021)	
Görsel 2.11 “Closerie Falbala”, Jean Dubuffet, 1971-1973, Perigny/ Fransa.....	28
(https://www.dubuffetfondation.com/closeriefalbala.php?lang=fr&modecloserie=antichambre&retour=home.php?rien=1&lang=fr/ , Erişim Tarihi: 8.12.2021)	
Görsel 2.12 “Closerie Falbala”, Jean Dubuffet, 1971-1973, Perigny/ Fransa.....	28
(https://thefrenchtouch.quora.com/The-Closerie-Falbala-by-Dubuffet?comment_id=1106154&comment_type=3/ Erişim Tarihi: 9.12.2021)	
Görsel 2.13 “Chambre au lit sous l'arbre”, Jean Dubuffet, 1970-1978.....	29
Archives Fondation Dubuffet,Paris/ Fransa (https://www.pacegallery.com/journal/dubuffet-architecte-arne-glimcher/ , Erişim Tarihi: 9.12.2021)	
Görsel 2.14 “Hon Katedral için Proje Çizimi”, Niki de Saint Phalle, 1966.....	30
Stockholm Modern Sanat Müzesi, Stockholm/ İsviçre (https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/remembering-she-a-cathedral/ , Erişim Tarihi: 24.11.2021)	
Görsel 2.15 “Hon Katedral”, Niki de Saint Phalle, 1966.....	31
Stockholm Modern Sanat Müzesi, Stockholm/ İsviçre (http://alexalvisart.blogspot.com/2014/11/niki-de-saint-phalle.html/ , Erişim Tarihi: 24.11.2021)	
Görsel 2.16 “Kuşun Rüyası”, Niki de Saint Phalle, 1969, Fransa.....	32
(http://nikidesaintphalle.org/a-monumental-dream/ Erişim Tarihi: 29.11.2021)	
Görsel 2.17 “Büyücü”, Niki de Saint Phalle, 1969, Fransa.....	32
(http://nikidesaintphalle.org/a-monumental-dream/ Erişim Tarihi: 29.11.2021)	
Görsel 2.18 “Büyük Clarice”, Niki de Saint Phalle, 1969, Fransa.....	33
(http://nikidesaintphalle.org/a-monumental-dream/ Erişim Tarihi: 29.11.2021)	
Görsel 2.19 “Golem”, Niki de Saint Phalle, 1971-1972, Kudüs/ İsrail.....	34
(https://curious.com/curios/11172#date/ Erişim Tarihi: 28.11.2021)	
Görsel 2.20 “Golem”(Detay), Niki de Saint Phalle, 1971-1972, Kudüs/ İsrail.....	34
(https://www.atlasobscura.com/places/the-mifletzet-jerusalem-israel/ Erişim Tarihi: 28.11.2021)	

Görsel 2.21 “Tarot Bahçesi”, Niki de Saint Phalle, 1978- 1998, Toscana/ Fransa.....35 (https://www.newyorker.com/magazine/2016/04/18/niki-de-saint-phalles-tarot-garden/ Erişim Tarihi: 9.12.2021)	
Görsel 2.22 “Tarot Bahçesi-Kraliçe”, Niki de Saint Phalle, 1978- 1998.....35 Toscana/Fransa (https://www.akg-images.co.uk/archive/-2UMEBMYQY7IHV.html/ Erişim Tarihi: 10.12.2021)	
Görsel 2.23 “Dürbün”, Claes Oldenburg- Coosje van Bruggen- Frank Gehry, 1991.....37 Los Angeles/ABD (https://artsandculture.google.com/asset/giant-binoculars-claes-oldenburg/OQFEZ6wnjbNcvw/ Erişim Tarihi: 10.12.2021)	
Görsel 2.24 “Toprak Çatılı Alçak Bina (Mary İçin)”, Alice Aycock, 1973.....38 (https://www.aaycock.com/new-gallery-15/ Erişim Tarihi: 10.12.2021)	
Görsel 2.25 “Toprak Çatılı Alçak Bina (Mary İçin)”, (Detay), Alice Aycock, 1973.....38 (https://www.aaycock.com/new-gallery-15/ Erişim Tarihi: 10.12.2021)	
Görsel 2.26 “Marsyas”, Anish Kapoor, 2002, Tate Modern Müzesi, Londra/ İngiltere...40 (https://anishkapoor.com/126/marsyas/ Erişim Tarihi: 9.12.2021)	
Görsel 2.27 “Orbit”, Anish Kapoor- Cecil Balmond, 2012, Londra, İngiltere.....41 (https://anishkapoor.com/889/orbit/ Erişim Tarihi: 9.12.2021)	
Görsel 2.28 “Ark Nova”, Anish Kapoor- Arata Isozaki, 2012-2013.....42 (https://anishkapoor.com/957/ark-nova/ Erişim Tarihi: 9.12.2021)	
Görsel 2.29 “Ark Nova”, Anish Kapoor- Arata Isozaki, 2012-2013.....42 (https://inhabitat.com/anish-kapoor-and-arata-isozaki-design-the-worlds-first-large-scale-inflatable-pop-up-concert-hall/ Erişim Tarihi: 9.12.2021)	
Görsel 2.30 “Çelik Ev”, Robert Bruno,1974-2008, Teksas/ ABD.....43 (https://www.reddit.com/r/architecture/comments/b8i3m3/robert_bruno_steel_house_ransom_canyon_buiding/ Erişim Tarihi: 30.11.2021)	
Görsel 2.31 “Çelik Ev”, Robert Bruno,1974-2008, Teksas/ ABD.....44 (https://www.dallasnews.com/arts-entertainment/architecture/2021/11/05/the-weirdest-house-in-the-country-is-in-texas-and-now-its-for-sale/ Erişim Tarihi: 9.12.2021)	
Görsel 2.32 “Al Yazma”,Meriç Hızal, 2012. Antalya/ Türkiye.....45 (https://gsfsergi.ebyu.edu.tr/?page_id=4580/ Erişim Tarihi:15.12.2021)	
Görsel 2.33 “Al Yazma”,Meriç Hızal, 2012. Antalya/ Türkiye.....45 (https://www.haberler.com/amp/dogan-hizlan-dan-al-yazma-aniti-na-ovgu-3461535-haberi/ ,Erişim Tarihi: 15.12.2021)	
Görsel 3.1 “Casa Batllo”, Antonie Gaudi, 1904-1906, Barselona/ İspanya.....48 (https://architectureandinteriordesign.wordpress.com/2015/07/10/casa-batllo-the-masterpiece-by-antoni-gaudi-barcelona-spain/ Erişim Tarihi: 9.12.2021)	
Görsel 3.2 “Casa Batllo”, Antonie Gaudi, 1904-1906, Barselona/ İspanya.....49 (https://divisare.com/projects/326593-antoni-gaudi-david-cardelus-casa-batllo/ Erişim Tarihi: 9.12.2021)	
Görsel 3.3 “Ronchamp Şapeli”, Le Corbusier, 1950-1954, Ronchamp/ Fransa.....50 (https://archeyes.com/ronchamp-chapel-le-corbusier/ Erişim Tarihi: 10.12.2021)	

Görsel 3.4 “Sidney Opera Evi”, Jorn Utzon, 1959- 1973, Sidney/ Avustralya.....52 (https://archinect.com/news/article/149950257/j-rn-utzon-s-saga-with-the-sydney-opera-house-coming-to-the-big-screen/ Erişim Tarihi: 10.12.2021)	
Görsel 3.5 “Vitra İtfaiye İstasyonu”, Zaha Hadid, 1989- 1993.....54 Weil am Rein/ Almanya (https://www.archdaily.com/785760/ad-classics-vitra-fire-station-zaha-hadid-weil-am-rhein-germany/ Erişim Tarihi: 10.12.2021)	
Görsel 3.6 “Vitra İtfaiye İstasyonu”(Çizim) , Zaha Hadid, 1993.....55 (https://www.zaha-hadid.com/architecture/vitra-fire-station-2/ Erişim Tarihi: 10.12.2021)	
Görsel 3.7 “Haydar Aliyev Kültür Merkezi”, Zaha Hadid, 2007- 2013.....56 Bakü/ Azerbaycan (https://www.archdaily.com/448774/heydar-aliyev-center-zaha-hadid-architects/ Erişim Tarihi: 10.12.2021)	
Görsel 3.8 “Guggenheim Müzesi”, Frank Gehry, 1997. Bilbao/ İspanya.....57 (https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/the-building/ Erişim Tarihi: 9.12.2021)	
Görsel 3.9 “Valencia Bilim Merkezi”, Santiago Calatrava, 1996-2005.....59 Valencia/ İspanya (https://www.focusclinics.com/blog/eye-inspired-architecture-lhemisferic/ Erişim Tarihi: 10.12.2021)	
Görsel 3.10 “Valencia Bilim Merkezi” (Eskiz Çizimi), Santiago Calatrava.....60 Jodidio P. (2007) Calatrava, Santiago Calatrava Complete Works 1979- 2007, Taschen, Berlin, Almanya	
Görsel 3.11 “Bird I”, Santiago Calatrava, 1986.....61 (https://www.metmuseum.org/art/collection/search/494223/ Erişim Tarihi: 10.12.2021)	
Görsel 3.12 “Tenerife Opera Evi”, Santiago Calatrava, 1991- 2003.....61 Santa Cruz de Tenerife/ İspanya (https://arquitecturaviva.com/works/auditorio-de-tenerife-9/ Erişim Tarihi: 10.12.2021)	
Görsel 3.13 “Turning Torso”, Santiago Calatrava, 2002.....62 (https://calatrava.com/art/turning-torso-022-c.html/ Erişim Tarihi: 10.12.2021)	
Görsel 3.14 “Turning Torso”, Santiago Calatrava, 2005.....63 (https://calatrava.com/projects/turning-torso-malmoe.html?view_mode=gallery&image=2/ Erişim Tarihi: 10.12.2021)	

GİRİŞ

Heykel ve mimari tarihsel süreç içerisinde birbiriyle etkileşim içerisinde olan iki disiplindir. Bu etkileşim gerek heykelin mimari yapının taşıyıcı kolon ve kirişlerin bezenmesinde gerekse yapının dış kaplamasında heykelin mimari için önemini arz eder. Süreç içerisinde heykel ve mimari etkileşimi değişikliğe uğrarsa da birlikteliğini sürdürmüş, hatta ötesine geçerek eser-yapı bakış açısını tümünden sekteye uğratarak izleyiciyi heykel mi? Mimari bir yapı mı? İkilemi içerisinde bırakmıştır. Modernizmdeki gelenekten kopuş heykel ve mimariyi bir adım daha birbirine yaklaştırmıştır. Sonraki süreçte ortaya çıkan De-stij ve Bauhaus akımındaki ressam, heykeltıraş, mimar ve mühendislerin bir arada çalışması ilkesiyle ilerleyen tasarım süreci bu etkileşimin dönüm noktaları olarak değerlendirilebilir. Endüstri Devrimi ile değişen toplumsal normlara heykel ve mimarinin seyirci kalması beklenemez. Yeni çağdaki makine ve sanayi estetiği heykel sanatının yeni malzeme ve strüktür arayışlarına gitmesine sebep olmuştur. Çağın getirisi olarak endüstri malzemeleri kullanan heykel sanatı biçimsel yaklaşımını zaman içerisinde değişikliğe uğratmıştır. Tasarımsal anlamda kendini yenileyen mimari, işlevselliğin ön planda olduğu süslemesiz bir yaklaşım içerisine girmiştir. Ancak işlevselliği kabuk tasarım içerisine dahil ederek tasarımda tümünden gelim yönteminin kullanılması fikrini ortaya atmıştır. Tüm dengelime en iyi mimari örnek Le Courbusier'in Villa Savoye'ü gösterilebilir.

Kortan şöyle demiştir: ... Le Courbusier daha tasarım sürecinin başında binanın formuna karar vermişti: Bu bina, onun 'güzel, en güzel biçimler' dediği birincil geometrik formlardan olan bir dikdörtgen prizma olacaktır!.. Bu ise formun önceden karar verilip bütün fonksiyonların bu içerisine yerleştirilmesi olayıdır ki bu yaklaşım 'Tümdengelim' yöntemidir. Bu durumda binanın dıştan görünümü çok önemlidir ve saf, yalın, kusursuz bir dikdörtgen prizmayı, kolonlar üzerinde soyut bir 'estetik obje' olarak sunmaktır (Aktaran: Özertural, 2007, s.28)

Kortan'ın tanımladığı Le Courbusier'in tümdengelim yöntemi mimaride değişen tasarım paradigmalarına ipucu sunmaktır. Tümdengelim yöntemiyle kütle en az işlevsellik kadar önemli bir konuma gelmiştir. İşlevsellik ise formun izin verdiği ölçüde formu bozmadan kütle içerisine dahil edilmesi fikrini benimser.

Konstrüktivistlerin inşa etme yöntemi, yapısal üretimin heykel sanatı için kavranıp benimsenmesine neden olmuştur. Mimari üretim metotlarını bünyesine dahil eden heykel sanatı mimari yapıya benzer nitelikte üretimlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Özellikle

1960'lı yıllara gelindiğinde Niki de Saint Phalle, Jean Dubuffet, Claes Oldenburg, Alice Aycock, Anish Kapoor, Robert Bruno gibi bazı heykeltıraşlar eserlerini mimari ölçekte veya pratikte tasarlayarak izleyicinin esere katılımını sağlamışlardır.

Niki de Saint Phalle'in 'Hon Katedral' eseri ve sonraki süreçte yaptığı 'Tarot Bahçesi' üretim yöntemi bakımından mimari ile benzerlik gösterir. Ayrıca eserlerin iç mekânı esere dahil edilerek, içine girilebilen heykeli olanaklı kılmıştır. Tarot Bahçesi eserinde iç mekânın ötesine geçerek, iç mekânı yaşanabilir bir alan olarak kurgulamış ve bir süre heykelinin içerisinde yaşamını sürdürmüştür.

Böylece, izlenmekten başka estetik hedeflerin dışında fonksiyonel bir amaca hizmet etme kaygısı bulunmayan üç boyutlu bir sanat formu olan heykel ile insanların kullanması için fonksiyonel yapılar tasarlama ve üretme eylemi olarak tanımlanabilen mimarlık, yeni bir bağlamda bina yapma sanatı olarak bir araya gelmektedir. Farklı kaygıların eşiğindeki bu iki disipline insan kullanımı açısından bakıldığında, heykel belli bir mesafeden izlenen, mimarlık ise içinden yaşanılarak deneyimlenen iki farklı ölçüğe sahiptir (<http-1>).

BİRİNCİ BÖLÜM

1. HEYKEL VE MİMARİ İLİŞKİSİ

Heykel ve mimarinin etkileşimi ilk çağlara kadar uzanmaktadır. Araştırmalara göre tarihi 12 bin yıl öncesine dayanan ve Şanlıurfa yakınlarında 1994 yılında arkeolog KlausSchmidt tarafından bulunan Göbekli Tepe bu etkileşime verilebilecek ilk örneklerdendir.

Yuvarlak plana sahip ve ortasında ‘T’ biçimli dikilitaş bulunan bu yapıların tapınak olduğu düşünülmektedir. Yapının orta kısmında boyu 5 metre uzunluğunda iki adet T biçimli dikili taş ve çevresini sarmalayan daha küçük boyutlu dikili taş topluluğundan oluşan bu yapı heykel ve mimari için çarpıcı özellikler taşımaktadır. Söz konusu dikilitaşlar biçimsel olarak antropomorfik özelliklere sahiptir. Şekil itibariyle insan vücudunun soyut bir tasviri niteliğindeki bu dikilitaşlar, yakından incelendiğinde el, ayak ve giysi gibi insana ait öğeler barındırır (Notroff, Dietrich, Peters, Pöllath ve Köksal-Schmidt, 2020). (Görsel: 1.1)



Görsel 1. 2 “Göbekli Tepe” (Detay), Şanlıurfa/ Türkiye

Heykel sanatı için değerlendirdiğimizde ortada bulunan dikilitaşlar tarih öncesi heykelin, dini inanç ve totem şeklindeki gerekliliklerini yerine getirmesi için yapılmış olabilir ancak yan kısımda bulunan ve ortadaki dikilitaşlara bakacak şekilde konumlandırılan dikilitaşlar için aynı tanımlamada bulunmak yetersiz kalır. Ortadaki dikilitaşlarla aynı biçimsel özelliklere sahip ancak daha küçük boyutlu bu dikilitaşlar yapıyı sarmalar biçimde dizilmiş ve yapının planını oluşturan taşıyıcı strüktürün birer

parçası durumundadır (Notroff ve diğeri, 2020). Bu özellikleri bakımından dikilitaşları bir tür karyetit sütun olarak düşünebiliriz. Ayrıca heykelin yapıyı taşımak gibi görev üstleniyor oluşu arkitektonik heykele vurgu yapmaktadır. “Arkitektonik, mimarlığa, mimarlık ürününe veya mimari biçime ilişkin ya da ona benzer nitelikteki oluşumları niteler (Sözen ve Tanyeli, 2001,s.26)”.

Tarihsel süreç içerisinde hep yan yana durmuş olan heykel ve mimari dönemsel olarak birbirlerinin alanlarına müdahale ve desteklemelerde bulunarak her dönem için farklı yaklaşım ve çözümler sunmuşlardır. Yunan ve Roma kentlerinde heykel sanatı, insanların tanrılaştırılmasını ve felsefi ifadelerini mimari yapılar aracılığıyla aktarmıştır (http-1).

Yunan sanatı mitoloji üzerine kurulu bir sanattır. Yunanlılar zaferlerini tanrı ve tanrıçaları sayesinde kazandıklarına inanmış ve tanrıları sayesinde kazandıkları savaşları mimari ve heykel eserlerine aktarmışlardır. Tanrılar için yapılmış en büyük tapınakları Akropolis tepesinde bulunan “Parthenon Tapınağı”dır. Tapınak üstünde bulunan heykel ve rölyefler, mimari yapıyı süslemenin yanında tapınağın inşa gayesini imler ve tapınağa anlam yükler. Rölyef mimari yapıyı anlamlandırması ve biricikleştirmesi bakımından önemlidir. Ayrıca Akropolis’te bulunan “Erechtheion Binası”nın teras sütunlarının heykel olarak kullanılması heykeli işlevsel bir konuma getirmiş, mimari yapının çatısını taşıyan kolona dönüştürmüştür. (Görsel:1.2)



Görsel 1.2 “Erechtheion Binası”, Atina/ Yunanistan

Modernizme kadar heykel sanatı; dinsel inanışları, statüyü betimleyen ve mimari öğeye eklenmiş bir olgu olarak düşünülmüştür. Gerek mimari yapının taşıyıcı sütunlarını gerekse nişlerini bezeyen heykel sanatı, süreç içerisinde mimari mekândan kopmuş, mimari ile olan ilişkisini farklı boyutlara taşımıştır. Endüstri Devrimi ile heykel ve mimari yeni çağın malzeme olanakları ile geleneksel tanımlamalarının ötesine geçerek yeni strüktür arayışları içerine girmişlerdir.

Geleneksel anlamıyla heykel sanatı, sanatsal kaygı ile tasarlanmış üç boyutlu formdur. Heykel, sanatsal bir bakış açısına sahiptir, insanın doğa şartlarından korunması için bir barınak olma görevini üstlenmez. Mekân ile kurduğu ilişki ise mekânın kavranması, deneyimlenmesi ve yeniden ifadesi gibi sanatsal kaygı ve pratiklere dayanır. Ancak 20. ve 21. Yüzyılın çoğulcu sanat ortamı heykeli bu kalıplaşmış tanımlamanın ötesine geçmeye zorlamış, mekân üzerindeki etkinliğini artırmıştır.

1950'lerden itibaren asanblaj, mekân düzenlemesi (*environment*), oluşum (*happening*), performans, enstalasyon gibi yeni ifade biçimleri, resim ve heykel gibi geleneksel kategorilerin sınırlarını zorlamak bir yana, mekanla ve izleyiciyle daha yakın, daha içli dışlı, daha karşılıklı bir ilişkiye dayalı yeni bir anlayış getirmiştir (O'Doherty, 2016,s.10).

Heykel sanatında görülen ve peş peşe devam eden enstalasyon, happening, performans, Land Art gibi oluşumlar ve sanatçıların bireysel denemeleri heykel sanatının alanını genişletirken, mekân ve izleyici ile kurduğu ilişkide etkinliğini artırmıştır. Mekânda etkinliğini artıran heykel sanatı, mimari mekanla paralellik gösteren örnekler sergileyerek, izleyicinin içerisinde dolaştığı alanlar yaratmıştır.

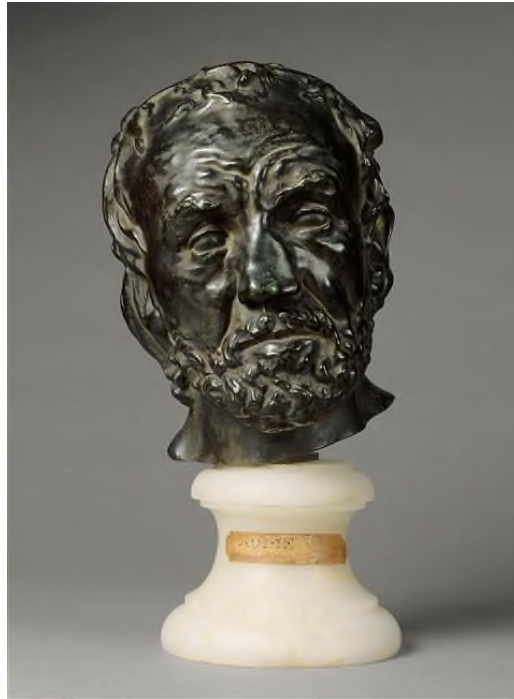
1.1. Modernizm

Tanımının ve tarihlendirilmesinin epeyce güç olmasına karşın modernizm birçok tarihçiye göre, endüstrileşme sonucu değişen toplumsal ve kültürel yapı içerisinde cereyan etmekteydi. Sanayi ve teknoloji alanındaki hız kesmeyen yenilikler insanlığın bilime ve endüstriyel olana yönelmesini sağladı. 19. Yüzyılın Endüstriyel Devrimiyle ortaya çıkan Modernizm görüşü, 20. yüzyılın son çeyreğine kadar gelişimini sürdürmüştür (Fineberg, 2014, s.16). Modernizm, sanatçının kendi bakış açısını bulması, sanatın kendi modernliğiyle yüzleşerek sanatta sorgulama ve deneysellik sürecini başlattı, akademinin kuralcı, katı sanatını reddetti (Little, 2006).

“Modernizm, insanların bilimsel bilgiyi, teknolojiyi ve aklın gücünü kullanarak çevrelerindeki dünyayı inceleme ve yeniden şekillendirme yeteneğine dair bir inancın üzerine yoğunlaşır (Fineberg, 2014,s.16)”. Endüstri Devrimi sonucu değişen dünya düzeni ve entelektüel görüş sanatçıları korkusuzca başkaldırmaya itiyor, birtakım sorgulamaları da beraberinde getiriyordu. Modernizm klasik ve geleneksel olana başkaldırı, sanatta biçimsel kırılmayı sağlayan bir görüş olarak karşımıza çıkar (Huntürk, 2016,s.178).

Konu olarak endüstri ile patlama yapan kent kültürü ve kentin bireylerinin sorunlarından beslenir. Modern süreçte şekillenen; Fütüristlerin teknolojiye olan, ekspresyonistlerin doğaya dönme, sürrealistlerin bilinç ve bilinç altına olan tutkuları sanatçılara farklı ve bireysel ifade olanakları sağlamıştır. 19. yüzyılda ivmesini giderek artıran, 20. yüzyılda ise savaşlar sonucunda yaşanan toplumsal, bilimsel ve siyasi gelişmelerin doğrudan sanata yansımalarıdır (Erden, 2012). Bu sebeple modern sanatı yalnızca sanat çerçevesinde değerlendirmek yetersiz kalır. Çünkü modern sanatçı kendine dünyayı ve sistemi değiştirmek için bir misyon yüklemiş ve çeşitli manifestolar ile de bunu dile getirmekten geri durmamıştır.

Heykel sanatı açısından ele alındığında biçimsel olarak ilk yenilikler Auguste Rodin ile başlamıştır (Huntürk, 2016,s.178). (Görsel 1.3)



Görsel 1.3 “Burnu Kırık Adam”, Auguste Rodin, 1864, Rodin Müzesi, Paris/ Fransa

Modernizmden önceki estetik kaygı ve mükemmelliyetçi tavrı reddeden Rodin, eserlerinde bitmemişlik etkisini gözler önüne sermiş ve kalıp izi, parmak izi gibi heykele ve yapım sürecine ait duysal ifadeyi malzemenin kendisini kullanarak göstermek istemiştir. Rodin'in bu tutumu yeni ifade biçimlerini olanaklı kılmış ve modernizmde bir kırılma noktası oluşturmuştur (Alp, 2018).

Endüstri Çağı'nın makine estetiği, enerji ve dinamizmi Fütürizm akımının ortaya çıkmasını sağlamıştır. Çağın getirisi olan makine ve hız tutkusu ise fütürist heykeli sarsıcı biçimde etkileyerek soyutlama ve stilizasyonu doğurmuş, figürü durağan bir öge olmaktan çıkartarak hareket ve dinamizm kazandırmanın yolunu açmıştır. Figürü durağanlıktan kurtaran fütürist tavır, malzeme konusunda da yenilikçi bir yaklaşım içerisinde olmuş ve geleneksel malzemeye tepkiyle yaklaşmışlardır.

Hatta malzeme konusundaki en çarpıcı tepki Fütürizm 'in en ünlü heykeltıraşlarından Boccioni tarafından gelmiştir: “1912 yılında kaleme aldığı *Fütürist Heykelin Teknik Manifestosu'nda* ‘Mermer ve bronz heykellerin edebi ve geleneksel huzurunu yıkınız’ demiştir (Alp, 2018)”. Boccioni' nin bu söylemi yeni ifade olanakları arayan sanatçılarda malzemede geniş bir çeşitlemenin öncüsü olmuştur. Aynı şekilde nesnede bütüne saldıran kübist görüş nesneyi parçalarına ayırmış ve yeniden kurgulayarak kübist heykelin doğuşunu sağlamıştır. Bütünün parçalanarak buluntu nesnelere, metal, tel gibi malzemelerle doğa ile ilişkisini kopartmış salt formlar elde eden kübizm, kullandığı yeni malzemeler neticesinde heykelin malzeme daracığını da genişleterek heykel sanatına yeni malzemeleri eklemiştir (Huntürk, 2016, sf.227).

Kübizmin en etkili isimlerinden Picasso yeni malzemeler ile formu bozan ve yeniden kurgulayan eserler yaparak döneminin ünlü çeşitlemelerini sergilemiştir. Bunlardan en bilineni 1912-1914 yılları arasında yapmış olduğu “Gitar” heykelidir. (Görsel 1.4)

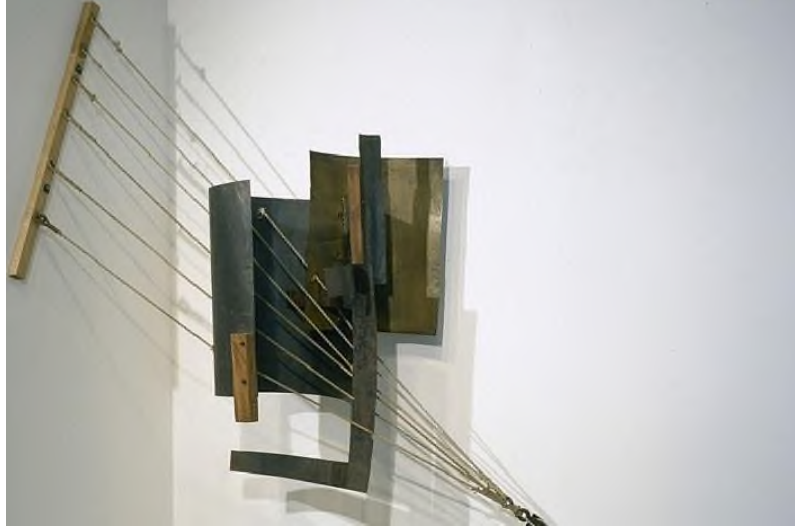


Görsel 1.4 “Gitar”, Picasso, 1912-1914, Modern Sanat Müzesi, New York/ ABD

Picasso heykel eğitimi almadığı için heykelle daha kuralsız ve özgür bakarak heykel için farklı ifade olanakları kazandırmış, ayrıca kullandığı buluntu malzemeler neticesinde yenilikçi bir yol izlemiştir. Picasso'nun bu tutumu kendinden sonra gelen birçok sanatçıyı etkilemiştir (http-2). Paris ziyaretinde Picasso'nun heykellerinden etkilenerek, Rusya'da kübizmi başkalaşıma uğratan Vladimir Tatlin, devrimci Konstrüktivist sanatın temellerini atmıştır. Yenilikçi tavrı nedeniyle Picasso dolaylı yoldan Konstrüktivizmin ortaya çıkmasına katkıda bulunmuştur.

1.1.1. Konstrüktivizm

Picasso'nun heykellerinden etkilenen Vladimir Tatlin, Rusya'da Kübizmi tamamen soyutlamaya uğratarak 'Köşe Rölyefleri'ni hayata geçirmiştir. (Görsel 1.5) Tatlin izleyiciyi mekân üzerine düşünmeye zorlamak istemiş ve kurmuş olduğu konstrüktivist yapı ile mekâna vurgu yaparak heykelin mekâna ait olan ve mekân yaratan etkisi üzerine durmuştur.



Görsel 1.5 “Köşe Rölyefi”, Tatlin, 1915, Rus Devlet Müzesi, St. Petersburg/ Rusya

Ayrıca bu rölyeflerinde hazır nesne, metal ve tel gibi malzemeler kullanarak yeni malzemeler doğrultusunda şekillenen biçimsel kurguyla, formun malzeme tarafından biçimlenişini göstermeye çalışmıştır (Eyigör ve Fındık, 2016). Tatlin’in kullanmış olduğu malzemeler hiçbir anlam ifade etmez sadece malzemenin mekandaki varlığına odaklanarak temsili olmayan heykele dikkat çeker (Huntürk, 2016,sf.240).

Konstrüktivizm özellikle heykelin gelişimi ve esneklik kazanmasında önemli rol oynar. Sanatın hayata dahil edilmesini arzulayan heykeltıraş geleneksel tutumunu terk ederek soyut sanatın özgür ve yaratıcı anlayışını benimser. Heykel sanatı 20. Yüzyılın başında figüratif yaklaşımını ve yontu tekniğini konstrüktivist bakış açısıyla terk ederek yapısal ve içeriksel değerlerini başkalaşıma uğratar. Geleneksel anlamda formunu kütleyle yaratan heykel, mimarının uzamla yaratma yöntemini deneyimlemiş ve mimarının sınırına kaymıştır. Uzamla tasarım üzerine yoğunlaşan Rodchenko, Tatlin, Stenberg ve Naum Gabo gibi sanatçılar, heykeli mekânın bir parçası ve kendi içinde bir mekân olarak ele almış, heykeli mekânın, mekânı da heykelin içerisine dahil ederek heykele yeni bir yorum getirmişlerdir. (Görsel 1.6, 1.7)



Görsel 1.6 “Uzayda Doğrusal Yapı No:1”, Naum Gabo, 1946-1946, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York/ ABD



Görsel 1.7 “Mekansal Konstrüksiyon”, Aleksandr Rodchenko, 1920, Modern Sanat Müzesi, New York/ ABD

“Heykel sanatında ana malzemenin mekanın ta kendisi olduğuna kesin surette karar veren, bütün gücünü mekanın modelajına yönelten bu akım olmuştur (Özer, 1993,sf.149)”. Eserlerini mekânın parçası gibi tasarlayan Rodchenko, kurgulamış olduğu

konstrüksiyonlarla uzamsal tasarımlar yapmış ve eserlerini kaldıraç yardımıyla kaldırarak, inşaat iskelesine benzer desteklerle eserlerinin mekâna yayılmalarını sağlamıştır.

Kütlenin hacmi ile mekânın hacminin birbirinden farklı ve somut unsurlar olduğunu söyleyen Gabo; Mekansal algının psikolojimizin temel duyularına ait olan ilk doğal duyu olduğunu söyler ve mekânı kendi başına biçimlendirilebilen heykelsi bir eleman olarak nitelendirilir.

Gabo ve Pevsner, hacimsel heykel anlayışı yerine, heykel nesnesinin gösterdiği birçok potansiyel uzamın yorumu olabilen oylumsal heykel anlayışını ortaya koyarlar. Heykelin uzamı kendisini dışardan biçimlendirmez, heykelin içinden benzersiz, tutarlı ve sürekli bir derinlik olarak biçimlendirir (Atalay, 2019)

Bu düşünceler doğrultusunda eserlerinde şeffaf malzemeler kullanarak ve parçalar halinde tasarlayarak, eserlerinin içerisine ışığı ve mekânı dahil etmiştir. Gabo ve konstrüktivizmin öncü isimleri (Tatlin, Rodchenko, Pevsner) gerçek mekânda, gerçek malzemeyle çalışmayı tercih etmiş kendilerini sanatçıdan çok teknisyen olarak tanımlamışlardır.

Çağın öncü ismi olarak görülen Tatlin, plastik ve mekânsal deneyim olmadan resim sanatının, resim sanatı ve mekân olmadan mimarının, mimari kültür olmadan ise heykel sanatının var olamayacağını savunur. Tatlin' e göre ideal bir anıtta bu üç disiplinin (resim, heykel, mimari) birlikte çalışması gerekmektedir. Bu birliktelik mimarın evi yapması, heykeltıraşın süslemesi, ressamın ise boyaması şeklinde olamaz. Tatlin' in önermesi daha tasarım aşamasında her üç disipline de başvurulmalı ve tatminkar bir sentez yaratılmalıdır (Batur, 2017).

Tatlin, heykel, mimari ve mühendisliğin bir bütün gibi algılanmasını savunmuş ve eserlerinde bu birlikteliğe vurgu yapmıştır. Konstrüktivist sanatın sembolü haline gelen “III. Enternasyonal Anıtı” nda bu durumu açıkça göstermiştir. (Görsel 1.8)



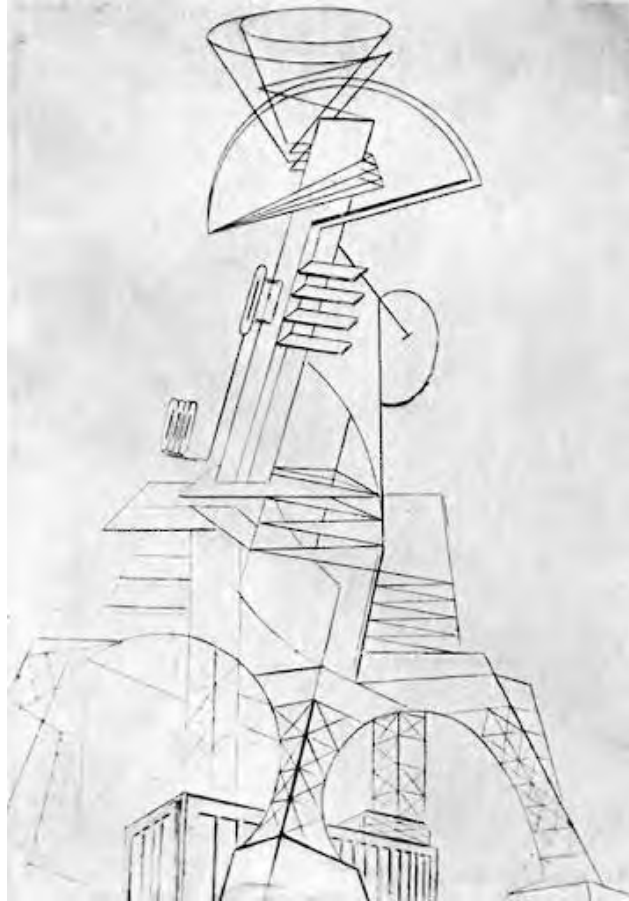
Görsel 1.8 “Tatlin Kulesi”,(Londra Kraliyet Sanat Akademisi önünde yapılan maketi), Londra/ İngiltere

Savaş sonucu çekilen acıları ve edinilen düşmanlıkları yok etmeyi amaçlayan bu anıt ile Tatlin heykel ve mimari ayrımını ortadan kaldırmayı amaçlamış ve her iki disiplinin de tanımlamalarını yıkararak yeni bir bakış açısı kazandırmıştır (Antmen, 2010). Teknoloji ve uzay çağının dinamizmine vurgu yapmak için spiral bir form kullanan Tatlin 1919 yılında tasarladığı bu anıt ile heykel ve mimarinin geleneksel tanımlamalarına uymadığını açıkça göstermiştir. Anıtın 400 metre olarak tasarlanması dönemin mimari ölçeğinin bile üstünde sayılabilir. Ayrıca anıtın 60 derecelik bir açı ile konumlanıyor oluşu, sarmal bir kafesten ve kafes içerisinde kütlelerden oluşması, anıtın sadece mimari değil ayrıca mühendislik bir kurgusunun olduğunu gösterir.

Bir heykeli inşa etme fikri, konstrüktivizmin etkisi altında akıllara geldiğinde, heykelin anlamı artık eskisi gibi değildi. Heykelin bir kitle olduğu ve aynı zamanda içinden geçilemeyen bir form olduğu şeklindeki geleneksel düşünce, sadece izlenme ve izlenmenin ifade biçimleri, mimari özelliklere sahip yaşanabilir mekânları da içerecek şekilde değişmeye başlamıştır (Uz, 2011)

Yeni bir dünya düzenini öngören konstrüktivist sanatçılar sanatı alışlagelmiş işlevinin dışında, toplumsal zeminin içerisine dahil ederek hayat ve sanat arasındaki

ayrımı ortadan kaldırmayı hedeflemişlerdir. Endüstrileşme ve sanayinin bir parçası olarak görülen sanat, bilimsel ve teknolojik gelişmelerden nasibini alarak konstrüktivist söylemin devrim aracına dönüşmüştür. Geleneksel anlamda resim ve heykeli bir yana iten sanatçılar eserlerinde mühendislik kurgulara yer vererek resmi, heykeli ve mimariyi farklı noktalara taşımış ve bunu yaparak kendilerini devrimci toplumun birer mühendisi olarak görmüşlerdir. Sanatı hayat ile birleştirme gayesinde olan bu sanatçılar sanat dalları arasında herhangi bir ayrım gözetmek sizin resim, heykel ve mimariyi birleştirerek sanatı toplum yararına dönüştürme arzusu içerine girmişlerdir. Bu tür disiplinler arası senteze Naum Gabo' nun 1919-1920 yılları arasında tasarladığı ancak hayata geçiremediği “Radyo İstasyonu” örnek gösterilebilir. (Görsel 1.9)



Görsel 1.9 “Serpuçov Radyo İstasyonu Projesi”, Naum Gabo, 1919-1920

Tatlin örneğinden esinlenen Gabo, istek üzerine bazı mimari taslaklar hazırladı. Serpuçov kenti için yaptığı *Bir Radyo İstasyonu Projesi* (1919-20) hem Delaunay'ın Eiffel Kulesi tablosunun, hem de ölçeği ve eğimiyle Tatlin'in Kulesinin izlerini taşıyordu (Lynton, 2009).

Gabo hazırlamış olduğu taslakta yapılması planlanan mimari bir yapıyı, konstrüktivist yaklaşımla uzayda dağılan öğeler olarak kurgulamış ve kendi stilinde

kompozisyon oluşturmuştur. Bu proje hiçbir zaman hayata geçirilmemiş olmasına karşın heykel ve mimari sentezine verilebilecek iyi örneklerdendir. Tasarım pratiği bakımından heykel gibi tasarlanan yapı, bir kentin radyo istasyonu olma görevini üstlenerek, işlevsel mimari bir öge olmanın yanında devasa bir heykel olmayı da hedeflemektedir. Rusya’da görülen avangart hareketler neticesinde ortaya atılan sanatsal bir sentez oluşturma hareketine benzer nitelikte Almanya’da da Bauhaus yeni dünya düzeni için önermeler sunmuştur.

1.1.2. Bauhaus

Almanya’nın Weimar kentinde ‘geleceği kurmak’ idealiyle açılan Bauhaus Okulu da Rus Konstrüktivistleri gibi, estetik amaçlardan çok toplumsal amaçlara yönelmiş bir yapı olarak kurulmuştur. Sanat ve zanaatı buluşturmaya ve dönüştürmeye amaçlayan Bauhaus düşüncesinin temelinde, geleneksel akademik sanat eğitiminin toplumun gereksinimlerine çözüm üretebilecek sanatçıları yetiştirebilmesinin çok uzağında olduğu inancı vardır (Antmen, 2010).

En çok İngiltere’de etkili olan Sanayi Devrimi’nin hayat pratiklerine karşı köklü ve sarsıcı değişimleri neticesinde sanayi ürününe artan talep nicelikten ve tasarımdan yoksun ticari ürünlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. 1850’lerden beri hem zanaatkarlar tarafından hem de sanat akademisinde kutsal kabul edilen geleneksel eğitim yollarını da reforme etmeyi amaçlayan İngiltere el sanatları alanındaki lider konumunu sürdürmek istiyordu (Droste, 1993). Bu reformist girişimler çok da başarılı olamadı ancak Almanya’da kurulacak “Bauhaus” için referans ve esin kaynağı oldu.

Dönemin Sanayi Kültürü neticesinde şekillenen sosyal hayat özellikle Avrupa ülkeleri başta olmak üzere birçok ülkede geniş bir etki alanına sahiptir. Değişen kent ve kent yaşantısı, fabrika ve fabrikasyona duyulan sempati, ucuz ancak sanattan ve zanaatkarlıktan yoksun endüstri ürünlerinin ortaya çıkmasına sebep oldu. Gropius bu ve buna benzer endüstriyel ve sanatsal gereklilikleri belirledikten sonra sanat ve zanaat arasındaki duvarların yıkılarak oluşturulacak yeni bir kültürün bu ihtiyaçları karşılayacağını savundu. Gropius’ un düşlediği ressam, heykeltıraş, mimar ve el işçiliği zanaatlarını tek bir çatıda toplayarak eğitim de köklü bir değişimdir.

Bu bağlamda mimar, heykeltıraş ve ressamların hep birlikte zanaatlara dönebildikleri eğitim ve öğretimin yapıldığı bir okulun kurulması gerektiğini, bu okulun hem endüstrinin ortaya koyduğu sorunları çözeceğini hem de ekonomiye büyük katkı yapacağını savunan bir öneri

raporu hazırlayarak Weimar Devlet başkanlığına sunmuştur. Bunun üzerine 1919 yılında gerekli gördüğü değişiklikleri yapmak okulun yönetimini de almak üzere Gropius, Weimar'a davet edilmiş ve böylece "Staatliches Bauhaus" kurulmuştur (Bulunay, 2009)

Bauhaus, özellikle mimari bir etki alanına sahipti. Gropius' un amacı dekoratif sanatları ve zanaatı mimari bir sentez ile birleştirmektir. Endüstriyel tasarım alanlarında da son derece etkili olan Bauhaus resim ve heykel başta olmak üzere bütün plastik sanatları ve zanaatları mimari başlığı altında toplayarak diğer sanat alanlarının mimarinin gelişmesinde ve değerlendirilmesinde kullanımının önünü açtı (Ayaydın, 2016). Mevcut akademik eğitimin toplumsal gereksinimlere ve çağa ayak uydurmadığı düşüncesiyle Bauhaus eğitimde ve tasarımda yeni bir sistemi öngördü. İster sanat eseri olsun ister işlevsel kullanıma yönelik bir eşya olsun her türlü nesnenin özünde tasarımın vurgulanması gerekiyordu. Bu sebeple Bauhaus hocaları tasarım temelli bir eğitim yöntemi izlediler. Heykeltıraş, ressam, mimar, mühendis yetiştirmek yerine tasarımcı yetiştirmek okulun öncelikli hedeflerindendi (Droste, 1993). Sanayi Çağının yıkıcı sonuçları neticesinde ucuz endüstriyel ve seri üretim ürünlerin fiyatları karşısında el işçiliği gerektiren dekoratif veya işlevsel ürünler çok pahalı kalıyordu. Gropius ise iyi tasarlanmış işlevsel veya sanatsal ürünlerin seri üretiminin mümkün olabileceğini hedeflemiştir. Bu doğrultuda Bauhaus' un öncelikli hedefleri arasında seri üretim yapabilme fikri vardır. Sosyal ve siyasal baskılar sebebiyle Dessau kentine taşınan Bauhaus çağın gereksinimlerine uygun kullanım eşyaları tasarlamaya ve geliştirmeye devam etmiştir. Öyle ki Bauhaus atölyelerinde masa lambasından, sandalyeye, ev gereçlerinden, aksesuarlara kadar her türlü ev eşyası tasarlanmıştır. (Görsel 1.10)



Görsel 1.10 "Çaydanlık", Marianne Brandt, 1924

Bauhaus, her çeşit sanat yaratısının bir araya gelerek bir bütün oluşturmasını, atölye sanatı disiplinlerinin -heykeltıraşlık, resim, uygulamalı sanat ve el işçiliğinin- yeni bir yapı sanatı biçiminde yeniden birleştirerek bu yapı sanatının ayrılmaz temel öğeleri olmalarını amaçlar. Bauhaus her dereceden mimarları, ressam ve heykeltıraşları becerikli birer el işçisi ya da bağımsızca yaratan sanatçı olarak yetiştirmek, ayrıca önde gelen ve yeni yetişen atölye sanatçıları bir araya getirmek ve böylece, yapıları benzer bir ruhtan yola çıkarak bütün kapsamları içinde -kaba yapı, ince işler, süsleme ve döşeme bakımından- bütüncül olarak biçimlendirmeyi becerecek bir çalışma grubu oluşturmak istiyor (Batur, 2017).

Bauhaus' un ön gördüğü eğitimde ve sanattaki köklü değişimler disiplinler arası sınırların silinmesinde etkin rol oynamış ve sanatın işlevsel hale gelmesinin önünü açmıştır. Bauhaus soyut modernist yaklaşımı ile kendinden sonra gelen birçok sanatçıyı ve mimarı etkilemiş, çağın gerekliliklerine uygun tasarım yapmaları için esin kaynağı olmuştur. Bauhaus' un kazandırdığı sanatın işlevsel olabilmesi fikri, sonraki süreçte heykeltıraşları da etkileyerek işlevsel kullanım alanı sunan heykelin ortaya çıkmasında etkili olmuştur.

İKİNCİ BÖLÜM

2. İÇİNE GİRİLEBİLİR HEYKELLER

Kütle ile tasarlanan heykel sanatı 19. ve 20. yüzyılda değişen ifade olanakları ile geleneksel tanımlamasını sekteye uğratarak çoğulcu bir tutum sergilemiştir. Konstrüktivizm ve Bauhaus gibi yaklaşımlar heykel sanatının kapsamını artırmış ve kendinden sonra gelen akım ve bireysel ifadelere referans sağlamıştır. Antikite den modern sürece kadar geçen zamanda heykel sanatı mimari öğeye eklemlenen ve onu yücelten bir öğe olarak tanımlanmıştır. Ancak modern süreç içerisinde cereyan eden akımlar heykel sanatının mekandaki etkinliğini artırmasını ve mekânsal tasarımlar yapabilmesini sağlamıştır. Mekanla kurduğu ilişki ve çağın teknolojik olanakları ile heykeltıraşlar eserlerindeki boyut ve mekânı algılayış biçimleri bakımından mimarlar ile yarışır hale gelmiştir. Nurbiye Uz bu durumu şu şekilde özetlemiştir:

Teknik gelişmelerin etkisiyle anlamlar, ifadeler, şekiller, boyutlar değişmiştir. Günümüze ulaşan süreç içerisinde özellikle 1960 sonrası dönemde bu konu kendini güçlü bir şekilde göstermiştir. Modern endüstriyel kaynaklardan yüksek oranda yararlanan sanatçılar, heykeltıraşlığın sınırlarını aşarak mimarlığın rakibi haline geldiler. Uzun yıllar mimarlığın bir parçası olarak görülen heykel sanatının kendisi artık yaşanabilir mekânlara dönüşmüştür (Uz, 2011).

İletisini kurguladığı plastik ifade ile aktaran heykel sanatı için asıl olan heykelin formu ve formun mekân ile kurduğu ilişkidir, tasarımlarında iç mekânı hesaba katmaz iç mekânın heykel sanatı için herhangi bir önemi yoktur. Ancak özellikle 1960 sonrası süreçte daha sık karşımıza çıkan iç mekân barındıran ve içine girilebilen heykellerde, heykeltıraşlar mimari bir mekân oluşturarak heykeli mimari alana taşımış, heykel-mimari etkileşimi açısından çarpıcı örnekler sunmuşlardır.

Heykel ve mimari ayrımını mekânsal bir zeminde irdeleyen ve mimari için: “Bugün mimarinin yapılabilecek en doğru tanımı ‘iç mekanı’ göz önüne alan tanımdır (Zevi, 1990)”. Açıklamasında bulunan Bruno Zevi mimariyi iç mekân yaratıyor olması ile heykelden ayırmıştır. Ancak bu açıklama içine girilebilen heykellerin hatta yaşanabilir heykellerin ortaya çıkması ile kısır bir bakış açısı sunmaktadır. Mekân ile tasarlama hem heykel sanatı hem de mimari için ortak noktadır. Ancak mekanla tasarlanmasına rağmen mimari bir mekân yaratmayan heykel sanatındaki bu tutum konstrüktivizm öncülüğünde değişerek 20. Yüzyılda mekanla bütünleşen eserlerin ortaya çıkmasına ve mekânı

geleneksel ifadesinin ötesinde kurgulayarak izleyicinin dahil edildiği, hatta içine girip üstüne çıkabileceği kavramsal ve formel bir açılımı sergilemiştir (Karacan, 2016).

20. yüzyılın ikinci yarısında heykel artık uzayda yabancı bir nesne değil, yapı ve çevre ile uyumlu bir unsurdur. Uzun süre mimariye bağımlı olan heykel, mimariden kurtulunca onunla rekabet etmeye başlamıştır. Zaman zaman tıpkı mimarlar gibi çalışan heykeltıraşlar, heykeltıraşlığın sınırlarını aşmışlardır (Uz, 2011).

Heykel sanatında görülen bu mimari mekân tasarımı, heykel ve mimari arasındaki sınırları aşındırmış ve heykelin mimari işlevsellikleri karşılayan bir alan hatta bazı örneklerde yaşanabilir bir ev gibi tasarlanmasını sağlamıştır. Öyle ki örneklerde sunulan bazı heykelerde mutfak, yatak odası, banyo gibi insani gereklilikleri karşılayacak ve bir evi oluşturan unsurların bulunması, heykel sanatının, mimarinin barınak olma görevine verdiği sanatsal ve plastik bir çözüm olarak değerlendirilebilir.

2.1. Frederic Bartholdi – Gustave Eiffel

1875 yılında Fransız heykeltıraş Frederic Bartholdi ve mühendis Gustave Eiffel tarafından tasarlanan “Özgürlük Anıtı” heykeli Amerika’ nın bağımsızlığının yüzüncü yılında Fransa tarafından Amerika Birleşik Devletleri’ ne hediye edilmek üzere yapılmıştır. (Görsel 2.1)



Görsel 2.1 “Özgürlük Heykeli”, Frederic Bartholdi ve Gustave Eiffel, 1875-1886, New York/ ABD

Heykeltıraş ve mühendis iş birliği neticesinde gerçekleştirilen bu anıt, içine girilebilir heykel açısından önemli bir örnek teşkil etmektedir. Çelik bir çerçeve üzerinde ince dövülmüş bakır levhalardan oluşan içi boş bir yapıya sahip olan heykelin tasarımı ve yapımı 19. yüzyılın en büyük teknik başarılarından biri olarak kabul edildi ve sanat-mühendislik arasında bir köprü olarak görüldü. Heykel, (Amerikan mimar Richard Morris Hunt tarafından tasarlanan) kaidesinin üzerine, 1886’ da monte edilmesinden bu yana milyonlarca ziyaretçiyi Amerika Birleşik Devletleri’ ne davet etti (http-3).

Ayrıca bu anıt, iç mekanını izleyicisine açması ve bünyesindeki mimari unsurlar sebebi ile mimari heykel etkileşimi için de değerlendirilebilir. Yazıcı bunu şöyle ifade etmektedir:

Her iki disiplin arasındaki en belirgin farklardan biri elbette ki fonksiyondur. Ancak, neredeyse herkes tarafından bilinen bir heykel olan New York’taki Özgürlük Anıtı’nın bu farkı ortadan kaldıran yapıtlardan biri olduğu söylenebilir. Mimari bir yapıda olması gereken birçok ayrıntı bu anıtta mevcuttur. İçinde girilebilir, gerektiğinde temel ihtiyaç olan barınmak içinde kullanılacak olan heykel-yapıdır (Yazıcı, 2016).

Geleneksel tanımlamasına bakıldığında heykel sanatının herhangi bir fonksiyona hizmet etmek gibi bir kaygısı yoktur. İletisini görsel ifadesi aracılığıyla izleyiciye aktaran heykel sanatı, bu anıt ile izleyicisinin içerisine girebilmesine ve şehir manzarasının izlenebileceği bir teras olarak hizmet edebilmesine olanak tanımış ve fonksiyon kazanarak geleneksel tanımlamasını yıkmıştır.

Yapım süreci bakımından mimari bir yol izleyen bu anıt gerek mühendislik kurgusu gerek ise boyutu sebebiyle heykel, mimarlık ve mühendislik ortaklığı neticesinde şekillenmiş ve anıtın disiplinler arası değerlendirilmesinin yolunu açmıştır. Dövülmüş bakır levhalardan oluşan ve parçaları taşıması için tasarlanan demir strüktür müthiş ve karmaşık bir yapı parçasıdır, tabanda yoğun beton kullanımı, cildi destekleyen esnek perde duvar tipi yapı dahil mühendislik, mimari ve sanatta geleceğin habercisidir (http-3).

Biçimsel açıdan ele alındığında Özgürlük Anıtı geleneksel anlamda tasarlanma özelliği gösterir. Böylesi geleneksel bir anıtın şehir ölçeğinde tasarlanması ve yapım teknikleri bakımından inşacı bir yol izlemesi onu geleneksel tanımlamasının ötesinde mimari bir unsur gibi algılanmaya da yaklaştırır (Uz, 2011).

Ziyaretçiler heykelin içerisinde bulunan merdiven ile meşalenin bulunmuş olduğu sağ ele ve heykelin kafasına ulaşabilmektedir. Özgürlük anıtı bu özelliği ile şehrin sembolü haline dönüşen heykel olmanın yanı sıra şehir manzarasının izlenebileceği bir seyir kulesidir. (Görsel 2.2)



Görsel 2.2 “Özgürlük Heykeli”, *Frederic Bartholdi ve Gustave Eiffel, 1875-1886, New York/ ABD*

Geleneksel anlamıyla heykel iç mekanını izleyiciye açmaz ve iç mekânın heykel için bir önemi yoktur. Ancak bu anıt geleneksel anlayışı yıkarak iç mekanını kullanıma açmış ve izleyicilerin içerisine girebilmesini hatta şehir manzarasını seyredebilmesini olanaklı kılmıştır. Esere dahil edilen seyir terasına izleyicilerin ulaşımı için merdiven kullanılmış, böylelikle mimari bir öge yine mimari bir görevi üstlenmiştir. Eser’ in bir anıt heykel olduğu kabul edilmektedir, ancak mimari bileşenleri ve işlevleri bünyesinde barındırıyor oluşu onu tek başına heykel ya da anıt olmaktan öteye geçirmiş ve eser-yapı incelemesini olanaklı kılmıştır. Ayrıca işlevsel bir yönü bulunmayan geleneksel heykel anlayışı Özgürlük Anıtı’ nın işlevsel bir kullanım alanı sunması ile yıkılmıştır.

Heykeltıraş Frédéric Bartholdi ve mühendis Gustave Eiffel arasındaki iş birliği, sanatı ve mühendisliği yeni ve güçlü bir şekilde bir araya getiren yaklaşımın ortaya çıkmasıyla sonuçlanmış ve Gustave Eiffel’e “Eyfel Kulesi” tasarımı için fikir vermiştir. 18. yüzyılın sonlarından itibaren mimaride özellikle de köprülerde sıkça kullanılan demir, mimaride strüktürü göz önüne seren eserlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Başarılı bir mühendis olan Gustave Eiffel 1870’ lerin sonlarında yapmış olduğu köprüler ile çelik

konstrüksiyondaki başarılı ve strüktüre dayalı tasarımları ile ün salmıştır (Bazin, 1998). 19. yüzyılın sonlarına gelindiğinde sanayi çağına adanmış bir anıt gibi Paris kenti için tasarladığı “Eiffel Kulesi” her ne kadar yapıldığı dönemde birtakım tartışmaları ve eleştirileri beraberinde getirmiş olsa da Gustave Eiffel’ in kariyerinin zirvesi olarak tanımlanır. (Görsel 2.3)



Görsel 2.3 “Eiffel Kulesi”, Gustave Eiffel, 1889, Paris/ Fransa

Yeni teknik imkanların kullanılmasının en iyi örneği, tümüyle sembolik amaçlarla yapılmış da olsa, fikir babasının mühendis ve girişimci Gustave Eiffel (1836-1920) olduğu Eiffel Kulesi’ydi. 1889’da Paris Evrensel Sergisi’nde Fransız Devrimi’nin yüzüncü yıl dönümü anısına bir gösteriş abidesi olarak dikilen bu kule, yeni teknolojiye beslenen inancın bir abidesiydi (Lucie-Smith, 2004, s.20-21)

2.2. Vladimir Tatlin

Tatlin' in mimari heykel arasındaki disiplinler arası sınırları silme amacı güttüğünü kanıtlayan en iyi örnek; Savaş sonucu çekilen acıları ve edinilen düşmanlıkları el birliği ile yok etmeyi amaçlayan, Üçüncü Enternasyonal Anıtı' dır. (Görsel 2.4)



Görsel 2.4 “III. Enternasyonal Anıtı”, Vladimir Tatlin, 1919

“Üçüncü Enternasyonal’ e bir anıt olarak ısmarlanan Tatlin Kulesi, aynı zamanda Paris’teki Eiffel Kulesi’ ne bir yanıt olacaktı”(Lynton, 2009, s.105)

1919 yılında III. Enternasyonal için tasarladığı anıt ile Vladimir Tatlin, savunucusu olduğu devrimci sanatı yüceltirken disiplinler arası bir alana, işlevsel olana sanatın kayması gerektiğini göstermiştir. Anıt mantık olarak hem bir heykel hem de mimari yapı olarak düşünülmüştür. Konstrüktivizmin öncülüğünü yapan Tatlin, heykel, mimari ve resmin bir sentezi olarak bu anıtı hayata geçirmeyi hedeflemiştir. Dönemin şartları ile hayata geçirilememiş olmasına karşın bu tasarım birçok mimar ve heykeltıraşın referans aldığı bir kült haline dönüşmüştür. Yalnızca kütsel olan ve kütsel form ile düşünen heykel sanatı tanımını genişletmiş ve mimari bir platformda kendine yer bulmuştur. Fonksiyonun ve fonksiyonel bir mekânın önemli olmadığı heykel sanatı bu anıt ile iç

mekânında işlevsel kullanım için tasarlanmış alanları ile geleneksel tanımlamasının ötesine geçmiştir. Tatlin Enternasyonal Anıtı' nın içerisinde küp, silindir, koni gibi geometrik formlarla biçimlendirdiği mekanlar kurgulamış ve bu mekanları konferans salonu, matbaa ve çeşitli birimlerin yer alacağı alanlar olarak düşünmüştür (Altınıyıldız Artun, 2016).

Yapının içine yerleştirilen hücreler, evrenle uyumlu olarak dönecekti; toplantı salonu, dünyanın güneşin çevresindeki dönüşünü yankılamasına yılda bir kere, sekreterlik, ayın dünya çevresindeki dönüşü gibi 28 günde bir, danışma merkezi ise dünya gibi günde bir kere dönecekti (Lynton, 2009).

Tatlin, bu eserinde geleceğin uzay çağı dinamizmini yansıtmak için dev spiral yapının içindeki silindir, küp ve küreyi rotasyonla hareket ettirmeyi planlamış, böylece kinetik heykel ve mimari fikrinin de öncülüğünü yapmıştı. Sanatın bir propaganda aracı olduğu bu dönemde devlet yapılarında görkemlilik ve anıtsallık aranmıştı. Tatlin' in kule tasarımıyla sanatla teknolojinin el ele vererek yeni bir çehre yarattığı Sovyet Rusya' nın ilerici bir ülke olduğu vurgulanmış oldu (Ayaydın, 2016).

2.3. Jean Dubuffet

1901 yılında Fransa' da doğan Jean Dubuffet, Académie Julian' da resim eğitimi aldı. Dubuffet, sanat akademisindeki entelektüellere kıyasla kendini vahşi olarak görüyordu. Kuruma başkaldıran Dubuffet, sanat ve kültür karşıtı bir duruş sergiledi, örneğin “Surrealist” ve “Fütürist” gibi kategorilerle sınırlandırılmayı reddetti. Bir süre derslere katıldıktan sonra, çalışmalarının faydasız olduğunu düşünerek akademiden çekildi. Çalışmalarını reddetmeye başlayan Dubuffet, mahkumların ve çocukların sanat eseri arasında karşılaştırmalar yapan Dr. Hans Prinzhorn' un analizlerini okuyarak kendini yetiştirmeyi tercih etti (http-4). Prinzhorn, evrensel uyumu sağlayan şeyin vahşilik veya aşağılık hayvan içgüdü olduğu belirterek, tüm canlıları birbirine bağlayan şeyin entelektüel teori veya analiz değil, ilkel içgüdü olduğunu öne sürdü. Bu kavramın Dubuffet' in sonraki kariyeri üzerinde güçlü bir etkisi oldu.

Prinzhorn' un teorisinden yola çıkarak resimler yapmaya başlayan Jean Dubuffet, ilkel, çocuksu ve belirgin çizgilerden oluşan bir tarz geliştirdi ve “Art Brut” ün (Ham sanat) öncüsü olarak tanındı (http-5).

1966 yılında ise “Hourloupe” diye isimlendirdiği sınırlı renk skalasından oluşan tükenmez kalem resimleri yapmaya başladı (http-4) (Görsel 2.5)



Görsel 2.5 “Otoportre II.”, Jean Dubuffet, 1966, Collection Fondation Dubuffet, Paris/ Fransa

Dubuffet’ in tarzı, sürrealist otomatik çizim kavramlarını barındırmaya başladı ve doğrudan bilinçaltına dokunmaya çalıştı. Kağıt üzerinde basit karalamalarla başlar ve işi kırmızı, mavi, beyaz ve siyahın parlaklılarıyla bitirirdi. Bu yaklaşım, Dubuffet’ in nesnellikten uzaklaşmasını ve sanata en saf haliyle ulaşmasını sağladı (Onainor, 2016). İlerleyen süreçte Dubuffet “Hourloupe” u kartonpiyer ve polistirenden yontulmuş üç boyutlu formlara dönüştürdü. Daha sonrasında kendi deyimiyile “onları yaşanabilir” kılmayı amaçlamış ve bu doğrultuda eserlerini mekânsal olarak kurgulamış, zihinsel olana ait ima ve çağrışımlardan oluşan yeni bir tür mimari ortam oluşturmuştur (http-6). Dubuffet’ in 1969-1970 yılları arasında yaptığı “Le Jardin D’hiver” eseri, “Hourloupe” adını verdiği serinin üç boyutlu yüzeyde aktarımına dayanır. (Görsel 2.6)



Görsel 2.6 “Le Jardin D’hiver”, Jean Dubuffet, 1969-1970, Centre Pompidou, Paris/ Fransa

Sanatçının imzası niteliğindeki, kırmızı ve mavi kalemle yaptığı çizimleri veya siyah konturlarla sınırlandırılmış soyut şekillerin mekânsal yayılımını sergiler. Dubuffet’ in kurguladığı mekân, yapay bir mağara gibidir (<http-7>).

Le Jardin d’ hiver, yaklaşık 9 x 6 x 5 metre boyutlarında, tamamen kapalı, çok büyük bir yapıdır (Abram ve diğerleri, 1993). Kurgulanan mekân Dubuffet’ in “Hourloupe” serisindeki çizimleri gibi beyaz üzerine siyah konturlarla renklendirilmiştir. Ayrıca bir merdiven ve yarım açık kapı sayesinde eserin içerisine kolaylıkla girilebilmektedir (<http-7>). (Görsel 2.7)



Görsel 2.7 “Le Jardin D’hiver”, Jean Dubuffet, 1969-1970, Centre Pompidou, Paris/ Fransa

Dubuffet “Hourloupe” çizimleriyle boyadığı bu heykelini tıpkı bir tuval gibi kullanmış ve izleyiciyi eserinin içerisine davet ederek, çizimi birebir deneyimleyebilecekleri mimari bir mekân yaratmıştır. “Seyirci merak eder ve resme davet edildiğini hisseder ve kendini o resmin bir parçası olarak bulur” (Uz, 2011). “Le Cirque” ise Dubuffet’ in 1970 yılında, mimari ölçekte tasarladığı ve yonttuğu bir kentsel plazayı andıran yaşanabilir bir ortamdır (http-6). (Görsel 2.8)



Görsel 2.8 “Le Cirque”, Jean Dubuffet, 1970

Galeri içerisinde oluşturulan bu enstalasyon izleyiciye Dubuffet’ in inşa ettiği kentsel mekândan kısa bir kesit sunmaktadır. Bu enstalasyonun tasarımı Dubuffet’ in varlıklarını mekânsal olarak genişletmek ve sanatçının belirttiği gibi “onlara hayat vermek” için kabartmalar eklediği çizimler ve resimlerle başladı. Bu süreçte heykel ve mimari enstalasyonlarda bir araya gelen boyalı ve yontulmuş panellere dönüştü (http-6). 1974 yılında Dubuffet çizimlerinin alanını genişleten “Jardin d’Email” isimli projeye imza atmıştır. (Görsel 2.9)



Görsel 2.9 “Jardin d’Email”, Jean Dubuffet, 1974, Kröller-Müller Müzesi, Otterlo/ Hollanda

Kröller-Müller Müzesi için, izleyicinin dokunabileceği, içinden geçebileceği hatta oynayabileceği bir eser tasarladı (http-8). “Hourloupe” serisinin devamı niteliğindeki bu eser, Dubuffet’ in resmettiği dünyanın üç boyutlu halidir. “Sanatçının izleyiciyi resmin içine dahil etme isteği ile oluşturduğu ‘Jardin d’Email’ seyircinin bu mekâna dahil olması ile tamamlanır. Böylece resim içine girilebilen bir heykele ve mimari bir yapıya dönüşür (Yılmaz, 2011)”.

1971-1973 yılları arasında yapılan “Closerie Falbala”, Dubuffet’ in anıtsal başyapıtlarından biri olarak öne çıkar (http-9). (Görsel 2.10)



Görsel 2.10 “Closerie Falbala”, Jean Dubuffet, 1971-1973, Périgny/ Fransa

Fransa Périgny’ nin de 1610 m² lik bir alanı kaplayan bu eser, püskürtme betondan oluşturulmuş zemin üzerine, poliüretan duvarlarla kaplanmış fantastik bir bahçedir. Dubuffet oluşturduğu bu mekânda izleyicinin rahatça gezinmesi hatta dinlenmesi için alanlar kurgulamıştır.

“Herhangi bir yön göstergesi olmadan insan, boyanmış tuzaklar arasında kaybolduğunu hisseder” (Uz, 2011). Kıvrımlı siyah çizgilerle süslenmiş beyaz şekillerden oluşan labirentin kalbinde, soyut kırmızı, mavi ve siyah tasarımlarla süslenmiş şaşırtıcı bir meditasyon mağarasına ev sahipliği yapan 8 metre yüksekliğindeki reçineli tuhaf bir bina olan “Villa Falbala” yükselir (http-10). (Görsel 2.11) (Görsel 2.12)



Görsel 2.11 “Closerie Falbala”, Jean Dubuffet, 1971-1973, Perigny/ Fransa



Görsel 2.12 “Closerie Falbala”, Jean Dubuffet, 1971-1973, Perigny/ Fransa

Arazinin merkezine konumlandırılan “Villa Falbala” içine girilebilir bir heykel olarak düşünülmüştür. Ayrıca eseri çevreleyen siyah konturla renklendirilmiş beyaz duvarlar ve peyzaj düzenlemesi heykel parkı olmasının yanında, resimsel ve mimari özellikler sergiler.

Dubuffet' in 1970-1978 yılında gerçekleştirdiği “Chambre au lit sous l’arbre” en karmaşık mimari ortamdır ve Dubuffet' in heykeliyle mimarisini en kesin biçimde birleştiren eserdir (Glimcher, 2020). (Görsel 2.13)



Görsel 2.13 “Chambre au lit sous l’arbre”, Jean Dubuffet, 1970-1978, Archives Fondation Dubuffet, Paris/ Fransa

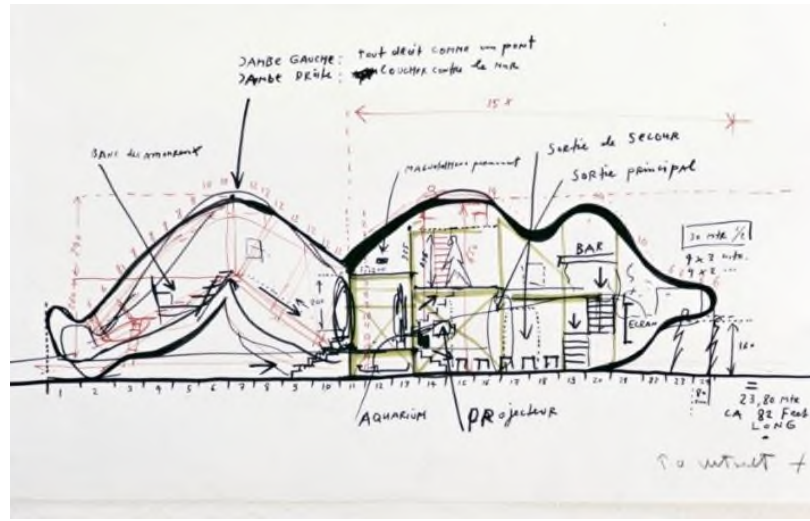
Bu onun önceki başarılarının bir özetidir. Oyulmuş nesnelere (sandalyeler, masalar vb.) bulunan tüm belirsizlikler odada birleştirilir. Bir yatak, bir banket, bir masa, bir lavabo, bir küvet, bir ağaç ve tavadan sarkan bir bulut bulunmaktadır. Yatağa uzanıp masaya oturabilirsiniz. Duvarlar ve mobilyalar aynı dolambaçlı siyah çizgiyle kaplanmış, alanı tamamen karıştırarak izleyicinin yönünü şaşırtmaktadır (http-6).

2.4. Niki de Saint Phalle

1930 yılında Fransa’ da doğan sanatçı, babasının cinsel istismarı ve annesi ile yaşadığı çatışmalar neticesinde sanatın kendisi üzerindeki rahatlatıcı etkisini fark ederek sanat yapmaya yönelmiştir. Niki de Saint Phalle için sanat bir tür sinir boşalımı haline dönüşmüş ve ilk dönem Atış Resimleri’ nde bunu gözlemlemek mümkündür. Ancak ilerleyen süreçte feminist söylemde kendine yer bulan renkli kadın heykelleri ‘Nana’

serisi ile büyük bir kırılma yaşamış ve stilize kadın heykellerini canlı renklerde boyayarak eserlerinde resimsel bir dil yakalamıştır. Nanalar, Phalle' in sanatında önemli bir yer tutar.

1966' da büyük şeyler yapma ve kaleler inşa etme fikrinden ilerleyen Phalle, Facteur Cheval' in Fransa' daki kalesinden etkilendi. Müzenin içerisinde hayat ve animasyon dolu bir kale inşa etmek için kolları sıvadı. Hon, Niki de Saint Phalle' in, Jean Tiguely ve Per Olof Ultvedt ile ortaklaşa yaptığı bir iştir. Müze içerisinde müze fikrini benimseyen bu üç sanatçı müzenin içerisine Niki' nin 'Nana' larının büyüğünü, 'Hon Bir Katedral' i inşa etmeye başladılar. (Görsel 2.14) (Görsel 2.15)



Görsel 2.14 “Hon Katedral için Proje Çizimi”, Niki de Saint Phalle, 1966, Stockholm Modern Sanat Müzesi, Stockholm/ İsviçre

Hon ismi İsveççe “she”, “hon” dan gelmektedir. 1966 yılında yapılan bu anıtsal heykelin ölçüleri 6 x 23 x 10 metredir ve *Stockholm Moderna Müzesi*' nin tamamını kapsayacak boyuttadır. İnşaat demiri ile oluşturulan konstrüksiyon önce kafes tel ile sonrasında kumaş ve polyester reçine ile kaplanır (Anderson, 1993).



Görsel 2.15 “Hon Katedral”, Niki de Saint Phalle, 1966, Stockholm Modern Sanat Müzesi, Stockholm/ İsviçre

Yatan bir kadın heykeli ya da dev bir Nana olan Hon’ un dışı parlak ve canlı renklerle boyanmıştır. Heykelin vajinası içeriye girmek için açılmış bir kapıdır. İç kısım siyah renkle boyanmıştır. Hon’ un içerisinde jetonlu telefon, aşk koltuğu, on iki kişilik sinema, süt barı, havuz, sahte resim müzesi, otomatik sandviç satıcısı, Tinguely makinaları, Per Olof Uthvedt’ in bir enstalasyonu başta olmak üzere çeşitli malzemelerle doldurulmuştur. ‘Hon’ Niki de Saint Phalle’ in içine girilebilir şekilde tasarladığı ilk heykelidir. Sergi oldukça fazla yankı uyandırır ve yaklaşık bir milyonun üzerinde ziyaretçiye kapılarını açar. Üç ay sonra kalıcı koleksiyon için ayrılan başı dışında tamamı parçalanarak yok edilir. Niki de Saint Phalle için bir çocukluk hayalinin gerçekleşmesidir. Saint Phalle: “Kuşağımın en büyük heykellerini yapacağım. Erkeklerden daha büyük, daha uzun ve daha güçlü”(Eby, 2005) diyerek büyük heykellerine devam edeceğinin sinyallerini vermiştir.

1969 yılında Niki de Saint Phalle, Le Rêve de L’Oiseau’ yu inşa etmeye başladı. Arkadaşı Rainer von Hessen için Fransa’ nın güneyinde Var Bölgesi’ ne inşa edilen bu proje üç heykel evinden oluşmaktadır. Niki de Saint Phalle ve Hessen’ in tanışması Hon Cathedral’ in sergisi sırasında olur. Phalle’ in içine girilebilen heykelinden etkilenen Hesse, Niki de Saint Phalle’ den kendisi için yazlık bir ev tasarlamasını ister. 1968 yılında başlayan tasarım sürecinden sonra 1969 yılında heykel evleri için Hesse’ nin arazisinde

Jean Tinguly' in de aralarında bulunduğu bir ekip ile çalışmaya başlanır. Proje; Uyku alanı, tuvalet ve mutfaktan oluşacak üç farklı heykelin kombinasyonu içerir. Çatısında kanatlarını açmış bir kuş şeklinde tasarlanan heykel 'Kuşun Rüyası' bir mutfaktır. (Görsel 2.16)

Ölçüleri; genişlik 5.9m, derinlik 4.8m, yükseklik 4.5m şeklinde düşünülmüş olan bu heykel mini bir mutfak ve yemek masasının konumlandırıldığı yemek alanından oluşmaktadır.



Görsel 2.16 "Kuşun Rüyası", Niki de Saint Phalle, 1969, Fransa



Görsel 2.17 "Büyücü", Niki de Saint Phalle, 1969, Fransa

Metalik boya ile boyanmış ‘Büyücü’ heykeli ise bir tuvalettir. Biçimsel olarak canavarı andıran bu heykel içerisinde bir klozet ve lavabo bulunmaktadır. (Görsel 2.17)



Görsel 2.18 “Büyük Clarice”, Niki de Saint Phalle, 1969, Fransa

Niki de Saint Phalle ile bütünleşen ‘Nana’ lara benzer biçimsel özellikte tasarlanan ‘Büyük Clarice’ heykeli ise bir tür yaşam alanıdır. (Görsel 2.18) 9.5 metre genişliğinde, 5.0 metre derinliğinde ve 7.0 metre yüksekliğinde yapılan bu heykel içerisinde bir merdiven, iki yatak odası ve Nana şeklinde tasarlanan bir küvetten oluşmaktadır. Heykel’ in göğüslerine konumlandırılan yatak odalarına, göğüs uçları şeklinde düşünülen pencereler aracılığıyla güneş ışığı alması sağlanmıştır.

Niki de Saint Phalle kadın heykellerini, 1969-1971 yılları arasında içine girilebilen mimari bir yapıya dönüştürdüğü, Nana Maisons (Nana Evleri) isimli projelerini tasarlar. Fransa’ da Mahsseifdes Maures’ de yer alan bu proje yaşam alanı olarak işlev gören heykel evinden oluşmaktadır. Arkasından girilen, yaklaşık dört metre yüksekliğindeki bu ev içerisinde dinlenmek için bir alan ve mutfaktan oluşur (Eby, 2005). Yetişkinler için oyun evi olarak nitelendirilen bu heykel-evler Niki de Saint Phalle’ in heykellerini mimari birer unsur gibi ele alışımı ifade eder. Niki de Saint Phalle’ in heykellerinde izleyici yerine katılımcı vardır. Çünkü büyük boyutlu heykellerini yalnızca izlenmesi için tasarlamaz, insanlar onun heykelleri ile birebir temasa geçerek içerisine girebilir. 1971 yılında Kudüs’

te çocukların oynaması ve eğlenbilmesi için bir heykel tasarımı yapar. (Görsel 2.19) (Görsel 2.20) ‘Golem’ ismini verdiği bu heykel Kudüs’ ün efsanevi canavarından etkilenerek ortaya çıkmıştır. Çocuklara eğlence parkı niteliğinde düşündüğü heykelin yere doğru uzanan dilinden çocuklar özgürce kayabilir ve eğlenbilir (Eby, 2005). Bu heykel evleri ve çocuk parkı Niki de Saint Phalle’ e 1975 yılında ‘Tarot Bahçesi’ için ilham verir.



Görsel 2.19 “Golem”, Niki de Saint Phalle, 1971-1972, Kudüs/ İsrail



Görsel 2.20 “Golem” (Detay), Niki de Saint Phalle, 1971-1972, Kudüs/ İsrail

Tarot kartlarından etkilenerek büyük bir heykel parkı inşa etmeyi planlayan Phalle 1978 yılında Toscana’ da özel bir arazide ilk çalışmalarına başlar. Yaklaşık 22 hektarlık bir araziye kurulu olan bu heykel parkı resmi olarak 15 mayıs 1998’ de izleyicilerine kapılarını açtı (Gréce, 2002; Phalle, 1994). (Görsel 2.21)



Görsel 2.21 “Tarot Bahçesi”, Niki de Saint Phalle, 1978- 1998, Toscana/ Fransa

Toplamda 21 adet heykelden oluşan bu parkın inşasında Niki de Saint Phalle cam, seramik, ayna, çimento, alçı; konstrüksiyonlarını oluşturmak için ise metal ve çelik kullandı. Bazı heykellerinin iç mekanını izleyicinin kullanımına sunmayı hedefleyen Niki de Saint Phalle Kraliçe heykeli üzerinde yoğunlaşarak dişil gücün ve anaerkil düzenin bir sembolü olarak tasarlamış ve heykelin iç mekanını esere dahil etmiştir. (Görsel 2.22)



Görsel 2.22 “Tarot Bahçesi-Kraliçe”, Niki de Saint Phalle, 1978- 1998, Toscana/ Fransa

Yerel ustalar ve çok sayıda insanın katılımıyla gerçekleştirilen bu parktaki eserlerin yapım süreci mimari ve deneysel bir süreçte ilerlemiş, yapıyı oluşturacak strüktür metal ve çeliklerle oluşturulmuştur. Aynı şekilde heykelin üst katı için daha hafif bir çelik konstrüksiyon kurularak yapının taşıyıcı strüktürü tamamlanmış ve bu çelik kafesin üstü püskürtme beton ile kaplanarak eserin genel formu verilmiştir. Yapım aşaması olarak Hon' la benzer özellikler taşıyordu ancak Niki de Saint Phalle için durum biraz daha karmaşıktır. Hon iç mekân için tasarlandı ancak Tarot Bahçesi dış mekânda yer alacağı için hava koşullarına meydan okuması gerekiyordu, bu sebeple betonla oluşturulan yüzey öncesinde bir yalıtım malzemesiyle kaplanıyor sonrasında seramik parçalar kullanılarak, mozaik tekniğinde bir renklendirme ile tamamlanıyordu. Tarot bahçesi Niki de Saint Phalle' in gençliğinden beri hayalini kurduğu bir projedir. Ünlü mimar Antoni Gaudi' den etkilenen Niki de Saint Phalle bunu şu sözlerle dile getirir: "1955' te kocam Harry Mathews ile Barselona' ya gittim. Gaudi' nin muhteşem Park Güell' ini burada gördüm. Hem ustamla hem de kaderimle tanıştım. Bir gün benim de bir neşe bahçesi kuracağımı biliyordum. Küçük bir cennet köşesi (Blazy ve Giumelli, 2012)".

Kraliçe heykelini ev gibi tasarlayan Niki de Saint Phalle iç mekanını aynalarla kaplamış ve heykelin göğüslerini birer pencere olarak düşünmüş mekânı aydınlatmak için kullanmıştır. Heykelin tanımında yer etmeyen barınak olma görevini mimariden alan bu heykel Niki de Saint Phalle' in bir süre yaşamını sürdürdüğü ev olması sebebiyle heykelin barınakta olabileceği fikrini pekiştirmiştir.

2.5. Claes Oldenburg

Claes Oldenburg daha çok yumuşak heykelleri ile tanınan bir sanatçıdır. 1966' da New York' ta yaptığı bir sergisi, yumuşak heykellerine ek olarak, *Devasa Anıtlar* adını verdiği bir dizi çizim ve suluboya içeriyordu. Ancak bu anıtsal önerileri inşa edilemedi. New York City' deki Battery için *Dev Elektrikli Süpürge*, 1965' te mezun olduğu okul, Chicago Latin Okulu için *Işık Hızında Bat Spinning* ve Chicago Grant Park için devasa bir *Cam Sileceği* gibi tasarımları gerçekleştirilememiş tasarım halinde kalmıştır. Ancak bu tasarımlar Oldenburg' a büyük boyutlu heykeller yapmak için cesaret verdi.

Bu düşüncenin benliğini gerçekten ele geçirmesi ise 1969 Mayıs ayında, Yale Mimarlık Fakültesi'nden bir grup lisansüstü öğrencisi bir anıt yapması için ona başvurduklarında oldu. 731.5 cm. uzunluğundaki *Palet Zinciri Üzerinde (Yükselen) Ruj'u (Lipstick (Ascending) on Caterpillar Tracks)* inşa etti ve bir öğrenci alayı ile birlikte Yale başkanlık ofisinin önündeki Beinecke Plaza'ya getirdi. Bu Üniversitenin ilk başta isteyip istemediğinden emin olamadığı talep edilmemiş bir armağandı (Fineberg, 2014, s.192-193).

Gündelik nesnelere devasa boyutlarda imgeleştirme tutkusu 1969' da Oldenburg'un, stüdyosunu New Haven, Connecticut' a, Lippincott and Company isimli büyük bir çelik üretim tesisinin yanındaki eski bir fabrika binasına taşımaya neden oldu. Bu durum Oldenburg'un mimari ölçekte tasarladığı bir dizi heykeli beraberinde getirdi. Nesnelere büyümeye arzusunda olan Oldenburg, “yetmişlerde gerçekten, düşüncelerinin bir bölümünü mimari ölçeklerde gerçekleştirmeye başladı. Philadelphia kent merkezindeki Çamaşır Mandalı (Clothespin) özellikle parlak bir örnektir (Fineberg, 2014, s.194)”.

Seksenlerin sonlarında, Oldenburg'un anıtsal arzularını işlevsel mimariye dönüştürmek için Los Angeles'li mimar Frank Gehry'yle ortak çalışma içine girdiler. Oldenburg Santa Monica Hills'deki *Güzel Günler Kampı (Camp Good Days)* için dev bir süt kutusu biçiminde bir kulübe ve Venice, California'daki Main Street'te bulunan Chait/Day Ofisleri için bir çift dev dürbün biçiminde bir giriş tasarladı (Fineberg, 2014, s.194). (Görsel 2.23)



Görsel 2.23 “Dürbün”, Claes Oldenburg- Coosje van Bruggen- Frank Gehry, 1991, Los Angeles/ABD

Oldenburg tasarlamış olduğu “Dürbün” ile mimari ölçekte yarışır bir heykel sergilemenin yanında mimariye eklenen bu eseri işlevsel kullanıma sunmuş ve heykel- yapı sorgulamasını gerekli kılmıştır.

2.6. Alice Aycock

Aycock heykellerinde çocukluk korkularını, bilinçaltını, büyüü ve deliliği araştırmaktadır. Sanatsal yaklaşımının şekillenmesinde Géza Róheim' in psikanalitik çalışması *Magic and Schizophrenia*' yı okuması etkili olmuştur (Wacker, 1990). Aycock' un heykelleri zihinsel ve bazı durumlarda fiziksel olarak izleyiciye meydan okur. Heykellerinin çoğu deneyseldir, izleyici aynı zamanda katılımcıdır. İlk çalışmalarından biri, "Toprak Çatılı Alçak Bina (Mary için)", isimli eseridir. (Görsel 2.24), (Görsel 2.25)



Görsel 2.24 "Toprak Çatılı Alçak Bina (Mary İçin)", Alice Aycock, 1973



Görsel 2.25 "Toprak Çatılı Alçak Bina (Mary İçin)", (Detay), Alice Aycock, 1973

Aycock tasarladığı kulübe ile izleyiciyi alçak ve dar bir kapıdan eserinin içerisine davet eder ve içeriye giren izleyicide karanlık, bilinmeyen ve klostrufobi korkularını uyandırır. Bir çocuk için ölçeklendirilen ve inşa edilen duvar ve topraktan yapılmış bu heykel, hem ev hem de cenaze mimarisinde bir anıt olarak tasarlanmış ve çocuk yaşta ölen Mary' ye armağan edilmiştir (Wacker, 1990).

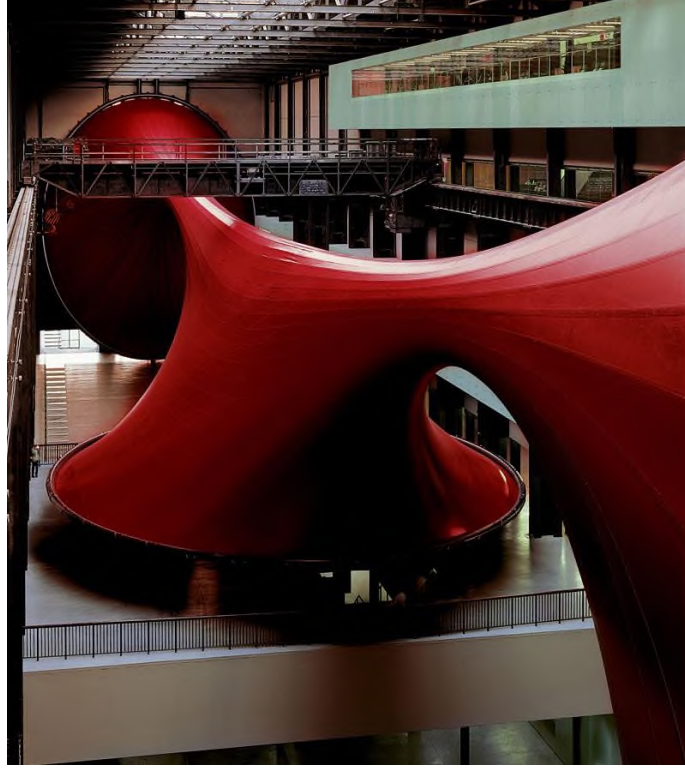
Her ne kadar Aycock' un kavramsal referansının merkezinde Géza Róheim' in psikanalitik çalışması ve büyük annesinin büyücü hikayeleri yer alsada biçim yaratmadaki tavrının altında babasının bir mühendis ve inşaat müteahhidi olması yatar. Aycock bunu şu sözlerle ifade eder:

Her gece, bunu yapmasını izliyordum. Daha sonra modeli oynamam için bana verdi ve evi inşa etti. Bu içinde büyüdüğüm evdi. Dolayısıyla çok önemli olduğunu düşündüğüm bir deneyim yaşamıştım, çünkü bir şeye zihinsel olarak hakim olmuş, onu kontrol etmiş, bir bütün olarak görmüş, kelimenin gerçek anlamıyla elimde tutmuştum ve sonra, onun içindeydim, fiziksel, kocaman bir yapıyla çevrelenmiştim. Bana içinde yaşayacağım alanı kavramsallaştırmam için erken dönemde bir şans verilmişti, içinde her türden duygusal olayın gerçekleştiği bir alan! Ama bu, görsel bir konseptti (Fineberg, 2014, s.383).

2.7. Anish Kapoor

Anish Kapoor mimari ölçekte ve endüstriyel malzemelerle tasarlanmış eserleriyle bilinir. “Birçok sergisinde mimarlık ölçeğindeki, Marsyas (Tate Modern, Londra, Ekim 2002- Nisan 2003); Bulut Kapısı, Chicago, Milenyum Parkı (Chicago, Illinois, ABD, 2004); Leviathan, Monumenta 2011 (Grand Palais, Paris, Mayıs 11- Haziran 23, 2011) gibi yapıtları sergilendi” (Jodidio, 2017, s.250)

21. yüzyılın başlarında Kapoor' un site ve mimariye olan ilgisi, onu ölçek ve inşaat açısından giderek daha iddialı projeler yaratmaya yöneltti. Özellikle 2002 yılında yapmış olduğu “Marsyas”, 155 metre uzunluğundaki trompet benzeri bu form, Kapoor' un ölçek konusundaki mimari yaklaşımının iyi bir örneğidir. (Görsel 2.26)



Görsel 2.26 “Marsyas”, Anish Kapoor, 2002, Tate Modern Müzesi, Londra/ İngiltere

Marsyas’ ın üretimi bir ortaklığa dayanır. Kapoor’ un Cecil Balmond’ un yöneticisi olduğu mühendislik firmasından teknik destek alarak gerçekleştirdiği bu eser iki ismin 2012 yılında ortaklaşa iş yapmasına neden olur. Londra Olimpiyatları için tasarlanan “Orbit” bu ortaklığın eseridir. (Görsel 2.27) Olağan dışı form Kapoor ve Balmond tarafından ortaklaşa yaratılmıştır. Cecil Balmond’un ofisi projeyi şöyle yorumlamaktadır:

Düz bir hatta, doğrusal bir şekilde devam etmek yerine tasarım bir orbit meydana getirmektedir. Bu başlangıçtan bitişe kadar sürekli bir çevrimdir ve bizzat kendi etrafında dolaşmakta ve gene kendisine geri dönmektedir. Dönerek, çevrilerek ve bağlanarak kendisini dolaştığı her defasında biricik, son derece dengeli bir yapı ortaya çıkmaktadır. Yapı siz yukarı aşağı hareket ettiğinizde çevrenizdeki uzayı derleyip toparlamaktadır (Jodidio, 2017, s.252)



Görsel 2.27 “Orbit”, Anish Kapoor- Cecil Balmond, 2012, Londra, İngiltere

Kapoor ve Balmond’ un ortaklaşa yaptığı bu yapı, heykel ve mimari ortaklığına verilebilecek örneklerdendir. Ayrıca Kapoor’ un mimari ölçeğe duyduğu tutkuyu sergiler. Eserlerinde sıklıkla kent ölçeğinde mimari ile yarışan yapıtlar yapan Anish Kapoor 2013 yılına gelindiğinde mimar Arata Isozaki ile birlikte şişirilebilir mobil bir konser salonu olan “Ark Nova” yı hayata geçirir. (Görsel 2.28) (Görsel 2.29)

İsviçre’ de düzenlenen Luzern Festivali kapsamında tasarlanan mobil konser salonu 2011 yılında deprem felaketinin etkidiği Japonya’ nın Matsushima bölgesinde, depremin etkilerini silmek için 2013 yılında kapılarını izleyicilere açtı.

Eski Ahit/Yaratılış Kitabı’nın ünlü büyük sel efsanesinde, Nuh ailesini ve hayvanlarını bir gemiye bindirir ve sel suları çekildikten sonra bir gökkuşağı oluşur. Bu hikayeye bir gönderme olarak, büyük deprem felaketinden hemen sonra bir iyileşme sembolü olacağı umuduyla Projeye “Yeni Ark” – “Ark Nova” adını verdik (Frearson, 2013).



Görsel 2.28 “Ark Nova”, Anish Kapoor- Arata Isozaki, 2012-2013



Görsel 2.29 “Ark Nova”, Anish Kapoor- Arata Isozaki, 2012-2013

Özellikle mimarlarla yapmış olduğu ortak tasarımları Kapoor’ un mimariye olan ilgisini gösterir. Anish Kapoor’ un mimar Arata Isozaki ile iş birliğinin sonucu olarak ortaya çıkan, şişirilebilir, mobil konser salonu ‘Ark Nova’ yı da mimari heykel kategorisine dahil edebiliriz. Müzik, tiyatro ve dans etkinliğine ev sahipliği yapan bu eser, işlevsel mekân yaratan heykel olgusunun çarpıcı örneklerindedir.

2.8. Robert Bruno

1945’ te Los Angeles’ ta doğan Robert Bruno 1974 yılında Teksas’ ın Ramson Kanyonu’ nda “Çelik Ev” isimli bir ev yapmaya başlamıştır. (Görsel 2.30) Bruno kaynatarak inşa ettiği çelik evi başlangıçta büyük ölçekli bir heykel olarak tasarladı ve amaçları açıkladı: “Buradaki motivasyon, gerçekten estetik değeri olan bir şey yapmaktır. Özellikle bir evim olmasıyla ilgilenmiyorum,” dedi ömrünün sonlarına doğru çekilen bir videoda: “Ben heykel yapmayı sevdiğim için yapıyorum” (Lamster, 2015). Ancak onun çelik heykeli bir heykelin çok ötesindedir, sadece biçimsel olarak tanımlamak yetersiz kalır. “Çelik Ev”, kısmen heykel, kısmen ev olarak değerlendirilmektedir (Guillen ve Chronicle, 2015).



Görsel 2.30 “Çelik Ev”, Robert Bruno,1974-2008, Teksas/ ABD

Bu evi inşa edebilmek için Bruno’ nun lisanslı bir mimar değil de heykeltıraş olmasının bir önemi yoktu, çünkü yasaya göre, herkes Teksas’ ta kendi evini inşa edebiliyordu, Bruno’ da bunu yaptı heykelini bir eve dönüştürdü (Lamster, 2015). Kanyonun kıyısına inşa edilen bu çelik ev kirliliğin tepenin üzerine tünemiş dört ayaklı ve kıvrımlı formları ile kararmış çelik bir organizma olarak gözleri üstüne çeker (Lamster, 2015).

Robert Bruno hayatının sonraki 33 yılını kesinlikle titiz bir kararlılık ve özenle, devasa, 110 ton ağırlığında çelik yapıyı tasarlayarak geçirdi. Ancak ölümüne yakın bir

zamanda ev tamamlanmaktan çok uzaktı, katlar bitmemişti, katları arasında boşluklar vardı, bir kütüphane ve bir akvaryumu içerecek olan içi boş bacaklar hala gelişme aşamasındaydı. Bruno son aylarında tamamlanmamış yatak odalarından birine taşınmıştı, bu yüzden en azından hayatının son günlerinde evi bir şekilde deneyimleme şansı bulabildi (Lamster, 2015)

Hayatının sonuna gelindiğinde, ev, yaklaşık 250 metrekarelik bir alana yayılan üç ana kat ile dört ayaklı bir canavara dönüşmüştü. 33 yılın sonunda Bruno' nun heykeli, pas rengi çelikten süzülen çok boyutlu, zeminlerin yukarı ve aşağı kaydığı ve duvarların bükülüp döndüğü ve kendi kendilerine kaynaştığı çok boyutlu bir evrene dönüştü. Heykelin içi öne doğru, baklava şeklinde pencereleri olan, bölmeleri kavisli çelik oymalarla ayrılmış, Ransom Kanyonu Gölü' ne çarpıcı bir şekilde bakan bir oturma odası, kendisi için tasarladığı modern ahşap bir masa ve antika bir Çin dolabıyla minimal bir şekilde döşenmiş derme çatma yatak odası, yanında küçük bir banyo bulunan bir eve dönüştü (Lamster, 2015). (Görsel 2.31)



Görsel 2.31 “Çelik Ev”, Robert Bruno,1974-2008, Teksas/ ABD

Bruno, sonsuza kadar Çelik Ev' in tasarımcısı olarak anılacak olsa da mimarlığa tesadüfen geldi ve bu meslekte resmi bir eğitimi yoktu. O, mesleği ve eğilimiyle bir heykeltıraştı ve Ransom Kanyonu' nun iki yanında yer alan büyük çelik amip, fikirlerini bu ortamda yaşanabilir bir ölçekte geliştirmenin bir yoluydu (Lamster, 2015).

2.9. Meriç Hızal

Antalya’ nın Muratpaşa ilçesinde bulunan “Al Yazma Anıtı” kadın cinayetlerine dikkat çekmek için, kent konseyinin kadın üyeleri tarafından düzenlenen bir yarışma neticesinde Meriç Hızal tarafından 8 Mart Dünya Emekçi Kadınlar Günü etkinlikleri kapsamında 2012 yılında yapılmıştır (Ören, 2016).(Görsel 2.32)



Görsel 2.32 “Al Yazma”,Meriç Hızal, 2012. Antalya/ Türkiye

Biçimsel olarak ele alındığında piramit formunda düşünülen bu heykel kendine ait bir mekân yaratmış ve izleyicinin içerisine girerek hareket edebilmesini olanaklı kılmıştır. (Görsel 2.33)



Görsel 2.33 “Al Yazma”,Meriç Hızal, 2012. Antalya/ Türkiye

Piramidal formda tasarlanan bu heykel uçacakmış hissini çağrıştıran yazma metaforu şeklinde düşünölmüş, metal plaka üzerine gelenek ve töre cinayetlerinde öldürölen 467 kadının isminin yazılı olduğu açıklıklar ile içine giren izleyicinin üstüne isimlerin yansıması sağlanmışır (Ölker, 2018). 6 metre yüksekliğinde tasarlanan bu heykel yaklaşık olarak 100 metrekare bir alanı kaplamaktadır (Ören, 2016).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. MİMARİDE HEYKELSİ YAKLAŞIM

Geleneksel tanımlaması itibariyle işlevsel kullanımın ön planda olduğu ve barınma gibi temel ihtiyaçlar neticesinde yapı tasarımı yaklaşımı olan mimari özellikle 20. yüzyılda gelişen malzeme ve teknik olanakları büyük bir heyecan ve beceriyle kullanmış, mimarinin ifadesel yönünün ağır bastığı tasarımlar ortaya çıkmıştır. “Tamamıyla yararçı bir mimariye yönelen mimarlar için formun, yalnızca işlev ve gerekli yapı tarafından belirlendiği ve Adolf Loos’ un ‘biçim işlevi izler’ sözüyle mimarlık tarihine damgasını vurduğu ilke terk edilmektedir (Akçalı, 2017) ”. Bunun yerine biçimin ön planda olduğu ve işlevselliğin biçime indirildiği “tümünden gelim” yöntemi benimsenerek mimaride şiirsel bir dil oluşturulmuş, mimari plastik bir sanat olarak kendini kurgulamıştır.

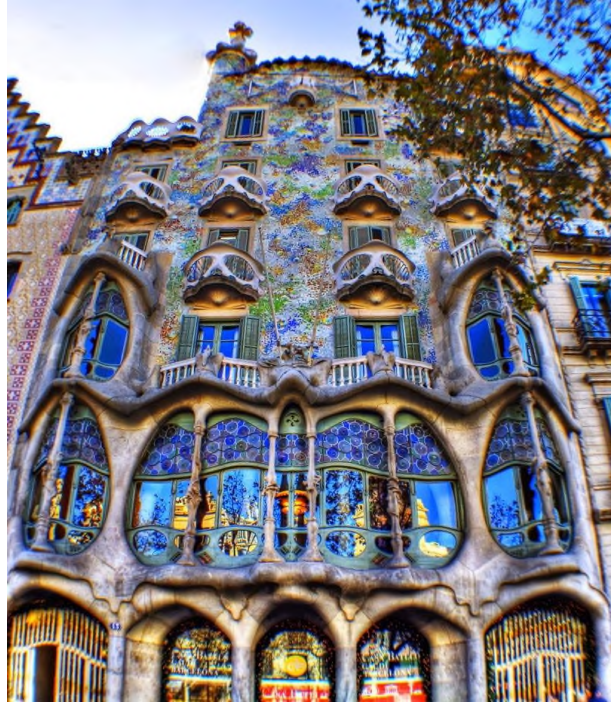
Belirli bir gereksinimi ve işlevleri karşılamak için mekân tasarlayan mimarlar, yaratıcı beceri ve deneyimlerinden yararlanarak salt işlevselliği aşan, biçim ve işlev bütünlüğünü amaçlayan özgün bir dil üretmişlerdir. “Sadeliği ve düz biçimleri reddeden mimarlar adeta heykeltıraşların tekniğini kullanarak yapılarını daha organik ve akışkan formlar ile gerçekleştirmektedir (Akçalı, 2017)”. Öyle ki, “Yeni mimarlığın pek çok örneğiyle ilk olarak kabuğu üzerinden ilişki kuruyoruz (Foster, 2020, s.333)”.

20. ve 21. yüzyıl mimari tasarımlarında bireysel ifadelerini şiirsel bir dil ile aktaran mimarlar, yapılarını önce form olarak tasarlamış ve tasarladıkları forma gerekli işlevselliği dahil etmişlerdir. İşlevsel bir kullanım sunması beklenen mimari yapıda birincil öncelik formun kendisi iken işlevsellik ikinci plana itilmiş ve formun izin verdiği ölçüde, formu bozmadan yapıya dahil edilmiştir. Yöntem olarak öncelikle formun tasarlanıyor olması mimarların tıpkı birer heykeltıraş gibi düşünüp ilk olarak ifadesel olana yönelmesi, mimari yapıların kent ölçeğinde işlevsel heykeller olarak karşımıza çıkmasına neden olur.

3.1. Antonie Gaudi

Antoni Gaudi, kendi alanında en sıra dışı yeniliklere imza atan ve aynı zamanda modernizmin en büyük temsilcilerinden biri olarak tanınan bir mimardır. Olağanüstü dehası ve benzersiz, kişisel yaklaşımları ile mimaride şiirsel bir dil yakalamayı başaran

Gaudi, 25 Haziran 1852’ de Reus’ un eteklerinde küçük bir kasabada doğdu. Genç Gaudi babasına ve büyükbabasına aile atölyesinde yardım ederken boşluk ve hacimle başa çıkmak için özel bir yetenek kazanmasına olanak tanıyan bir kazan yapımcısı ailesinden geliyordu. Mekanları kavramadaki kolaylığı ve malzemelerin dönüşümü, daha sonra kanıtlayacağı üç boyutlu yaratılışın dehası olarak karşımıza çıkmasını sağladı (Salsabias A., Amiranti P.M., Syahda P. ve Jannah, 2018). Antoni Gaudi, Mondernist bir hareket olarak karşımıza çıkan Art Nouveau yaklaşımının en seçkin temsilcisidir. 1873’ ten 1878’ e kadar okuduğu Barselona’ daki mimarlık okulundaki okul günlerinde, özellikle mimar olarak iyi tanınmadı, ancak mükemmel ve yaratıcı bir ressam olarak göze çarpıyordu. Gaudi, 15 Mart 1878’ de mimarlık okulundan mezun olduğunda, enstitü müdürü Elies Rogent’ ın şüpheleri vardı: “Diplomayı bir deliye mi yoksa bir dehaya mı verdiğimizizi kim bilebilir, bize zaman gösterecek.” diyerek Gaudi’ nin mimari tarzını karakterize eder (Salsabias A. ve diğerleri, 2018).



Görsel 3.1 “Casa Batlló”, Antonie Gaudi, 1904-1906, Barselona/ İspanya

Duyguları, düşünceleri ve ruh hallerini sanatsal bir şekilde ifade eden organik, doğal şekiller ve spirallerle çalışmalarının çoğunu yumuşak, akıcı oluşumlarla tasarlamıştır. Kendine özgü çalışma şekli, büyüdükçe sürekli değişen bitkileri andırır. Farklı stil öğelerinin karışımı, Art Nouveau metal süsleri, Gotik’ i andıran sivri kemerleri, Mağribi çini süsleri ve hayal gücünden kaynaklanan tuhaf figürleri özenle karıştırır. Çoğu

katedral ve kilise binalarında düz çizgiler hakimdir. Ancak Gaudi, binaların doğayla daha uyumlu olması gerektiğini düşünür (Priestnall ve diğerleri, 2020). Yaratıcı cepheler, eğlenceli çatılar ve renkli mozaiklerle kapladığı binaları Antoni Gaudi' yi dünyaca ünlü bir mimar yaptı. Başlangıçta sadece eski binanın cephesini restore etme görevi alan Gaudi Casa Batllo' da yaratıcı fikirlerini özgür bıraktı ve sanatsal bir başyapıt üretti. (Görsel 3.1) (Görsel 3.2)



Görsel 3.2 “Casa Batllo”, Antonie Gaudi, 1904-1906, Barselona/ İspanya

Mümkün olanın sınırlarını zorlayarak mimaride şiirsel bir dil yakalamayı hedefledi. Küçük, parıldayan cam parçalarına sahip renkli cephe ve ejderha şeklindeki çatı, Gaudi' nin fantezi ve hayal dünyasının bir yansımasıydı. Casa Batllo, Barselona' daki bir konut binasından çok Disneyland' dan bir peri masalı evi gibidir (Salsabias A. ve diğerleri, 2018). Hayvan şekilleri, kavisli şekiller, kemiksi ve iskeleti andıran formları ışıltılı ve renkli seramiklerle kaplayan Gaudi, yaratıcı ve sanatsal ifadesini mimaride yakaladığı heykelsi dil ile Casa Battlo' da gözler önüne sermiştir (Salsabias A. ve diğerleri, 2018).

3.2. Le Corbusier

1887 yılında İsviçre’ nin Fransız bölgesinde doğan Le Corbusier, Ozenfant ile birlikte görüşlerini 1920 yılında “Esprit Nouveau” dergisinde açıkladı. Mimaride kuramsal açıklamaları ile tanınan Le Corbusier bir evi tanımlamak için “une machibe â habiter” (içinde yaşamak için bir makine) sözünü ortaya atarak çağın modernist ve sanayi estetiğine gönderme yapmıştır. Le Corbusier’ in mimari yaklaşımı Gropius’ un tersine salt maddeci işlevsellikle yetinmeyip, mimari yapıda form üzerinde özenle durarak, formu matematiksel kural ve oranlara dayandırıyordu (Bazin, 1998).

Courbusier’ in mimari üslubu her ne kadar her dönemde farklı yapılar olarak karşımıza çıksa da onun tarzı forma dayanır, form onun mimari ruhunu canlandırır. Courbusier’ e göre plastik ifade ve plastik tutkusu olmadan şehir planlamasının ve mimarlığın olamayacağını öne sürer (Boesiger ve Girsberger, 1999).

Mimarinin işlevselliğin yanında şiirsel bir yanının da olması gerektiği öne süren Courbusier, Özellikle 1950’ li yıllardan sonra yaptığı yapıları ile mimarinin şiirsel ve form ağırlıklı yönüne gönderme de bulunur. “Bu binaların en şaşırtıcılarından biri, Fransa’ da, mucizeler gerçekleştirdiğine inanılan Bakire Meryem heykellerinin de bulunduğu, Ronchamp’ daki küçük hacı şapelidir (Lucie-Smith, 2004)”. (Görsel 3.3)



Görsel 3.3 “Ronchamp Şapeli”, Le Corbusier, 1950-1954, Ronchamp/ Fransa

Le Courbusier' nin Yüzyıl' ın tam ortasında Ronchamp Şapeli projesiyle ortaya atılan öneri tüm sanat ve mimarlık çevrelerini büyük bir şaşkınlığa sürükleyecektir. Le Courbusier, özellikle de böylesine bir konuda, rasyonelden irrasyonele, akıldan gönüle transfer olmanın zamanı geldiğine inanmıştır. Bundan böyle mimarlığın kapıları yeniden ekspresyonist davranışlara açılacak, rasyonalist, dik açısız tasarlama yöntemi 'edebe uygun' tek yol olmaktan uzaklaşacaktır (Özer, 1993).

Savaş sonrası tahrip edilen bir kilise yerine 1950-1954 yılları arasında yapılan Ronchamp Kilisesi Courbusier' in mimari de forma verdiği önemin en iyi örneklerindedir (Boesiger ve Girsberger, 1999). İkinci Dünya Savaşı sonucu yıkılan kilise yerine yeni kilise inşası için Le Corbusier seçilmiştir.

Çalışmalarında tamamıyla özgür bırakılan Le Corbusier, eski kilisenin kalıntıları arasında birçok gün geçirerek, çevredeki ormanlı tepelerin profilinin taslağını çıkardı. Çevreyi iyice özümledikten sonra yeni kilise yavaş yavaş, kendi deyişyle "peyzajın görsel bir yankısını" yaratarak zihinde oluştu (Roth, 2019).

"Le Corbusier' in burada yaratmayı amaçladığı şey, yapı alanına heykelsi bir yanıtı (Roth, 2019)". Mekanla uyumlu organik bir formda tasarlanan yapı, Courbusier' in dik açılı matematiksel tavırla oluşturulmuş diğer yapılarından kolaylıkla ayrılır. Ayrıca tavan ve tavanın kesiştiği noktalarda açıklık bırakan Courbusier iç mekâna sızan ışık ile ruhani bir aydınlatma kurgulamış ve mekânın ilahi atmosferini artırmıştır. "Bina ibadet etmeye yönelik bir makine olmaktan çok, doğaya ve geçmişe göndermede bulunan bir çok öğeyle doludur (Lucie-Smith, 2004)".

3.3. Jorn Utzon

Utzon, Sydney Opera House yarışmasını kazanmasıyla, uluslararası tanınırlık kazanmadan önce, birçok dikkate değer, ancak gerçekleştirilmemiş projeleri olmuştur (Carter ve Sarvimaki, 2018). Utzon' un Aalto, Gaudi ve Wright' tan ilham alan ve ilham olarak doğaya duyduğu hayranlıktan kaynaklanan mimariye organik yaklaşımı, Sydney Opera House' un Ortaya çıkmasını sağlamıştır. (Görsel 3.4)



Görsel 3.4 “Sidney Opera Evi”, *Jorn Utzon, 1959- 1973, Sidney/ Avustralya*

Sanatçı, bu eseri ile mimarlık dünyasını sarsmış, seçimini baştan yaparak irrasyonel duygusal yönü seçmiştir. Yapı için düşünülen yer denize uzanan küçük bir çıkıntıdır. Bu alanda yapılacak bina için yaratı ve hayal gücü, Utzon’ a rüzgarda yelkenleri şişmiş bir gemi görünümü veren eskizleri çizdirmiş ve yapının görünen imajının esas hareket noktasını oluşturmuştur (Pournaderi, 2018). Utzon’ un sürdürdüğü ve geliştirdiği yerel gelenek, maddesellik ve doğaya yönelik sürekli bir takdirle desteklenen ve yönetilen daha insancıl, şiirsel bir modern mimari ve mimarideki heykelsi eğilimlerin daha da güçlendirilmesidir (Carter ve Sarvimaki, 2018).

Utzon’ un önermesi iç mekânın dış kabuğa uyarlanması ve işlevsel iç mekanların kurgulanmasıdır. Ancak Utzon’ un önermesi dış mekândan bağımsız bir iç mekân ortaya çıkmasına neden oldu. Utzon için önemli olan dış mekânın görüntüsü ve iç mekânın işlevlere yanıt vermesiydi. Onun için iç ve dış arasında bir uyum olmayabilirdi. Utzon, çoğu zaman olduğu gibi, çözümünü doğadaki bir benzetme yoluyla açıklar; tasarım önerilerini bir cevizin dış ve iç karakteriyle karşılaştırır (Weston, 2001). Giedion’a göre Sydney Opera Binası’ nın mimarı olan Utzon 1948’ de heykeltıraş Henry Laurens’ la tanışmış ve ondan bir yapının mekânda nasıl şekil alacağını öğrenmiştir. Bu etkileşim sonucunda ortaya Sydney Opera Binası gibi imgelem gücü yüksek bir yapı çıkmıştır.

Mimar yapısını şöyle tanımlamaktadır: “Sydney Opera Binası yukarıdan da görülecek bir yapıdır; çünkü, limanın içine girmiş bir yere oturmaktadır. Kare bir biçim yapmak yerine, bir heykel yaptım, gerekli fonksiyonları kapsayan bir heykel (Weston,

2001)”. Bu sözleri ile Utzon mimaride sadece işlevsel kullanımın değil formun önemini vurgulamaktadır. Buradan yola çıkabiliriz ki onun mimarisi gerekli işlevleri yerine getiren bir heykel olma özelliği taşımaktadır.

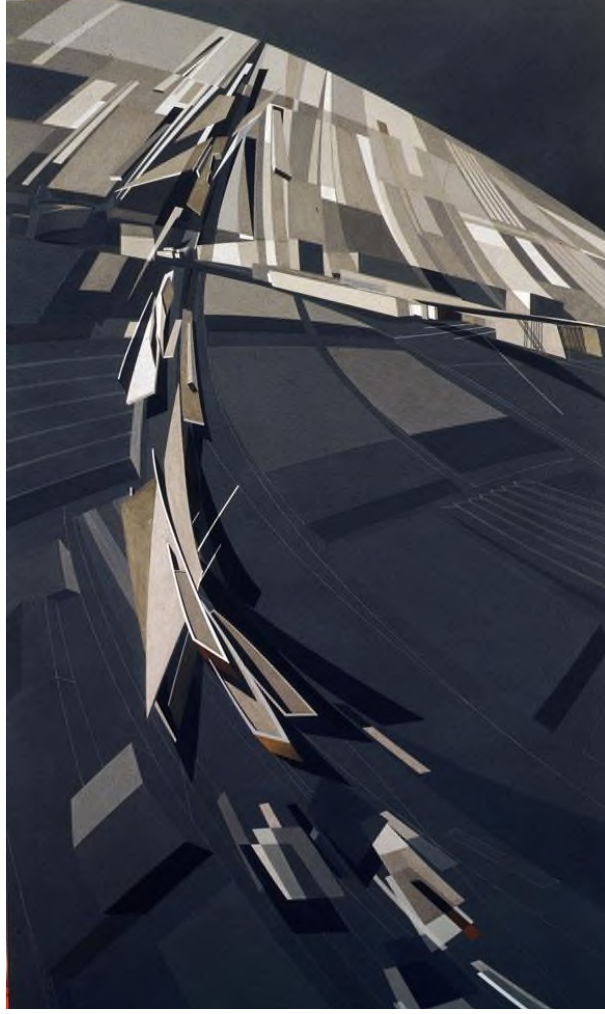
3.4. Zaha Hadid

Zaha Hadid 31 Ekim 1950 yılında Bağdat’ ta dünyaya geldi. Çocukluğunu Irak’ ta geçiren Hadid, saygın bir ailenin kızıydı. Babası Muhammed Hadid batı kültüründen fazlasıyla etkilenmiş bir siyasetçi ve iş adamıydı. Saddam Hüseyin’ in diktatörlük rejiminin başlamasıyla Irak’ tan göç eden Hadid ailesi, çareyi önce İsviçre’ ye sonra İngiltere’ ye yerleşmekte buldu. Üniversite hayatına matematik ile başlayan mimar, yaratıcılığını yeterince besleyemediğine inandığı için matematiği bırakıp, 1972’ de Londra’ da mimarlığa geçiş yaptı. 1977 yılında Londra Architectural Associations’ dan mezun olan Zaha Hadid’ in birkaç yıl boyunca çok fazla işi olmadı. Zaha Hadid, kariyerinin başlangıcından itibaren, kendisini mimari keşifler için bir araç olarak kullanmaya yönlendiren sanatçı Kazimir Malevich’ ten etkilenmiştir. Büyük bir süreci de Kazimir Maleviç’ in süprematist resimlerini incelemeye ayırmıştır. Maleviç’ in önermeleri tüm kariyeri için bir emsal oluşturdu, bu keşifleri daha sonra işlerinde maddi formda pekiştirdi (Museum, 2010) Mezuniyet tezi de Maleviç’ in 1920’ lerde Sovyet mimarlığı için önerdiği ‘Arkitekton’ ların uyarlanması üzerineydi. Ancak Maleviç’ in Arkitektonlarına kıyasla Hadid’ in uyarlaması son derece durağan kalmıştı ve çok başarılı bir proje değildi (Foster, 2020, s.115). Ancak 1989 yılında, Zaha Hadid’ e Weil am Rhein’ daki Vitra Kampüsü’ ne bir itfaiye istasyonu yapılması için teklif geldiğinde bunu Malevich’ in Arkitektonlarını yaratmak için bir fırsat olarak gördü. (Görsel 3.5)



Görsel 3.5 “*Vitra İtfaiye İstasyonu*”, *Zaha Hadid, 1989- 1993, Weil am Rein/ Almanya*

Hadid Vitra İtfaiye İstasyonu projesinde, işin hareketini somutlaştırıyor ve donduruyor, planın ortaya çıkan ve birbirine bağlı duvarlarının izini sürüyor ve yakın hareketten önce bir gerilim hissi veriyordu. Vitra İtfaiye İstasyonu’nda Malevich’ten etkilenerek çizdiği resimlerin durağan halini mimariye aktaran Zaha Hadid, resim yapmayı geniş ve derin mimari yaratma sürecinin bir parçası olarak kullandı ve deney yapmayı asla bırakmamamız gerektiğini gösterdi. Tüm grafik keşifleri devam eden mimari keşiflerinin bir parçası olduğunu düşündü. Bir mimar olarak deneyimlerine özgürce dalmak için sanatın doğasında var olan esnekliği kullanarak tasarımlar yaptı (Museum, 2010). (Görsel 3.6)



Görsel 3.6 “Vitra İtfaiye İstasyonu” (Çizim) , Zaha Hadid, 1993

“Hadid’ in projeleri, normallikten, dengeden yoksun, dağılmış, parçalanmış bir toplumun yansımaları olarak görülmelidir”(Lucie-Smith, 2004). Hadid’e göre; Estetik, incelik ve ayrıntı doğanın içinde saklı.

Doğa! O kadar estetik, incelik ve ayrıntı içinde saklı. İnsanlar hep bana soruyor Neden eserlerinde düz çizgiler ve 90 derece açılar yok? diye. Doğayı düşünürseniz, sıradanlık, düz ve 90 derecelik, hatlar tekdüzelik göremezsiniz. Hadid, hayallerini ise böyle anlatıyordu: Hayalim, şehircilik tecrübemi halka yönelik alanları yaratmak için kullanmak. Geniş bir alana dağılmış birbirinden farklı fakat bir diğerine bağlı organik ve yüksek korelasyonlu binalar inşa edebiliriz (Birgen, 2016).

Mimari projelerinin yaratıcılığını ve dinamizmini film, fotoğraf ve enstalasyon gibi çeşitli mecralarda aktaran Hadid, 2004 yılında Pritzker Mimarlık Ödülü’ ne layık görüldü. Bu ödülü almaya hak kazanan ilk kadın mimar olan Hadid:

Yeniye kucaklayan macera ruhu ve buluşun gücüne olan inanılmaz inanç beni Rus avangardına çekti. Modern mimarinin, daha önce hayal bile edilemeyen bir yaratıcı özgürlük alanının fethi olarak soyut sanatın elde ettiği atılım üzerine nasıl inşa edildiğini anladım. Tutarlılığını ve sürekliliğini kaybetmeden dinamizm ve karmaşıklık kazanmak için uzayın kendisinin çarpıtılabileceğine fikrine inandım (Museum, 2010).

Ölümünden kısa bir süre önce gerçekleştirdiği “Haydar Aliyev Kültür Merkezi” Zaha Hadid’ in stil imzası olan eğriler ve akışkan yapılarının en ünlülerindendir. (Görsel 3.7)



Görsel 3.7 “Haydar Aliyev Kültür Merkezi”, Zaha Hadid, 2007- 2013, Bakü/ Azerbaycan

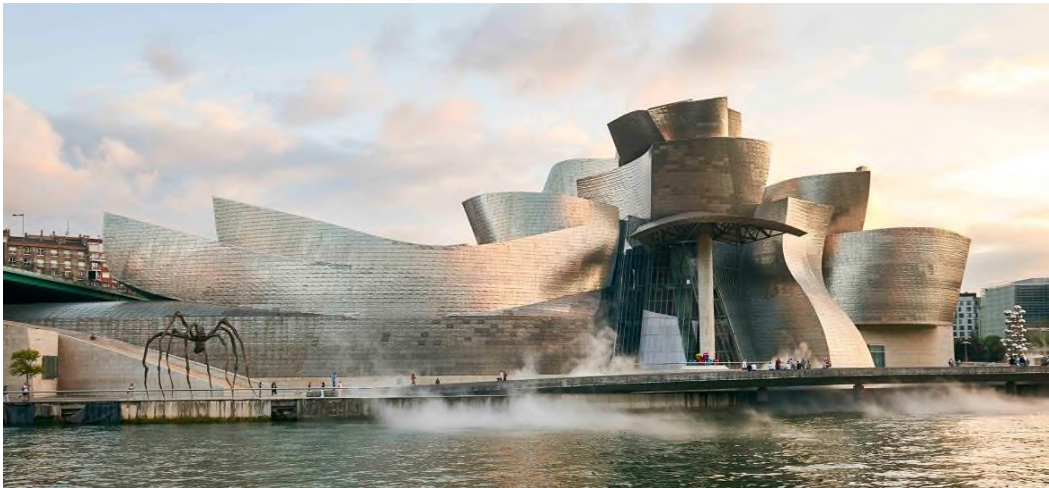
2007 yılında düzenlenen bir yarışma ile tasarımlara başlayan Hadid, Azerbaycan’ ın geleneksel ve İslami yapılarından etkilenerek kaligrafik bir yapı tasarlamıştır. Ayrıca tasarım bir peyzaj düzenlemesi olarak da değerlendirilebilir. Mekânın ruhuna uygun ve mekanla bağlantılı tasarım, iç ve dışın alt ve üstün ayrımını ortadan kaldırarak çatının nerede başladığı, zeminin nerede bittiği yönünde izleyiciyi şaşırtır. Hadid eğrisel çizgiler kullanarak yapıyı zeminle bütünleşen ve zemine dönüşen formda düşünmüş, yapısının yeryüzü ile bütünlük kurmasını sağlamıştır. Ayrıca Azerbaycan’ da bulunan hazar denizinin yükselişine de gönderme yapan bu yapı soyut akışkan formu ile heykelsi bir görünüm sergiler.

Her zaman gelenekselliğe karşı olan Hadid’ in özgün mimari anlayışı dekonstrüktivizmin temelini atmasıyla mimarlıkta yeni bir dönemin habercisi oldu. Bir yapıyı oluşturan mimari özelliklerin bütünlüğünü parçalayan Hadid, yüzey oyunları, dış cephenin kaydırılması ve stil imzası olan eğriler ve dalgalarla sadece ün değil, aynı zamanda müthiş bir saygınlık da kazandı.

3.5. Frank Gehry

20. yüzyılın en beğenilen mimarları arasında yer alan, cesur ve postmodern şekilleri ve sıra dışı imalatları kullanmasıyla tanınan Frank Gehry mimari alanda heykelsi üslubuyla öncü bir isimdir. Mimari kariyerine ilk olarak ailesi için ev tasarlayarak başlayan Frank Gehry' nin tasarımı mimarlık dünyasının dikkatini çekti ve sonunda kariyerini yeni zirvelere çıkardı. Gehry evi, çalışmalarının çoğunda olduğu gibi, yapıyı bozan strüktürün bir örneğidir. Yapıyı takip eden modernist ideal formundan vazgeçerek, mimarlığın kabul ettiği tasarım paradigmalarına meydan okuyan yapısal bir estetik geliştirdi. 1980' lerde düzenli olarak Güney Kaliforniya' da evler tasarlamaya başladı. Gehry ünlü statüsünü kazandığında eserleri daha büyük ölçekler halini aldı. "1997 yılında ağırlıklı olarak uçak tasarımlarında kullanılan CATIA programını keşfetmesi fütüristik form üretiminde önemli bir kolaylık sağlamış, tasarladığı heykelsi yapıların inşası pratiklik kazanmıştır" (Öz ve Erkan Yazıcı, 2021). Ucuz malzemeleri zengin bir görsellikle kullanmayı bilen Frank Gehry oluklu cephe kapması stiliyle ikonik yapılara imza atmıştır (Foster, 2020, s.35).

Gehry' nin en çarpıcı ve tartışmalı yapısı 'Guggenheim Müzesi'dir. (Görsel 3.8) "Mimari ilk defa heykelsi bir formla kendini göstermiştir" diyen Gehry' nin de işaret ettiği gibi yapı cesur tavrıyla adeta bir heykel gibi şehrin silüetini değiştirmektedir (Sewing, 2004). Her ne kadar Guggenheim Vakfı' nın koleksiyonlarını sergilemek amacıyla yapılmış olsa da biçimsel diliyle, 20. yüzyılın erken mimarlığının çarpıcı örneklerindedir. Yapı işlevsel amaç doğrultusunda yapılmış gibi görünse de sadece işlevselliği karşılamak adına böyle tasarlanmamıştır. 1980' li yıllardan beri Gehry' nin balık tutkusu ve stil imzası olan yüzey formlarının yansımasıdır.



Görsel 3.8 "Guggenheim Müzesi", Frank Gehry, 1997. Bilbao/ İspanya

Guggenheim tasarımı teklif olarak geldiğinde, Gehry bu durumu dalgalı formlarını gerçekleştirebileceği bir fırsat olarak görmüştür (Roth, 2019). Gehry' nin bu tutumu bize gösteriyor ki, mimar artık tasarım sürecine öncelikle kabuğu, yani kütleyi tasarlayarak başlamakta, bir nevi heykeltıraş gibi düşünmeyi deneyimlemektedir. Öyle ki Gehry bunu şöyle ifade etmiştir.

Bir yapının formu, işlevin gerekli yararı sağlaması kadar, hatta daha da önemli olabilir. Gerçek şu ki mimari ve heykel arasındaki etkileşimin görünen yüzü değişen biçimlerdir. Biçimsel düşünce doğru bir şekilde yorumlanırsa, mimari sık sık güçlü heykelsi etkiyi yakalar (Sewing, 2004).

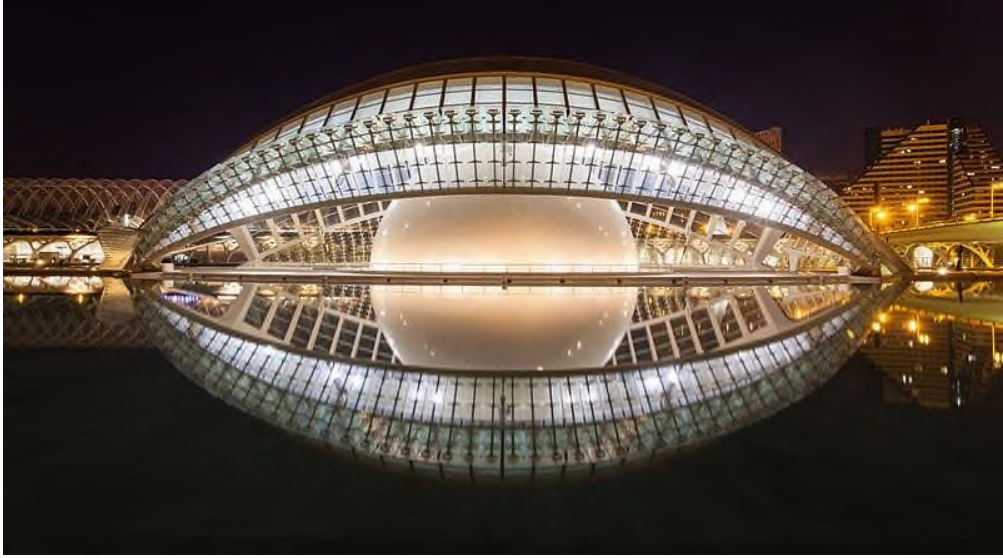
“Gehry, Bilbao’ da Guggenheim’ ı okunaklı kılmak için parçalarına ayrılmış gemi imgesine anıştırmada bulunmuştur”(Foster, 2020, s.37). Gemi imgesini kullanmasının altında Bilbao’ nun eski bir liman olması yatar. Mimar yapı tasarımını, mekâna özgü düşünülmüş bir heykel gibi tasarlamış ve mekânın ruhunu imleyen bir imge yaratmayı ön görmüştür. Guggenheim Bilbao, eserlerin sergilenmesi için tasarlanmış mimari bir alan olmasının yanında, mekânın ruhuna uygun, imgelem gücü yüksek bir eserdir.

Frank Gehry yapılarını kent ölçeğinde heykeller olarak tasarlamıştır. Bunu özellikle Bilbao’ da gözlemlemek mümkündür. Guggenheim ölçek olarak insana değil kente ait bir heykel olarak tasarlanmıştır “çünkü kimse bunları zemin kat seviyesinden algılayamaz”(Foster, 2020, s.37). “Bu imgeler ancak medya ortamında yeniden üretildikleri zaman görülebilir (Foster, 2020, s.37)”.

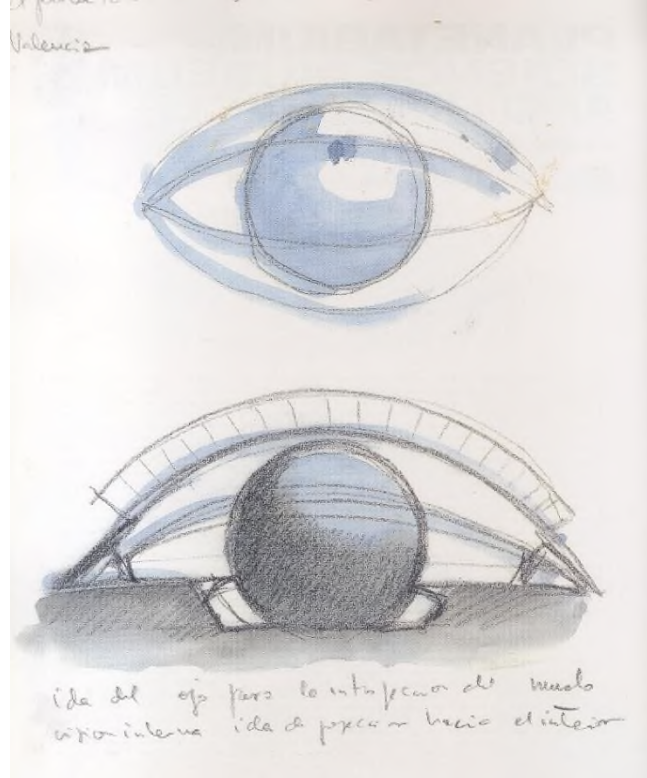
Frank Gehry ekspresyonizm akımının savunucuları gibi mimaride hareket kavramını temel almakta ve bu durumu balık teması üzerinden somutlaştırmaktadır. Balıkların hareketinin kendisini büyülediğini ve bu doğrultuda balık anatomisi üzerine yapmış olduğu araştırmaların mimari anlayışındaki hareket prensibini pekiştirdiğini vurgulamaktadır (Öz ve Erkan Yazıcı, 2021).

3.6. Santiago Calatrava

İspanyol asıllı Santiago Calatrava, bir dizi alanla uğraşan evrensel bir tasarımcıdır: mimarlık, mühendislik, tasarım ve sanat alanlarındaki çalışmaları, yapı ve hareketi bir araya getirerek oluşturduğu formlarında şiirsel benzersiz bir sentez yaratır (Levin, 2003). Doktora tezinin konusu olan, kıvrımlı cisimlerin geometrik özelliklerine olan ilgisinin yanı sıra, insan ve hayvanların iskelet bileşenlerini inceler; ayrıca Yunan tapınaklarının eskizlerini çizer, geometrik cisimlerin çizim ve heykel arasındaki ilişkisini araştırır. Calatrava'nın bu konulara olan ilgisi, yapıtlarında ifadesini bulur ve yıllar sonra sıklıkla yüzeye çıkan mimari biçimlere dönüşür. Örneğin, gözün şekline olan ilgisi, mısır hiyeroglifleriyle başlar, bir binanın yapısının taslağı olarak devam eder ve sonunda yapıya dönüşür (Levin, 2003). 1996 yılında inşa ettiği Valencia Bilim Merkezi'nin planetariumunda, binanın yanındaki havuz, yarı eliptik planetariumu yansıtarak, gözün tam şeklinin tamamlanıyor oluşu onun mimari yaratmadaki tasarımsal yaklaşımının en iyi örneğini sergiler. (Görsel 3.9) (Görsel 3.10)



Görsel 3.9 “Valencia Bilim Merkezi”, Santiago Calatrava, 1996-2005, Valencia/ İspanya



Görsel 3.10 “Valencia Bilim Merkezi” (Eskiz Çizimi), Santiago Calatrava

Çizimlerinde ve heykellerinde formlara olan tutkusunu geliştirmek, Calatrava’ ya büyük bir özgürlük bahşeder. Kendisini, aslında işlevin biçimi dikte ettiği anlamına gelen “biçim işlevi takip eder” ifadesinden ayırır. Daha ziyade, “biçim biçimi takip eder” şeklinde yeniden ifade eder (Levin, 2003). O halde Calatrava için tasarım süreci soyut formların yaratılmasıyla başlar. Biçim, matematiksel araştırmadan, hareketteki deneylerden ve hareketin yapıya entegrasyonundan kaynaklanır, ancak asla nihai işlevsel hedefe ulaşma arzusundan gelmez.

İşlevsel kullanım sağlamak için tasarlanan köprülerini ve köprü tasarımındaki farkındalığı biçim ve işlev sorununu daha iyi kavramamızı sağlar. Calatrava, köprü projeleri hakkındaki kitabında şöyle yazıyor: “Modern köprüler de sanat eseri olabilir (Levin, 2003).” Calatrava köprü tasarımlarında işlevselliği en iyi karşılayacak müthiş mühendislik kurgusu oluşturmanın yanında onlara sanatsal ifadeler atfederek heykelsi mimarinin kapılarını aralar.

Çok kimlikli bir sanatçı olan Calatrava her ne kadar mimari başarıları ile tanınmış olsa da aynı zamanda başarılı bir heykeltıraştır. Bazı mimari projeleri Calatrava' nın heykellerinin kent ölçeğinde yeniden üretilmesine dayanır. Buna verilebilecek en iyi örnek "Bird" heykeli ve "Tenerife Oditoryumu" arasındaki biçimsel benzerliktir. (Görsel 3.11) (Görsel 3.12)

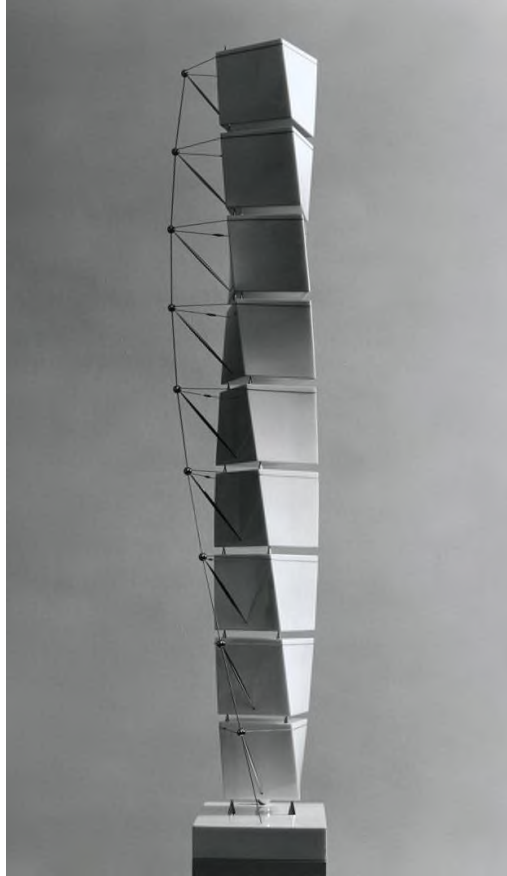


Görsel 3.11 "Bird I", Santiago Calatrava, 1986



Görsel 3.12 "Tenerife Opera Evi", Santiago Calatrava, 1991- 2003, Santa Cruz de Tenerife/ İspanya

“Bazen heykel diyebileceğiniz strüktürel kompozisyonlar yaratırım (http-11)” diyen Calatrava’ nın yapılarını diğer yapılardan ayırmamızı sağlayan; Heykelsi dinamik strüktürlerdir. Doğanın kendisine rehberlik ettiğini ve doğal şekilleri ve ritimleri yansıtan binalar yaratması için ona ilham verdiğini belirtir. Zoomorfik formların mimari kullanımıyla yoğun bir şekilde ilgilenen Calatrava bu tutkusunu İsveç’ in Malmö kentindeki benzersiz apartman kulesi Turning Torso (1999–2005) gibi binalarda gözler önüne serer (http-12). İnsan vücudunun hareketinden esinlenerek tasarladığı “Turning Torso Binası” da Calatrava’ nın birçok yapısında görüldüğü gibi heykelin yapıya dönüşmesi şeklindedir. (Görsel 3.13) (Görsel 3.14)



Görsel 3.13 “Turning Torso”, Santiago Calatrava, 2002



Görsel 3.14 *“Turning Torso”, Santiago Calatrava, 2005*

Calatrava, projesini şehir manzarası içinde duran bağımsız bir heykel ögesi olarak tasarlamıştır (<http-11>). Calatrava’ nın yapıları göz önünde bulundurulduğunda mimarının yalnızca işlevsel bir amaçla tasarlanmadığı, formun da en az işlevsellik kadar önemli olduğu görülebilir. Günümüz sanatçıların ve mimarlarının çoğunda görülen çeşitli sanat ve meslek grupları arasındaki ilişkilerden beslenme tavrı Calatrava’ da çok net bir şekilde gözlemlenebilir.

SONUÇ

İnsanlık tarihi kadar eski olan mimari, insanların barınma ihtiyacını karşılamak için çözümler sunmuştur. Aynı şekilde tarih öncesi dönemden beri çeşitli totem ve ritüel aracı olarak düşünülen heykel sanatı ve mimarinin etkileşimi bilinen tarih göz önünde bulundurulduğunda 12 bin yıl öncesinde inşa edildiği düşünülen Göbeklitepe' ye kadar dayanmaktadır. Mimarinin taşıyıcı strüktürüne kazanmış antropomorfik şekiller ile karyatit sütunun ilk örneği verilerek heykel mimari bir öge olarak eklemlenmiştir. Modernizme kadar mimariye eklemlenmeyi sürdüren heykel sanatı, Endüstri Çağı neticesinde şekillenen Konstrüktivizm ile özerklik kazanmış mimariyle olan etkileşimini farklı bir boyuta taşımıştır.

Konstrüktivistlerin öngördüğü heykel, mimari ve resim sanatının bir bütün olarak algılanması, heykelin mekânsal etkinliğini artırması ve Tatlin tarafından tasarlanan III. Enternasyonal Anıtı' nda kurgulanan işlevsel mimari mekanlar heykel sanatını yapı sökümüne uğratmış ve heykelin mimari ile benzer kaygılarını sorgulamaya açmıştır. Ayrıca hemen hemen eş zamanlı düşünülebilecek Bauhaus akımındaki zanaat ve sanatçı ayırımını ortadan kaldırmayı hedefleyen eğitim stratejileri heykel ve mimariyi bir sentez olarak düşünmenin önünü açmıştır.

Geleneksel tanımlamasıyla iç mekânı esere dahil etmeyen ve belirli mesafeden bakılmak için tasarlanan heykel sanatı özellikle 1960' lı yıllardan sonra yapılan heykellerde mekân problemi üzerinde durmuş ve Niki de Saint Phalle, Jean Dubuffet, Anish Kapoor, Alice Aycock gibi sanatçıların eserleri ile iç mekanını izleyiciye açmıştır. Mimarinin temel problemi olan barınma ihtiyacı Niki de Saint Phalle' in yapmış olduğu heykel evleri ile heykel sanatı içinde bir problem olma özelliği gösterir.

Çoğulcu sanat ortamı, heykel sanatını mimarinin mekanına ve sorunlarına değinmeye zorlarken 20. ve 21. yüzyıl mimarları da bazı projelerinde heykeltıraşların tasarım yöntemlerini deneyimlemiş ve heykel gibi algılanan, ikonik yapıların ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Farklı birincil öncelikleri olmasına karşın heykel sanatı ve mimari, üç boyutlu mekânı kullanan ve uzayda hacim kaplayan, birçok ortak paydası olan iki disiplindir. Disiplinler arası sınırların silikleşmeye başladığı dönemde mimari iç mekânı esere dahil eden heykel sanatı ve şiirsel anlatımı önceleyen mimari yapılar ile heykel ve mimari

arasındaki ayrım neredeyse ortadan kalkma noktasına gelmiştir. Bu yapı ve eserler dahilinde heykel ve mimari geleneksel tanımlamalarının yetersiz kaldığını kanıtlamış ve yeni sorgulamaları ve tanımlamaları gerekli kılmıştır.

KİŞİSEL ÇALIŞMALARIM

Mimari insanlığın varlığından itibaren oluşmuş bir sanattır. İnsanlığın barınma ihtiyacına cevap verme amacı güden mimari, tarihin her sahnesinde farklı ve yeni problemleri doğurmuş ve bu problemlere cevap aramıştır. Ancak günümüz kentlerini oluşturan mimari, dik açılı ve köşeli yapısı ile doğaya tezat bir görsellik oluşturmuş, doğanın hiçbir yerinde görülemeyecek düzeydeki bu keskin ve net geometri, mimari neticesinde doğamız haline dönüşmüş ve bizi kuşatmıştır. Kentlerimizi dikey ve yatay, doksan derecelik açılar ile kurgulayan mimari, bizi bu kentlere adeta hapsedmiş ve nefes almamızı zorlaştırmıştır. Ancak yalnızca barınma ihtiyacına cevap vermek gibi işlevci bir amacı reddeden bazı mimarlar, mimariyi insan üzerinde birtakım duygular uyandırmak ve sanatsal ifade aracı olarak ele almışlardır. Yapılara hayat veren mimarlar kentleri meydana getirmiş ve bu kentler ile de düşüncemiz ve yaşantımızı şekillendirmişlerdir. Kentler insanları baskılayarak düşünce sisteminin merkezini oluşturur. Her kentte farklı düşüncelere ve duyulara cevap ararız, bunun sebebi her kentin çehresinin ve insanların bizde oluşturduğu farklı ruh halleridir. Çalışmalarım kenti oluşturan dikey geometriye farklı bir geometrik önerme sunmak ve esneklik kazandırmak için küre formundadır. Küre, bütün şekillerin kendisinden çıktığı en mükemmel geometrik form, çoğu tradisyonda yeri olan evrensel bir semboldür. Yuvarlak form en doğal şekil olduğu için kutsaldır, kendi kendini kontrol edenin, yüksek benliğin, tezahür etmemiş olanın, sonsuz olanın, ebediyetin, zamanı kuşatan mekânın ve aynı zamanda da başlangıcı ve sonu olmadığı için zamansızlığın, aşağısı ve yukarısı olmadığından dolayı mekansızlığın sembolüdür. Küre göksel birliği temsil eder, güneş sikluslarını, bütün sikluslara ait hareketi, dinamizmi, sonsuz hareketi, tamamlanmayı, içindeki potansiyelini açığa çıkarmayı, Tanrı'yı temsil eder. Küre, kullanımı en önemli ve en yaygın olan geometrik semboldür, formu da güneşin ve ayın bizim görebildiğimiz formlarıyla aynıdır. Platoncuların ve yeni Platoncuların teorik felsefelerine göre de küre en yüksek, en mükemmel formdur; dolayısıyla bütünün, birliğin, gerçek mükemmelliğin temsilcisi, evrensel bir semboldür. Platon sembolizminde küre aynı zamanda hareketsiz ebediliğin hareketli imajıdır. Bilindiği gibi kürenin başı ve sonu yoktur.

Bende işlerimde geometrik form olan küreyi temel aldım. Biçimlendirmiş olduğum küre aslında insan topluluğu ve kentlerin benim tezahürümde bir tasviridir, üst kısımlarda

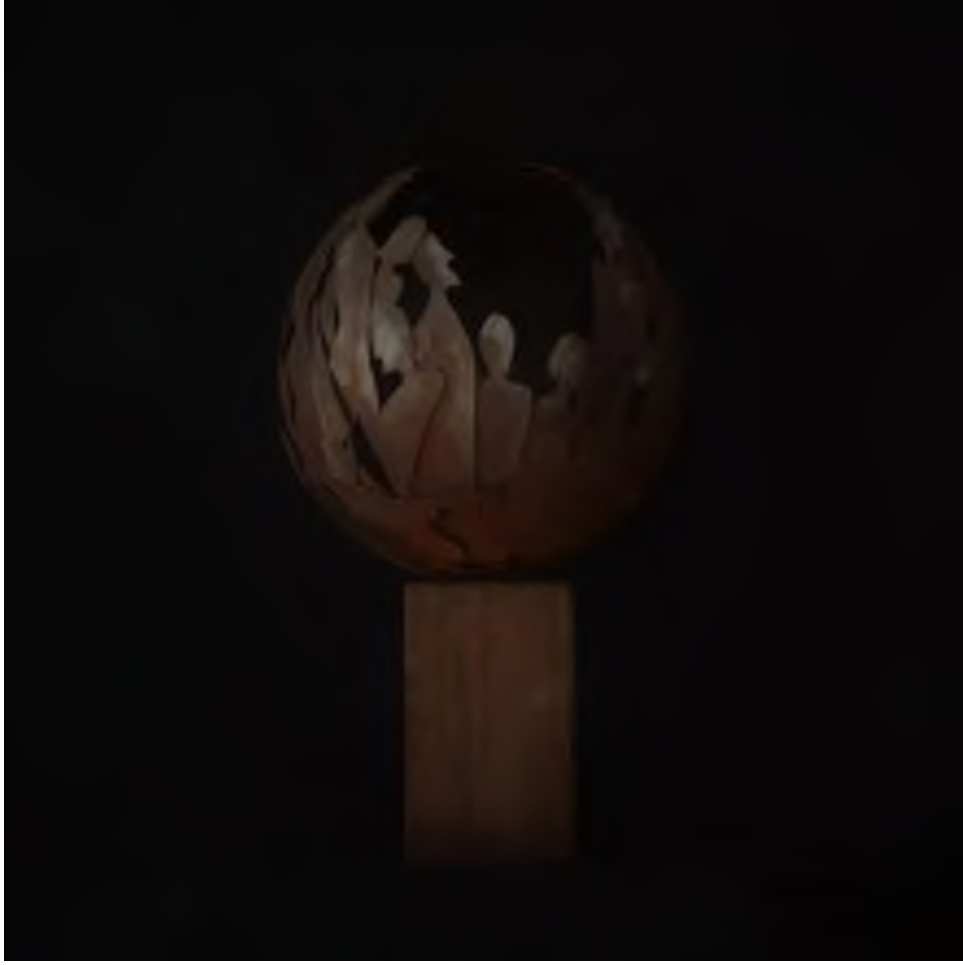
kullanmış olduğum insansı siluetler bu topluluğu ya da kenti oluşturan bireylerin görüntüsüdür. Siluetlerin yukarı hareketleri ve biçimsel olarak küreyi tamamlar nitelikte hareket çizmeleri topluluğun a gözlülüğünü ve tatminsizliğini aktarmaktadır. Günümüz kentleri de bu agzllğe hizmet etmektedir. Tıpkı kürenin sınırsız olanı, sonsuzluğu betimlemesi gibi kentler de sonsuz bir çizgide ilerleme arzusundadır, dikey-yatay, aşağı-yukarı. Form olarak küre aynı zamanda kentin köşe genliğine ve dörtgenlerden oluşan görüntüsüne tezat oluşurmaktadır.



“KENT ATLASI 80X80X300cm 2018”



“AYDINLATILMIŞ KARANLIK ŞEHİR 39X39X55cm 2018”



“SİKİŞTİRİLMİŞ BEDENLER 36X36X55cm 2018”



“VARLIĞIN VE YOKLUĞUN KENT GÖLGESİ 40X40X56cm 2018”



“DOLU KENTİN BOŞ GÖLGESİ 43X43X76cm 2017”



“ŞEHİR DÜRTÜSÜ 43X43X46cm 2016”

KAYNAKÇA

- Abram, J., Andrew, D., Buchlon, B. H. D., Noelier, D., Lotringer, S., Rodowick, D. ve Casma-Anargyros, S. (1993). Premises. *Design/Writing/Research NY*, 556.
- Akçalı, Ş. (2017). Günümüzün Melez Çocuğu: Heykelsi Mimarlık. 30 Kasım 2021 tarihinde <http://www.seydaakcali.com/gunumuzun-melez-cocugu-heykelsi-mimarlik/> adresinden erişildi.
- Alp, S. (2018). Concrete Material in the Context of Sculpture and Material Relationship. *Ulakbilge Dergisi*, 6(28), 1207–1225. doi:10.7816/ulakbilge-06-28-07
- Altınyıldız Artun, N. (2016). Rus Avangardı Üçüncü Enternasyonal Anıtı. *e-skop*. 25 Kasım 2021 tarihinde <https://www.e-skop.com/skopbulten/rus-avangardi-ucuncu-enternasyonal-aniti/2756> adresinden erişildi.
- Anderson, L. P. (1993). *The Mechanical Bride Stripped Bare in Stockholm, Even*. University of British Columbia.
- Antmen, A. (2010). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar* (3. bs.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Atalay, N. (2019). Interaction Between the Architecture Based on Space and the Sculpture Based on Mass. *Idil Journal of Art and Language*, 8(55), 359–366. doi:10.7816/idil-08-55-10
- Ayaydın, A. (2016). *Çeşitli Yönleriyle Çağdaş Sanat Akımları* (Nobel Akad.). Ankara.
- Batur, E. (2017). *Modernizmin Serüveni*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Bazin, G. (1998). *Sanat Tarihi* (sosyal yay.). İstanbul.
- Birgen, D. (2016). Zaha Hadid: Doğa her zaman en büyük endişem oldu. 29 Kasım 2021 tarihinde http://dilekbirgen.com.tr/roportaj_oku.php?id=58 adresinden erişildi.
- Blazy, P. ve Giumelli, A.-C. (2012). Dossier De Presse. *Mars*, 1968–1995.
- Boesiger, W. ve Girsberger, H. (1999). *Le Courbusier 1910-1965*. Italy: Birkhauser.
- Bulunay, S. (2009). Bauhaus Okulu. *Anadolu Üniversitesi İmece 2009 Sempozyum Bildiri kitabı*, 385–390.
- Carter, A. ve Sarvimaki, M. (2018). Utzon: The defining light of the Third Generation. 27 Kasım 2021 tarihinde https://pure.bond.edu.au/ws/portalfiles/portal/29272242/Utzon_The_defining_light

- _of_the_Third_Generation.pdf adresinden erişildi.
- Droste, M. (1993). *Bauhaus Archive*. (P. Han, Ed.). Berlin: Museun Für Gestaltung.
- Eby, P. Z. (2005). *Niki de Saint Phalle - Die Motivation ihrer Arbeit aus ihrer Biographie*. Berlin.
- Erden, O. (2012). *Modern Sanat Hakkında Bilmeniz Gereken Herşey* (Tempo Yayınları).
- Eyigör, F. ve Findık, M. (2016). Bir Gösterge Olarak ‘ Köşe ’ ye Konumlandırılmış Sanat Yapıtları ve Cezalandırılma Olgusu, 2, 27–44.
- Fineberg, J. (2014). *1940’tan Günümüze Sanat*. İzmir: Karakalem Yayınları.
- Foster, H. (2020). *Sanat Mimarlık Kompleksi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Frearson, A. (2013). Ark Nova inflatable concert hall by Arata Isozaki and Anish Kapoor. 6 Aralık 2021 tarihinde <https://www.dezeen.com/2013/09/26/ark-nova-by-arata-isozaki-and-anish-kapoor-completes/> adresinden erişildi.
- Glimcher, A. (2020). Dubuffet Architecte. *Pace Gallery*. 9 Aralık 2021 tarihinde <https://www.pacegallery.com/journal/dubuffet-architecte-arne-glimcher/> adresinden erişildi.
- Gréce, M. de. (2002). Niki de Saint Phalle Monographie, Monograph, Catalogue raisonné.
- Guillen, D. ve Chronicle, H. (2015). A look inside sculptor Robert Bruno’s legendary “Steel House” in Texas. 30 Kasım 2021 tarihinde <https://www.chron.com/z-archived-homes/article/A-look-inside-sculptor-Robert-Bruno-s-legendary-6292048.php> adresinden erişildi.
- Huntürk, Ö. (2016). *Heykel ve Sanat Kuramları*. İstanbul: Hayalperest Yayınları.
- Jodidio, P. (2017). *Mimarlık Bugün! 9*. İstanbul: Lal Yayınları.
- Karacan, N. (2016). Heykel, Kaide ve Kütle. *Anadolu Üniversitesi Sanat & Tasarım Dergisi*, 7(7), 75–94. doi:10.20488/austd.66491
- Lamster, M. (2015). The Steel House by Robert Bruno took decades of labor. 7 Aralık 2021 tarihinde <http://res.dallasnews.com/interactives/steelhouse/> adresinden erişildi.
- Levin, M. (2003). *Santiago Calatrava The Artworks*. Berlin: Birkhauser.
- Little, S. (2006). *İzmler Sanatı Anlamak* (Yapı Endüs.).
- Lucie-Smith, E. (2004). *20. Yüzyılda Görsel Sanatlar*. İstanbul: Akbank Sanat

Yayınları.

- Lynton, N. (2009). *Modern Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Museum, M. (2010). Zaha Hadid on Kazimir Malevich. *Maxxi Museum*, 20.
- Notroff, J., Dietrich, O., Peters, J., Pöllath, N. ve Köksal-Schmidt, Ç. (2020). GÖBEKLİ TEPE Neolitik şölenlerin izleri. *Aktüel Arkeoloji*.
- O'Doherty, B. (2016). *Beyaz Küpün İçinde Galeri Mekanının İdeolojisi*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Onainor, E. R. (2016). Jean Dubuffet, *1*, 105–112.
- Ören, H. (2016). Al Yazma Anıtı. <https://anayurtgazetesi.com/yazar/Al-Yazma-Aniti/27584/> adresinden erişildi.
- Öz, Ç. ve Erkan Yazıcı, Y. (2021). Frank Gehry ve Gehry Mimarlığının Dili, *4*(1), 46–61.
- Özer, B. (1993). *Yorumlar Kültür Sanat Mimarlık*. İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.
- Phalle, N. de Saint. (1994). Mon secret.
- Pournaderi, S. (2018). *20. Yüzyıl Sonrası Heykel Mimari ilişkisi*. Atatürk Üniversitesi.
- Priestnall, S. L., Okumbe, N., Orenge, L., Okoth, R., Gupta, S., Gupta, N. N., ... Chatterjee, R. (2020). Antoni Gaudi. *Endocrine*, *9*(May), 6. https://www.slideshare.net/maryamkazemi3/stability-of-colloids%0Ahttps://barnard.edu/sites/default/files/inline/student_user_guide_for_spps.pdf%0Ahttp://www.ibm.com/support%0Ahttp://www.spss.com/sites/dm-book/legacy/ProgDataMgmt_SPSS17.pdf%0Ahttps://www.n adresinden erişildi.
- Projects (List) - Santiago Calatrava – Architects & Engineers. (y.y.). 6 Aralık 2021 tarihinde https://calatrava.com/projects.html?all=yes&view_mode=list#ref-79 adresinden erişildi.
- Roth, L. M. (2019). *Mimarlığın Öyküsü*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Salsabias A., N., Amiranti P.M., A., Syahda P., N. ve Jannah, M. (2018). *Casa Batllo. Sejarah dan Teori Arsitektur*, 46.
- Santiago Calatrava | Biography, Buildings, Architecture, Style, & Facts | Britannica. (y.y.). 6 Aralık 2021 tarihinde <https://www.britannica.com/biography/Santiago-Calatrava> adresinden erişildi.

- Sewing, W. (2004). *Architecture:Sculpture*. Amerika Birleşik Devletleri, Dallas: Prestel.
- Sözen, M. ve Tanyeli, U. (2001). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Ülker, N. (2018). *Sanatta Bir Bakış, Bir Oluş ve Bir Eyleyiş Mekanı Olarak Pencere Meteforu*. Işık Üniversitesi.
- Uz, N. (2011). Inhabitable Sculpture. *Ifas International Fine Arts Symposium*, 375–380.
- Wacker, K. A. (1990). Magic-Making in the Work of Alice Aycock, 29.
- Weston, R. (2001). *Inspiration Vision Architecture* (Blondal.). Danimarka.
- Yazıcı, F. (2016). *Arkitektonik Heykel*. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Yılmaz, H. (2011). *Mekana Özgü Heykel Bağlamında Oluşturulmuş Heykel Parkları*. Marmara Üniversitesi.
- Zevi, B. (1990). *Mimariyi Öğrenmek*. (H. D. Pehlivanlıoğlu, Ed.). İstanbul: Birsen Yayınevi.

İNTERNET KAYNAKÇASI

http-1:<http://www.seydaakcali.com/gunumuzun-melez-cocugu-heykelsi-mimarlik/>

Erişim Tarihi: 03.03.2021

http-2:<http://www.kolektomani.com/picasso-heykelleri-momada/> Erişim Tarihi:

8.12.2021

http-3:<http://whc.unesco.org/en/list/307/> Erişim Tarihi: 12.06.2021

http-4:<https://www.theartstory.org/artist/dubuffet-jean/> Erişim Tarihi: 11.12.2021

http-5:<https://hypebeast.com/2020/9/jean-dubuffet-le-cirque-installation-pace-gallery-new-york-info/> Erişim Tarihi: 10.12.2021

http-6:<https://www.pacegallery.com/journal/dubuffet-architecte-arne-glimcher/> Erişim Tarihi: 3.12.2021

http-7:<https://www.centrepompidou.fr/fr/magazine/article/focus-sur-jardin-dhiver-de-jean-dubuffet/> Erişim Tarihi: 7.12.2021

http-8:<https://krollermuller.nl/en/jean-dubuffet-jardin-d-email/> Erişim Tarihi: 4.12.2021

http-9:<https://publicdelivery.org/jean-dubuffet-closerie-falbala/> Erişim Tarihi: 9.12.2021

http-10:<https://www.beauxarts.com/vu/la-closerie-falbala-de-jean-dubuffet-comme-sur-un-nuage/> Erişim Tarihi: 9.12.2021

http-11:https://calatrava.com/projects.html?all=yes&view_mode=list#ref-79 / Erişim Tarihi: 10.12.2021

http-12:<https://www.britannica.com/biography/Santiago-Calatrava/> Erişim Tarihi: 10.12.2021